

შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

განათლებისა და მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოლოგიის დეპარტამენტი

ვლადიმერ ბიბილეიშვილი

**ქართული რეჟისორული ხელოვნების ფორმირების
ძირითადი პრინციპები**

(XX საუკუნის 10იანი წლები)

სპეციალობა: ხელოვნების ისტორია და თეორია

ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

მეცნიერ-ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის
მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი **ვასილ კიკნაძე**

ბათუმი – 2012

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი: -----

თავი I. ქართველ მწერალთა და მსახიობთა რეჟისურა –

გარდამავალი ეტაპი -----

1. მწერალთა რეჟისურა -----
2. მსახიობთა რეჟისურა -----

თავი II. ალექსანდრე წუწუნავას რეფორმისტული ძიებები -----

1. ალექსანდრე წუწუნავა ქართულ დრამაში -----
2. ალექსანდრე წუწუნავა ქართულ ოპერაში -----
3. ალექსანდრე წუწუნავა ქართული მხატვრული
კინოს ფუძემდებელი -----

თავი III. ბრძოლა სინთეზური თეატრისათვის

1. ვალერიან შალიკაშვილი -----

თავი IV. ბრძოლა პროფესიული რეჟისორული

პრინციპების დამკვიდრებისათვის -----

1. მიხეილ ქორელი -----
2. აკაკი ფაღავა -----

დასკვნა -----

გამოყენებული ლიტერატურა -----

შესავალი

საკვლევი თემის აქტუალობა. მე-20 საუკუნის 900-იანი 10-იანი წლები დიდი გარდატეხებისა და რევოლუციური ცვლილებების ეპოქაა. ილიას, აკაკის და სხვა მოღვაწეების ბრძოლა ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებისათვის უპირველესად სწორედ თეატრის ასპარეზზე გამოჩნდა. მწერლებმა და მსახიობებმა გარკვეული თეორიული წინამძღვრები შექმნეს და ფართოდ დაამკვირდეს რეჟისორის ფუნქციის გაზრდის აუცილებლობის იდეა. საკვლევი თემა ემყარება კონკრეტულ ისტორიულ რეალობებს, რუსეთის იმპერიის სინამდვილეში ეროვნული ფასეულობების შენარჩუნებისათვის ბრძოლას, რადგან სამხატვრო თეატრის მეთოდოლოგიური პრინციპების გამოყენება პირველ პროფესიონალებს სწორედ ეროვნული კულტურის წარმოსაჩენად სურდათ.

ჩვენი შეხედულებით, აღნიშნული ეპოქის მეცნიერული კვლევა აქტუალურია, უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ ამ პერიოდიდან იწყება ქართულ თეატრში რეჟისორის პროფესიის ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი. ასევე, მნიშვნელოვანია, იმ თვალსაზრისით, რომ ეს პერიოდი ნაკლებად არის შესწავლილი ქართულ თეატრმცოდნეობაში.

ახალმა საუკუნემ თეატრის წინაშე ახალი ესთეტიკური და საზოგადოებრივი პრობლემები დააყენა. უპირველესად კი წინა პლანზე წარმოჩნდა ფსიქოლოგიური რეალიზმის პრობლემა, რომელიც დაკავშირებული იყო ანსამბლურ თეატრთან და საერთოდ ახლებურ რეჟისორულ აზროვნებასთან.

მე-20 საუკუნის 900-იანი 10-იანი წლებიდან ქართულ თეატრში გაიზარდა სპექტაკლისადმი პროფესიული მიდგომის აუცილებლობა. წარმოდგენის ანსამბლის შექმნა ერთ-ერთი უპირველესი პრობლემა იყო რეჟისორის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლაში. ანსამბლის საკითხი არ იყო მარტო წმინდა მხატვრული პრობლემა. მსახიობთა ურთიერთობებისა და რეჟისურის ბევრი პრობლემა გადაეხლართა ერთმანეთს. შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საკითხები მოიაზრებოდა ერთ მთლიანობაში, რის გამოც კიდევ უფრო იზრდებოდა თეატრის რეჟისორ-მმართველისა და რეჟისორ ხელოვანის ფუნქციები.

ქართულმა თეატრმა დიდი გზა გაიარა სულ რაღაც ოც წელიწადში. ეს იყო მძაფრი წინააღმდეგობების წლები. თეატრში ხდებოდა ახლის ძიება, ძველის კონსერვაცია, მათი კონტრასტული შეპირისპირებები, რწმენის განმტკიცება, იმედგაცრუება, დაშვება და ამაღლება, რეალიზმის, ნატურალიზმის,

სიმბოლიზმის ტრადიციების უცნაური შერევა და „საერთო პლანში“ გათქვეფა. მათი შინაგანი წინააღმდეგობანი, ძველი სცენური აქსექსუარების განახლების მცდელობა, მაყურებლის განწყობილებათა ხშირი მონაცვლეობა, გასტროლიორთა სპექტაკლისაგან წარმოქმნილი იმპულსები, ქართველ მოღვაწეთა აქტიური საქმიანობა – ყველაფერი ეს არსებითად წარმოადგენდა ქართული თეატრის მოდერნიზატულ – განმანახლებელ მოძრაობას.

დასავლეთ ევროპის რეჟისურისაგან განსხვავებით ქართული თეატრის რეჟისურამ პროფესიული ფორმირების და განვითარების იგივე საფეხურები გაიარა, მაგრამ უფრო ნელი ტემპით და მოგვიანებით, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დროში განსხვავებაც ისტორიულად არ არის დიდი, დაახლოებით 25-30 წელს მოიცავს.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში გაძლიერდა რეჟისორის პროფესიული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა, რომელსაც დიდ იმპულსს აძლევდა რუსული თეატრი. კერძოდ, მოსკოვის სამხატვრო თეატრი. საქართველო ნაწილი იყო დიდი რუსული იმპერიისა და ეს ნიშნავდა, არა მხოლოდ, ჩვენს სახელმწიფოებრივ ქვეშევრდომობას, არამედ დიდ კულტურულ ურთიერთობასაც. საქართველო პეტერბურგისა და მოსკოვის გზით უკავშირდებოდა დასავლეთ ევროპულ ცივილიზაციას.

ასეთი მიდგომა ეხება არა მხოლოდ რუსულ-ქართულ თეატრალურ ურთიერთობებს, არამედ ზოგადად ერებს შორის კულტურული ურთიერთმიმართების პროცესს. იგი თანაბრად ეხება გლობალიზაციის თანამედროვე ეპოქასაც, როდესაც უდიდესია კულტურათა გავრცელების არეალი და ქვეყნებს შორის ინტერკულტურული კონტაქტები. ფაქტიურად, ეს არის დისერტაციის ერთ-ერთი აქტუალური საკითხი, რომელიც ასე მნიშვნელოვანია კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლის და გამოკვლევის თვალსაზრისით.

კვლევის მიზნები და ამოცანები. სადისერტაციო შრომის „ქართული რეჟისორული ხელოვნების ფორმირების ძირითადი პრინციპები“ მთავარი მიზანია, მეცნიერულად იქნას გააზრებული პირველ პროფესიონალ რეჟისორთა ისტორიული დამსახურება ქართული თეატრის განახლების საქმეში, მათი ღვაწლი თეატრის სინთეტიზაციის პროცესში მსახიობებისა და რეჟისორების ურთიერთობების, წინააღმდეგობათა დაძლევისა და მხატვრული ჰარმონიზაციის მიღწევის საქმეში, სპექტაკლის მთლიან გადაწყვეტაში.

პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორების ა. წუწუნავას, მ. ქორელის, ვ. შალიკაშვილის და ა. ფაღავას (ე. წ. „ქართველი მხატვლები.“)

დიდი ძალისხმევის შედეგად ხდება რეჟისორის პროფესიის ახლებური გააზრება. სწორედ, ამ პერიოდიდან იწყებს დამკვიდრებას ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპები, ამიერიდან ახალი რეჟისურის მთავარ მიზანს წარმოადგენს მსახიობის ხელოვნების უკეთ წარმოჩენა, პროფესიული ოსტატობის ამაღლება და რაც მთავარია, სპექტაკლის ანსამბლურობა.

აღნიშნული კვლევის ძირითადი მიზანი და ამოცანაა იმ წინააღმდეგობებით აღსავსე ეპოქის წარმოჩენა-ანალიზი, რომელიც ხასიათდება მწვავე დაპირისპირებით ძველი თაობის მსახიობებსა და ახალი თაობის რეჟისორებს შორის. უნდა აღინიშნოს, რომ რეჟისურა ქართულ თეატრში მწვავე ბრძოლით იკვლევდა გზას პროფესიული უნარ-ჩვევების დამკვიდრებისათვის, მაგრამ მსახიობები ადვილად არ თმობდნენ პოზიციებს, რადგან ტრადიციულად თეატრში ისინი ლიდერები იყვნენ, და აქედან გამომდინარე, რეჟისორებში ისინი მეტოქესა და მოცილეს ხედავდნენ. ქართულ თეატრმცოდნეობაში, ამ ეპოქის რეალიებიდან არსებობს ისტორიული მასალები, იმის ნათელსაყოფად თუ როგორ მძვინვარებდნენ ძველი თაობის მსახიობები, როცა რეჟისორი მოითხოვდა დამორჩილებოდნენ მის ნებას.

ფაქტიურად, მე-20 საუკუნის 900-იანი 10-იანი წლები - ეს არის გარდამავალი ეტაპი ქართულ თეატრის განვითარების გზაზე, სადაც, თანდათანობით მწერალთა და მსახიობთა რეჟისურის ადგილს იკავებს პროფესიული რეჟისურა.

ისტორიული სიმართლე მოითხოვს, რომ სრულად გარკვევით აღინიშნოს მე-20 საუკუნის პირველ ოცწლეულში რუსულ-ქართული თეატრალური ურთიერთობების როლი და მნიშვნელობა. იგი არც შემდეგ წლებში შეწყვეტილა, მაგრამ ჩვენი სადისერტაციო თემა უშუალო კავშირშია ამ ურთიერთობასთან სწორედ პირველ ოცწლეულში.

ეს არის მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დიდი წარმატების ეპოქა. იგი მოსკოვს აქცევს მსოფლიო თეატრების ყურადღების ცენტრში. უნდა აღინიშნოს, რომ სამხატვრო თეატრის ფუძემდებლებს კ. სტანისლავსკისა და ნემიროვ-დავჩენკოს იმდენად დიდი ავტორიტეტი ჰქონდათ, რომ ისინი თავიანთი ავტორიტეტითაც კი დიდ გავლენას ახდენდნენ რუსეთის კოლონიების თეატრებზე, მათ შორის ქართულზე. მით უფრო დიდი იყო გავლენა, როცა სწორედ სამხატვრო თეატრში გაიარეს სტაჟირება პირველმა ქართველმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა ა. წუწუნავამ, მ. ქორელმა, ვ. შალიკაშვილმა და ა. ფაღავამ. ამდენად გასაგებია, რომ მათ ხშირად მოიხსენიებდნენ, როგორც

ქართველ „მხატვლებს“. მათ შეითვისეს და ღრმად გაიაზრეს ფსიქოლოგიური რეალიზმის პრინციპები და მხატვისეული გამოცდილება.

აღსანაშნავია, რომ დისერტაციის ფარგლებში, ასევე, საფუძვლინად არის გამოკვლეული პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორების ა. წუწუნავას, მ. ქორელის, ვ. შალიკაშვილის და ა. ფაღავას ბათუმში მოღვაწეობის პერიოდი.

ახალმა თაობებმა გააფართოეს თეატრის თვალსაწიერი, აამაღლეს მისი პროფესიულ-ესთეტიკური კულტურა. მოდერნიზაციის პროცესში კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა ქართული თეატრის დიდი შესაძლებლობები. ჩემი დისერტაციის მიზანია, ამ ფართო შესაძლებლობათა გაანალიზება—წარმოჩენა, ძიებების რთული კომპლექსიდან გამოყოფა, რასაც არამარტო დიდი ესთეტიკური, არამედ ღრმა ეროვნული მნიშვნელობაც აქვს.

კვლევისათვის გამოყენებული მეთოდები. ჩემი კვლევის მეთოდი შედარებით ანალიზს ემყარება. პირველ ეტაპზე შევისწავლეთ ქართული პროფესიული რეჟისურის განვითარების წინაპირობები. დისერტაციის ფარგლებში აქტიურად არის დასმული სპექტაკლის ანსამბლურობის პრობლემა. სადისერტაციო თემის ირგვლივ გავეცანი დიდძალ მასალას, სამეცნიერო შრომებს, რეჟისორთა წერილებს, პრესას. ქართულ თეატრმცოდნეობაში ამ პერიოდზე არსებული მეცნიერული ლიტერატურის საფუძვლიანი დამუშავებისა და მათი შედარებითი ანალიზის საფუძველზე გამოვიკვლიე მე-19 საუკუნის ბოლოს და მე-20 საუკუნის პირველ ოცწლეულში მწერლობასა და თეატრში მიმდინარე რეფორმისტული პროცესები. სადისერტაციო თემაში წარმოდგენილია შედარებითი ანალიზი და კვლევა, რომელიც მოიცავს გარდამავალ ეტაპს რეჟისურის პროფესიონალიზაციის რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზაზე. სპექტაკლის ერთ მთლიანობაში გააზრება, მისი სინთეტიზაცია უპირობოდ ქართული თეატრის პირველი პროფესიონალი რეჟისორების დამსახურებაა, რისი წარმოჩენა წარმოადგენს სადისერტაციო კვლევის მეთოდოლოგიურ საფუძველს.

შრომაში გამოყენებულია თემის კვლევა-ძიების წინარე ისტორია, წიგნები და სხვა პუბლიკაციები, როგორც ჩემი საკვლევი თემის ფუნდამენტალური მნიშვნელობის წყაროები, რაც მეცნიერული კეთილსინდიერებით არის დამოწმებული და მითითებული.

მეცნიერული სიახლე. დღემდე ეს თემა არ ყოფილა საგანგებოდ შესწავლილი და გამოკვლეული. წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის ფარგლებში პირველად გახდა შესაძლებელი მე-20 საუკუნის 900-იანი - 10-იანი წლების

ქართული თეატრის რეჟისურის შესახებ არსებული ინფორმაციის თავმოყრა, მისი კვლევა და გაანალიზება. აღნიშნული პერიოდის ქართული თეატრის შესწავლის საფუძველზე სადისერტაციო თემაში გამოიკვეთა ის წინააღმდეგობები, რომელიც ხელს უშლიდა პროფესიული რეჟისურის დამკვიდრებასა და განვითარებას. ასევე, თემაში გამოკვლეულია და სრულად წარმოჩინდა პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორების როლი და ღვაწლი ქართული თეატრისა და ზოგადად რეჟისურის პროფესიის განვითარებაში, რომელმაც, თავის მხრივ, უდიდესი გავლენა მოახდინა და გზა გაუკვალა თანამედროვე რეჟისურას.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა. სადისერტაციო ნაშრომი სასარგებლო იქნება XX საუკუნის 90-იანი 10-იანი წლების მკვლევართათვის. ასევე, მათთვის, ვინც დაინტერესდება ამ ეპოქის საქართველოს თეატრალურ სამყაროში მიმდინარე პროცესებით. მასალა შეიძლება გამოყენებულ იქნას თეატრმცოდნეობის მიმართულებით ლექციების, სემინარებისა და სპეციალური კურსების მომზადებისას.

დისერტაციის სტრუქტურა და შინაარსი.

დისერტაციის სტრუქტურა. სადისერტაციო თემა მოიცავს კომპიუტერზე 177 ნაბეჭდ გვერდს. იგი შედგება შესავალის, 4 თავის, 8 ქვეთავისა და დასკვნითი ნაწილისგან. ტექსტს ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია (77 დასახელება).

ნაშრომის ძირითადი შინაარსი.

შესავალი. ნაშრომის შესავალში საუბარია საკვლევი თემის აქტუალობაზე, კვლევის მიზნებზე და ამოცანებზე, კვლევისათვის გამოყენებულ მეთოდებზე, მეცნიერული სიახლეზე, ნაშრომის თეორიულ და პრაქტიკული მნიშვნელობაზე, დისერტაციის სტრუქტურაზე და შინაარსზე, ნაშრომის ძირითადი დებულებების ამსახველ პუბლიკაციებზე.

თავი I. ქართველ მწერალთა და მსახიობთა რეჟისურა – გარდამავალი ეტაპი

ქვეთავი I. მწერალთა რეჟისურა. პირველ ქვეთავში აღწერილია ქართული პროფესიული რეჟისურის განვითარების წინაპირობები. პროფესიული რეჟისურის წინამძღვრების კვლევა წარმოადგენს ქვეთავის მთავარ თემას. განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმ მწერალთა ღვაწლი, რომლებმაც რეჟისორის ფუნქცია ითავეს. ამ პერიოდის მოღვაწეებს შორის პირველ რიგში უნდა

დავასახელოთ გამოჩენილი ქართველი მწერლები: ქართული პროფესიული თეატრის აღმდგენელი გიორგი ერისთავი, ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი. თეატრის ისტორიის ამ ეტაპზე რეჟისორის როლი ჯერ კიდევ ვერ ამადლდა დამოუკიდებელი ხელოვნების დონემდე, იგი უფრო ორგანიზატორის, მენეჯერის, მმართველის როლს ასრულებდა.

ქვეთავში ფართოდ განხილულია მწერალთა (გ. ერისთავის, ა. წერეთელის, ი. ჭავჭავაძის) რეჟისურის თავისებურებები: „რემარკების რეჟისურის“ საკითხი, ერთსახოვნება, ლიტერატურული თეატრის პრინციპების მძლავრობა და ა. შ.

გ. ერისთავმა იტვირთა ქართული პროფესიონალური თეატრის აღდგენა. საგულისხმოა, რომ ერისთავს თავიდან არ ჰყავდა პროფესიონალი მსახიობები. მან დასი თანდათანობით თავის პრინციპებს აზიარა. რეპეტიციების პარალელურად ასწავლიდა სასცენო ხელოვნებას, თეატრის ისტორიას, სცენის ტექნიკას. გ. ერისთავი როგორც ორგანიზატორი და სპექტაკლის შემოქმედებითი ხელმძღვანელი, ქმნიდა რეჟისურას. მასში გაერთიანდა თეატრის დირექტორის, პიესის ავტორის, პირველი მსახიობის შრომა სხვადასხვა ელემენტების ერთობლივი მოაზრება, მათი ერთ გარკვეულ ორგანიზაციულ პრინციპებზე დაფუძნება საშუალებას იძლეოდა უკეთ წარმოჩენილიყო რეჟისორ-ორგანიზატორის როლი.

XIX საუკუნის 80-იან წლებში მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის შექმნა შეუძლებელი იქნებოდა, რომ ილია ჭავჭავაძესა და აკაკი წერეთელს თავისი წერილებით ფსიქოლოგიური ატმოსფერო არ შეექმნათ ახალი თეატრისათვის. პროფესიული თეატრი მოითხოვდა, რომ მას სათავეში ყოლოდა ნიჭიერი რეჟისორ-ორგანიზატორი, სპექტაკლები უნდა მომზადებულიყო პროფესიონალურად, თეატრს უნდა ჰქონოდა რეპერტუარი. პირველ რიგში საჭირო იყო, რომ პროფესიული თეატრი განთავისუფლებულიყო სცენის მოყვარეთა ჩვევებისაგან. განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო მსახიობის ოსტატობას და სასცენო მეტყველების დახვეწას. წინა პლანზე წამოიწია ანსამბლის პრობლემამ, სპექტაკლის სცენოგრაფიის საკითხებმა.

განსხვავებული მდგომარეობა გვაქვს თეატრის თეორიის სფეროში. იგი უფრო მაღალ საფეხურზე დგას ვიდრე პრაქტიკული რეჟისურა. ქართველ მწერალთა და მსახიობთა ნააზრევში მეტი სიღრმე და მრავალმხრივობაა. უფრო მეტადაც იგრძნობა აზროვნების მაშტაბები. ასე მაგალითად: ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა თითქმის ყოველმხრივ განიხილეს რეჟისურის სფეროსთან

დაკავშირებული პრობლემები. თანადროულობის დონეზე გაანალიზეს ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესები.

პროფესიონალური დაოსტატებისათვის ბრძოლა, მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობა გაივლის სხვადასხვა საფეხურებს, მაგრამ მათ მუდმივად აქვთ ერთნაირი პრობლემები. იგი თითქმის მთელს ისტორიას გასდევს სხვადასხვა ფორმითა და მასშტაბებით. ამ ბრძოლაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო „მუდმივი თეატრის პირობა“, რომელსაც ხელი მოაწერა თეატრის დამფუძნებელ მსახიობთა ჯგუფმა. ეს არის ხელშეკრულება, რომელმაც განსაზღვრა მსახიობთა და რეჟისორთა უფლება-მოვალეობები. რეჟისურის ისტორიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დოკუმენტს, სადაც ნათლად ჩანს რეჟისორის დიდი ფუნქცია თეატრის ცხოვრებაში. აქ ერთმანეთთან არის დაკავშირებული როგორც ადმინისტრაციულ-ორგანიზაციული, ასევე შემოქმედებითი საკითხები. ისინი ერთმანეთშია გადაჯაჭვული.

ქვეთავი II. მსახიობთა რეჟისურა.

პირველი თავის მეორე ქვეთავში გამოკვლეულია ქართული რეჟისურის ისტორიაში ერთ-ერთი გარდამავალი ეტაპი, რომელიც ცნობილია „მსახიობ-რეჟისორთა“ ეპოქის სახელით. ამ ეპოქას საფუძველი ჩაეყარა მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში და „მსახიობთა რეჟისურის“ პერიოდი გაგრძელდა მე-20 საუკუნის 10-იან წლებამდე. მე-19 საუკუნეში მასობრივი ხასიათი ჰქონდა „მსახიობთა რეჟისურის“ პრაქტიკას, არსებითად ეს არის მსახიობის და რეჟისორის, ამ ორი პროფესიის თანაარსებობის, ურთიერთშერწყმის ეპოქა, სადაც ლიდერის მდგომარეობა უკავიათ ცნობილ მსახიობებს ვ. აბაშიძეს, ლ. მესხიშვილს, კ. მესხს, კ. ყიფიანს, ვ. გუნიას და სხვებს. ისინი წლების მანძილზე შესანიშნავად ხელმძღვანელობდნენ დასებს. დიდი წარმატებით რეჟისორობდნენ და ქართულ რეჟისურას ამდიდრებდნენ პრაქტიკული და თეორიული მოღვაწეობით.

მე-19 საუკუნის 80-იანი წლებიდან ვ. აბაშიძე მოგვევლინა, არა მარტო, როგორც მსახიობი და რეჟისორი, ასევე ის შესანიშნავი რეჟისორ-პედაგოგიც გახლდათ. იგი თვლიდა, რომ გარკვეული მეთოდოლოგიის გარეშე შეუძლებელი იყო მსახიობთა აღზრდა - „მსახიობთა გაწვრთნა“. იგი მსახიობებს „სიმართლის ხელოვნებას“ ასწავლიდა. მისი შეხედულებები, პრაქტიკული საქმიანობა ხელს უწყობდა რეჟისურის პოზიციის განმტკიცებას, თუმცა წუთითაც არ ივიწყებდა მსახიობის უდიდეს როლს თეატრში.

მსახიობები გრძნობენ რეჟისორის საჭიროებას, მაგრამ მისი უფლებების გაზრდასაც ვერ ეგუებიან. ვ. აბაშიძის და კ. ყიფიანის შეხედულებები რეჟისურის შესახებ მხარდაჭერას პოულობენ სხვა მსახიობ – რეჟისორთა შრომებში, მაგალითად ვ. გუნია „მხარს უჭერდა რეჟისორის როლის ზრდას ახალ თეატრში“, მაგრამ ამასთანავე „იცავს მსახიობის ინდივიდუალობის შენარჩუნებას როგორც პირობას ახალი თეატრის განვითარებისას. ვ. გუნია იყო დიდი თეატრალური მოღვაწე, მსახიობი, რეჟისორი, კრიტიკოსი, დრამატურგი. მან განმარტა რეჟისორის როლი და ადგილი თეატრში და მისი უფლებამოსილება. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ემხრობოდა რეჟისორის უფლებების გაზრდას, მის დამოუკიდებლობას, პრაქტიკაში, როგორც მსახიობი, მაინც ვერ ეგუებოდა რეჟისორის დიქტატს.

ჩვენი შეხედულებით, თეატრის ხელმძღვანელი უნდა იყოს მაღალი ესთეტიკური გემოვნების, კრიტიკული აზროვნების, მცოდნე და განვითარებული, ესე იგი რეჟისორი, რომელიც არტისტების და საზოგადოდ სცენის სრული და დამოუკიდებელი ბატონი უნდა იყოს. უნდა სუფევდეს საოცარი სიმორჩილე და გაგონება. ესე იგი დისციპლინა.

პირველი, ვინც დაუნდობლი ბრძოლა გამოუცხადა სცენის მოყვარეობას და მსახიობურ ინდივიდუალიზმს, თეატრში განამტკიცა დისციპლინა და დაამკვიდრა როლზე საერთო მუშაობის პრაქტიკა იყო კოტე მესხი. მას იცნობდნენ, როგორც შესანიშნავ მსახიობს და ამ პერიოდისათვის ის უკვე დახელოვნებული რეჟისორიც იყო. კ. მესხი კარგად ერკვეოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებში. იყო ფართოდ განათლებული ადამიანი და აქედან გამომდინარე, დასი ანგარიშს უწევდა მის შეხედულებებს.

დიდი როლი ითამაშა რეჟისორის პროფესიის ჩამოყალიბების საქმეში ლადო მესხიშვილმა ცნობილმა მსახიობმა და რეჟისორმა. მას არ აკმაყოფილებდა მხოლოდ სპექტაკლის გარეგნული მხარე. წინა პლანზე წამოსწია სპექტაკლის მთლიანობა, მისი ანსამბლურობა. ლ. მესხიშვილისთვის ახლობელი იყო გმირის ძიების თემა, ამიტომ მას იტაცებდა ფსიქოლოგიური ჟანრის ნაწარმოები. რაც მთავარია, მესხიშვილის რეჟისორულ პრაქტიკაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა ანსამბლურობის საკითხს. თავის სპექტაკლებში, დიდ თუ პატარა როლებზე მუშაობის დროს ერთნაირ ყურადღებას უთმობდა. უყურადღებოდ არც მასობრივ სცენებს ტოვებდა.

თავი II. ალექსანდრე წუწუნავას რეფორმისტული ძიებები

ქვეთავი I. ალ. წუწუნავა დრამაში

მეორე თავის პირველ ქვეთავში განხილულია ალექსანდრე წუწუნავას რეფორმისტული ძიებები დრამაში და გაანალიზებული მისი უდიდესი ობიექტური როლი დრამის რაქისურის პროფესიულ განვითარებაში.

ალექსანდრე წუწუნავა სწორედ მაშინ მოვიდა ქართულ თეატრში, როდესაც XIX საუკუნის თეატრი იცვლებოდა, ასპარეზზე გამოდიოდა ახალი თაობა, რომელსაც მხატვრული იდეები ეპოქის შესაბამისად უნდა გამოეხატა. წუწუნავა ძალიან ახალგაზრდა მოვიდა ქართულ თეატრში და თან ნოვატორული სული მოიტანა. ის იყო პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორი რომელმაც მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ დრამაში, ოპერასა და კინოში დრმა კვალი დატოვა. ამით, მან ქართველ რეჟისორთა შორის განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა. რეჟისურა ახალი ხელოვნება იყო ქართულ თეატრალურ სივრცეში ჯერ არ გამოჩენილიყვნენ მარჯანიშვილი და ახმეტელი, სწორედ წუწუნავამ მოუშადა ნიადაგი პროფესიული რეჟისურის თეატრის საზოგადოებრივ ავტორირეტს.

წუწუნავასთვის ისევე როგორც სხვა „ქართველი მხატვლებისათვის“ სპექტაკლის ანსამბლურობისაკენ სწრაფვას ეროვნული საფუძველი გააჩნია. აღსანიშნავია ალ. წუწუნავას ახალგაზრდა პროფესიონალი რეჟისორის მიერ დადგმული პირველი პიესა, იტალიელი დრამატურგის გაბრიელე დ'ანუნციოს „იორიოს ასული“. ახალგაზრდა რეჟისორის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან სცენისმოყვარენი შემოქმედებითად გარდაქმნა. დადგა ანსამბლური სპექტაკლი, სცენაზე ყველა ცხოვრობდა და ბატონობდა კოლექტიურ თამაშში. ასევე, რეჟისორმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია მხატვრობას. იზრუნა სპექტაკლის არა მარტო ტექნიკურ, არამედ ესთეტიკურ მხარეზე.

„სახალხო სახლში“ მუშაობის პერიოდში წუწუნავა არც ეროვნულ დრამატურგიას ივიწყებს დგამს ქართველ დრამატურგთა პიესებს: პაულო ირეთელის „ქრისტინეს“ (ნინოშვილის მიხედვით), ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლს“, ტრ. რამიშვილის „მეზობლებს“, ნ. შიუკაშვილის „მეგობრებს“, ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე“. მართალია, ეს სპექტაკლები ერთნაირი მხატვრული დონის არ იყო მაგრამ ამ დადგმებში პროფესიონალი რეჟისორი არ დალატობს მის მიერ არჩეულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპს.

ა. წუწუნავა თბილისის ქართული დრამის თეატრში იწყებს ი. გედევანიშვილის ექსპრესიონისტულ პიესის „მსხვერპლის“ დადგმას. ეს სპექტაკლი საყურადღებოა, იმიტომ რომ ბრწყინვალე დეკორაცია, მხატვრული ოსტატობით შექმნილი მიზანსცენები, როლის ზე ამოცანის გამჭოლ

მოქმედებაში ეფექტური გახსნა, სპეციალურად შექმნილი მუსიკა, მეტყველი აქტიორთა სახეები, სცენური გამომსახველობის ახალი საშუალებები და ანსამბლურობა წარმოადგენს ალ. წუწუნავას რეფორმისტული იდეების, თეატრის სინთეტიზაციის ბრწიყვანე მაგალითს.

„მსხვერპლმა“ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა რეჟისორის, როგორც სპექტაკლის ერთადერთი ორგანიზატორის უდიდესი მნიშვნელობა.

ალ. წუწუნავამ პროფესიულ ქართულ თეატრში დაამკვიდრა რეჟისორის ჰეგემონიის როლი. მან დაიმორჩილა აქტიორული ინდივიდუალიზმი გადაწყვიტა მიზანსცენების პრობლემა და სპექტაკლი ერთ მთლიან მხატვრულ აზრს დაუქვემდებარა.

ქართულ თეატრში კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის მოსვლამდე იყო ალ. წუწუნავას ეპოქა.

ქვეთავი II. ალ. წუწუნავა ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებელი

მეორე თავის პირველ ქვეთავში განხილულია ალექსანდრე წუწუნავას ფუძემდებლური როლი ქართულ საოპერო რეჟისურაში.

იმდროისათვის, როდესაც წუწუნავა, 1918 წლის 18 მაისს, მენშევიკური მთავრობის მიერ თბილისი ოპერის თეატრის კომისრად დაინიშნა, არ არსებობდა ქართული ეროვნული საოპერო ხელოვნების ტრადიციები.

წუწუნავა იწყებს ზრუნვას ქართული მუსიკალური კულტურის ასაყვავებლად. თავდაუზოგავად შრომობს ეროვნული კადრების გამოსავლენად და მათი აღზრდისათვის. მისი ინიციატივით იქმნება საოპერო კომისია. ასევე, წუწუნავამ თავი მოუყარა დასის პოტენციურ ძალებს. ამავე პერიოდში მისი ძალისხმევის შედეგად, ქართული ოპერის საძირკველის ჩაყრის მიზნით, ქართულ ენაზე ითარგმნა რუბინშტეინის ოპერა „დემონი“, რომელიც თემატურად ახლოს იდგა საქართველოსთან.

პირველი ქართული ოპერის დიმიტრი არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ დადგმით რეჟისორი წუწუნავა და მხატვარი ზალცმანი უპირისპირდება ძველ საოპერო თეატრის პომპეზურ დეკორაციებს. რეჟისორმა საოპერო დადგმაში განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ისტორიული პერსონაჟების გაადამიანურებას.

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერამ „აბესალომ და ეთერი“ უდიდესი ადგილი დაიმკვიდრა ჩვენი ერის კულტურულ ცხოვრებაში. წუწუნავას შემოქმედებითი ბიოგრაფია „აბესალომ და ეთერის“ ორ ერთმანეთისაგან

განსხვავებულ დადგმას მოიცავს. პირველი დაიდგა 1919 წელს, ხოლო მეორე 1936 წელს. ამ ორ სპექტაკლს ერთმანეთისაგან მარტო დროის ფაქტორი არ განასხვავებს. მთავარი მაინც რეჟისორის განსხვავებული კონცეპტუალური გადაწყვეტაა. პირველი დადგმა რეჟისორმა ლეგენდად წარმოსახა. წუწუნავს ამგვარი რეჟისორული ინტერპრეტაცია ნაწარმოების, ბუნებით იყო ნაკარნახევი. პირველ დადგმაში რეჟისორმა მხატვრულ სიმართლეს მიაღწია, რასაც იმ დროისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან ის დაუპირისპირდა მაშინდელ საოპერო თეატრისათვის დამახასიათებელ პომპეზურ ბუტაფორიულობას. „აბესალომ და ეთერის“ მეორე დადგმა კი ანტიკურ ტრაგედიის პრინციპით გადაწყვიტა.

ზაქარია ფალიაშვილის „დაისის“ რეჟისორულ ინტერპრეტაციაში წუწუნავამ მოახდინა ლირიკულ-ინტიმური და გმირულ-პატრიოტული უანრების გაწონასწორება და სახალხო წარმოდგენაში განხორციელება. წუწუნავას დადგმა ახალ სიტყვად, ახალ ეტაპად იქცა „დაისის“ სცენურ ცხოვრებაში.

წუწუნავას მიერ დადგმული ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტე“ ჩვენი ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა. წარმატების მთავარი ფაქტორი, ოპერის კომიკურ საწყისებში უნდა ვეძებოთ. დოლიძის ოპერის ძლიერი მხარე, უპირველეს ყოვლისა მისი დაუმრეტელი იუმორია. ოპერის მთავარი ღირსება მის მკვეთრ კომედიურობაშია. „ქეთო და კოტე“ კომიკურ-სატირული ოპერაა. მას იდეურ სიმახვილეს ანიჭებს მომხიბვლელი სატირა ძველი თბილისის მესჩანურ საზოგადოებაზე, რომელიც პირველად ვიქტორ დოლიძემ გამოიყენა ქართული საოპერო თეატრის სცენაზე. კომპოზიტორი და რეჟისორი „ხანუმა“ სიუჟეტს შემოქმედებითად მიუდგნენ და ახალი ორიგინალი ნაწარმოები მიიღეს.

წუწუნავას ოპერის თეატრში მრავალწლიანი მოღვაწეობის პერიოდში სამმა ოპერამ ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, „დაისმა“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტემ“ მის რეჟისორულ ბიოგრაფიაში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა. მისი შემოქმედებითი ენერჯია ეროვნული ოპერის აღორძინებისკენ იყო მიმართული და უახარმაზარი წვლილი შეიტანა საოპერო ხელოვნების განვითარებაში.

ქვეთავი III. აღ. წუწუნავა ქართული მხატვრული კინოს ფუძემდებელი

მეორე თავის მესამე ქვეთავში საუბარია ალექსანდრე წუწუნავას ფუძემდებლურ როლზე ქართულ მხატვრულ კინომატოგრაფიაში. ალექსანდრე

წუწუნავა იყო პირველი რეჟისორი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ქართულ მხატვრულ კინოს.

აღ. წუწუნავამ 1917 წელს გადაიღო პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი ფილმი „ქრისტინე“. უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმი „ქრისტინე“ თავისი რეალიზმითა და ფსიქოლოგიურობით განსხვავდებოდა მდარე გემოვნებისა და მხატვრული მწირი მელოდრამებისაგან. რეჟისორმა ფილმში გადმოსცა გმირის სულიერი დრამა, პირადი განცდები, რომელიც დიდი ფსიქოლოგიური სიმართლით არის ნაჩვენები.

წუწუნავა ფილმში „ვინ არის დამნაშავე“ კინოხელოვნების შესაძლებლობების გამოყენებით მაყურებელს ეკრანზე უჩვენებს სოფლის დღესასწაულზე გურულ ცხენოსანთა ჯირითს, ცხენოსნურ ტრიუკებს. გურულების გამგზავრებას ამერიკაში და ცირკში გურული ცხენოსნების გამოსვლას.

ჩვენი აზრით, საქართველოს მონტაჟური კინოხელოვნების პრინციპები დანერგილი არ იყო ამ ფილმში, კინომონტაჟის მხრივ რაიმე ახალი მიგნება არ იგრძნობა, მაგრამ ფილმში გვაოცებს მსახიობის ოსტატობა, კინემატოგრაფიული სახის შექმნის რეალისტური მანერა და ხასიათის გააზრებული სიღრმე. რეჟისორი გარეგნულ პლასტიკურ საშუალებებს არ კმაყოფილდებოდა და მსახიობებისაგან შინაგან წვას მოითხოვდა და აქცენტი თვალებით მეტყველებაზე გადაჰქონდა. ასევე, რეჟისორის გამარჯვებით შეიძლება ჩაითვალოს ფილმ „ვინ არის დამნაშავის“ ანსამბლურობა.

წუწუნავა 1926 წელს ავქსენტი ცაგარელის პიესის მიხედვით იღებს პირველ ქართულ კინოკომედიას „ხანუმა“, მანამდე მას „ხანუმა“ დადგმული ჰქონდა დრამატულ თეატრში და ოპერის თეატრში ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტე“. აღ. წუწუნავას ფილმი „ხანუმა“ უმთავრესად ქართული თეატრის მსახიობთა გამოფენაა. სწორედ თეატრის მსახიობებმა შემოიტანეს თვითმყოფადობის დამახასიათებელი ის შემოქმედებითი ელემენტები, რომელიც ასე ძალიან სჭირდებოდა ოციანი წლების ქართულ კინოხელოვნებას.

„ქრისტინეს“ გადაღებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ წუწუნავა კვლავ უბრუნდება ფსიქოლოგიურ დრამას და 1927 წელს იღებს ფილმს „ორი მონადირე“ ი. ელიფთერიძის (ზურაბიშვილი) ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. ფილმში მაქსიმალური კონცენტრირება პერსონაჟის სულის მოძრაობაზე, ქცევის თავისებურებაზე, ინსტიქტურ მოვლინებაზეა მიმართული. ყოველივე ეს მოწმობს, რომ წუწუნავა პირველი შეეხო ფსიქონალიზის თემას ქართულ კინოში. ფილმში იკვეთება როგორც ექსპრესიონიზმის, ასევე

სიურეალიზმის მოტივები. კამერა „იხედება“, „იჭრება“ პერსონაჟის სულიერ სამყაროში და ცოდვით დამძიმებული ადამიანის ქვეცნობიერ, ფარულ ნაკადს გამოავლენს. ძირითადი ეპიზოდები ეთმობა პერსონაჟის სიზმრებს, ავადმყოფურ ხილვებს, ჰალუცინაციებს, ამგვარად, დანაშაულის თემა ერთ-ერთი გამჭოლი მოტივი ხდება წუწუნავას შემოქმედებაში.

„ორი მონადირის“ შემდეგ ა. წუწუნავა იწყებს სოციალური მხატვრული ფილმის „ჯანყი გურიაში“ გადაღებას. მანამდე ა. წუწუნავამ ამ ნაწარმოების ინსცენირება და წარმატებული დადგმა განახორციელა თეატრში. სპექტაკლში მასიური სცენების საინტერესო რეჟისორულ გადაწყვეტას ერთხმად აღნიშნავდნენ კრიტიკოსები.

კინონაწარმოების „ჯანყი გურიაში“ სცენარი, ისევე როგორც დანარჩენი მის მიერ გადაღებული ფილმების სცენარი თავად რეჟისორმა დაწერა. რომანისაგან განსხვავებით ფილმში უკანა პლანზე გადაიტანა ცალკეულ გმირთა პირადი ცხოვრება, ხოლო წინა პლანზე ხალხის მასა გამოიყვანა. ხალხის ერთიანობაში იკვეთება ცალკეულ გმირთა პორტრეტები. რომანის ზოგიერთმა გმირმა ფილმში სრულიად ახალი თვისებები შეიძინეს. რეჟისორი იცავს ნაწარმოების ფაბულას, პერიპეტებს, მაგრამ დრამატულ მოქმედებებს ხალხის შუაგულში, მასობრივ სცენებში წარმართავს. ორიგინალურად და დინამიურად ჩართო ფილმის სიუჟეტში უძველესი ხალხური სანახაობა: ხატობა, ჯვარზე დაფიცება, ნადიმი, ალაია, ჯირითი, ლელო და ა.შ.

აღ. წუწუნავამ მხოლოდ ხუთი ფილმი გადაიღო „ქრისტიანე“, „ვინ არის დამნაშავე“, „ხანუმა“, „ორი მონადირე“ და „ჯანყი გურიაში“. აღნაშნივია, რომ არცერთი მათგანი არ არის ტიპური საბჭოთა თემატიკის და სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით შექმნილი.

თავი III. ბრძოლა სინთეზური თეატრისათვის.

მესამე თავში განხილულია ვალერიან შალიკაშვილის შემოქმედებითი ცხოვრების ის ძირითადი ასპექტები, რომლებსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული პროფესიული თეატრის განვითარებისათვის. ვალერიან შალიკაშვილი იყო თეატრალური მოღვაწე, მას მრავალმხრივი ნიჭი ჰქონდა. იყო მსახიობი, რეჟისორი, პედაგოგი, დრამატურგი, პუბლიცისტი და საზოგადო მოღვაწე. სულ რაღაც თხუთმეტი წელი იმოღვაწა ქართულ სცენაზე და სამუდამოდ დაიმკვიდრა საპატიო ადგილი ქართულ ხელოვნებაში.

ჩვენი აზრით, შალიკაშვილს თავისი ნიჭიერებითა და აქტიორული ოსტატობის წყალობით შეძლო გადაელახა ამპლუის საზღვრები და მიეღწია ჟანრულ მრავალფეროვნებისათვის. ამაზე მის მიერ განსახიერებული როლები მეტყველებენ: იაგო („ოტელო“), შტოკმანი („დოქტორ შტოკმანი“), ტირეზია („ოიდიპოს მეფე“), ლეფევერი („მადამ სენ შერმენი“), დარისპანი („დარისპანის გასაჭირი“), სულეიმან ხანი („დალატი“), ელიზბარ ერისთავი („თამარ ბატონიშვილი“) და სხვა. მან თავისი ხანმოკლე სამსახიობო კარიერის მანძილზე ასამდე როლი შეასრულა.

ვ. შალიკაშვილი ფსქოლოგიურ-რეალისტური ტიპის მსახიობი იყო. მის აქტიურ ბუნებას ორგანულად შერწყა სამხატვრო თეატრის სტილი. მისი მნიშვნელოვანი ნამუშევრები მაინც ფსიქოლოგიურ რეალიზმს განეკუთვნება. მათ შორის აღსანიშნავია იბსენის „დოქტორი შტოკმანი“, ღიმოვის „ისმინე ისრაელ“, კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ და სხვა.

ვ. შალიკაშვილი უფრო გრძნობის აქტიორი იყო ვიდრე გარეგანი ფორმებისა, მაგრამ კარგად ესმოდა, რომ მაყურებელთა ემოციებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა შესაფერ ფორმით ამეტყველებულ გრძნობებს, ამიტომ მუდამ ზრუნავდა, რომ ეს ორი მომენტი შეხმატკბილებულად გამოეყენებინა და ამ მხრიმ, დასახულ მიზანს ყოველთვის აღწევდა.

შალიკაშვილი ცდილობდა უფრო ღრმად ჩაწვდომოდა თეატრალური ხელოვნების არსს, რადგან ხედავდა თეატრის განახლების აუცილებლობას და ამ საპასუხისმგებლო საქმეში რეჟისორის ადგილს და მნიშვნელობას. როგორც სხვა „ქართველი მხატვლები“ შალიკაშვილიც განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა სპექტაკლის ანსამბლურობის საკითხს. ვ. შალიკაშვილის ღირსება როგორც რეჟისორისა, ის არის, რომ „ეპიზოდური როლები წინა პლანზე წამოიწია და საზოგადოების ყურადღების ღირსი გახდა“. მართლაც ძნელი იყო გასტროლიორი მსახიობის სურვილების შეფარდება სპექტაკლის ინტერესებისათვის, მაგრამ შალიკაშვილი ამ ბრძოლაში მარტო არ იყო, ანსამბლის საკითხში ერთ პოზიციაზე იდგნენ სხვა „ქართველი მხატვლებიც“, ისინი ერთად იბრძოდნენ ახალი თეატრალური პრინციპების დანერგვისათვის.

შალიკაშვილი იყო ახალი ტიპის, ახალი ყაიდის რეჟისორი. თავისი მოღვაწეობის მანძილზე ცდილობდა პრაქტიკულ საქმიანობით დაემტკიცებინა სტანისლავსკის ფორმულა: „არ არსებობს დიდი და პატარა როლები, არსებობენ დიდი და პატარა მსახიობები“.

შალიკაშვილმა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ისწავლა გმირის სოციალური ყოფის ასახვისას დეტალების სიზუსტის მნიშვნელობა და გმირის ღრმა ფსიქოლოგიური განცდების გადმოცემა. პიესის დადგმის დროს ზოგჯერ მოგზაურობდა კიდეც ზოგიერთი ტიპაჟისა და ადგილის შესასწავლად, მაგრამ სამხატვრო თეატრის პრინციპებს ფანატიკურად როდი მისდევდა ზოგჯერ ეწინააღმდეგებოდა კიდეც, ამის ნათელი მაგალითია იოსებ გედევანიშვილის „სინათლე“. რეჟისორმა სპექტაკლში გამოიყენა მუსიკა, საბალეტო ნომრები.

შალიკაშვილის სპექტაკლი „სინათლე“ თეატრალური სიმბოლიზმის თავისებური გამოვლენა და ამავე დროს, მოდერნიზაციის სერიოზული ცდაა. როდესაც ამას ვამბობთ, ვითვალისწინებთ გარემოებათა მთელ რიგს, რომლებიც მიმართულების განვითარებაზე ახდენდნენ ზეგავლენას და იწვედნენ ეროვნულ ნიადაგზე მის უჩვეულო ტრანსფორმაციას. პირველ რიგში მხედველობაში უნდა მივიღოთ ქართული მხატვრული აზროვნების მძლავრი და ამოუშრეტელი რომანტიკული ტრადიცია, რომლის კვალი ნათლად იკითხება ორიგინალური დრამატურგიის ყველა მიმართულების, მათ შორის სიმბოლისტურ ნიმუშებშიც.

„სინათლის“ პოეტიკის მხატვრული თავისებურებანი ქართული კულტურის სიღრმიდან მოდიოდა და მჭიდროდ და ერწყმოდა ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციას, ხალხურ შემოქმედებასა და საუკუნის მსოფლმხედველობას. აქ ნაცნობი სიმბოლოების სახით გვევლინებიან და ერის შეგნებაში დამკვიდრებული ცხოვრებით განაგრძობენ არსებობას.

შალიკაშვილი დიდ ყურადღებას აქცევდა დეკორატიულ მხატვრობას. მაშინდელ თეატრს არ ჰქონდა საშუალება ყველა პიესა სხვადასხვა დეკორაციებში დაედგა, მაგრამ თეატრის მძიმე მატერიალური მდგომარეობის მიუხედავად შალიკაშვილი მაინც ახერხებდა, რომ სპექტაკლს თავისი დეკორაციული სამყარო ჰქონოდა.

შალიკაშვილი დიდი ენთუზიაზმითა და სიყვარულით დგამდა ქართულ პიესებს, აქეზებდა ახალგაზრდა ქართველ მწერლებს პიესების დასაწერად და სიხარულით დგამდა მათ ნაწარმოებებს. ასევე, შალიკაშვილს ჰქონდა უნარი ამოეცნო ახალგაზრდა მსახიობებში ტალანტი და გაბედულად ნიშნავდა მათ წამყვან როლებზე.

1918 წელს დრამატულმა საზოგადოებამ დაარსა სასცენო ხელოვნების სტუდია. სტუდიას ხელმძღვანელობდა გ. ჯაბადარი. დამდგმელ რეჟისორად მიწვეულ იქნენ ვ. შალიკაშვილი და კ. შათირიშვილი. სტუდიელები იყვნენ ვ. ანჯაფარაძე, მ. ჭიაურელი, ა. ვასაძე, შ. დამბაშიძე, შ. აღსაბაძე, გ. სარჩიმელიძე

შალიკაშვილი სამხატვრო თეატრში მიღებული გამოცდილების საფუძველზე ცდილობს დანერგოს ისეთი სარეჟისორული ჩვევები და მეთოდები, რომლებიც საქართველოში იშვიათობას წარმოადგენდა: პიესის წაკითხვა, მისი განხილვა, იდეის ამოხსნა, როლების სწორი განაწილება, ცალკეულ ხასიათებზე მუშაობა. იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა მსახიობის საერთო განათლების გაფართოებას, კულტურულ ზრდას, სცენიური გემოვნების ჩამოყალიბებას და პროფესიული შეზღუდულობის წინააღმდეგ ბრძოლას.

შალიკაშვილი ნიჭიერი არტისტი, რეჟისორი და ამასთანავე ნაყოფიერი დრამატურგი იყო. მის კალამს ეკუთვნის შვიდი პიესა: „გადაჭრილი მუხა“ დრამა ოთხ მოქმედებად, „უნიდაგონი“ კომედია ოთხ მოქმედებად, „უპრეტენზიო კომედია“ კომედია სამ მოქმედებად, „ოჯახი“ დრამა ხუთ მოქმედებად, „ჩვენები“ კომედია სამ მოქმედებად, „გაწყვეტილი ჯაჭვი“ დრამა სამ მოქმედებად, „მოქალაქის სიზმარი“ შარუი ერთ მოქმედებად. ჰქონდა ნათარგმნი მრავალი პიესა: რიუკოვის „პირველი მერცხალი“, ჰაუპტმანის „ფეიქრები“, მირბოს „უან და მადლენა“ და სხვა. მათ შორის ბევრი კომედიები და ვოდევილები.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენი აზრით, შალიკაშვილის წერილები თეატრის შესახებ დღესაც არ არის ინტერესს მოკლებული. შალიკაშვილი ოცნებობდა, რომ საქართველოში შექმნილიყო „იდეალური“ თეატრი. რადგან, შალიკაშვილი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრის როლს ერის სულიერ ცხოვრებაში, თვლის, რომ ქართულ თეატრს უნდა ჰქონდეს მარტო მისთვის დამახასიათებელი „ნამდვილი სახე, ვიწრო ნაციონალური მიმართულება“.

ვ. შალიკაშვილის კალამს ეკუთვნის სტატიები, ნარკვევები, ორიგინალური და თარგმნილი პიესები. მაგრამ ის პირველყოფლისა მაინც რეჟისორი და მსახიობი იყო. იგი ახლ გზებს ეძებდა შემოქმედებაში და ამ ძიებაში დაიფერფლა კიდევ. მისი რეჟისურა აღორძინებული ქართული თეატრის წინააღმდეგ.

თავი IV. ბრძოლა რეჟისორული პრინციპების დამკვიდრებისათვის.

მეოთხე თავში განხილულია მიხეილ ქორელისა და აკაკი ფაღავას შემოქმედება.

ქვეთავი I. მიხეილ ქორელი. მეოთხე თავის პირველ ქვეთავში გაანალიზებულია მიხეილ ქორელის რეჟისორული მოღვაწეობის ის ძირითადი ასპექტები, რომლებმაც მნიშვნელოვნად შეუწყვეს ხელი ქართული პროფესიული რეჟისურის პრინციპების დამკვიდრებას. მიხეილ ქორელი იმ თაობის პირველი

პროფესიონალი რეჟისორების წარმომადგენელია, რომლებმაც ქართულ თეატრში ბრძოლა გამოუცხადა აქტიურულ ინდივიდუალიზმს და ცდილობდნენ დაენერგათ კოლექტიური შემოქმედება.

ქორელმა პირველად ქუთაისში დაიწყო მოღვაწეობა, მან დასადგმელად გორკის „უკანასკნელი“ აირჩია (ეს პიესა იმ დროს რუსეთში აკრძალული იყო, ქორელმა კი გაბედა მისი დადგმა). „უკანასკნელის“ არჩევა განაპირობა ერთი მხრივ პიესის აქტუალობამ, მეორეს მხრივ თეატრალური ინტერესით პიესა წარმოადგენდა შესანიშნავ მასალას მსახიობის პიესაზე მუშაობის იმ მეთოდის შესასწავლად, რომელსაც მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა დაუდო საფუძველი და რომლის მიმდევარი და პრაქტიკაში განმხორციელებელი ქორელი გახლდა. მართალია მას მოსკოვის სამხატვრო თეატრში არ უმუშავია, მაგრამ მოსკოვში სწავლის დროს მისი ხშირი სტუმარი იყო და ხშირად რეპეტიციებსაც ესწრებოდა.

ქუთაისის თეატრში ქორელმა შემოიკრიბა ახალგაზრდობა და სამხატვრო თეატრის გამოცდილების მომარჯვებით დაიწყო ნამდვილი პროფესიული რეჟისორული მუშაობა. დასი მეტწილად ახალგაზრდებიდან შეადგინა, რომლებსაც მთელი გულთ „ახალი წესით“ მუშაობა ეწადა. აღსანიშნავია, რომ პიესაზე მუშაობას მიხეილ ქორელი ყოველთვის მაგიდასთან იწყებდა და სცენაზე მაშინ გადადიოდა, როდესაც მსახიობისათვის გარკვეული იყო თვითოეული როლის სახე. ის როლების ზეპირად ცოდნას მოითხოვდა მსახიობებისაგან. ჰარმონიული დიალოგისთვის რომ მიეღწია, მსახიობებისაგან მოითხოვდა პარტნიორის როლის არა მხოლოდ რეპლიკების, არამედ მთელი ტექსტის ცოდნას და პარტნიორის მთელი ყურადღებით მოსმენას. მსახიობებს ასწავლიდა თუ ამ წესს დაიცავდნენ, სცენაზე თითოეული სიტყვა გაცოცხლდებოდა და სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობას მიაღწევდნენ. სპექტაკლში ყველა მსახიობთა თამაშში იგროძნობოდა რეჟისორის მიერ დაცული მხატვრული ზომიერება.

1920 წლის ივნისში აკაკი ფაღავას ინიციატივით შეიქმნა ახალი დრამატული დასი. დასში რეჟისორებად მუშაობდნენ მ. ქორელი, ალ. წუწუნავა, კ. ანდრონიკაშვილი და ახალგაზრდა ალ. ახმეტელი. 1920 წლის 15 ოქტომბერს დღევანდელი რუსთაველის თეატრის შენობაში გაიხსნა ქართული დრამის სეზონი. შ. დადიანის „გუშინდელნი“, რომლის რეჟისურა მ. ქორელს ეკუთვნოდა.

მარჯანიშვილის მოსვლით 1922 წელს რუსთაველის სახელობის თეატრში ახალი ერა დაიწყო. მარჯანიშვილი აფასებდა ქორელის რეჟისურას და პატივს სცემდა, როგორც ერუდირებულ და კულტურულ ადამიანს. 1923 წელს მიხეილ ქორელი იწვევს მუშაობას გერმანელი ექსპრესიონისტი დრამატურგის ერნესტ ტოლერის „კაცი მასაზე“. ქორელს ტოლერის პიესაზე მუშაობა თითქმის დამთავრებული ჰქონდა, როცა კ. მარჯანიშვილი ჩაერია რეპეტიციებში. მარჯანიშვილმა არ მიიღო ქორელის დადგმის გააზრება და როგორც თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა, რადიკალურად ჩაერია პიესის ინტერპრეტაციაში. შეიტანა რა გარკვეული კორექტივები დადგმაში და ფაქტიურად განსაზღვრა სპექტაკლის იდეური მიზანდასახულობა და აზრობრივი აქცენტები.

ქვეთავი II. აკაკი ფაღავა

მესამე თავის მეორე ქვეთავში აღწერილია აკაკი ფაღავას რეჟისორული და პედაგოგიური მოღვაწეობა და ძირითადი აქცენტები დასმულია მის ობიექტურ როლზე ქართული პროფესიული თეატრალური სკოლის ჩამოყალიბების საქმეში.

აკაკი ფაღავა არის ქართული თეატრისა და სათეატრო განათლების უაღრესად დიდი დამსახურების მქონე მოღვაწე, რომელიც არა მარტო ერთ-ერთი პირველი პროფესიონალი რეჟისორია, არამედ არის უმაღლესი სათეატრო განათლების ფუძემდებელი საქართველოში.

თეატრის სიყვარულმა და თეატრის საშუალებით თავისი ქვეყნისა და ხალხის სამსახურის იდეამ გადააწყვეტინა მოსკოვის უნივერსიტეტის ფილოლოგიური ფაკულტეტის სტუდენტი აკაკი ფაღავა 1909 წელს შესულიყო მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიაში და სამხატვრო თეატრის ფუძემდებლებისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანელობით დახელოვნებულიყო რეჟისურაში. ფაღავას ინტელექტუალურ და რეჟისორულ შემოქმედებით ზრდაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა მაშინდელმა მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა. სწორედ იმ პერიოდში (1908-1915 წ.წ.) ყალიბდებოდა სტანისლავსკის ე. წ. „სისტემა“. სტუდიის დამთავრების შემდეგ იგი მუშაობას იწვევს სამხატვრო თეატრში რეჟისორის თანაშემწედ.

აკაკი ფაღავა ორი უმაღლესი განათლებით სარეჟისორო და პედაგოგიურით საქართველოში ბრუნდება. აღსანიშნავია, რომ ამ დროისათვის მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპები ფესვებს იმაგრებს ქართულ სცენაზე.

1914 წლის 12 ივნისს თეატრალური საზოგადოების ყრილობაზე ფაღავას მოხსენებამ „სასცენო ხელოვნების შესახებ“ დიდი ინტერესი გამოიწვია. თავის

მოხსენებაში აკაკი ფაღავა აღნიშნავდა, რომ არსებობს თეატრი წარმოდგენის და თეატრი განცდის. წარმოდგენის თეატრი არ ეძებს გმირის შინაგან განცდას, ხოლო განცდის თეატრმა ჯერ უნდა გაიგოს გმირის აზრები და განიცადოს გმირის გრძნობები და შემდეგ იგივე აზრები და გრძნობები გააგებინოს და განაცდევინოს მაყურებელს. ფაღავა უპირატესობას მხატვრულ რეალიზმს ანიჭებდა.

1920 წელს აკაკი ფაღავას შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტი მოხდა. დრამატული საზოგადოების გამგეობამ დაქსაქსული მსახიობებისაგან ქართული დრამატული დასის შექმნა დაავალა, აგრეთვე სამხატვრო ხელმძღვანელობა და მთავარი რეჟისორობა თავად უნდა ეკისრა. ახალგაზრდა რეჟისორმა თავისი ჩვეული ენერგიით შეუდგა დასის შეკრებას. მოიწვია სხვადასხვა თაობის მსახიობები. დასის ორგანიზება მხატვრული ტიპის საფუძველზე არ მომხდარა, მაგრამ დრამის ჩამოყალიბების ფაქტი კი მნიშვნელოვანი იყო იმ ხანად. მალე შეიკრიბა სხვადასხვა მხარეს დაქსაქსული საუკეთესო ძალები. საზოგადოებაც დაინტერესდა თეატრით.

აკაკი ფაღავამ დავით კლდიაშვილის თეატრის ახალ ეტაპს დაუდო საფუძველი. მან „ირინეს ბედნიერება“ დადგა ორჯერ 1920-1922 წლებში. პირველ დადგმაში განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო სპექტაკლის ანსამბლურობამ. აქტიორები თამაშობდნენ ბუნებრივად, კოლექტიურად. მეორე დადგმაში ჭარბობს ნატურალიზმის ხაზები. ფაღავას მიერ დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის გამოსახატავად მიგნებულ იქნა განსხვავებული სცენური ფორმა და საშუალებები. შეიძლება ითქვას, რომ არასოდეს მანამდე არ ყოფილა ქართულ სცენაზე ასე კარგად გადმოცემული „ნატურალისტური თეატრის“ ელემენტები.

დ. კლდიაშვილის პიესა „ირინეს ბედნიერებაში“ ჩნდება ახალი შტრიხი, ნატურალიზმის ელემენტები.

ა. ფაღავას, როგორც კ. სტანისლავსკის თაყვანისმცემელ რეჟისორს, კარგად ესმოდა რეპეტიციების მნიშვნელობა. მუდმივი წვრთნის როლი მსახიობის ცხოვრებაში. ამიტომ იგი ხანგრძლივად, და სისტემატიურად მუშაობდა რეპეტიციებზე.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ აკაკი ფაღავას სპექტაკლი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ რუსთაველის თეატრის ისტორიაში შევიდა როგორც მნიშვნელოვანი დადგმა, რომელმაც ფაქტიურად რეალისტურ სტილს ჩაუყარა საფუძველი.

1921 წელს რესპუბლიკის მთავრობა იწვევს სათეატრო განათლების მოგვარებას სახალხო კომისარიატის დავალებით. აკაკი ფაღავა მთელი წელი მოუწია საორგანიზაციო საკითხებს და 1922 წ. სტუდია გაიხსნა. 1923 წლიდან სტუდიის საფუძველზე შეიქმნა თეატრალური ინსტიტუტი, რომლის პირველი რექტორი იყო ა. ფაღავა, ხოლო 1939 წლიდან პრორექტორი სასწავლო-სამეცნიერო დარგში, აგრეთვე თეატრის ისტორიის კათედრის გამგე.

ა. ფაღავამ მთელი თავისი ნიჭი და ენერჯია ეროვნული თეატრის აღორძინებასა და წარმატებისთვის ბრძოლას შეაღწია. მას მოახმარა თავისი დიდი გამოცდილება და მთელი სიცოცხლე.

* * *

ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი, ა. ფაღავა ის რეჟისორები იყვნენ, რომლებიც ქართულ თეატრში ამკვიდრებდნენ „განცდის ხელოვნებას“. ისინი ბოლომდე ერთგულნი დარჩნენ „სულიერი რეალიზმისა“. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოსვლის შემდეგ, პირობითი თეატრის აღზევების პროცესში ისინი რუსთაველის თეატრიდან წავიდნენ. წასვლას წინ უძღოდა ამ ორი ტენდენციის პრაქტიკული დაპისრისპირება.

7. ნაშრომის ძირითადი დებულებების ამსახველი პუბლიკაციები.

1. შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დაარსების 75 წლისთავისადმი მიძღვნილი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დოქტორანტთა პირველი სამეცნიერო კონფერენცია. შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. მოხსენება: „მსახიობთა რეჟისურა,“ 2010წ. 30 ოქტომბერი
2. ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებელთა სამეცნიერო კონფერენცია. მოხსენება: „აკაკი ფაღავას პედაგოგიური მოღვაწეობა“.
3. ახალციხის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორ - მასწავლებელთა სამეცნიერო კონფერენცია. მოხსენება: „ქართული საოპერო რეჟისურის სათავეებთან“.

პუბლიკაციები:

1. „ მსახიობის შინაგანი ფსიქოტექნიკა” შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სამეცნიერო შრომების კრებული „ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები“ 2009წ.
2. „აკაკი ფაღავას პედაგოგიური მოღვაწეობა“ ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები“ 2011წ.
3. „მწერალთა რეჟისურა“ ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები 2011 წ.
4. „ალექსანდრე წუწუნავა – ქართული მხატვრული კინოს ფუძემდებელი“. ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები 2011წ.
5. „ლადო მესხიშვილი ქართული რეჟისურის სათავეებთან“ (რუსულ ენაზე). შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სანტ-პეტერბურგის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი 2011წ.
6. „მ. გორკის „უკანასკნელნი“ ქუთაისის თეატრის სცენაზე“ (რუსულ ენაზე). შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სანტ-პეტერბურგის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. ისტორიულ - ფილოლოგიური ძიებანი 2011წ

თავი I. ქართველ მწერალთა და მსახიობთა რეჟისურა – გარდამავალი ეტაპი

1. მწერალთა რეჟისურა

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული თეატრი ამზადებს საფუძველს და გზას უკვალავს რეჟისურის განვითარებას, რა გინდ წინააღმდეგობებით აღსავსე არ უნდა ყოფილიყო ეს გზა, ქართული რეჟისურა მაინც პროგრესულად ვითარდებოდა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმ მწერალთა და მსახიობთა ღვაწლი, რომლებმაც რეჟისორის ფუნქცია ითავეს, ამ პერიოდის მოღვაწეებს შორის პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ მწერლობიდან ქართული პროფესიული თეატრის აღმდგენელი გიორგი ერისთავი, ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი, ხოლო სამსახიობო ხელოვნებიდან ვ. გუნია და ლ. მესხიშვილი. თეატრის ისტორიის ამ ეტაპზე რეჟისორის როლი ჯერ კიდევ ვერ ამალდა დამოუკიდებელი ხელოვნების დონემდე, იგი უფრო ორგანიზატორის, მენეჯერის, მმართველის როლს ასრულებდა.

„გ. ერისთავმა პირველმა დადგა მისივე „გაყრა“ იგი მსახიობიც გახლდათ სპექტაკლისა, ამ ფაქტში კარგად იკითხება მთელი XIX საუკუნის რეჟისურის თავისებურება, მისი ევოლუციის საწყისი ეტაპი. საცნაურია მრავალსახეობა შემოქმედისა, რომელიც შემდეგ თავის თავში გააერთიანებს არა მარტო მსახიობს და დრამატურგს, არამედ მხატვარსა და კომპოზიტორსაც – ერთი სიტყვით წარმოადგენს ურთულეს სინთეზს“ (კიკნაძე 1982: 47).

როცა ვ. ერისთავმა იტვირთა ქართული პროფესიონალური თეატრის აღდგენა, ის პირველი სპექტაკლის დრამატურგიც იყო მსახიობიცა და რეჟისორ-ორგანიზატორიც. რთული და წინააღმდეგობებით სავსე იყო პირველი ნაბიჯები. პიესის, („გაყრა“) დასადგმელად არ ჰყავდა პროფესიონალი მსახიობები, იყვნენ მხოლოდ თეატრის გახსნის მოწინააღმდეგეთა მიერ დაშინებული სცენისმოყვარენი. პირველი წარმოდგენის დადგმა არისტოკრატთა ითავა, ხოლო შემდეგ ვ. ერისთავმა პროვინციას მიმართა. მომავალი დასის წევრთა უმეტესობა გორიდან და გორის მაზრიდან იყვნენ. ისინი თავის სოფელ ხიდისთავში წაიყვანა და დაუწყო წვრთნა, რეპეტიციების პარალელურად ასწავლიდა სასცენო ხელოვნებას, თეატრის ისტორიას, სცენის ტექნიკას. ასე გრძელდებოდა ნახევარი წელი, შემდეგ მან დასი თბილისში ჩამოიყვანა და აქ განაგრძო მათთან მუშაობა. ამგვარი მუშაობის სტილი წარმოდგენის მზადებასთან ერთად პროფესიულ აღზრდასაც ისახავდა მიზნად, ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ვ. ერისთავმა თავისებური სტუდია შექმნა. დასი თავის პრინციპებს აზიარა. ვ. ერისთავის შემოქმედებითი პრინციპი, ცხოვრების სინამდვილის ასახვა და მისი ნაკლოვანებების ჩვენება, მათზე დაფიქრების და გამოსწორების მიზნით. ამას ნათლად ამბობს „გაყრის“ ეპილოგში.

მიკირტუმ (ავტორის მაგიერ) „ბატონებო შემიხედეთ, თუ ჰპოვეთ რამ ნაკლულობა, ამაღ ვმხნეობა, აქ ბრძანებულთ ყველასა, გაქვსთ განათლება, და ამისთვის მაპატიებთ სუსტსა ამას პირველ შრომას, არ შეისმენთ რომელთამე უსწავლელთა წყენას, წყრომას, მე დავწერე იმაზედა, ვინც ზნეობით არის მრუდი, ჩვენც ვეცადნეთ და გავდევნოთ, რაცა არის ჩვენში ცუდი!“ „გ.ერისთავი კომედიოგრაფი იყო, ამიტომ უმთავრესად უარყოფით მხარეებს ეძებდა და ამჟღავნებდა. იგი კისერში წვდა იმ პირებს, რომელიც ნაკლოვანებათა მორევში იზლოზნებოდნენ და მათი მახინჯი სახეები დაურიდებლად, ყველას დასანახავად გამოიტანა დღის სინათლეზე“ (გერსამია 1950: 108). მაშინდელი საქართველო სავსე იყო მის კომედიებში ასახული პერსონაჟთა პროტოტიპებით, სწორედ მათი ცხოვრების სააშკაროდ გამოტანა იყო გ. ერისთავის მთავარი ამოცანა. გ. ერისთავის პიესების რემარკებიდან ჩანს, რომ მას არ ჰქონდა იმის იმედი, რომ მისი პიესები გამოცდილ ოსტატის ხელში აღმოჩნდებოდა, ამიტომ ის თავის პიესებში რემარკებს ხშირად იყენებდა, როგორც სამოქმედო გარემოს. მიმნიშნებელ რემარკას, ასევე გმირის სალაპარაკო სიტყვებს შორის ხშირად სვამდა რთულ რემარკებს, რომლებშიც გმირის მოქმედებას ან ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას გადმოგვცემს. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითს:

„ოთახი გაულებსავი ფანჯარა, რომელიმე ქაღალდ გაკრული. ცალ გვერდზედ დგას დიდი ტახტი“ ან „ასანა ხარაზის დუქანი. დუქანში დგას ტახტი მარჯვნივ მხარეს არის კარი, იქვე ფანჯარა, მარჯვნივ მხარეს კარი რომელიც შეიყვანს მეორე ოთახში“.

ეს რემარკები მხატვრისთვის არის განკუთვნილი და მოქმედების ადგილს გამოხატავს:

„ოთახი ბეგლარისა, წიგნები კედლებზე ტახტქვეშ, სტოლზედ პისმენი სტოლი დგას, წიგნები აწყვია არეულად, ერთი საქმე ძევს ძველი და ერთი ღერბოის ქაღალდები ძევს ზედა“.

ამ რემარკებში მოქმედების ადგილის გარდა რეკვიზიტიც არის მითითებული:

„სასახლე რუსუდან დედოფლისა ვარძიაში, მდიდრად განათებული დარბაზი: ხმა საკრავისა და სიმღერისა, დარბაისელთ სიარული, შუა სცენაზე დგას ტახტი სამეფო“. ეს რემარკა როგორც მხატვარისათვის ასევე მუსიკალური გამფორმებლისათვის არის განკუთვნილი და ამ სცენის ატმოსფეროს გადმოგვცემს.

„ივანე იცინის ფუ კაკაია ნიზოსტ (მივა პავლესთან, წაართმევს ხანჯალს, მერე მუთაქას გაჭრის შუაზედ, ერთს გადაუგდებს ანდუყაფარს) ნა ტებე, ბალშიო რაზბოინიკ! (მეორეს გადაუგდებს პავლეს) ნა ტებე დურალეი! (ბიჭებს უყვირის) გაიტანეთ, გადაყარეთ ეს ჩიხა-მახოები, თქვენთვის მიჩუქებია; ჩემს სახლს ნუ აჩირქიანებთ, სახლი ჩემია, (ბიჭები კრეფენ სიჩქარით. ივანე რევაზს) ატი ვონ, ისჩადიე ადა! (გავა)“ (ერისთავი 1950: 163).

გ. ერისთავი არა მარტო ქმედით სიტყვას აწოდებს მსახიობს, არამედ რემარკების საშუალებით მიუთითებს მის ყველა ქცევაზე, მიზანსცენის მზა ნახაზს აძლევს. ეს ნახაზი ზუსტად რომ გადაეტანა მსახიობს, სცენაზე მისი გამოტანა შეიძლებოდა.

გ. ერისთავის პიესებიდან რემარკებიდან ჩანს, რომ ის დრამატურგიულ რემარკებს ხშირად მიმართავს, როგორც სამოქმედო გარემოს მიმნიშნებულად აქტის ან ეპიზოდის დაწყების წინ, აგრეთვე სალაპარაკო სიტყვებს შორის ათავსებს მათ, რაც მხატვრისა და რეჟისორისთვისაც არის განკუთვნილი.

„გ. ერისთავი, როგორც „როგორც ორგანიზატორი და სპექტაკლის შემოქმედებითი ხელმძღვანელი, ქმნიდა რეჟისურას. მასში გაერთიანდა თეატრის დირექტორის, პიესის ავტორის, პირველი მსახიობის შრომა სხვადასხვა ელემენტების ერთობლივი მოაზრება, მათი ერთ გარკვეულ ორგანიზაციულ პრინციპებზე დაფუძნება საშუალებას იძლეოდა უკეთ წარმოჩენილიყო რეჟისორ-ორგანიზატორის როლი“ (კიკნაძე 1982: 48).

XIX საუკუნის 80-იან წლებში მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის შექმნა შეუძლებელი იქნებოდა, ილია ჭავჭავაძესა და აკაკი წერეთელს თავისი წერილებით ფსიქოლოგიური კლიმატი რომ არ შეექმნათ ახალი თეატრისათვის. პროფესიული თეატრი მოითხოვდა, რომ მას სათავეში ყოფილიყო ნიჭიერი რეჟისორ-ორგანიზატორი, სპექტაკლები უნდა მომზადებულიყო პროფესიონალურად, თეატრს უნდა ჰქონოდა რეპერტუარი. პირველ რიგში საჭირო იყო, რომ პროფესიული თეატრი განთავისუფლებულიყო სცენისმოყვარეთა ჩვევებისაგან. განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო მსახიობის ოსტატობას და სასცენო მეტყველების დახვეწას. წინა პლანზე წამოიწია ანსამბლის პრობლემა, სპექტაკლის სცენოგრაფიის საკითხებმა. კ. მესხი იგონებს: „პირველ ზაფხულშივე დ. ერისთავს პიესა გადაეთარგმნა და გადაეკეთებინა ოთხი თუ ხუთი პიესა და ჩამოეტანა სეზონისათვის. შეუდექით რეპეტიციებს – დავითი ჯარასავით დატრიალდა: აქ როლს არიგებდა, იქ დეკორაციებს ამზადებდა, ერთს ინტონაციას უსწორებდა, მეორეს როლის ხასიათს უხსნიდა, მესამე

მკერავთან მიჰყავდა და ტანსაცმელს ურჩევდა“ და იქვე „დავითი მეტად მკაცრი იყო თუ ქართულ სიტყვას დაამახინჯებდა ვინმე“ (ჩხეიძე 1953: 38).

როგორც მოგონებებიდან ჩანს დ. ერისთავი როგორც დამდგმელი რეჟისორი მსახიობებს როლის ხასიათსა და ინტონაციის თავისებურებას უხსნიდა, უმარტავდა თუ რომელი გმირი რას წარმოადგენდა, მეტად მკაცრი იყო, თუ ვინმე ქართულ სიტყვას დაამახინჯებდა. როგორც სადადგმო ორგანიზატორი დეკორაციებს ამზადებდა და მსახიობებს ტანსაცმელს ურჩევდა. იმდროინდელი თეატრისათვის რეჟისორის ასეთი მუშაობა ბუნებრივი იყო, რადგან არ ჰყავდა სათანადო ტექნიკური პერსონალი და ყველაფერი მას უნდა გაეკეთებინა. ამ ფაქტიდან ჩანს იმდროინდელი რეჟისურის სირთულეები, ზოგი რამ პრიმიტიული ფორმით იყო გამოხატული.

„განსხვავებული მდგომარეობა გვაქვს თეატრის თეორიის სფეროში იგი უფრო მაღალ საფეხურზე დგას ვიდრე პრაქტიკული რეჟისურა. ქართველ მწერალთა და მსახიობთა ნააზრევში მეტი სიღრმე და მრავალმხრივობაა. უფრო მეტადაც იგრძნობა აზროვნების მაშტაბები ასე მაგალითად: ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა თითქმის ყოველმხრივ განიხილეს რეჟისურის სფეროსთან დაკავშირებული პრობლემები. თანადროულობის დონეზე გაანალიზეს ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესები“ (კიკნაძე 1982: 51).

ილია ჭავჭავაძემ შემოუნახა მრავალი ქართველი მსახიობის სცენიური პორტრეტი მათი შემოქმედების დრმა ანალიზით. იმ პერიოდში, როცა იმართებოდა კამათი იმის შესახებ, თუ რომელი სკოლის - „განცდის“ თუ „წარმოსახვის“ წარმომადგენელი არის ჭეშმარიტი შემოქმედი, ი. ჭავჭავაძე თვლიდა, რომ მაყურებელზე ემოციურ ზემოქმედებას ჭეშმარიტი ტალანტი ახდენს. თავის ცნობილ წერილში „ბატონი გამყრელიძე სვიმონ ლეონიძის როლში“ წერდა: „არ შეგვიძლია არ აღვნიშნოთ ის ფრიად ჭკვიანური გრძნობიერი, უმეტნაკლებო აღსრულება როლისა, რომლის ცხადი მაგალითი თვალწინ გაგვიტარა ბატონმა გამყრელიძემ“ (ჭავჭავაძე 1953: 195).

წერილი შეიცავს ძვირფას ცნობებს არა მარტო სამსახიობო ხელოვნებაზე, არამედ რეჟისურაზეც. რადგან ის რაც მსახიობმა ლეონიძის როლში მოიპოვა, რეჟისორის მონაპოვარიცაა. რეჟისორი ხსნის პიესის აზრს, იღვას, ქმნის მოვლენათა და ურთიერთობათა რიგს, კრავს და აერთიანებს სცენებს, იბადება წარმოდგენა რომელშიც გამყრელიძე შესანიშნავად ასრულებს ლეონიძის როლს. „თავიდან ბოლომდე ერთნაირად, თანასწორად, ფრთხილად და ცოდნით, ნამდვილი გმირის ბუნების შეუბღალავად გაატარა თავისი როლი“. იგი

ფრთხილად და ცოდნით ქმნის ლეონიძის სახეს და გმირის სამყაროში შეღწევის უნარი არასოდეს სცილდება ზომიერების ფარგლებს. „ისეთი ბუნებით სავსე კილო იხმარა ბატონმა გამყრელიძემ, რომ პირველხარისხოვან არტისტსაც ხშირად გაუჭირდება.“ (ჭავჭავაძე 1953: 195). თავისი ბუნებრივობითა და სისადავით, რომელშიც დიდი ვნება და სიმართლე იყო დამუხტული, დიდ ზემოქმედებას ახდენდა მაყურებელზე.

XIX საუკუნის 80-იან წლების ქართული რეჟისურის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი საზრუნავი სპექტაკლის ანსამბლურობის საკითხი იყო. იმ პერიოდში ძლიერი იყო აქტიორული ინდივიდუალიზმი, მეფობდა მსახიობთა გასტროლი და პრემიერ მსახიობთა ინსტიტუტი, ხშირად მთავარი გმირის გარდა ყველაფერი საერთო პლანში იძირებოდა. ი. ჭავჭავაძემ ბრძოლა გამოუცხადა ამ მანკიერებას, მან საგანგებო ყურადღება დაუთმო სპექტაკლის ანსამბლურობის საკითხს. შეამზადა საზოგადოებრივი აზრი, წაახალისა და გაამხნევა რეჟისურა. ვ. კიკნაძის აზრით, „ილიამ ერთ-ერთ წერილში საგანგებოდ განიხილა „სტოროუს“ თითქმის უსიტყვო როლი. მან დარაჯის როლის გამორჩევით მტკიცეთ დაიცვა ანსამბლის პრინციპები,“ ამდენად იგი წინამორბედი გახდა იმ დიდი ბრძოლისა, რომელიც მეოცე საუკუნეში ქართულ პირველ პროფესიულ რეჟისურას ხვდა წილად“.

XIX საუკუნის ქართულ თეატრში გამეფებული იყო სპექტაკლის სახელდახელოდ მომზადების პრაქტიკა, რომელიც დიდხანს ტანჯავდა ქართულ რეჟისურას: „ერთნი და იგივენი კვირაში ერთხელ სულ სხვა პიესებს ამზადებენ, ხანდახან კვირაში ორჯერაც და მერე რა რიგად ჰთამაშობენ, ეს რომ უთხრათ ვისმეს ევროპელს, არ დაიჯერებს. იქ რომელი არტისტი გაჰბედავს სცენაზე გამოვიდეს, რომ ათი და ოცი რეპეტიცია მაინც გამოიაროს, სულ ცოტა ორი და სამი თვე არ ემზადოს“ (ჭავჭავაძე 1955: 84).

ევროპის უმეტეს თეატრებში მსახიობები ორ-სამ თვეს ზოგჯერ მეტხანს ანდომებდნენ რეპეტიციებს, ხოლო ქართულ თეატრში კვირაში ერთხელ ან კვირაში ორჯერ ამზადებენ სპექტაკლებს. მიუხედავად ამისა ზოგჯერ რიგიანად და „რა რიგად ჰთამაშობდნენ.“ ილიას აზრით, ასეთი მავნე პრაქტიკა ქართული თეატრისათვის შემოქმედებითად დამღუპველი იყო. ილია ჭავჭავაძე უკომპრომისოდ იხილავს მსახიობის თამაშს, მას მიაჩნია, რომ მსახიობმა როლი კარგად უნდა იცოდეს და გადაეჩვიოს სუფლიორის იმედით თამაშს. „მაგრამ მაინც ამ ცოდვას ვკისრულობთ და ვიტყვით, რომ ბატონი საფაროვისამ და ბატონ აბაშიძემ როლები საკმაოდ არ იცოდნენ კვირა დღეს“ (ჭავჭავაძე 1955: 84).

ილია ჭავჭავაძემ თავისი ყველაზე საყვარელი არტისტებიც არ დაინდო, ქართული თეატრის კორიფეებსაც არ აპატია: „აქტიორებმა როლები არ იცოდნენ რიგიანად რა დაგვემართა, რით ვერ მოვიშალეთ ეს უხამსი ჩვეულება. ურიგო არ იქნება, რომ ამ საგანს სასტიკი ყურადღება მიაქციოს რეჟისორმა, თორემ ეგ წყვეული ჩვეულება პრესის მწერალსაც დააფრთხობს და მაყურებელსაც, იმედია, რომ ბეჯითი რეჟისორი მოსპობს ამას.“ (ჭავჭავაძე 1955: 59). მისი აზრით, მსახიობის მიერ როლის არცოდნა ეს უხამსი ჩვეულება დააფრთხობს, როგორც მწერალს, ასევე მაყურებელსაც. ილიამ საფუძვლიანად განიხილა რეჟისურის საკითხები. მისი აზრით რეჟისორი ის ადამიანია, რომელიც მოვალეა იზრუნოს მსახიობის პროფესიონალიზმზე და პასუხს აგებს მსახიობის მოქმედებაზე. ილია მოითხოვს, რომ რეჟისორმა ამ ნაკლს „სასტიკი ყურადღება“ უნდა მიაქციოს. ილიას სწამს, რომ პრინციპული რეჟისორი გამოასწორებს ამ „წყვეულ ჩვეულებას.“ „ჩვენ გვგონია, რომ დიდი შეცდომაა რეჟისორისაგან, რომ ცოტად თუ ბევრად სადრამო როლს აკისრებინებს ხოლმე იმისთანა არტისტს რომელსაც საზოგადოებამ თვალი შეაჩვია, როგორც კომიკს.“ (ჭავჭავაძე 1955: 76).

ილია როლების განაწილებაში დაშვებულ შეცდომას მიუთითებს რეჟისორს. დრამატული როლი არ უნდა დააკისროს ისეთ მსახიობს რომლის „ფეხის გადადგმაზე“ მაყურებელს სიცილი აუტყდება. საკითხი ეხება მე-19 საუკუნის ქართული თეატრის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას – ამპლუას. იგი არ იყო მარტო ქართული თეატრის სპეციფიკური მოვლენა. როგორც რუსულ, ასევე დას. ევროპულ თეატრში დიდი ყურადღება ექცეოდა ამპლუას. მისი ინდივიდუალობა ურთულესი ფენომენია. მას აქვს ღრმა სუბიექტური და ობიექტური საფუძვლები. ყოველი მსახიობი გამოირჩეოდა თავისი ინდივიდუალობით: ფიზიკური მონაცემები, ტემპერამენტი, ხმა, პლასტიკა და სხვა თვისებათა ერთობლიობა რეჟისორს საფუძველს აძლევს განსაზღვროს, თუ რა როლი შეასრულოს მსახიობმა. გმირის, ჟანრის თავისებურებაც უშუალოდ არის დაკავშირებული მსახიობის მონაცემებთან. ამიტომ უადრესად დიდია ამპლუის მნიშვნელობა. რეჟისურა ცდილობდა მისი საზღვრების გაფართოებას. თანდათან, რეჟისურის განვითარების შემდგომ ეტაპზე გარდვეული იქნა ამპლუის საზღვრები, დაირღვა შტამპი. მაგ. უ. ჩხეიძე თამაშობდა ჰამლეტსაც და ყვარყვარე თუთაბერის როლსაც, მაგრამ ეს მოხდა დიდი რეფორმატორი რეჟისორის კ. მარჯანიშვილის ხელში. მანამდე კი რეჟისურას დიდი გზის გავლა მოუხდა, ხოლო მე-19 ს-ში ამპლუა

გაბატონებული ფორმაა თეატრის პრაქტიკაში. ამიტომ აკრიტიკებს ილია რეჟისორს, რომ მან დაარღვია მკაცრად განსაზღვრული ამპლუის ფორმა. კონკრეტულად საკითხი ეხებოდა ვ. აბაშიძის მიერ შაჰის როლის შესრულებას. შაჰი, რადგან საქართველოს მტერი იყო, ამის გამო არ შეიძლებოდა იგი სცენაზე სასაცილო ტიპად წარმოჩენილიყო. მაყურებელი უკვე შეჩვეული იყო ვ. აბაშიძეს, როგორც კომედიის მსახიობის ამპლუას. ამპლუის, ანსამბლის, როლზე ხანგრძლივი მუშაობის, ტექსტის გათავისების, მეტყველების საკითხები მე-19 ს-ნის ქართულ თეატრში პროფესიული რეჟისურის დამკვიდრებისათვის ბრძოლის უმნიშვნელოვანესი პრობლემებია. იგი სულ უფრო და უფრო დიდი მასშტაბს იძენს 80-90-იან წლებში და გრძელდება მე-20 საუკუნეშიც. რეჟისურის მუდმივი საზრუნავია მსახიობთა მაღალი პროფესიონალიზმისათვის ბრძოლა.

პროფესიონალური დაოსტატებისათვის ბრძოლა, მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობა გაივლის სხვადასხვა საფეხურებს, მაგრამ მათ მუდმივად აქვთ ერთნაირი პრობლემები. იგი თითქმის მთელს ისტორიას გასდევს სხვადასხვა ფორმითა და მასშტაბებით. ამ ბრძოლაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო „მუდმივი თეატრის პირობა,“ რომელსაც ხელი მოაწერა თეატრის დამფუძნებელ მსახიობთა ჯგუფმა. ეს არის ხელშეკრულება, რომელმაც განსაზღვრა მსახიობთა და რეჟისორთა უფლება-მოვალეობები. რეჟისურის ისტორიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დოკუმენტს, სადაც ნათლად ჩანს რეჟისორის დიდი ფუნქცია თეატრის ცხოვრებაში. აქ ერთმანეთთან არის დაკავშირებული როგორც ადმინისტრაციულ-ორგანიზაციული, ასევე შემოქმედებითი საკითხები. ისინი ერთმანეთშია გადაჯაჭვული.

რეჟისორი უფლებამოსილია მსახიობი დააჯარიმოს პროფესიული, ეთიკის ან დისციპლინის დარღვევისათვის. ჯარიმები საკმაოდ მკაცრი იყო, ერთი თვის ხელფასის დაკავებასაც კი გულისხმობდა. დიდი რეაქცია გამოიწვია პირველივე ასეთმა შემთხვევამ, როცა ილიამ დააჯარიმა თეატრის მსახიობი-ლიდერი ვასო აბაშიძე.

ვასო აბაშიძე რეპეტიციიდან წავიდა რეჟისორის ნებართვის გარეშე. მიუხედავად მეგობრული ურთიერთობისა, ილიამ დიდი მსახიობი 50 მანეთით დააჯარიმა. ვ. აბაშიძემ პრესაში გამოაქვეყნა საპროტესტო წერილი, თავი იმით იმართლა, რომ რეპეტიციაზე სუფლიორი არ მოვიდა და ამიტომ წავედიო. ილიამ კი მსახიობის მოქმედება თვითნებობად და დისციპლინის დარღვევად მიიჩნია.

პატარა დასში, სადაც 10-12 მსახიობი იყო, ვასო აბაშიძე და მაკო საფაროვა ვარსკვლავები იყვნენ. ილია არ მოერიდა ცოლ-ქმრის დიდ ავტორიტეტს. ამის გამო მაკო-საფაროვა-აბაშიძე წერს: „ეს თანხა ჩვენი ოჯახისათვის იმდენად საგრძნობი იყო, რომ ერთი თვის განმავლობაში შიმშილი მოგველოდა. მივმართე ილიას ჯარიმა მოეხსნა, მაგრამ მოგეხსენებათ მისი მტკიცე ხასიათის შესახებ,- ჩემი თხოვნა არ შეიწყნარა. მე რა თქმა უნდა, სიტყვის შებრუნება ვერ შევბედე, მაგრამ გაემწარდი და აღარ ველაპარაკებოდი“ (საფაროვა-აბაშიძე 2009: 63).

ილიას არ ელაპარაკებოდა თეატრის ერთ-ერთი ვარსკვლავი მსახიობი! – საოცარი და დრამატული ფაქტია. ილიას არ შეეძლო წესი არ დაეცვა. „რომ არ დამეჯარიმებინა არ შეიძლებოდა, რადგან წესი დაირღვა,“ - განუცხადებია ილიას. კონფლიქტის მოსაგვარებლად ელ. ჩერქეზიშვილის მეუღლემ ნიკო ხიზანიშვილმა თავისი ბავშვის ნათლობაში სადილად მოიწვია ორთავე. „მე ნათლიად მიმიწვია,- იგონებს მაკო საფაროვა, -თურმე მეორე ნათლიად ილიაც მოუწვევია, ჩვენ არცერთმა არ ვიცოდით, ორივენი მივედით, იყვნენ სხვა სტუმრებიც. ნიკომ ორივეს მოგვმართა: აბა, როგორ შეიძლება ორი ამხელა მოღვაწე ერთმანეთს ემდუროდეთ. გთხოვთ შერიგდით. ჩვენ რა თქმა უნდა, სიამოვნებით შევრიგდით“ (საფაროვა-აბაშიძე 2009: 63).

ასე რთული იყო რეჟისორის უფლებებისა და თეატრში მაღალი პროფესიული პრინციპების დამკვიდრებისათვის ბრძოლა. ამ ისტორიულ ეტაპზე, როცა გაბატონებულია მსახიობთა თეატრის მოდელი, მას დაუპირისპირდა „მწერალ-რეჟისორთა“ და „მსახიობ-რეჟისორთა“ სისტემა. ეს არის გარდამავალი პერიოდი რეჟისურის პროფესიული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის გზაზე. როგორც ზემოაღნიშნული ინციდენტიდან ჩანს, თეატრის რეჟისურა არ თმობდა პოზიციებს. „პირობებში“ პირდაპირ წერია: „თუ რეჟისორის ნებადაურთველად წავიდა მოთამაშე თბილისიდან, თუნდ იმ დღეებში, როცა თავისუფალია, იხდის ჯარიმას ერთი კვირის ჯამაგირს“. ამასთანავე „ყოველგვარი განცხადება მიმართული რეჟისორთან უნდა მოხდეს წერილობით“. მთავარი მაინც შემოქმედებითი საკითხები იყო. თუ მსახიობმა „რეჟისორის შენიშვნა არ მიიღო ყურადღებაში, ჯარიმა გაუორდება.“ თუ მსახიობმა თვითნებურად შეცვალა ტექსტი, „დაუმატა ან შეამოკლა როლი რეჟისორის დაუკითხავად – იხდის ჯარიმას სამი დღის ჯამაგირს.“ თეატრში უკვე დიდია რეჟისორის ფუნქცია. მსახიობი ჯარიმდება მაშინაც კი, თუ ტაშის კვრის დროს დროულად არ გავიდა

სცენაზე, არ შეასრულა რეჟისორის მითითება. ეს მსახიობის ეთიკის საკითხებია, რომლის შესრულებაც სავალდებულოა პროფესიონალისაგან.

რეჟისურის მკაცრი კონტროლის ქვეშ იყო ქართული თეატრის ისტორიული მისია, - ქართული ენის დაცვის საკითხი. ენის დაცვა კი უშუალოდ იყო დაკავშირებული მეტყველების პრობლემებთან. ილია ჭავჭავაძე მას განსაკუთრებულ როლს ანიჭებდა: „გრძელი სიტყვისა და ფრაზის სათქმელად საჭიროა კაცმა სული, ესა იგი, ჰაერი იმდენად ჩაიგუბოს, რომ მოელს ფრაზას გასწვდეს და ეყოს გამოსათქმელად, თუ უიმისოდ გინდათ თუ არ გინდათ, ხმა უალაგო ალაგას გაწვდება და ფრაზა წახდება, ამრიგად, ხმის საგზლის მოპოვებას თავისი კანონი და წესები აქვს“ (ჭავჭავაძე 1955: 85).

ილია პრაქტიკულ მითითებებს აძლევს როგორც მსახიობს, აგრეთვე რეჟისორსაც, რადგან XIX საუკუნის ქართულ თეატრში ბევრ მსახიობს სასცენო გამოცდილება არ ჰქონდა. რეჟისორის მოვალეობაში შედიოდა სათავეში ჩასდგომოდა სასცენო მეტყველების სრულყოფილებისათვის ბრძოლას. ილიამ იცის, რომ მსახიობს გრძელი სიტყვისა და ფრაზის სათქმელად სჭირდება ძლიერი ხმა და გაგარჯიშებული სუნთქვა.“ ამ საგანზედ მთელი სწავლაა და ამ სწავლას დასწავლა უნდა იმის მხრით, ვისაც საკუთარს გამოცდილებით და ვარჯიშობით ვერ შესწავლია ფრაზის სიგრძეს შეუფეროს აღმოსუნთქვის და მაშასადამე ხმის გაწვდენა, თქმა არ უნდა, რომ გულმოდგინებით ვარჯიშობა და წვრთნა ხმისაც უთეორიოდაც ასწავლის ადამიანს ხმისა და ფრაზის შეზომვასა, ამისთვის სურვილია მარტო საჭირო და ბეჯითობა.“

ილიას აზრით, ამ თვისებების გაწვრთნა შესაძლებელია სისტემატიური ვარჯიშით. ილია ჭავჭავაძე სპეციალურად სცენისთვის პიესებს არ წერდა, მაგრამ მისი ნაწარმოებები “ქართლის დედა“ ნაციონალურ გამანთავისუფლებელ იდეებს გამოხატავდა და პატრიოტული დრამატურგიის ერთ-ერთი ნიმუშია, ხოლო მისი“ გლეხთა განთავისუფლების პირველი დროების სცენები” ბატონყმური წესწყობილების წინააღმდეგ იყო მიმართული. ეს ნაწარმოებები წლობით არ ჩამოდინდნენ ქართული თეატრის სცენიდან.

ილია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს ქართველი ხალხის იდეური აღზრდის და ნაციონალურ-გამანთავისუფლებელი სულისკვეთების გამოღვიძების საქმეში. ეს კარგად ჩანს ოქრომჭედლიშვილისთვის მიწერილ წერილში „ხომ იცი, თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არ გაგვაჩნია რა, ეგ ერთი ადგილია, როცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს,ესეც

საკმაოა, რომ კაცმა თავი გამოიღოს, თორემ თეატრს ხომ სხვა ბევრი სიკეთე მოსდევს.“ (ჭავჭავაძე 1955: 29).

ასეთივე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს აკაკი წერეთელიც. „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია – თეატრი, საიდანაც შეგვიძლია გავიგონოთ ჩვენი დედა ენა, ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთველი, ბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰქადაგებდნენ ნინოები და რომელზედაც წამებულნი სიმდაბლით ჭმერთს აღიდებდნენ ქეთევანები და მათი მსგავსნი. ჩვენ ამ თეატრის წყალობით, შეგვიძლია გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი!“ (წერეთელი 1960: 513).

იმ დროს ქართული ენა ყველა ოფიციალური დაწესებულებიდან განდევნილი იყო, ამიტომ თეატრი იყო „ერთადერთი ასპარეზი,“ სადაც ისმოდა „ჩვენი დედა ენა.“

აკაკი წერეთელის თეატრალურ შეხედულებებსა და მის პრაქტიკულ საქმიანობაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია რეჟისურის საკითხებს. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრის დასი ერთნაირი არ იყო თავისი სამსახიობო შესაძლებლობებით, აკაკი ყველასაგან მოითხოვდა მაღალ პროფესიულ პასუხისმგებლობას. მას ხშირად უწევდა თეატრში მუშაობა.

როდესაც ქართული თეატრის გამგეობამ 1903 წლის სექტემბერში რეჟისორად მიიწვია მიუხედავად ხანდაზმულობისა, ის მაინც გახარებულია ამ საპასუხისმგებლო დავალებით. „გონიერი მუშაკი, როდესაც გახედნას უპირებს სისხლჭარბ და ჯანღონით გატაცებულ მოზვერს, გვერდში უღლის ცალად ბებრ ხარს ამოუყენებს ხოლმე, რომ ჯერ უცადმა განახედნმა, თავში არ გაიწიოს და ნაცადმა ბებერმა ხარმა, რომელისაც „რქანიც კი ჰხნავს.“ სასურველ კალაპოტში ჩააყენოს, მეც სწორედ ამ ბებერ ხარად გამაბა თქვენთან უღელში გამგეობამ.“ აკაკი თავის თავს ბებერ ხარს ადარებს, რომელიც სიხარულით ებმება ხელოვნების უღელში, შეუძლია ახალგაზრდობის გაწვრთნა. სანაცვლოდ დასისაგან თეატრისადმი ერთგულებას მოითხოვს: „თქვენ დამანახეთ ერთგულება, მხნეობა და გამრჯელობა ქართულ თეატრისადმი და მე გიჩვენებთ მაგალითს მისი სიყვარულისა.“ თავის სიტყვაში მას გვერდი არ აუვლია ისეთი პრობლემისადმი, რომლის გადაჭრაც, აკაკის აზრით, საჭირო იყო ნამდვილი ეროვნული თეატრისათვის: „თეატრი ხელოვნების ტაძარია, სამოდგურო ამბიონი და არა უბრალო გასართობი, საფუნდუკო რამ, სცენა არის ეროვნული სარკე, რომელიც უშიშრად უტყუვარად უნდა გვისახავდეს ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგს, რომ სანახაობით მოხიბლული, მშვენიერებისაკენ სიყვარულით და უშვერობას

ზიზღით გავეუბოდეთ, ნუ დავივიწყებთ, რომ ეს ძლიერი სარკე თქვენ უნდა დაიჭიროთ ხელში, მე, რასაკვირველია, შეძლებისდაგვარად ვეცდები ავასრულო ჩემი თქვენდამი მოვალეობა და თქვენგანაც მოვითხოვ შემდეგს:

1. გამტკიცებულ გასპეტაკებულ ქართულ ენას და არა ჩიქორთულს.
2. როლების გაზეპირებას, რომ კარნახის (სუფლიორის) იმედით აღარ იყოთ.
3. პიესების მთავარი აზრის შეგნებას.
4. თავთავისი როლების დაკვირვებით შესწავლას.
5. რეჟისორის სურვილთან თქვენი სურვილების შეთანხმებას, რომ

არარავინ სთქვას; “ეს დიდი ნულია“ „ეს პატარაა“ „ეს შემშვენისო“ „ეს არაო“ „ამას ვითამაშებ“ „ამას არაო“ და ამგვარები. ხელოვნება მშვენიერებაა და მშვენიერებამ კი თავისთავად დიდი და პატარა არ იცის!!! (წერეთელი 1955: 118).

აკაკიმ გაბედულად აღიარა თეატრი ხელოვნების ტადრად, ეს ის პერიოდია როდესაც თეატრს საყოველთაო ავტორიტეტი არ გააჩნდა, მის მოთხოვნებში ჩამოყალიბებულია პრობლემების ის ფართო წრე, რომელიც იმ დროს რეჟისურას აწუხებდა და თეატრისთვის იყო მნიშვნელოვანი.

1) უნდა განვითარდეს ჩვენი პიესები და არც სასარგებლო არ არის, გამოიგაოს რეპერტუარიდან.

2) ენა გასწორდეს.

3) რეჟისორმა ჯერ უნდა წაუკითხოს არტისტებს თვიდან ბოლომდე პიესა, გააცნოს დედაზრს, აუხსნას თითოეული მოქმედი პირის ხასიათი და ყველას მისთანა როლი წაუკითხოს, რომელიც მის ნიჭს შეშვენის. მოთმაშეებმა ჯერ უნდა გაიზეპირონ თავთავისი როლები და მერე დაიწყონ რეპეტიციები. ინტრიგებსა და კულისებში მითქმა-მოთქმას არიდონ და კლაკიორების იმედად არ იყონ ხოლმე.“ (წერეთელი 1955: 23).

აკაკის ამ დებულებებით კარგად ჩანს, თუ რა პროგრესული იყო რეჟისორის ფუნქციის მისეული გაგება. წარმოდგენილია რეალისტური ხელოვნების თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი დებულება. მისი სიბრძნის საფუძველზე იზრდებოდნენ მსახიობები: ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა, ლ. მესხიშვილი, კ. მესხი, კ. ყიფიანი, ნ. ჩხეიძე და სხვები.

აკაკის ფართო ამოცანა აქვს დასახული, აქ თითქმის არ არის არცერთი ისეთი საკითხი, რომ ყველა დროის თეატრისათვის არ იყოს მნიშვნელოვანი. აქ არის რეპერტუარის, მსახიობის აღზრდის, რეჟისურის, თეატრის შემოქმედებითი თუ ორგანიზაციული პრობლემები, მაგრამ

მთლიანობაში ისინი მეტნაკლებად დაკავშირებულია რეჟისურის საკითხებთან. „აკაკი წერეთელი როგორც რეჟისორი, როდესაც ის თეატრის ხელმძღვანელობას იკისრებდა, ამ თავის შეხედულებათა ცხოვრებაში გატარებას ცდილობდა“ (გერსამია 1949: 79).

როგორც თეატრის ყველა რეჟისორისათვის, აკაკისთვისაც რეპერტუარი მთავარი საზრუნავი იყო. ის თავის შემოქმედებაში უპირატესობას ქართველ დრამატურგთა პიესებს ანიჭებდა და ცდილობდა ქართველ მწერლებში პიესის წერის სურვილი აღედგინა. „ერთი ჩვენ მწერალთაგანს ვუსაყვედურე: კაცო, რა არის, რომ თეატრისათვის არასა სწერ? ქართული სასცენო პიესების ნიჭი არა გაქვს, მაგრამ რაც უნდა იყოს, აზრი მაინც იქნება იმ შენს ნაწერში და ნამდვილი ქართული ენა, – მართალია, იტყვი, რათა ვწერო სათეატრო რამ, როდესაც სხვაგვარი მწერლობა უფრო მემარჯვებო, მაგრამ მაგითი თავს ვერ გაიმართლებო. ვინ გაამართლებს იმ დედას, რომელსაც მხოლოდ იმიტომ, რომ მზარეულობა არ შეუძლია, მშიერ შვილს ფაფასაც აღარ უმზადებს, სანამ ნამდვილი მზარეული გამოჩნდებოდეს და სხვის ხელში აგდებს გულგრილად, რომ პირი ტალახით გამოუტენონ ხოლმე მეთქი“ (წერეთელი 1961: 31).

აკაკიმ იცოდა, რომ დიდი დრამატურგი ერთბაშად არ დაიბადებოდა, ამისათვის საჭირო იყო ნიადაგის მომზადება და ბევრი სხვა ფაქტორები. ეროვნული დრამატურგიის სიღარიბემ აიძულა აკაკი წერეთელი დრამატურგი გამხდარიყო, მისი პიესები წლობით არ ჩამოდიოდა სცენიდან. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ისტორიული პიესების დადგმას ანიჭებდა: „ქართველის დედას,“ „ლალატს,“ „პატარა კახს,“ „თამარ ცბიერს“ და სხვა. ამგვარი პიესები ხალხში პატრიოტულ გრძნობებს აღძრავდნენ და თავისუფლებისათვის მებრძოლი ხალხის იდეებს ქადაგებდნენ. აკაკი ვერ ეგუებოდა უცხოურიდან სახელდახელოდ გადმოკეთებულ პიესებს. ალექსი მესხიშვილის ბენეფისზე წარმოდგენილ დრამის „ბაგრატ IV“ შესახებ დაწერილ კრიტიკულ წერილში ჩვეული ირონიით აღნიშნავს: „ზრასტი ზნაკომ, გაგიმარჯოს, კუდა იდიოშ საითკენაო,“ ასე იწყება ერთი მუხლი არსენას შაირისა და ეს ტაეპი ბევრჯერ მოგვაგონებდა ხოლმე ზოგიერთა, ვითომ-ახალ თხზულების წაკითხვის დროს, ცალმოგვი ავტორები აიღებდნენ ხოლმე სხვის თხზულებას, შეკრეჭ-შემოკრეჭენ, სცხებენ ფერ-უმარილს, სახელს გამოუცვლიან და არწმუნებენ მკითხველს ჩვენი საკუთარი ნაწარმოებიდანააო, – ვინც არ იცის, რასაკვირველია, დაიჯერებს, მაგრამ ვინც კი იცის, რაღა უნდა თქვას თუ არ „მახლასო!“ სწორეთ ამგვართაგანი არის ბ. მესხის „ბაგრატ IV“, ეს გვაგონებს ერთი რუსი მწერლის

ბ. პოლონსკის უხეირო დრამას, რომელსაც სახელად „დარეჟან“ ჰქვია, ქართველ ავტორს ეს დარეჟანი გაუბაგრატებია: კაბა გაუხდევნებია, წვერ-ულვაში გამოუბამს და გაუძღვინა მკითხველებისთვის ... „ბაგრატისათვის“ ნდომებია თვალების დათხრა და თვითონ კი დაუთხრია თავის საკუთარი თვალები... ეს პიესა ითამაშეს ქართულ სცენაზე, ... ყველაზე უკეთ ბატ. მოხევე თამაშობდა და ყველაზე უფრო საძაგლად ბ. ვ. აბაშიძე, რადგანაც ამისთანა უხეირო პიესაში თამაშობა ხელოვნების შეურაცყოფაა და აბაშიძემ კი ხელოვნურად ითამაშა.“ (წერეთელი 1955: 25). თავის კრიტიკულ წერილში აკაკიმ არ დაინდო არც კ. მესხი დრამის მკეთებლობისათვის არც ვ. აბაშიძე ცუდ პიესაში კარგი თამაშისათვის, რადგან უხეირო პიესაში კარგი თამაში აკაკის ხელოვნების შეურაცყოფად მიაჩნია. აკაკი ქართულ სცენაზე ნათარგმნი პიესების დადგმის წინააღმდეგ იყო, დადგმა თუ აუცილებლობით არ იყო გამოწვეული „ნათარგმნი, უმნიშვნელო დეკანდენტური პიესები ჩვენთვის არაფერი ხელსაყრელია! მართალია, ზოგიერთ პიესებს, რომელნიც ყველა ეროვნებისათვის ერთნაირად საგულისხმოა, გვერდს ვერც ჩვენ აუვლით, მაგრამ ეს უნდა მოხდეს ხოლმე ხანდახან და არა ყოველთვის. ჩვენი პიესები შეიძლება წყალწყალაც იყოს და ვერ უტოლდებოდეს უცხოეთის პიესებს, მაგრამ რა უფოთ მერე? ვინ არ იცის, რომ შამპანური ღვინო ჯობია წყალს? მაგრამ თუ არჩევანზე შევარდება საქმე და ორივესი ერთად შოვნა და ერთსა და ერთ მათგანზე სამარადისოდ ხელის აღება საჭირო იქნება, წყალს მიეცემა უპირატესობა, როგორც აუცილებელ საჭიროებას ჩვენი ცხოვრებიდან არახელოვნურად დაწერილი პიესები შედარებით „ურიელ კოსტასა“ და „ჰამლეტის“, წყალია ... მაგრამ რა ვქნათ, უწყლოთ გაძლება არ შეგვიძლია“. პიესებიც რასაკვირველია, ბევრი გვაქვს განსაკუთრებით ნათარგმნები: „მეტერლინკებმა, იბსენებმა და სხვათა სცენა მოიკავეს, მაგრამ მათი ხელოვნური დეკანდენტობა დღევანდელ ქართველის გრძნობა – გონებას ბევრს ვერაფერს ეუბნება, რადგანაც ახალ პიესებზე-ის ძველი ქართული ანტონოვ-ერისთავის ნაწერები უფრო ახლო არიან.“ აკაკი თანმიმდევრული იყო თეატრში რეალისტური მწერლობის დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში. დიდად აფასებდა რუს კლასიკოსი დრამატურგების ა. გრიბოედოვის, ნ.გოგოლის, თ. ოსტროვსკის და სხვათა შემოქმედებას და ხელს უწყობდა მათი პიესების გავრცელებას საქართველოში. „ცნობის ფურცელში“ გამოქვეყნებულ ცილისმწამებლურ წერილზე (თითქოს თეატრში ახალი ქართული პიესა არ დაიდგმებოდ.“ აკაკიმ უპასუხა რედაქციას „მართალია დღეს ვერ არის სასურველ მდგომარეობაში ქართული სცენა, მაგრამ

ამის მიზეზი ძველის ცოდვებია, რომლის გამომჟღავნება არაფერი სასურველი იქნება, რადგან საქმეს მაინც ვერ მოეხმარება, რომ ქართულ სცენას გამობრუნება ეჭირვება და სასურველ საფუძველზე დაყენება, ეს ყველაზე უმალ, როგორც უფრო დაახლოებულს სცენასთან გამგეობას და რეჟისორს ესმის და იმიტომაც, მიუხედავად იმისა, რომ ხელის შემშლელი ბევრი ჰყავთ შინ თუ გარეთ, თავის საცადელს არ დააკლებენ იმედია.“ თავის პასუხში „წერილი რედაქციის მიმართ“ აკაკი აღნიშნავს, რომ თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკას რეჟისორი განსაზღვრავს მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი ხელის შემშლელი ჰყავს „თუ ეს გულწრფელი პასუხი არ აკმაყოფილებს „ცნობის ფურცელს“ და მაინც უნდა გამოაშკარავებული იყოს დღევანდელი სცენის ნაკლი, დაგვიდგინოს საკითხავები:

1. რატომ დღევანდელი ქართული სცენაზე არ არის მდიდარი, რომ სცენაც მდიდრულად იყოს მორთული, მეფე-დედოფლის ამაღაც მრავალი და სანაქებოდ მორთულ-მოკაზმული;

2. რატომ ხანდახან არტისტებმა როლები არ იციან ხოლმე;

3. რატომ ახალ ახალ პიესებს არ ვდგამთ ხოლმე? რატომ უარს არა ვყოფთ ისტორიულ და ჩვენის ცხოვრებიდან აღებულ პიესებს?

4. რატომ არა გვჯერა ზოგიერთი რეცენზენტების რჩევა და სხვა ყველაფერი, რაც ასე აშფოთებს მას!

... ეს და ამგვარი საკითხები დაგვიდგინოს და ჩვენც ყველაზე პასუხს გავცემთ, გულწრფელად და უპირობადოთ, მაგრამ ამასაც კი ვთხოვთ, რომ პირბადე ნუ იქნება! ... გულწრფელობა და უშიშროება მოითხოვს, რომ მხილებული ღობე-ყორეს არ ეფარებოდეს და თავს არ იმაღავდეს“ (წერეთელი 1955: 132).

1904 წლის თეატრალური სეზონით უკმაყოფილო აკაკი თავის წერილში „გაიძვერობის სეზონი“ სვამს ასეთ კითხვებს:

„1) რა მიზეზია, რომ ქართულ სცენაზე ამდენი წლის განმავლობაში ნიჭიერი აღარავინ გამოჩენილა და ძველების ამარა ვრჩებით?;

2) რისი ბრალია, რომ წმინდა ქართულის ნაცვლად რაღაც ბაზარხანური ენა გვესმის სცენიდან?;

3) რატომ ისე არ ადგენენ პიესას, როგორც ავტორებს უწერიათ, რა ნება აქვთ მოთამაშეებს, რომ ზოგს ჰკვეცავენ, ზოგს თავისას უმატებენ, ამახინჯებენ პიესებს და თავის საკუთარ გემოზე ადგენენ? და არა თუ სხვების, შექსპირის პიესებიც ვერ მიცვნიან: პეტრუჩიოს მაგივრად ვიღაც კულაბიკა

იმერელს გვიხატავენ და შტოკმანის ნაცვლად ჩვენებურ ბანკობიას მოთამაშეს, ენარტალა, ზუთხის მაძიებელ მოკენჭეს;

4) რა მიზეზია, რომ არტისტებს უმეტესად არა თუ როლები არა აქვთ შეგნებული, ხეირიანადაც არ სწავლობენ მათ სათქმელ ორიოდ სიტყვას და სუფლიორს იერიქონის საყვირით აღრიალებენ?

5) რატომ არ ხერხდება ქართულ სცენაზე ახალ-ახალი პიესების დადგმა და ძველი რეპერტუარით რათ გვაბეზრებენ თავს?

6) რად ასე შეუპოვრად ეპყრობიან საზოგადოებას, რომელსაც უკანასკნელი წელიწადი შემოაქვს თეატრში? და ბევრი რამ კიდევ სხვა ამგვარები”. (წერეთელი 1961: 215) ამ კითხვებიდან ჩანს ქართული თეატრის წინაშე მდგარი პრობლემები, რომლის უმრავლესობა რეჟისორის გადასაწყვეტია. „ბაზარხანული ენა გვესმის სცენიდან,“ „ამახინჯებენ პიესებს და საკუთარ გემოზე ადგენენ,“ „როლები არ აქვთ შეგნებული,“ „ხეირიანად არ სწავლობენ,“ „ახალ-ახალი პიესების დადგმა,“ „შეუპოვრად ეპყრობიან საზოგადოებას“ აკაკი ამ კითხვების დასმამდე მიიყვანა ქართულ თეატრში პრაქტიკულმა მუშაობამ.

„აქტიორი იგივე მოძღვარია ხალხისა, ის არის მწერლის თანაშემწე მოკარნახე მწერლის სურათებს ის ახორციელებს და ერთად თავმოყრილს ხალხს ცოცხლად და ნათლად გადასცემს ერთსა და იმავე დროს. აქტიორს და აქტრისას შეუძლიან ამოდენა ხალხს აგრძნობინოს ისე, როგორც თვითონა გრძნობს; თვალი აუხილოს და დაანახოს: რა არის ცუდი და რა არის კარგი; რა არის საგულისხმო, ან რა არის საქები და სასიამოვნო; ერთი სიტყვით დააფიქსიროს, აგრძნობინოს და ამოქმედოს.“ (წერეთელი 1955: 75).

აკაკისათვის, როგორც „თეატრი ხელოვნების ტაძარია,“ ასევე მსახიობი „იგივე მოძღვარია,“ რომელსაც ძალუძს ხალხში მწერლის იდეები მიიტანოს „დააფიქსიროს, აგრძნობინოს, ამოქმედოს.“

„როგორც საყოველთაო, ისე საარტისტო ნიჭიც ორგვარია: პირველი „თავისთაობითი,“ რომელსაც ქვაკუთხედად შემოქმედებითი ძალა უდევს და მეორე „მიმბაძველობითი,“ რომელსაც უბრალო წამხედურობის მეტი არა ეჭირვება რა. ეს ორივე თვისება ისე ნათლად არსად ჩანს, როგორც სცენაზე, სადაც ხშირად წამხედური მსახიობები იმავე როლს თამაშობს, რომელსაც შემოქმედების ძალით აღჭურვილი“ (წერეთელი 1955: 33).

ხელოსნობა თუ ხელოვნება აკაკისათვის არასოდეს არ ყოფილა ერთი და იგივე ის თავის წერილებში და პრაქტიკულ საქმიანობაში, როგორც რეჟისორი ხელს უწყობდა ქართველი არტისტების დაოსტატებას.

დამოწმებული ვრცელი ციტატიდან ნათლად ჩანს აკაკის რეჟისურის კონცეპტუალური მნიშვნელობა. მის რეჟისურაში გამოიკვეთა ეროვნული თეატრის იდეა. ეს იყო პირველი რიგის საკითხი. თითქმის ყველაფერი ამ იდეის ირგვლივ ტრიალებს. წმინდა პროფესიული და ორგანიზაციული თემებიც კი ერთი დიდი პრობლემის შენაკადებია. მისთვის თეატრი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ტრიბუნაა, ტაძარია. მის ირგვლივ თავს იყრის დიდი თუ პატარ საკითხები. ქართული და უცხოური პიესების დადგმის პრობლემაც ამ ასპექტით მოიაზრება. მთელ ამ პროცესს წინ მიუძღვის მსახიობი, როგორც მოძღვარი, რომელიც რეჟისორთან თანაშემოქმედების გზით აღწევს მიზანს. აკაკი შესანიშნავად იცნობდა თეატრის პრაქტიკულ საქმიანობას, უშუალოდ მონაწილეობდა მისი ცხოვრების ყველა სფეროში, ამიტომ მისთვის ყოველი პრობლემა ახლობელია და გასაგები.

„აკაკი წერეთლის თეატრი–სკოლა, ზნეობის ამამადლებელი კერა უპირდაპირდებოდა იმ დროის ბალანგებს, რომლის ტაკიმასხარები უაზროდ და უკბილოდ მატრაბაზობდნენ. ილია და აკაკი ყოველივე საქმიანობას, მოღვაწეობას, შემოქმედებას ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის და მიზნების შესაბამისად წარმართავდნენ.“ (ჯანელიძე 1990: 244)

აკაკი დეტალურად განიხილავს მსახიობის ოსტატობასთან დაკავშირებულ საკითხს. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს პიესის გმირისა და მისი შემსრულებელი მსახიობის ურთიერთობის პრობლემა. როგორ უნდა გარდაისახოს მსახიობი, რა სცენური საშუალებები უნდა გამოიყენოს საამისოდ და რა როლი ენიჭება რეჟისორს ამ ურთულეს შემოქმედებით პროცესში.

ა. წერეთლის შეხედულებით, გმირის ხასიათის გამოხატვის დროს მსახიობი მაქსიმალურად ადეკვატური უნდა იყოს როლის ბუნებისა. საკითხი ეხება ინტერპრეტაციის პრობლემას. რეჟისურის განვითარების იმ ეტაპზე მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებისათვის უპირველესი მნიშვნელობა აქვს ტექსტს, - „სიტყვა არის პირველი.“ დრამატურგები განსაზღვრავენ თეატრის სტილს, მის ხასიათს, ამიტომ გმირის შესრულება მაქსიმალურად უნდა მიუახლოვდეს ორიგინალურს. აკაკის მიაჩნია, რომ მსახიობმა „ისე უნდა წარმოადგინოს ის პირი, რომელსაც ახორციელებს, როგორც პიესის ავტორს ჰყავს გამოხატული და არა სხვებს, როგორც მწერალს, ისევე ავტორს წარმოდგენის დროს უნდა ჰქონდეს სახეში მხოლოდ იმ პირის წინა გადმოცემა და გამოხატვა, რომელსაც ადგენს და არა სხვა რამე, იმას არ უნდა ჰქონდეს იმ დროს მხედველობაში პუბლიკა, მისი მოწონება ან დაწუნება, თავისი აზრისა და

გრძნობებისაგან ერთი ფიორიც არ უნდა დაუთმოს მაყურებელს, იმისთვის, ვაი თუ ეს არ ეამოსო და ეს კიო, და სხვა.“ (წერეთელი 1955: 71). აკაკი კიდევ ერთ დიდ პრობლემას იხილავს. მაყურებლისა და თეატრის ურთიერთობის საკითხს: „ის არტისტი არ არის: ვისაც თავისი ხელობა არ უყვარს და თავის ღირსებას მხოლოდ მაყურებლების აწონით აფასებს, სასიამოვნო მაშინ არის ტაში არტისტისათვის როდესაც ის გრძნობს თავისი ხელოვნება და გრძნობა აგრძნობინა სხვებსაც და ძალაუნებურად გაიტაცა, თორემ მოტყუებით ან ფოკუსით გამოწვეული არტისტის ღირსებას ბღალავს.“ აკაკი მსახიობებს უყენებს პრინციპულ მოთხოვნებს, რომლებიც დღესაც აქტუალურია: „ამგვარად არტისტის ბედი და უბედობა ბევრის ხელშია ჩავარდნილი: 1. რეჟისორის ხელში, რომ შესაფერი როლები აძლიოს; 2. მოკარნახის ხელში, რომ კარნახი არ აურიოს; 3. თან მოთამაშეების ხელში, რომ არ გააფუჭონ განზრახით თამაში ხშირად როდესაც ისეთი სათამაშო აქვს ერთ არტისტს, რომელიც ნელ-ნელა მოითხოვს მაყურებლის ყურადღებას, იმ დროს მეორე განძრახვით ისეთ რაიმეს ჩაიდენს, რომ მაყურებლებს გააცინებს, მაგალითად ან ცხვირს დააცემინებს განგებ, ან სასაცილო მოძრაობას იზამს და სხვა რამეს, რომელსაც პიესა და მისი როლი არ თხოულობს და მითი უფუჭებს თამაშს.“ (წერეთელი 1955: 82). ამ სტატიიდან ჩანს აკაკის, როგორც რეჟისორის თეატრის კულისებს მიღმა ცხოვრების ღრმა ცოდნა, ის მსახიობებს აფრთხილებს იმ საშიშროებებზე, რომელიც მათ მოეწივს. მისი აზრით ახალგაზრდა მსახიობებისათვის მავნებელია როგორც უსამართლოთ დაჩაგვრა, ასევე უზომო წახალისება. ჩამოთვლილია ყველა ის პრობლემა, რომელიც მსახიობებს უფუჭებს თამაშს. ისევ და ისევ დგება პროვინციალიზმის პრობლემა, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება მსახიობის განათლების საკითხს. აკაკის მიაჩნია, რომ საერთოდ „მსახიობის (აქტიორი ან აქტრისა) ნასწავლი ჭკუა-გონება განვითარებული უნდა იყოს თორემ მარტო ნიჭი ვერას უშველის! უმეცარი მსახიობი, ცამდინაც რომ ნიჭიერი იყოს, ვერას გახდება, მაშინ როდესაც საჭირო არის სხვადასხვა გვარის სულის მოძრაობა და ძლიერი კვებების გადმოცემა. ის მხოლოდ იმას წარმოგვიდგენს კარგად, რაც თვალთ უნახავს და რასაც მისი განვითარებული გონება მოერევა. ასე, რომ აკაკი, როგორც რეჟისორი, მსახიობებისაგან სწავლას და განვითარებას მოითხოვს, უმეცარი მსახიობი ნიჭიერიც რომ იყოს, ვერ გადმოგვცემს გმირის სულიერ მოძრაობას „ზოგიერთ არტისტებსა ჰგონიათ, რომ თამაში მხოლოდ მაშინ უნდა, როდესაც თვითონ სუფლიორისაგან მიწოდებულ სიტყვებს იმეორებენ და ირხვიან და

რომ გაათავებენ თავის სათქმელს, მერე აქეთ-იქეთ იყურებიან. თავი და თავი ღირსება არტისტის სხეებთან შეთამაშებაა, როდესაც უსიტყვოთ, მხოლოდ სახის გამომეტყველებით უკავშირდება სხვებს და სახიბლავ ძაფს არა სწყევტს.“ აქ აკაკი, როგორც პრაქტიკოსი რეჟისორი განიხილავს აქტიორის ხელოვნების ერთ-ერთ ყველაზე რთულ საკითხს. „რა არის ნიჭი, თუ კაცი ხელს არ შეუწყობს და შრომას მოერიდება? მართალია, მარტო შრომით თუ უნიჭოა კაცი, ბევრს ვერსა გაარიგებს, მაგრამ პატარა ნიჭის პატრონს კი შეუძლია გაადიდოს მისი ნიჭი, გაზარდოს და გაანაყოფიეროს.“ რადგან „რაც უფრო მაღალი და ძლიერი როლია, იმას უფრო ძლიერი ნიჭი ესაჭიროება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, პირველ როლებს ყველანი ეტანებიან „აქაო და კარგი როლია და გამოიტანს ჩვენ უნიჭო თამაშსო? ავიწყდებატ, უნიჭო აქტიორისათვის ყველა როლი მიუწვდომელია დიდციან და პატარაც და ნიჭიერისათვის კი სულ ერთია: დიდშიაც და პატარაშიაც გამოაჩენს ღირსებას.“

ანსამბლურობის პრობლემა აკაკისათვისაც მთავარ საზრუნავს წარმოადგენდა. იმ პერიოდის ქართულ თეატრში მცირე დროში ახალ-ახალი პიესების დადგმის ტენდენცია სპექტაკლის ანსამბლურობის ხელისშემშლელი პირობა იყო. „ესეც რომ არ იყოს, სხვა ქვეყნების არტისტები ერთ პიესას რომ მოამზადებენ ათისა და ასის რეპეტიციით, მერე დიდხანს შესვენებული არიან, ჩვენმა არტისტებმა—კი დროის უქონლობისა გამო, თითქმის ურეპეტიციოდ უნდა აცხონ ახალ-ახალი პიესები, და სად არის სამართალი?“ – გულისტკივილით წერს აკაკი.

XIX საუკუნის ევროპაში წარმოიქმნა ახალი მიმდინარეობა ფსიქოლოგიური რეალიზმი. განსაკუთრებით გაძლიერდა იგი საუკუნის ბოლოს, რომელმაც ახალგაზრდებს შორის დიდი პოპულარობა მოიხვეჭა. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამცველის მ. ჯავახიშვილის პოლემიკა - „პატივცემულ ქართველთან.“ პროფ. ვ. კიკნაძემ გამოკვლია და სპეციალური შრომა უძღვნა, თუ ვინ იყო „პატივცემული ქართველი.“ დაადგინა, რომ მ. ჯავახიშვილის ადრესატი იყო აკაკი.

აკაკისა და მ. ჯავახიშვილის პოლემიკა მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი ისტორიული დოკუმენტია. მე-20 ს-ნის დასაწყისში განსაკუთრებით გაიზარდა რეჟისურის ავტორიტეტი. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შექმნამ (1898) უდიდესი ბიძგი მისცა რეჟისურის განვითარებას არამარტო რუსეთის იმპერიაში, არამედ მთელს მსოფლიოში. თეატრის ყურადღების ცენტრში მოექცა ანსამბლური სპექტაკლების საკითხი, რომელიც მოიაზრებოდა ფსიქოლოგიური თეატრის

განვითარების კონტექსტში. ეს პროცესი დაემთხვა აკაკის, როგორც თეატრის ხელმძღვანელის მოღვაწეობის ახალ ეტაპს. აკაკიმ არ გაიზიარა თეატრის მოდერნიზაციის ჯავახიშვილისეული პოზიცია, მიაჩნდა, რომ იგი დაამცირებდა თეატრის ეროვნულ-პატრიოტულ პოზიციას. რაც შეეხება რეჟისურის განვითარებას, მისი მოთხოვნებიდან ბევრი რამ ემთხვევა კ. სტანისლავსკის ნააზრევს. მაგ. კ. სტანისლავსკის მიაჩნდა, რომ არ არსებობს დიდი და პატარა როლი – არსებობენ დიდი და პატარა მსახიობები. აკაკის უფრო ფართო მასშტაბში აქვს გამოხატული იგივე აზრი, როცა საკითხი დიდსა და პატარა როლებს ეხება. ხელოვნება მშვენიერებაა და არ არსებობს დიდი და პატარა მშვენიერებაო.

მ. ჯავახიშვილი იხსენებს პოლემიკის დეტალებს „პატივცემული ქართველი მარიგებდა, მეკითხებოდა, ჩემს მაგივრად თავის კითხვებს პასუხს თვითონვე იძლეოდა და შემდეგ ამ პასუხს არჩევდა, სტანჯავდა, აწამებდა და ფეხქვეშ სთელავდა. იბსენ-მიბსენები, „ჰაუპტმანები“, სტრინდბერგები, და დრიერები ჩვენ არ გვარგიან–განაგრძნო იმან–ჩვენი გვაქვს „ჯავახიანი“, „დავით აღმაშენებელი“, „რუსთაველი“, „მედია“ და სხვა. თქვენ კი ამბობთ ეგ ძველი პიესებია, ჩვენ „ხალხის მტერი“, „ნორა“, „მოჩვენებანი“, „ავადმყოფი ხალხი“, „ვანიუშნის შვილები“, და რომელიღაც „დამდრჩვალნი ზარი გვაჩვენეთო.“ აკაკი ახალგაზრდებს ერთად-ერთი ქართული დაწესებულების „ქართული თეატრის“ მიმართ უმადურობაში დებს ბრალს: „თქვენ ყველანი ეგეთები ხართ; სანამ ახალგაზრდობთ–კიდევ არაფერი გიშავთ, ქართული თეატრი და ქართული პიესებიც გიყვართ, მაგრამ როცა წამოიზრდებით და სხვა თეატრებსაც გაიცნობთ, მაშინ კი არამც თუ ქართულ თეატრში არასდროს არ შემოდინხართ, არამედ მზათ ხართ ჩვენი რეპერტუარი დასწავთ და ზარბაზნებით დაანგრიოთ ქართული თეატრი – ეს ჩვენი ერთად-ერთი ეროვნული დაწესებულება“ (ჯავახიშვილი 1964: 6).

ვ. კიკნაძის აზრით, აკაკი წერეთლისა და მ. ჯავახიშვილის თეატრალური პოზიციების სხვადასხვაობაში ნათლად იკითხებოდა ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესების სიღრმე და სირთულე. ერთი რამ აშკარა იყო: თეატრი ისწრაფვოდა განახლებისაკენ ეძებდა ახალ გზებს, ამდიდრებდა სცენურ საშუალებებს.

აკაკი წერეთელი ქართულ თეატრში ნერგავდა ეროვნულ განმანთავისუფლებელ ბრძოლის სულისკვეთებას. მისი შეხედულებანი სასცენო ხელოვნებაზე და ილია ჭავჭავაძის წერილები საფუძვლად დაედო რეალისტური

ქართული თეატრის განვითარებას. „ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა და სხვა მოღვაწეებმა ნიადაგი შეუმზადეს რეჟისურის დამოუკიდებლობას, შეუქმნეს ერთგვარი „იდეოლოგია“ და აღიარეს რეჟისურის როლი, თეორიულად გააფორმეს მისი მნიშვნელობა თეატრში. და ეს ყველაფერი იმდენად საფუძვლიანი იყო, იმდენად ძლიერი ბიძგი მისცა თეატრალურ აზრს, რომ მეოცე საუკუნის ქართული რეჟისურა „მსოფლიო სტანდარტების“ დონეზე ამაღლდა“ (კიკნაძე 1982: 56).

2. მსახიობთა რეჟისურა

ქართული რეჟისურის ისტორიაში ერთ-ერთი გარდამავალი პერიოდი იყო „მსახიობ-რეჟისორთა“ ეპოქა, რომელიც წარმოიქმნა მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში და გაგრძელდა დიდხანს, „მსახიობთა რეჟისურა“ არსებობდა მე-20 საუკუნეში. რეჟისორის, როგორც პროფესიული ხელოვნების, როგორც მსოფლმხედველობის აყვავების დროსაც და მისი გამოძახილი არის 21-ე საუკუნეშიც, მაგრამ მე-19 საუკუნეში მასობრივი ხასიათი ჰქონდა „მსახიობთა რეჟისურის“ პრაქტიკას, არსებითად ეს არის ამ ორი პროფესიის თანაარსებობის, ურთიერთშერწყმის ეპოქა, სადაც ლიდერის მდგომარეობა უკავიათ ვ. აბაშიძეს, ლ. მესხიშვილს, კ. მესხს, კ. ყიფიანს, ვ. გუნიას და სხვებს.

წლების მანძილზე ცნობილი მსახიობები: ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია, კ. ყიფიანი შესანიშნავად ხელმძღვანელობდნენ დასებს. დიდი წარმატებით რეჟისორობდნენ და ქართულ რეჟისურას ამდიდრებდნენ პრაქტიკული და თეორიული მოღვაწეობით. ვ. აბაშიძე მარტო მსახიობი და რეჟისორი არ ყოფილა, აგრეთვე ის რეჟისორ-პედაგოგიც გახლდათ. „ვ. აბაშიძე ქართულ სცენაზე მთელი თავისი ხანგრძლივი მუშაობის განმავლობაში დაუღალავად უწყობდა ხელს ახალი არტისტული ძალების გამოვლინებას და შექმნას. მისი ღვაწლი ამ დროს დაუფასებელია.“ (გერსამია 1943: 92).

მე-19 საუკუნის 80-იანი წლებიდან იქმნებოდა მისი „სკოლის ტრადიცია“, იგი თვლიდა, რომ გარკვეული მეთოდოლოგიის გარეშე შეუძლებელი იყო მსახიობთა აღზრდა „მსახიობთა გაწვრთნა.“ „სრულსა და საამურ მოქმედებას მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მაყურებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს და არ ადგენს“ (აბაშიძე 1951:37).

ის სწორი მეთოდოლოგიის საფუძველზე ზრდიდა მსახიობებს, მისი აზრით მხატვრულ სახეს სცენაზე წარმატება არ ექნებოდა, თუ მსახიობი როლს ცოცხლად და საინტერესო ფორმით არ გამოხატავდა. ის დიდ ადგილს უთმობდა როლის მომზადების პროცესს. ის ასწავლიდა ახალგაზრდებს „როლის უცოდინრობა შეურაცყოფაა ხელოვნებისა“ და გულის ტკივილით დასძენდა „ხშირად ხდება ხოლმე ამგვარი უწესობა ჩვენს სცენაზე.“ მან კარგად იცოდა, რომ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესი მოითხოვდა ხანგრძლივ და გულმოდგინე შრომას, რეპეტიციების რაოდენობის გაზრდას „რეპეტიცია სული და გულია ყველა საქმეში და განსაკუთრებით კი დრამატულ ხელოვნებაში, მსახიობი ვალდებულია რეპეტიციაზედაც ისე ითამაშოს, როგორც თვით წარმოდგენის დღეს.“ (აბაშიძე 1951: 34). მისი დროისათვის მეტად მნიშვნელოვანი აზრი გამოთქვა. მსახიობთა უმრავლესობა რეპეტიციებს უყურებდა, როგორც ტექნიკურ პროცესს და როლს წარმოდგენის დღეს თამაშობდნენ. ვ. აბაშიძე ეკითხება ასეთ მსახიობებს: „თუკი წარმოდგენის დღეს ითამაშებ, რეპეტიციაზე რატომ არ შეგიძლია? ... რეპეტიციის დროს მსახიობმა ყველაფერი უნდა უკუაგდოს და დაივიწყოს, მთლად ყურადღებად გადაიქცეს და შეისისხორცოს ცხოვრება, ხასიათი და თვისებები იმ კაცისა, რომლის წარმოდგენასაც აპირებს, ყური მიაპყროს, როგორ ეკიდება სხვა მოქმედნი და ამის გვარად გამოხატოს თავისი გრძნობანი... ერთ წუთსაც ნუ დაივიწყებს, რომ იგი ესა და ეს მოქმედია და არ გადააჭარბოს, ერთი სიტყვით სცენაზე ცხოვრობდეს.“ (აბაშიძე 1951: 35). ეს უადრესად საინტერესო პრობლემაა, რომელმაც იმ დროს პრაქტიკაში ვერ პოვა განვითარება. ვ. აბაშიძე თეატრს ხელმძღვანელობდა 1881-1885 წლებში, აქ დაიდგა „ჰამლეტი“, „მეფე ლირი“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „რევიზორი“, „სამშობლო“, „ხანუმა“, „არსენა“ და სხვა. ეს პერიოდი მუდმივმოქმედი, თეატრის ცხოვრებაში საუკეთესო იყო. მაგრამ მის თეატრში უპირველეს ყოვლისა მსახიობები იყო და ფრთხილად ეკიდებოდა რეჟისურის წარმოჩენის პრობლემას. მიუხედავად ამისა, მისი შეხედულებები, პრაქტიკული საქმიანობა ხელს უწყობდა რეჟისურის პოზიციის განმტკიცებას, თუმცა წუთითაც არ ივიწყებდა მსახიობის უდიდეს როლს თეატრში. აქ საინტერესოა განვიხილოთ „წერილი რედაქტორთან“, რომელსაც მუდმივმოქმედი დასის მსახიობები აწერენ ხელს მათ შორის ვ. აბაშიძეც, ამ წერილში მსახიობები მოითხოვდნენ რეჟისორ გ. თუმანიშვილის გადაყენებას. „მსახიობები თანდათან მიდიან იმ აზრამდე, რომ რეჟისორი უფრო ღრმა მოაზროვნე უნდა იყოს, მათ უნდა ასწავლოს „გამოთქმა“, „მიხრა-მოხერა“ პიესის აზრისამებრ და თუ ვერ ასრულებს თავის

მოვალეობებს, იგი თეატრიდან უნდა წავიდეს. მნიშვნელოვანია არა იმდენად გ. თუმანიშვილის პიროვნება, არამედ პროცესი მსახიობთა და რეჟისორის ურთიერთობისა. ვ. აბაშიძეს პოლემიკა მოუხდა კ. მესხთან, ამის მიზეზი გახდა მსახიობი სვიმონიძე, მან კარგად არ იცოდა როლი და წარმოდგენის დროს სცენაზე დაეცა, ამის გამო დააჯარიმეს. ვ. აბაშიძის აზრით მსახიობი უსამართლოდ დასაჯეს, რადგან როლის მოსამზადებლად მას მხოლოდ ორი დღე ჰქონდა, ეს შემთხვევა მარტო სვიმონიძის კი არა მთელი დასის შეურაცყოფად მიაჩნია, მან მიმართა ქართული თეატრის მმართველ ამხანაგობას: „ამგვარი თვითნებობა და უწესობა არ განმეორდეს შემდეგში, რომ ღირსება და პატივი როგორც მთელის დასისა, სათითაოდ მისი წევრისა არ იქნება შელახულ – შეგინებული, ამისათვის ვესწრაფვით თქვენდამი და მივმართავთ თქვენს მართმსაჯულებას შემდეგი თხოვნით:

1. დავალებული იქნას ბატონი რეჟისორი, რომ არ შეეძლოს მას არავის დაყვირება რეპეტიციის დროს, არცა უზრდელად მოპყრობა და თუ უკეთუ დააშაოს რამე მსახიობმა, მოხსენდეს დაუყონებლივ თეატრის მმართველ ამხანაგობას.

2. დავალებულ იქნას ბატონი რეჟისორი, რომ ყოველთვის დროზე ურიგდებოდეთ მსახიობთ თავისი როლები, რადგან საკმარისად არის ამაზე დამოკიდებული, ერთის მხრივ, მსახიობის მიერ სრული თავისი ნიჭისა და შნოს გამოჩენა და მეორე მხრივ მოზიდვა თეატრის საზოგადოებისა.

3. აკრძალული ექნათ სრულად გარეშე მაყურებელთა და ცნობისმოყვარე პირთა დასწრება რეპეტიციებზე.“ რადგან მათი ყოფა ავიწროებს და ნამეტნავი მათი ხმაურობა უშლის და აბრკოლებს საქმის რიგისამებრ წარმართვას. (აბაშიძე 1951: 62).

ვ. აბაშიძე, როგორც დიდი მსახიობი, გრძნობს, რომ თანდათან ფრთები ეკვეცება მსახიობთა სრულ თავისუფლებას, მსახიობი მორჩილი ხდება მთავრდება არტისტული კაპრიზების საუკუნე.

დიდი წინააღმდეგობებით იკვლევდა გზას ქართული რეჟისურა. მის დასამტკიცებლად მოვიყვანთ კიდევ ერთ ფაქტს: 1879 წლის 22 სექტემბერს ე.ი. მუღმიშვილი თეატრის დაარსების შემდეგ კოტე ყიფიანის მეთაურობით წერილი მისწერეს რედაქციას სათაურით „რეჟისორის მოვალეობა და ადგილი თეატრში“ კ. ყიფიანი და სხვა მსახიობები ოც კითხვას აძლევენ რეჟისორს. ამ კითხვებში აშკარად ჩანს იმჟამინდელი მსახიობების დამოკიდებულება რეჟისურისადმი საინტერესოა მე-7 კითხვა: „რათ აჩენს თავს რეჟისორი თავის

კერძო მოქმედებით, ვითომ იმას აქვს რაიმე განსაზღვრებითი ძალა მთელ ტრუპაზედ,“ ხოლო მე-9 კითხვაში წერია: „პიესების ამორჩევა მარტო რეჟისურისაგან – არის დარღვევა ჩვენი წესდებისა, ამხანაგობისა.“ აშკარად ჩანს, რომ მსახიობებს უჭირთ შეეგუონ ერთმმართველობის პრინციპს. მათთვის უცხოა ერთი კაცის დიქტატი. მსახიობებს კოლექტიური ხელმძღვანელობა მიაჩნიათ უმთავრეს ფორმად, თეატრის ხელმძღვანელ მსახიობთა კონფლიქტის დროს ყოველთვის წინა პლანზე წამოიწევა კოლექტიური ხელმძღვანელობის იდეა. ამ ხერხს კარგად იცნობს ძველი და ახალი თეატრის ისტორია მსოფლიო რადიუსით. ბუნებრივია, რომ იგი უფრო მწვავე ხასიათს მიიღებდა მე – XIX საუკუნის 80-იან წლებში.

ერთ-ერთ კითხვაში წერია: „ცოტა მაინც გონებაგახსნილი აქტიორი ვერ დარჩება ტრუპაში ამისთანა რეჟისორთან, რომელსაც არ გაეგება თავისი საქმე.“ აქვე ჩამოთვლილია თუ რა შეადგენს რეჟისორის მოვალეობას: 1) არტისტებს ასწავლოს თამაშობა; 2) მიხრა-მოხრა; 3) საზოგადოდ სცენური ხელოვნება; 4) მისცეს გარეგანი ღაზათი და სიმშვენიერე წარმოდგენას,“ ამის გარდა, რეჟისორი ვალდებულია 1. იყოს თავჯდომარე ტრუპის სხდომისა, 2. ხელმძღვანელობა მისცეს მათ მორიგეობათა შესახებ პიესის ამორჩევისა, 3. როლების დარიგებისა, 4. წარმოდგენის დღის დანიშვნისა არავითარი გადაწყვეტილებითი ხმა და ძალა არ უნდა ჰქონდეს სხდომაში.“ წერილიდან ჩანს მსახიობთა სურვილი, დამყარდეს დისციპლინა, ამაღლდეს სამსახიობო ტექნიკა, სპექტაკლები გახდეს სანახაობითი, მაგრამ წერილიდან ისიც ჩანს, თუ როგორ ებრძვის დასი რეჟისორის უფლებებს. აქ საქმე გვაქვს აბსურდულ სიტუაციასთან. მსახიობები გრძნობენ რეჟისორის საჭიროებას, მაგრამ მისი უფლებების გაზრდასაც ვერ ეგუებიან. ვ. აბაშიძის და კ. ყიფიანის შეხედულებები რეჟისურის შესახებ მხარდაჭერას პოულობენ სხვა მსახიობ – რეჟისორთა შრომებში, მაგალითად ვ. გუნია „მხარს უჭერდა რეჟისორის როლის ზრდას ახალ თეატრში,“ მაგრამ ამასთანავე „იცავს მსახიობის ინდივიდუალობის შენარჩუნებას როგორც პირობას ახალი თეატრის განვითარებისას“ (გუნია 1953: 20).

ვ. გუნია იყო დიდი თეატრალური მოღვაწე, მსახიობი, რეჟისორი, კრიტიკოსი, დრამატურგი. „მას მრავალმხრივი მოღვაწეობა ერგო ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში და ამ მრავალფერობნებამ, შეიძლება დამფასებელთა თვალში გუნია-მსახიობი დაჩრდილა (დადიანი 1962: 274). მისი წერილებით ბევრი რამ შეგვიძლია გავიგოთ იმდროინდელ ქართულ თეატრზე, მან განმარტა

რეჟისორის როლი და ადგილი თეატრში და მისი უფლებამოსილება, იგი წერდა, რომ საჭიროა „პიესების მართებულად შესწორება, ენის გასუფთავება, როლების ჯეროვნად განაწილება, მოთამაშეთა შორის როლების მომზადება და საფუძვლიანად შესწავლა ტიპისა თუ ხასიათისა, შემდეგ საჭიროა და მეტად საჭირო რეპეტიციები. მაგრამ ისეთი რეპეტიციები კი არა „სადაც მოთამაშენი როლებს სწავლობდნენ,“ არამედ ისეთი, სადაც შინ ბეჯითად გაზეპირებული პიესა ხელოვნურად მზადდება. მოთამაშენი ერთმანეთში შესაფერ დამოკიდებულებას იძენენ, მიხვრა-მიხვრას, შესვლა-გამოსვლას, ადგომა-დაჯდომას, სიტყვა-პასუხს და სხვა მრავალ აუცილებელ წვრილმანებს ერთად შეიმუშავენ, რის შედეგადაც გამოდის ხელოვნური წარმოდგენა, სრული თანხმობა ყველაფერში, თანდათანობა მოქმედებათა მსვლელობაში და ბუნებრივობა მოძრაობაში მოქმედ პირთა შორის, ყველა ამისათვის საჭიროა თეატრის ხელმძღვანელი იყოს ყოველმხრივ დახელოვნებული ესთეტიკური გემოვნების, კრიტიკული ჭკუის, ცოდნის და განვითარებული გონების პატრონი, ესე იგი რეჟისორი, რომელიც არტისტების და საზოგადოდ სცენის სრული და დამოუკიდებელი ბატონი უნდა იყოს. უნდა სუფევდეს საოცარი სიმორჩილე და გაგონება. ესე იგი დისციპლინა მზად უნდა იყოს ყოველი წვრილმანი საჭიროებანი, ტანისამოსი, სამკაული და სხვა მრავალი მორთულობა არტისტისა და სცენისათვის“ (გუნია 1953: 80).

ვ. გუნია როგორც დიდი თეატრალური მოღვაწე მოითხოვს რეჟისორის უფლებების გაზრდას, მის დამოუკიდებლობას, მაგრამ პრაქტიკაში, როგორც მსახიობი, მაინც ვერ ეგუება რეჟისორის დიქტატს. მე-19 საუკუნის 80-90 იან წლებში თითქმის მთელ საქართველოში იყო აქტიური თეატრალური ცხოვრება მეტნაკლები ხარისხით. თეატრის ძლიერი კერა იყო ქუთაისში კოტე მესხის ხელმძღვანელობით, მას კარგად იცნობდნენ, როგორც შესანიშნავ მსახიობს. ამ პერიოდისათვის ის უკვე დახელოვნებული რეჟისორიც იყო. მისი რეჟისურის შესახებ ცნობები ნუცა ჩხეიძემ მოგონებებში შემოგვინახა: „როდესაც დასადგმელ პიესას და როლების ახსნა-განმარტებას შეუდგებოდა, თვალები უბრწყინდებოდა და მისი დამაჯერებელი კილო მსახიობს რწმენასა და გაბედულებას უნერგავდა. რეპეტიციების დროს ყოველთვის ფეხზე იდგა, მსახიობებს თვალებში შესცქეროდა, მიმოხვრას, აზრის სწორ გამოთქმას ასწავლიდა, მსახიობებისაგან დიდ ყურადღებას მოითხოვდა და ვაი იმის ბრალი, ვისაც მისი ნასწავლი და გასწორებული დაავიწყდებოდა“ (ჩხეიძე 1953: 155).

6. ჩხეიძის მოგონებებიდან ჩანს, რომ კ. მესხი იყო რეჟისორ-დიქტატორი ის დაუნდობლად ებრძოდა სცენისმოყვარეობას და მსახიობურ ინდივიდუალიზმს, თეატრში განამტკიცა დისციპლინა და დაამკვიდრა როლზე საერთო მუშაობის პრაქტიკა. ეფემია მესხი წერდა: „საზოგადოდ, კოტე სასტიკი იყო რეჟისორობის დროს, ჩვენს რეპეტიციებზე ყოველთვის სრული დისციპლინა იყო. გარეშეს არავის უშვებდა თეატრში და მსახიობებმა კარგად იცოდნენ მისი ხასიათი. შეგნებული ჰქონდათ იმის მანერა და სიამოვნებით უგდებდნენ ყურს იმის სწავლებას“ (ჩხეიძე 1953: 27).

დავით მესხი იგონებს: „იცოდა ყვირილი, ჩიჩინი, კაცო როგორ დაბაჯბაჯებ, ადამიანურად გაიარე.“ ხშირად იატაკზე ცარცით შემოუფარგლავდა მსახიობს დასადგომ თუ გასასვლელ ადგილს. ეს, ცხადია, მსახიობის ნების შებორკვა იყო, მაგრამ იმ დროს უამისობა არ ივარგებდა. მოგონებებიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მსახიობთა შორის ბევრი იყო გამოუცდელი სცენისმოყვარე მათ აღზრდას და მსახიობთა ჩამოყალიბებას კ. მესხი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა, მაგრამ სჯეროდა, რომ მტკიცე დისციპლინის გარეშე თეატრი ვერ შესძლებდა განვითარებას და წინსვლას ნ. ჩხეიძე იგონებს: „ამ დროს თეატრში ორი ბანაკია ახალგაზრდობა, რომელსაც სიახლე, წინსვლა სწყურია, უკეთესი მომავლისაკენ გზას იკაფავს და ძველი თაობა, რომელსაც ძველი წესების, ძველი მიმართულებების და საზოგადოებრივად ძველი აზრების შემნახველნი არიან. რადიკალების მეთაური და ბელადი ყოველთვის კოტე იყო ბრძოლის საბაბს უმთავრესად თვითონ კოტე აძლევდა: „ბრძოლა უყვარდა, იბრძოდა სიხარულით, ხალისით, მედგრად.“ მოგონებებიდან ჩანს, რომ კ. მესხი ახალგაზრდებს ედგა სათავეში, მედგრად ებრძოდა დრომოჭმულ წესებს და აზრებს, რომელიც თეატრის განვითარებას და წინსვლას უშლიდა ხელს. კ. მესხი ფართო დიაპაზონის რეჟისორი იყო, მის რეპერტუარში განსაკუთრებული ადგილი ქართულთან ერთად ეკავა რუსულ, დასავლეთ ევროპულ ავტორთა პიესებს: „რევიზორი,“ „ვაი ჭკუისაგან,“ „მასკარადი,“ „ერნანი,“ „ძალად ექიმი“ და სხვა. ის კარგად იცნობდა ფრანგულ თეატრებს აღფრთოვანებული იყო სარა ბერნარის თამაშით, მაგრამ როგორც რეალისტი მსახიობი აკრიტიკებდა იმდროინდელ ფრანგულ თეატრში გამეფებულ გალობით ლაპარაკის მანერას, მაგრამ როგორც რეჟისორს მოსწონდა ფრანგულ თეატრში პიესაზე ხანგრძლივი და გულმოდგინე მუშაობის ტრადიცია. „როლები ცოდნას ყველაზე უპირველესი მნიშვნელობა აქვს სცენაზე. ერთმა მოთამაშემ რომ არ იცოდეს როლი, შეუძლია ყველა აქტიორის თამაშისა და

პიესის ჩაფუშვა. ამას გარდა, თუ აქტიორმა როლი იცის, იმას შეუძლია ნიადაგ თამაში და არა მარტო მაშინ, როდესაც თვითონ ლაპარაკობს.“ (ჩხეიძე 1953: 41).

აქ მესხი ეხება მსახიობის ტექნიკის ერთ-ერთ ურთულეს საკითხს „დუმილის ზონებს,“ „სიჩუმის თამაში“ უმნიშვნელოვანესი მომენტია რეჟისორისა მსახიობის თანაშემოქმედებაში. კ. მესხი კარგად ერკვეოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებში. იგი ფართოდ განათლებული რეჟისორი იყო. მის შეხედულებებს ანგარიშს უწევდნენ. თეატრის ხელმძღვანელად მუშაობდა თბილისში, ქუთაისში, ბაქოში. განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის ისტორიაში.

ვ. აბაშიძესთან, ვ. გუნიასთან, კ. მესხთან ერთად ლაღო მესხიშვილმა ცნობილმა მსახიობმა და რეჟისორმა, დიდი როლი ითამაშა რეჟისორის პროფესიის ჩამოყალიბების საქმეში. მას არ აკმაყოფილებდა მხოლოდ სპექტაკლის გარეგნული მხარე. წინა პლანზე წამოწია სპექტაკლის მთლიანობა, მისი ანსამბლურობა. ლ. მესხიშვილს დიდი გამოცდილება ჰქონდა, – არაერთხელ იმოდგაწა რუსეთში, ხელმძღვანელობდა ქუთაისის თეატრს წლების განმავლობაში. ეს იყო ქუთაისის თეატრის საუკეთესო პერიოდი.

ლ. მესხიშვილისთვის ახლობელი იყო გმირის ძიების თემა, ამიტომ მას იტაცებდა ფსიქოლოგიური ჟანრის ნაწარმოები: იბსენი, ჰაუპტმანი, გუცკოვი და შექსპირის ტრაგედიები. როცა „ჰამლეტი“ დადგა, ის თავის უბის წიგნაკში წერს: „ჰამლეტის“ დადგმას ძლიერ აქებენ გაზეთები, განსაკუთრებით დასს ვერ სცნობენ, რადგან ამ მოკლე ხანში გამოსწორდა, ძალიან მწყინს, რომ ჩვენმა გამგეობამ დაადგინა: თუ ალექსი მესხიშვილი არ დათახმდა აიღოს თავის თავზე რეჟისორობა, მთლიანად გადადგება“ (ფაღავა 1938: 185).

ლ. მესხიშვილს საზოგადოება იცნობდა როგორც დიდ მსახიობს, როგორც რეჟისორიც სათანადოდ დააფასა და შეიყვარა. „მესხიშვილის თეატრს როგორც მსახიობისას, ისე რეჟისორისას მუდამ ახასიათებდა გმირული პათოსი.“ მესხიშვილის რეჟისორულ პრაქტიკაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა ანსამბლურობის საკითხს. თავის სპექტაკლებში, დიდ თუ პატარა როლებზე მუშაობის დროს ერთნაირ ყურადღებას უთმობდა. უყურადღებოდ არც მასობრივ სცენებს ტოვებდა. ხშირად მიმართავდა ფართო მასშტაბის მასობრივ სცენებს. ამ მხრივ აღსანიშნავია „ჰამლეტი,“ „კონსტანტინე ბატონიშვილი“ და სხვა. XIX საუკუნის ქართული თეატრში ანსამბლის საკითხი ერთ-ერთი ყველაზე რთული პრობლემა იყო. ლ. მესხიშვილის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ის, როგორც რეჟისორი, ცდილობდა ამ რთული პრობლემის გადაჭრას.

„ქართული რეჟისურის ფორმირების რთული გზა ვერ წარმოიდგინება მსახიობთა რეჟისურის გარეშე. ერთი მხრივ, ეს იყო მსახიობთა უფლებების გაფართოების, სამსახიობო ოსტატობის ტრიუმფის პერიოდი, ხოლო მეორე მხრივ, მისსავე წიაღში წარმოიშვა ახალი ძალა, რომელსაც უნდა შეეზღუდა მსახიობთა განუსაზღვრელი უფლებები. თეატრს თან დასდევდა ეს შინაგანი გაორება და წინააღმდეგობა, სულ უფრო და უფრო მეტად იგრძნობოდა ახალი დაბადების ტკივილი ისტორიული აუცილებლობა მოითხოვდა, რომ თანდათან უნდა „ერთმანეთს დაშორდნენ“ ერთ პიროვნებაში მოქცეული მსახიობები და რეჟისორი.“ (კიკნაძე 1982: 63).

თავი II. ალექსანდრე წუწუნავას რეფორმისტული ძიებები

1. ალექსანდრე წუწუნავა ქართულ დრამაში.

ალექსანდრე წუწუნავა სწორედ მაშინ მოვიდა ქართულ თეატრში, როდესაც XIX საუკუნის თეატრს ნიადაგი ეცლებოდა. დრო იცვლებოდა, ასპარეზზე გამოდიოდა ახალი თაობა, რომელსაც მხატვრული იდეები ეპოქის შესაბამისად უნდა გამოეხატა. წუწუნავა ძალიან ახალგაზრდა მოვიდა ქართულ თეატრში და თან ნოვატორული სული მოიტანა. ის იყო პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორი, რომელმაც მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ დრამაში, ოპერასა და კინოში დრმა კვალი დატოვა და ქართველ რეჟისორთა შორის განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა. რეჟისურა ახალი ხელოვნება იყო ქართულ თეატრალურ სივრცეში. ჯერ არ გამოჩენილიყვნენ მარჯანიშვილი და ახმეტელი, სწორედ წუწუნავამ მოუმზადა ნიადაგი პროფესიული რეჟისურის საზოგადოებრივ ავტორიტეტს.

„ა. წუწუნავა და საერთოდ, მისი თაობის რეჟისურა დიდად არის დავალებული ღ. მესხიშვილისაგან. ამბობენ, რომ ნ. გოგოლის „შინელიდან“ დაიბადა რუსული ლიტერატურის მთელი თაობაო იგივე შეიძლება გავიმეოროთ

ლ. მესხიშვილზეც. მისი „ხელიდან“ გამოვიდა ქართველ „პროფესიონალ რეჟისორთა მთელი თაობა: ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი“... (კიკნაძე 1982: 120).

ლ. მესხიშვილმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა წუწუნავას მხატვრული ესთეტიკის ჩამოყალიბებაშიც. სამხატვრო თეატრი ახალგაზრდა წუწუნავას იზიდავდა გარდასახვის, განცდის თეატრის აღიარებითი და ანსამბლური სპექტაკლები. მესხიშვილი ანსამბლურობის იდეის ერთ-ერთი პირველი-გამტარებელი იყო საქართველოში. „თავისი დროისათვის, წარმოდგენის მთლიანობაში დანახვა, ანსამბლის გრძნობა, სცენოგრაფიის როლის ამადლება, პატარა როლის შესრულებისათვის დიდი მნიშვნელობის მინიჭება, მსახიობის ყურადღება, სიჩუმის მოსმენა, ურთიერთშეთანხმება-ყველაფერი ეს სპექტაკლების ერთიან რეჟისორულ გადაწყვეტაზე მეტყველებდა“ (კიკნაძე 1982: 84).

ანსამბლის პრობლემები ჯერ კიდევ XIX საუკუნის 80-იან წლებში აწუხებდა ილიას, როდესაც განსაკუთრებულ ყურადღებას მეორეხარისხოვან როლებზე ამახვილებდა. გავიხსენოთ აკაკის მიერ დასმული საკითხი დიდი და პატარა როლების თანაბარი მხატვრული მნიშვნელობის შესახებ, გუნიას შეხედულება „საჭიროა მეორე, მესამე და მეოთხე ხარისხის მოთამაშენიც,“ რაც შეეხება განცდას, გარდასახვას მსახიობის შემოქმედებაში, გავიხსენოთ ვასო აბაშიძის სიტყვები „სცენაზე ცხოვრობს და არ ადგენს.“ სამხატვრო თეატრის შექმნამდე ზემოთქმული საკითხები ქართულ თეატრში უფრო ადრე იყო დასმული „საერთოდ უნდა შევნიშნოთ: ქართულ თეატრმცოდნეობაში აქა-იქ შეინიშნება ტენდენცია, რომ ყოველი ქართული როგორმე დაუკავშირონ უცხოურს, უცხოურის გაგლების შედეგად მიიჩნიონ ესა თუ ის თეატრალური მოვლენა. ჩვენი ღრმა რწმენით, ეს ქართული თეატრის ისტორიის ღრმა ცოდნის შედეგი არ უნდა იყოს. საჭიროა მკვეთრი გამიჯვნა, თუ რა წარმოიქმნება კულტურულ ურთიერთობათა შედეგად და რა არის ის, რაც შინაგანი ეროვნული წყაროებიდან მოდის“ (კიკნაძე 1982: 85).

წუწუნავასთვის ისევე როგორც სხვა „ქართველი მხატვრებისათვის“ სპექტაკლის ანსამბლურობისაკენ სწრაფვას ეროვნული საფუძველი გააჩნდა. დიდია ლაღო მესხიშვილის დამსახურება, როგორც პედაგოგ აღმზრდელისა. მისი სკოლა ეროვნულ საწყისებს ეფუძნებოდა, მის სახელს უკავშირდება სამსახიობო ხელოვნების სრულყოფა და რეჟისორის პროფესიის საფუძვლის ჩაყრა.

1901 წელს წუწუნავას სამსახიობო კარიერა შეწყდა, რადგან ის ჯარში გაიწვიეს, ჯარს თავი დაადწია, მაგრამ დააპატიმრეს და სასჯელს იხდიდა ბათუმის, ქუთაისის და თბილისის ციხეებში. ოთხკედელში შეიძინა წუწუნავამ დიდი ცხოვრებისეული გამოცდილება, მას ურთიერთობა უხდებოდა, როგორც პოლიტპატიმრებთან, ასევე კრიმინალებთან. ასეთ პირობებში ყოფნამ კიდევ უფრო ღრმად ჩაახედა ადამიანის ფსიქიკაში, მათ განცდებში. ციხეში თითქმის ერთი წელი იმყოფებოდა. განთავისუფლებულმა მიიღო ლადო მესხიშვილსა და ალიოშა ჯაფარიძის რჩევა რეჟისურის შესასწავლად მოსკოვში გამგზავრებულყო, მაგრამ საამისო მატერიალური პირობები არ გააჩნდა და ამიტომ ბათუმში წავიდა.

1902-1903 წლებში ბათუმელ სცენისმოყვარეებთან დგამს დ. ერისთავის „სამშობლოს,“ ალ. ყაზბეგის „არსენას,“ ავქ. ცაგარელის ვოდვეილს „ონბაზს,“ რომლებშიც თავად მსახიობობს, სპექტაკლებიდან შემოსულ თანხას მოსკოვში გასამგზავრებლად ინახავს.

1904 წელს წუწუნავა მოსკოვშია. ვალერიან გუნიას სარეკომენდაციო ბარათით დახმარებისათვის მიმართა რუსეთში ცნობილ მსახიობსა და თეატრალურ მოღვაწეს ალექსანდრე სუმბათაშვილს, მაგრამ სტანისლავსკის დრამატულ სტუდიაში მაინც ვერ მოხვდა. წუწუნავა შეუერთდა ქართველ სტუდენტთა ჯგუფს, რომელიც რევოლუციური საქმიანობით იყო დაკავებული. ჯგუფს ხელმძღვანელობდა ყარახანი, ხოლო მისი მოადგილე იყო ვასილ არაბიძე, შემდგომში საქართველოში ცნობილი თეატრალური მოღვაწე, რომელიც ქართველ სტუდენტებს „რუსი ხალხის კავშირის“ წინააღმდეგ საბრძოლველად მოუწოდებდა. კავშირი „პოგრომებს“ აწყობდა ნაციონალურ ნიადაგზე, აგრეთვე განზრახული ჰქონდა რევოლუციურად განწყობილი დიდი რუსი მწერლის მაქსიმ გორკის ლიკვიდაცია. გორკის ოჯახში წუწუნავა წარადგინეს, როგორც „დროჟონის“ წევრი. მწერალი სიმპატიით განეწყო ახალგაზრდა ქართველის მიმართ. სიმპატია იმითაც იყო განპირობებული, რომ მ. გორკის საქართველოსთან და მის ინტელიგენციასთან ბევრი მნიშვნელოვანი მოგონება აკავშირებდა. გორკის ოჯახში ყოველ შაბათ-კვირას იკრიბებოდა ხელოვნების და რუსული კულტურის ისეთი დიდი მოღვაწეები როგორებიც იყვნენ: შალიაპინი, ბუნიინი, კუპრინი, ბალმონტი, ანდრეევი, მარკოვი. წუწუნავამ ხელოვნებისა და მწერლობის კორიფეთა სკოლა გაიარა, რაც მთავარია, წილად ხვდა ბედნიერება, ყოფილიყო მოწმე დიდი რუსი მწერლის შემოქმედებითი პროცესისა. წუწუნავა ამ ბედნიერ წუთებს ასე იგონებს: „გორკი ზოგჯერ

გამოადებდა ხოლმე თავის კაბინეტის კარს, გამოვიდოდა ოთახში და მოჰყვებოდა სიარულს, თითქოს არც კი ვარსებობდი მისთვის... შემდეგ უბრუნდებოდა კაბინეტს, კიდევ ერთი-ორი საათი მუშაობდა და კვლავ გამოდიოდა აღფრთოვანებული, მოჰყვებოდა თავის გმირებზე ლაპარაკს, რომლებიც ახლა გამოჰყავდა ამა თუ იმ მოთხრობაში, ისე საინტერესოდ გადმოგვცემდა, თითქოს მოთხრობა უკვე დაწერილი აქვსო, მაშინ როდესაც იგი ჩვენს თვალწინ თხზავდა, შემდეგ ამ ამბავს ჩვენ დაწერილი ვკითხულობდით.“ (კასრაძე 1957: 29).

მოგონებიდან ჩანს თუ რა ძლიერი ზეგავლენა უნდა მოეხდინა გორკის პიროვნებას, მის საუბრებს ახალგაზრდა წუწუნავას ცნობიერებაზე. გორკის დავალებით მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობმა მ. ანდრეევამ წუწუნავა მეიერხოლდის სტუდიაში მიაღებინა. სტანისლავსკის და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მოწაფე მეიერხოლდი, შემდგომში, მართალია „პირობითი თეატრის“ კრედიტს ემხრობოდა, მაგრამ მაშინ სამხატვრო თეატრში გამომუშავებულ პრინციპებს იზიარებდა. სტუდიაში ცოტა ხანს დაჰყო, რადგან წუწუნავა ქართველ სტუდენტთა რაზმთან ერთად ივანოვო-ვოზნესენსკში გაემგზავრა. მოსკოვში პოლიტიკური სიტუაცია გართულდა, მოკლეს გორკის დამცველი სტუდენტები ქართველიშვილი და ბახტაძე. გადაწყდა ქართველ სტუდენტთა რაზმი სამშობლოში დაბრუნებულიყო. 1905 წელს სამშობლოში დაბრუნებულ წუწუნავას მძიმე სიტუაცია დახვდა ალიხანოვ-ავარსკის დამსჯელი ექსპედიცია აღარაფერს ინდობდა. ქუთაისი ცეცხლის აღში იყო გახვეული, ამიტომ ალექსანდრე წუწუნავა ნათესავებთან ბათუმში გაემგზავრა. აქ მან შეკრიბა ახალგაზრდა სცენისმოყვარეები და დაიწყო სპექტაკლების დადგმა.

როგორც აღვნიშნეთ ახალგაზრდა წუწუნავასათვის სამხატვრო თეატრში მოხვედრა ცხოვრების უმაღლეს მიზანს წარმოადგენდა. 1906 წელს ის კვლავ მოსკოვშია, სამხატვრო თეატრში იწყებს თანამშრომლობას, აქედან მოყოლებული წუწუნავას ცხოვრებაში ახალი ეტაპი იწყება, მალე ის გადადის თეატრალურ კურსებზე, სადაც ოთხი წლის გამანმავლობაში სწავლობდა. შესანიშნავად გაერკვა შემოქმედებით პრობლემებში. მოწმე ხდება ნოვატორული ექსპერიმენტებისა. რეჟისურის სრულფუნქციანობისა და ახალი ტიპის მსახიობის ჩამოყალიბების, ანსამბლურობის მაგალითი იყო „სამხატვრო თეატრის“ სპექტაკლები: ჰ. იბსენის „ბრანდი“ (1906), ა. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“ (1906), კ. ჰამსუნის „ცხოვრების დრამა“ (1907), ლ. ანდრეევის „ცხოვრება კაცისა“ (1907), იბსენის „როსმერჰოლმისი“ (1908). ეს ის წლებია როცა

სტანისლავსკი იმარჯვებდა, როგორც ნოვატორი რეჟისორი, როცა პრაქტიკაში ინერგებოდა „სტანისლავსკის სისტემა.“ „ალ. წუწუნავა არა მარტო მომსწრე და მოწამე, არამედ მონაწილეც იყო ამ გამარჯვებების. დიდ თეატრთან და დიდ მწერალთან სიხლოვემ განაპირობეს მისი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი პრინციპები—ხელი შეუწევს მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას. წუწუნავამ შეისისლხორცა და თავის შემოქმედებით მრწამსად აღიარა სამხატვრო თეატრის პრინციპები... შემდეგ კი ქართული სცენა აზიარა ამ ნოვატორულს, რაც განასხვაავებდა მის აღმზრდელ თეატრს სხვა თეატრებისაგან და ამითაა სწორედ ქართული თეატრი განსაკუთრებით დავალებული წუწუნავასაგან“ (მუმლაძე 1963: 49).

სამხატვრო თეატრში წუწუნავამ გაიარა დიდი და საინტერესო სკოლა. მიღებული ცოდნითა და გამოცდილებით 1909 წელს ბრუნდება და სულ მოკლე ხანში გადატრიალება მოახდინა ქართულ თეატრალურ სფეროში.

„სამხატვრო თეატრიდან წუწუნავა შემოქმედებითი გზებით დაბრუნდა. მეოცნებე, ქართულ მიწას დანატრებული ახალი თეატრალური გზების ძიებას შეუდგა. ფაქიზად მოსინჯა ძველი თეატრის ტრადიციები და მისი სუსტი ადგილები. სხვაგვარად ვერც წარმოედგინა ახალი ძიება. ჯერ უნდა გაერკვია თუ რა იყო დრომოჭმული და სად იყო ტრადიციის ცოცხალი ნერვი. როგორ უნდა შებრძოლებოდა იმას, რაც უკვე არ აკმაყოფილებდა მოთხოვნებს, და ეს მაშინ, როცა მის სულში ცოცხლობდა ქართული სცენისადმი მოკრძალებული სიყვარული. ისევ აღიღებდა ლ. მესხიშვილსა და ვ. აბაშიძეს, ნ. გაბუნიას და მ. საფაროვას შემოქმედებას. ბოლომდე განუხიბლავი დარჩა სიჭაბუკის დროს მიღებული შთაბეჭდილებებისაგან!“ (კიკნაძე 1967: 8).

იმხანად „დრამატული საზოგადოების თეატრში“ ქართული სცენის კორიფეები იყვნენ თავმოყრილი და ძველი თეატრის ტრადიციები მეფობდა, როგორ უნდა შებრძოლებოდა ინდივიდუალიზმს, როგორ უნდა ჩაეტარებინა ექსპერიმენტები, რომ მათ არ შეხებოდა. ამიტომ თბილისის „დრამატული საზოგადოების თეატრში“ რეჟისორის თანამდებობაზე უარი განაცხადა. „ბატონმა წუწუნავამ უარი განაცხადა თბილისის დრამატულ დასში რეჟისორის თანამდებობაზე“ გაზეთში არაფერია ნათქვამი ნამდვილ მიზეზებზე, მხოლოდ მოგვიანებით სომხურ გაზეთებში დაიბეჭდა ნამდვილი მიზეზი: „მან უარყო თბილისის და ქუთაისის დრამატული ამხანაგობის წინადადება, რომელითაც შეაძლიეს დიდი ჯამაგირი, მაგრამ უყურადღებოდ დატოვა, რადგან მისი შრომა და ენერგია უქმად ჩაივლის იქ, სადაც მოიპოვებიან ისეთნი მსახიობნი, სადაც

მის სიტყვას არავითარი მნიშვნელობა არ ექნება.“ წერილის ავტორი მწერალი ლვანეს თუმანიანი სიტყვა „მსახიობში“ რასაკვირველია, გულისხმობს თეატრის პრემიერ მსახიობებს. (აღნიშნული ციტატის ამონაჭერი სომხური გაზეთებიდან და მისი თარგმანი ინახება თეატრ. მუზეუმში, საქმე 121 ხელნაწერი 14469)“ (კობახიძე 2010: 196).

პროფესიულ თეატრს სახალხო თეატრი ამჯობინა და 1909 წელს „სახალხო სახლში“ დაიწყო თეატრალური მოღვაწეობა. სახლი უფრო დემოკრატიული იყო თავისი პრინციპებით და უფრო დაბალ მხატვრული თავისი სპექტაკლებით, მაგრამ დიდი შემართება და მგზნებარე სული ჰქონდა წუწუნავას. სამხატვრო თეატრის ხელოვნებით განებივრებული მაინც სიხარულით წავიდა „სახალხო სახლში“, შემდეგ ჭიათურაში მუშათა თეატრში.

პირველი პიესა, რომელიც აირჩია ახალგაზრდა პროფესიონალმა რეჟისორმა იყო ცნობილი იტალიელი დრამატურგის გაბრიელი და ანუნციოს პიესა „იორიოს ასული“, რომელიც თარგმნა იოსებ იმედაშვილმა. პიესა ასახავს იტალიის მთიანეთის მწყემსთა ცხოვრებას: ძლიერი ხასიათებით, ტემპერამენტითა და გრძნობებით ახლოს დგას ქართველი კაცის ბუნებასთან. მოყვარულთა თეატრში ასეთი რთული პიესის დადგმა გაბედული ექსპერიმენტი გახლდათ.

„ეს ექსპერიმენტი უნდა დაეფუძნებინა ისეთ ფსიქოლოგიურ სიმართლეზე, რომელიც გამოამჟღავნებდა „პრემიერობის ემსით“ შეუბღალავი მსახიობების ეროვნულ თვისებებს. შეძლებენ კი ისინი თითქოსდა უცხო, მაგრამ მსგავსი ხასიათებით პიესის აზრის ასახვას და სამოქმედო არის გადაქცევას მაქსიმალურად ცხოვრებისეულად? ასეთი ექსპერიმენტი რასაკვირველია, არც ინტერესს იყო მოკლებული და არც გამარჯვების იმ დიდ იმედს, რომელსაც ალექსანდრე წუწუნავა გულის სიღრმეში ატარებდა“ (შვანგირაძე 1986: 23).

„იორიოს ასული“ ძალიან რთული პიესაა და ეს სირთულე უნდა გადაეღაზათ სცენისმოყვარეებს, რომელთაგან ზოგი პირველად გამოდიოდა სცენაზე, მაგრამ ახალგაზრდა რეჟისორის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან სცენისმოყვარენი შემოქმედებითად გარდაქმნა. დადგა ანსამბლური სპექტაკლი, სცენაზე ყველა ცხოვრობდა და ბატონობდა კოლექტიურ თამაშში.

„აქ იყო კოლექტიური თამაში და არა კერძო მსახიობებისა. თვით სტატისტებიც ცოცხალ ადამიანებს ჰგავდნენ და არა ტიკინებს და სადეკორაციო მასალას... ყველანი თავის ადგილებზე იდგნენ. საერთო მწყობრი თამაშის შთაბეჭდილება ფარავდა კერძო პირების ხელოვნურ თამაშს. თამაში მხატვრული

იყო. „ახალი მხატვრული სახელოვნო პრინციპებით“ დადგმულ სპექტაკლში წუწუნავამ „დაამკვიდრა ანსამბლი“, როგორც კოლექტიური მსახიობი“ (კიკნაძე 1967: 12).

„არა ტიკინებს“, „სადეკორაციო მასალას“, ანსამბლის პრინციპებზე დადგმულ მასობრივ სცენებში ნაპოვნი მუხტი შემდეგ მთელი შემოქმედების მანძილზე აღარასოდეს დაუკარგავს.

„იორიოს ასულში“ გამოჩნდნენ ახალი აქტიორული ძალები. შესუსტდა წამყვანი მსახიობების კაპრიზები. შემცირდა გასტროლიორობა. ასეთი შედეგი გამოიღო წუწუნავას ახალმა თეატრალურ-ესთეტიკურმა პრინციპმა, რომელსაც უდიდესი მორალური მნიშვნელობა ჰქონდა. გაზეთი „კლდე“ წერდა: „აქამდე ერთი ტენდენცია იყო, სრულიად არ აქცევდნენ ყურადღებას საერთოს, მთლიან შთაბეჭდილებას, ანსამბლს; ყურადღებას იპყრობდა უმთავრესი გმირი, დანარჩენი ვითომდა მათთვის თამაშობდნენ, მის გარშემო უნდა შეექმნათ პიროვნების წასაწვევი პირობები. ეს დიდი ნაკლი იყო ჩვენს სცენაზე და აღ. წუწუნავას დაუღალავი ენერჯის წყალობით ეს ნაკლი სახალხო სახლს მოშორდა“.

გაზეთი „ფიქრი“ წერდა: „ქართული სასცენო ხელოვნება მხოლოდ სახალხო სახლშია. ეს ცხადად ამტკიცებს, რომ ქართული დემოკრატია უკვე შესდგომია თავისი დიდი ისტორიული მისიის შესრულებას“ („სახალხო სახლის“ დემოკრატიული პრინციპები ებრძოდა ქართულ თეატრში გამეფებულ კონსერვატულს. სწორედ ასეთ ბრძოლებში იჭედებოდა ქართული თეატრის მომავალი. სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი მიზეზი სიმართლის გრძნობა, მსახიობების შინაგანი მოქმედებათა მთლიანობა იყო, რომელიც რეჟისორმა ცხოვრებისეული სიმართლით გამოხატა სპექტაკლში.

„მარტო ანსამბლით არ განსაზღვრულა რეჟისორის წარმატება. მთავარი მაინც ის დიდი სიმართლე, შინაგანი სისავსე და განწყობილებათა მთლიანობა იყო, რომელიც ასე ძალუმაღ გამოიხატებოდა სპექტაკლში. აქ ყველანი ცოცხლობდნენ სცენაზე. ყველას მოქმედება შეთანხმებული და ბუნებრივი გამოდგა, თითქოს სცენაზე კი არა, ცხოვრებაში ხდებოდა. ყოველი ხმა, სიარული, ყვირილი, ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რასაც ვხედავდით და ვისმენდით, პიესის შინაარსთან შეწონილ-შეზომილი იყო, ყველაფერს ბუნებრივობის ბეჭედი ესვა. აქ თითქოს ყველაფერი თავისით მიმდინარეობდა“ (კიკნაძე 1967: 13).

აღ. წუწუნავას დადგმაში კიდევ ერთი სიახლე გამოჩნდა. რეჟისორმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია მხატვრობას. იზრუნა არა მარტო ტექნიკურ, არამედ ესთეტიკურ მხარეზეც. ეს ადვილი საქმე არ იყო მოყვარულთა თეატრში, რომელსაც მწირი მატერიალური შესაძლებლობა ჰქონდა. იმდროინდელი გაზეთები წერდნენ: „თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ბატონმა წუწუნავამ გაამართლა ჩვენი მოლოდინი არა თუ სახალხო სახლის სცენაზე, ქართულ ნაფიც მსახიობთაგანაც არასოდეს გვსმენია ასეთი მწყობრი თამაში, არ გვინახავს ასეთი გემოვნება სცენის მოწყობა-დეკორაციებში“.

„იორიოს ასულის“ წარმატების შემდეგ წუწუნავა გააგზავნეს მოსკოვში, რეჟისორთა ყრილობაზე, სადაც სიტყვით გამოვიდა. „ლაპარაკობს ქართველი საზოგადოების სახელით, ამცნობს დამსწრეთ ქართული თეატრის მდგომარეობას, ყვება ცარიზმის რეპრესიებზე ე. წ. „ინოროდცების“ მიმართ, რომელთაც ვითომდა არ სჭირდება თეატრი. შემდეგ რეჟისორის მოვალეობაზე ჩერდება. ის ამბობს: – რეჟისორის ვალია დააზუსტოს იდეოლოგიურად შეაფასოს ყველა პიესა და არჩევანში დემოკრატიული მიმართულების პიესას მისცეს უპირატესობა. თუ გინდაც მისი მხატვრული დონე უფრო დაბალ საფეხურზე იდგეს ვიდრე იმ პიესისა, რომელიც მიუღებელია თქვენთვის. ყრილობაზე ამ სიტყვებს ნემიროვიჩ-დანჩენკო უსმენდა. დიდი იყო მასწავლებლის სიხარული მოსწავლის პუბლიცისტური მგზნებარებით წარმოთქმული სიტყვების გამო. ნემიროვიჩი ულოცავს წუწუნავას. მასში პროგრესული ხელოვნების პრინციპების ერთგულ ხელოვანს ხედავს.

სიხარულის მიუხედავად ნემიროვიჩი იქვე შენიშნავს „არ გაგაბრიყვიოთ ამ გამარჯვებამ, ახალგაზრდა რეჟისორისათვის მეტად სახიფათოა საზოგადოდ დ. ანუნიციოს თეატრი, მით უმეტეს მისი „იორიოს ასული“

–რატომ, რატომ? –გულფიცხად შეეკითხა ა. წუწუნავა, – სახიფათო რატო, სახიფათო რატომ უნდა იყოს? ჩემში საკმაოდ ძალას ვგრძნობ...

ნემიროვიჩ-დანჩენკომ მშვიდად განმარტა – „იორიოს ასულში“ ბევრი რამაა სახარბიელო რეჟისორისათვის, მრავალი საეფექტო ადგილი და მიზანსცენა. შესაძლოა გამოუცდელი რეჟისორი ეფექტებს გაჰყვეს. სამხატვრო თეატრის დაბადება კი, როგორც გასწავლიდით, იგივე არის. თეატრი ცოცხლობს არა მდიდრული დეკორაციებით და ბრჭყვიალა ტანისამოსით, არამედ უპირველეს ყოვლისა დრამატურგის იდეებით”. (კასრაძე 1957: 59)

„სახალხო სახლში“ მუშაობის პერიოდში წუწუნავა არც ეროვნულ დრამატურგიას ივიწყებს დგამს ქართველ დრამატურგთა პიესებს: პაულო ირეთელის „ქრისტინეს“ (ნინოშივილის მიხედვით), გედევანიშივილის „მსხვერპლს“, ტ. რამიშივილის „მეზობლებს“, ნ. შიუკაშივილის „მეგობრებს“, ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე“. მართალია ეს სპექტაკლები ერთნაირი მხატვრული დონის არ ყოფილა, მაგრამ ამ დადგმებში პროფესიონალი რეჟისორი არ დალატობს მის მიერ არჩეულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპს. მისი მოღვაწეობით წუწუნავამ დაამტკიცა, რომ ის რეჟისორია, რომელსაც შეეძლო ქართული თეატრი ახალი გზით წაეყვანა, მაგრამ მოწინააღმდეგეები გამოუჩნდა, განსაკუთრებით დრამატული საზოგადოების წევრთა შორის და ამიტომ 1915 წელს წუწუნავამ მიიღო ჭიათურის მუშათა თეატრის მოწვევა. წუწუნავა თავგამოდებით შრომობდა სცენისმოყვარეებთან ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას. დგამდა სპექტაკლებს. ჭიათურის თეატრში ერთი სეზონი იმუშავა. დადგა სპექტაკლები: სუმბათაშივილი-იუენის „დალატი“, გოგოლის „რევიზორი“, გ. დ. ანუნიცოს „იორიოს ასული“. მუშათა ფართო წრეებში თეატრი პოპულარული გახდა. ისინი სულმოუთქმელად ელოდნენ ყოველკვირეულ წარმოდგენებს, ჭიათურაში არ დარჩენილა კაცი, მუშათა თეატრის წარმოდგენა არ ენახა. მოდიოდნენ მარგანეცის კონცერნში მომუშავე უცხოელები თარჯიმნებთან ერთად. უკვირდათ თეატრის მაღალი პროფესიონალიზმი. ადგილობრივი გაზეთი „სალამური“ წერდა: „მკითხველებს ალბათ ახსოვთ, რომ ბატონმა წუწუნავამ შარშან თბილისელები აალაპარაკა თავისი ნიჭით რეჟისორობაში, ისევე მოხდა აქაც, ისეთი მხატვრობით აწყობილი დეკორაციები სცენაზე, ისეთი ხელოვნური გრიმიკა და ისეთი მწყობრი ანსამბლი წარმოდგენაში, როგორსაც ვხედავთ ჭიათურლები წუწუნავას მოსვლის შემდეგ, მგონი აქაურებს კი არა და თბილისსა და ქუთაისშიაც ეამებოდათ“.

ჭიათურამ მჩქეფარე თეატრალური ცხოვრება დაიწყო. წუწუნავა სარგებლობდა მუშებს შორის დიდი სიყვარულითა და ავტორიტეტით. რეჟისორის გაზრდილი ავტორიტეტი შეუმჩნეველი არ დარჩენიათ. გამგეობამ წუწუნავა რეჟისორის თანამდებობიდან გაათავისუფლა იმ მოტივით, რომ შენახვის ხარჯები არ ჰქონდათ. გამოსათხოვარ სალამოზე თეატრი ხალხს ვერ იტევდა, სცენისმოყვარეებმა წუწუნავა თბილი სიტყვებით გააცვილეს: „კვირფასო ალესანდრე რაუდენის-ძე! თითქმის ერთი წელიწადი სრულდება, რაც ჩვენთან ერთად იბრძვი ამ ხელოვნების ტაძარში, ერთი წელიწადია რაც შენი მხნე მუშაობით ჩვენს წრეს სულს უდგამ... ეს წელიწადი წარუშლელი დარჩება ჩვენი

თეატრის მატეანეში, რადგან ეს იყო წელიწადი გამარჯვებისა, ეს იყო წელიწადი როდესაც აყვავდა იმედი, რომ ჭიათურის თეატრს ბრწყინვალე მომავალი უღიმის შორიდან... მრავალ დაბრკოლებათა დაძლევა დაგჭირდა შენ. მრავალი უკუღმართობა დაგმე შენ ამ მცირე ხნის მოღვაწეობაში“. (კიკნაძე 1967: 15).

ჭიათურიდან წუწუნავა ისევ თბილისში ბრუნდება, ის კვლავ „სახალხო სახლშია“. დგამს შალვა დადიანის პიესას „პირიმზეს“. ამ წარმოდგენის შესახებ ცნობილი ფელეტონისტი ს. ფირცხალავა წერდა: „საბედნიეროთ ბატონი წუწუნავა თავისი მხატვრული ნიჭის წყალობით ახერხებს მშვენიერი სპექტაკლების გამართვას სახალხო თეატრის ღარიბ სცენაზე. ნათელია, რომ საქმე გვაქვს არა განუკითხავ ხელოსანთან, ... არამედ მხატვართან, რომელიც აღჭურვილია ჭეშმარიტი ხელოვანის გემოვნებით. წუწუნავა ძალზე შეზღუდულია საკმაო საარტისტო ძალების უქონლობით, მაგრამ ალექსანდრე წუწუნავას ნამუშევრებში ყოველთვის დაცულია სტილი, რაც აკლია საზოგადოდ ქართული თეატრის სპექტაკლებს“. (მუმლაძე 1963: 51).

პროფესიულმა დრამატულმა თეატრმა წუწუნავა ახალი სეზონის ხელმძღვანელად მიიწვია. მიწვევას იმ პირობით დათანხმდა თუ დრამატული საზოგადოების გამგეობა მის მუშაობაში არ ჩაერეოდა. წუწუნავას მიწვევას პროფესიულ დრამატულ თეატრში პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან თეატრს სჭირდებოდა სცენური გამომსახველობის ახალი საშუალებების დანერგვა. მომწიფდა აქტიორული ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის აუცილებლობა, როგორც ახალგაზრდა ახმეტელის იმდროინდელ წერილებიდან ირკვევა, წუწუნავას ბრძოლას ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ მიესაღმებოდა, რასაც წუწუნავა პრაქტიკაში ანხორციელებდა, ახმეტელის თეორიულ მხარდაჭერას პოულობდა: „ბატონი ვ. აბაშიძე დიდებულია თავისი ნიჭით, კერძოდ იგი მრავალ როლებში შეუდარებელია, ბატონი ვ. გუნია აგრეთვე დიდი მსახიობია, მისი ოთარ-ბეგი ეს საუკეთესო განძია ქართული ხელოვნების კულტურისათვის, მაგრამ როგორც ბატონი აბაშიძე, ისევე ბატონი ბატონი გუნია სცენაზე მხოლოდ კერძო სკულპტორები არიან, ისინი ჰქმნიან პირად როლს მაშინ, როდესაც თვით დრამა, უმთავრესი ძარღვი – მოქმედება – სრულებით არა სჩანს“ (ახმეტელი 1978: 74).

როგორც წერილიდან სჩანს, წუწუნავა და ახმეტელი ერთ პოზიციაზე დგანან უნდა დამთავრდეს „კერძო სკულპტორების“ უანსამბლო სპექტაკლების თეატრი. „კოლექტიურობის გრძნობა, სპექტაკლის მტკიცე ანსამბლურობა,

მასობრივი სცენების დამუშავება და ფსიქოლოგიური სიმართლე – ეს არის წუწუნავას ძიების სფერო და ახმეტელის იმდროინდელი თეატრალური ნააზრვეიც ამ საკითხებს უკავშირდება“.

პროფესიულ დრამატულ თეატრში იწყება შემოქმედებითი ხასიათის ბრძოლები. მომწიფდა საკითხი სცენის მოღვაწეთა ყრილობის მოწვევის შესახებ. 1912 წლის 12 ივნის ყრილობა შედგა. ყრილობის საპატიო თავმჯდომარედ აკაკი წერეთელი აირჩიეს. მომხსენებლად ლ. მესხიშვილთან, შ. დადიანთან, ა. ფაღავასთან ერთად წუწუნავაც გამოვიდა. იგი მოითხოვდა: მხატვრულ სიმართლეს, ახალი მეთოდების, სცენიური გამომსახველობის ახალი საშუალებების ძიებას, ანსამბლის აუცილებლობას და პრემიერობის უარყოფას, ყრილობამ მიიღო წუწუნავასა და ა. ფაღავას წინადადება:

1) არცერთი მსახიობი არ მოიწვიონ ამპლუის მიხედვით:

2) ყველა მსახიობი მოიწვიონ წლიურად და დასასვენებლად მიეცეთ ორი თვე, შესაბამისი პირობების მიხედვით.

ყრილობაზე კიდევ ერთხელ დარწმუნდნენ წუწუნავას მაღალ პროფესიონალიზმსა და უკომპრომისობაში. შ. დადიანთან, ი. გედევანიშვილთან, ა. ფაღავასთან, ნ. გოცირიძესთან, ა. იმედაშვილთან ერთად სრულიად საქართველოს სცენისმოყვარეთა სპეციალური კომისიის წევრად აირჩიეს.

ა. წუწუნავა თბილისის ქართული დრამის თეატრში იწყებს ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლის“ დადგმას. რეპეტიციები მიმდინარეობდა მკაცრი დისციპლინის პირობებში, რაც ზოგიერთის გაღიზიანებას იწვევდა. აუცილებელი მოთხოვნა იყო მოკარნახის უარყოფა. მსახიობი ვალდებული იყო არა მარტო ცოდნოდა მისი როლის ტექსტი არამედ პარტნიორისაც, მაგალითად უხერხული იყო ტექსტი გაესწორებინა ვასო აბაშიძისათვის. მაგრამ წუწუნავას შემოქმედებითმა ტაქტმა თავისი გაიტანა. აბაშიძე რეპეტიციებზე მომზადებული მოდიოდა. მსახიობი უნდა ჩასწვდომოდა სახის ფსიქოლოგიურ ბუნებას და შესატყვისი ფორმით გადმოეცა. ბრწყინვალე დეკორაციამ, მხატვრული კანონზომიერებით შექმნილმა მიზანსცენებმა, მეტყველმა აქტიორულმა სახეებმა, სცენიური გამომსახველობის ახალმა საშუალებებმა და ანსამბლურობამ სპექტაკლს დიდი წარმატება მოუტანა. გაზეთი „კლდე“ წერდა: „სად იყო მსახიობთა დაუდევრობა, სადღა იყვნენ ის სასაცილო მანეკენები, აქამდე მასობრივ სცენებს რომ ქმნიდნენ. კვირას ყოველივე ეს განდევნილი იყო და ქართული სცენიდან მოჩანდა ის, რასაც ანსამბლი ეწოდება გაფაციცებით ვადევნებდი თვალყურს და ყველა მათგანი გამოძერწილი ტიპი იყო, თითოეულმა

მათგანმა საუცხოოდ დაგვიხატა თავისი სახე, მისი არსი, მისი მსჯელობა ისე, რომ სულ ბუნებრივად გვიდგინენ მწყობრად“ (შვანგირაძე 1986: 33).

ყველაფერი როლის ზეამოცანის გამჭოლ მოქმედებაში გახსნას ემსახურებოდა და მიმართული იყო სპექტაკლის ზეამოცანის გადმოსაცემად, სცენაზე ბევრი დიდი მსახიობი იდგა თითოეულმა მათგანმა საუცხოოდ დაგვიხატეს თავისი სახე არცერთი მათგანი არ აღიქმებოდა ერთმანეთისგან მოწყვეტილი, არამედ ერთ მთლიან ანსამბლს ქმნიდნენ.

„მაგრამ მარტო ანსამბლი და მაღალი პროფესიონალიზმი როდი იყო სპექტაკლის ღირსება. წარმოდგენაში შეიქმნა აქტიორული სახეები, მართალი და ნათელი ატმოსფერო ინდივიდუალური და კოლექტიური ურთიერთობის ახალი ფორმები“ (კიკნაძე 1967: 16)

„მსხვერპლმა“ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა რეჟისორის, როგორც სპექტაკლის ერთადერთი ორგანიზატორის უდიდესი მნიშვნელობა.

„ამ სპექტაკლით ალ. წუწუნავამ პროფესიულ ქართულ თეატრში დაამკვიდრა რეჟისორის ჰეგემონიის როლი. მან დაიმორჩილა აქტიორული კოლექტივი, გადაწყვიტა მიზანსცენების პრობლემა და სპექტაკლი ერთ მთლიან მსატერულ აზრს დაუქვემდებარა“ (შვანგირაძე 1986: 23).

წუწუნავა „მსხვერპლის“ წარმატების შემდეგ თვითკმაყოფილებას არ ეძლევა სულ ექსპერიმენტალურ ძიებაშია, მაგრამ მისი ექსპერიმენტალური ძიებები ქართულ დრამატული თეატრის სცენაზე 1914 წლის ხანძარმა დაასრულა. თეატრის აღსადგენად არავის ეცალა და ის იძულებული გახდა მოხეტიალე მდგომარეობაში გადასულიყო.

ქართული თეატრის საგაღალო მდგომარეობის გამო ახალგაზრდა ახმეტელი მოხსენებით გამოვიდა კულტურული საზოგადოების საღამოზე: „ქართული თეატრი ცეცხლმა შთანთქა, მაგრამა ჩანს, თეატრის სულიერი აფექტი ისევე დიდია ჩვენთვის; აღარა გვაქვს თეატრი, მაგრამ რელიგია თეატრისა ისევე დვივის ჩვენს გულებში“ (ახმეტელი 1978: 98).

ა. წუწუნავა ქორელთან ერთად აარსებს მსახიობთა ამხანაგობას და დახმარებისათვის მიმართავს რუსული არტისტული საზოგადოების თეატრ „ტარტოს“ ხელმძღვანელობას, მათ დიდი თანხა მოითხოვეს, გამოსავალი არ იყო, დათანხმდნენ, მაგრამ შემოსავალი დარბაზის ქირას ვერ ფარავდა.

ა. წუწუნავამ 1915-1916 წლებში რუსულ დასში დადგა „რევიზორი“, „ვაი ჭკუისაგან“, „ლალატი“ და სხვა. ორმა სპექტაკლმა „რევიზორმა“ და „ლალატმა“ მაყურებლის განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია. წუწუნავამ „რევიზორი“

სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებში დადგა, რამაც საზოგადოებაში კამათიც გამოიწვია. ზოგიერთი მოკამათის აზრით სპექტაკლი ქმნიდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ფორმების მექანიკური გადმოტანის საშიშროებას.

1916 წელს თბილისში საგასტროლოდ ჩამოვიდნენ მოსკოვის მცირე თეატრის მსახიობები ა. სუმბათაშვილი, იუჟინი, და ე. ლევშინა. ისინი „ტარტოს“ თეატრის სხვადასხვა სპექტაკლებში მონაწილეობდნენ მათ შორის „ლალატში“, რომლის დადგმა წუწუნავას ეკუთვნოდა. სპექტაკლს სანდრო ახმეტელიც დაესწრო, რომელიც რეჟისორის პროფესიონალიზმა გააოცა: „მე მინდა მხოლოდ ბატონ წუწუნავაზე შევჩერდე, იმის შემდეგ, რაც მე ვნახე სახაზინო თეატრში მისი რეჟისორობით „ლალატი“, არაგზით არ შემიძლია ვაპატიო ზოგი შეცდომები. არ ვაპატიებ იმიტომ, რომ წუწუნავა მართლაც მშვენიერი გემოვნების და მასთან დაკვირვებული რეჟისორი ყოფილა. მე პირველად ვხედავ მისი ხელმძღვანელობით წარმოდგენას. მართალია ბევრი გამეგო მის მუშაობაზე, მაგრამ მე, როგორც ურწმუნო თომას, არ მჯეროდა. ახლა კი მეც დავრწმუნდი. ბატონ წუწუნავას ეტყობა, რომ სცენის ტექნიკა ძალიან კარგად იცის. მთელი მოქმედება გამოაქვს მეორე პლანზე და ისეთი გაბედულებით, რომ სცენური სიმეტრია სრულებით არ ირღვევა. ამასთანავე მიზანსცენებში იგი სრულიად სამართლიანად და მარტივად ქმნის ფერადების კონტრასტს და ილუზიათა კონტურებს. არ ეპატიება მხოლოდ სინათლის იმგვარი განაწილება სცენაზე, როგორც მას სახაზინო თეატრში ჰქონდა. სინათლეს სცენაზე იმდენად დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ შეიძლება სულ უბრალო შეცდომამ მთელი სურათი მოსპოს, ამასთანავე ბატონ წუწუნავას ნაკლები ყურადღება მიუქცევია დრამის რიტმზე. „ლალატში“ კი ამას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, პირველი მოქმედების და მეოთხე მოქმედების პირველი ნახევრის რიტმი, სულ სხვაგვარია, ვიდრე დანარჩენებისა. აქ თითოეული პოზა გაზომილია და მასთანვე ტონის და ბუნების მომცემი უნდა იყოს. სამაგიეროდ მეოთხე მოქმედებაში უფრო გაბედული, უფრო მარტივი და ცოცხალია. ეს დეფექტები მაინც არ მიშლიან, სიამოვნებით ვადიარო, რომ ქართულ სცენას მართლა ჰყოლია ნამდვილი,საქმის მცოდნე და მოყვარული რეჟისორი ბატონი წუწუნავა“ (ახმეტელი 1978: 126).

ახმეტელმა აღტაცებით მიიღო დადგმა. ის იმედით შესცქერის წუწუნავას რეჟისურას. რწმუნდება რეჟისორის სცენური ტექნიკის ღრმა ცოდნაში, მიზანსცენებისა და კონტურების ჰარმონიაში. მოიხიბლა სახეების ღრმა ფსიქოლოგიური სიღრმით. მაგრამ არ პატიობს რეჟისორს შუქის სცენაზე

განაწილებისას დაშვებულ უზუსტობას და სპექტაკლის რიტმისთვის ნაკლები ყურადღების მიქცევას.

„აქვე უნდა ითქვას, რომ შემდეგ სწორედ წუწუნავს „ჯანყი გურიაში“ („წითელ თეატრში“) გახდა მაგალითი რიტმისა და ტემპერამენტის, ხალხური სანახაობივი ფორმებისა და ქართული ისტორიულ-მატერიალური კულტურის ნიშანდობლივი მხარეების რეალისტური წარმოსახვისა.“ (კიკნაძე 1967: 19)

ა. წუწუნავა ბოლომდე ერთგული დარჩა ფსიქოლოგიურ-რეალისტური თეატრისა, რომელმა დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის განახლებაში. მისი სპექტაკლები: გ. ერისთავის „ძუნწი“, პ. ირეთელის „ქრისტინე“, შ. შარაშიძის „ავგაროზი“, ი. ანდრეევის „სტუმარი“, ჰაუპტმანის „სულით ობოლნი“, ა. დიუმას „პარიზის ღარიბ-ღატაკნი“, ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ და სხვა გამოირჩეოდნენ ანსამბლურობით და სიმართლის გრძნობით.

„შემორჩენილი დოკუმენტები ადასტურებენ, თუ როგორ ეძებდა ალექსანდრე წუწუნავა ამაღლებული რომანტიკისა და ცხოვრებისეული სიმართლის სინთეზს, ცდილობდა მიეღწია ისეთი დრამატიული დაძაბულობისათვის, რომელიც ღრმად ჩააფიქრებდა მაყურებელს, სწორედ ეს სჭირდებოდა გუშინდელ ბაქოს, რევოლუციური პათოსით გაჟღენთილ ქალაქს, სპექტაკლებში გამომჟღავნა რეჟისორის მუშაობის სული, მღელვარე ბუნება, რაც საერთოდ ახასითებდა წუწუნავას შემოქმედებას.“ (შვანგირაძე 1986: 43)

ქართულ თეატრში კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოსვლამდე იყო „წუწუნავას ეპოქა“ (ა. დუდუჩავა). არსებითად ეს იყო თეატრის პროფესიული ოსტატობის ამაღლებისათვის და თანამოაზრეთა კოლექტიური შემოქმედების დამკვიდრებისათვის ბრძოლის ეპოქა. „ალ. წუწუნავას სახელთან დაკავშირებულია განსაზღვრული ეტაპი ქართული კულტურისა, როდესაც მხატვრულ შემეცნებაში დამკვიდრდა თეატრის ისეთი გაგება, რომელიც პრინციპულ წინააღმდეგობაში იმყოფება აქტიორული ინდივიდუალიზმის თეატრთან და სცნობდა მხოლოდ მხატვრულ ანსამბლს, როგორც თეატრის სპეციფიკას.“ (დუდუჩავა 1966: 151). მან გარდატეხა შეიტანა ქართულ თეატრში, მკვეთრად აამაღლა რეჟისურის ავტორიტეტი. მისი რეფორმატორული ძიებები მოიცავდა რეჟისურის ფუნდამენტური პრინციპების და ფსიქოლოგიურ-რეალისტური თეატრის ესთეტიკის სფეროს. ეს იყო მე-20 საუკუნის 10-იანი წლების ქართული თეატრის ძიებათა უმთავრესი პრობლემა, რომლის გადაწყვეტაშიც განსაკუთრებული როლი შეასრულა ა. წუწუნავამ.

2. აღ. წუწუნავა ქართულ ოპერაში

თბილისში საოპერო თეატრის დაფუძნების იდეა საქართველოში გრაფ ვორონცევს მიაწოდა რუსული დრამატული თეატრის დირექტორმა გრფმა სოლოგუბმა. მ. ვორონცოვმა ამ ახალ წამოწყებაში ქართველების რუსიფიკაციის საქმეში მნიშვნელოვანი დასაყრდენი დაინახა და 1851 წელს ოპერის თეატრი დაარსდა. ოპერის თეატრის დაარსებას საქართველოს კულტურული ცხოვრებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა.

„თბილისში თანდათან მოიღვა ფეხი ქართულმა და რუსულმა დრამატულმა სპექტაკლებმა, მაგრამ ვერც მანუის თეატრი და ვერც ეს სპექტაკლები ვერ აკმაყოფილებდნენ იმდროინდელ კულტურულ მოთხოვნილებას. აღორძინების გზაზე დამდგარი თბილისელებისათვის საჭირო იყო კარგი დრამაცა და ოპერაც.“ (კაშმაძე 1950: 32).

თავდაპირველად იტალიური ოპერის დასი მოიწვიეს და ოპერის თეატრში რუსული საწყისები ღიად არ ფიგურირებდა, მაგრამ მეფის რუსეთის ჩინოვნიკები იმედოვნებდნენ, რომ თანდათან იტალიურ ოპერას რუსულით ჩაანაცვლებდნენ, რადგან იტალიური ოპერა ვერ პასუხობდა რუსული პოლიტიკის მიზნებს და დაიწყო მისი მიზანმიმართული განდევნა. თანდათანობით რუსული ოპერა იკრებდა ძალებს. იტალიური ოპერა გააუქმეს. ამ მოვლენასთან დაკავშირებით „კავკაზი“ კმაყოფილებას ვერ ფარავდა: „თბილისში ერთ დროს უყვარდათ იტალიური მუსიკა და ოდესღაც ამაცობდნენ კიდევაც თავიანთი იტალიური ოპერებით, მაგრამ როგორც ჩანს, ამ „ერთ დროს“ და ამ „ოდესღაც“ ბოლო მოეღო“ (კაშმაძე 1950: 180).

რუსული ოპერა იმარჯვებს და დასავლეთ ევროპულ ოპერებს რუსულ ენაზე თარგმნიდნენ რუსული ენის უკეთ გავრცელების მიზნით. ასეთი ტრადიციების თეატრი ჩაიბარა წუწუნავამ 1918 წლის 18 მაისს, როცა მენშევიკურმა მთავრობამ თეატრის კომისრად დანიშნა. თეატრის დირექტორად დასვა მეფისნაცვლის კანცელარიის მოხელე პონიაცკი, ტექნიკურ დირექტორად სმირნოვი. რა ქართული ეროვნული პოლიტიკა უნდა გაეტარებინათ მათ, ძნელი მისახვედრი არ არის. ამ თეატრის არსებობის ისტორიის მანძილზე, მანამდე მის სცენაზე არ აჟღერებულა არცერთი ქართული ოპერა, არცერთ ქართველ რეჟისორს არ დაუდგამს საოპერო სპექტაკლი. „ა. წუწუნავამ გულდინჯი რეალისტის თვალთ შეისწავლა ოპერის თეატრის მხატვრული და ადმინისტრაციული ცხოვრების ყოველი დეტალი და უცებ იგრძნო, რომ ყამირზე

უნდა გაეგვლო კვალი. მის წინაშე ერთბაშად წამოიჭრა ათასი კითხვა, ათასი პრობლემა. რით დაეწყო? დაჰყოლოდა თეატრის ძველი ცხოვრების წესს, თუ დაეღვია იგი? ვინ ჰყავდა ქართულ საოპერო რეჟისურაში, წინაპარი ვის ტრადიციას უნდა დაყრდნობოდა? როგორ მოეზიდა ქართველი კომპოზიტორები? მას ხომ თითქმის არ ჰქონდა გამოცდილება ამ სფეროში? რამდენად გამოადგებოდა დრამატულ თეატრში შექმნილი ცოდნა? რა საერთო შეიძლება ჰქონოდა საოპერო დრამის რეჟისურას? რა გზით უნდა განვითარებულიყო ეროვნული ოპერა? რა სტილში უნდა გადაწყვეტილიყო იგი? ამგვარი ფიქრი აწუხებდა ხელოვანს. ამგვარი სიძნელეები ესახებოდა წინ“ (კიკნაძე 1967: 21).

ა. წუწუნავა იწყებს ზრუნვას ქართული მუსიკალური კულტურის ასაყვავებლად. თავდაუზოგავად შრომობს ეროვნული კადრების გამოსავლენად და მათი აღზრდისათვის. მისი ინიციატივით იქმნება საოპერო კომისია, რომლის შემადგენლობაში შედის კომპოზიტორებისა და მუსიკის სპეციალისტების დიდი ჯგუფი: ზაქარია ფალიაშვილი, მელიტონ ბალანჩივაძე, დიმიტრი არაყიშვილი, კოტე ფოცხვერაშვილი, სერგო ევლახიშვილი, კომპოზიტორი და დირიჟორი ჩერეპინი, დირიჟორები სტოლერმანი და სამოსული, გუნდის ხელმძღვანელი კორშინი და სხვა. თავი მოუყარა დასის პოტენციურ ძალებს, რომლებიც ხელმძღვანელობას თეატრიდან გაეშვა, მათ შორის იყო ვანო სარაჯიშვილიც. ქართული ოპერის საძირკველის ჩაყრის მიზნით ქართულ ენაზე ითარგმნა რუბინშტეინის ოპერა „დემონი“, რომელიც თემატურად ახლოს იდგა საქართველოსთან.

„მან დიდი ტაქტით დაიწყო საოპერო თეატრის ეროვნულ რელსებზე გადაყვანა. პირველად რუბინშტეინის „დემონის“ ქართულ ენაზე დადგმას მოჰკიდა ხელი (თარგმნა ია კარგარეთელმა). ამას დიდი ეროვნული და უადრესად პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. ქართულ ენაზე თარგმნილი ოპერები ეპიზოდურად ადრეც ყოფილა დადგმული ქართული ფილარმონიული საზოგადოების მიერ, მაგრამ სახელმწიფო ოპერის თეატრში ეს პირველი შემთხვევა იყო, ეს იყო რუსთაველის ენის ღირსების, მისი პრესტიჟის დაცვა საოპერო თეატრში. მაგრამ მარტო ამით არ განსაზღვრულა მისი როლი, იგი მსახიობებს აჩვენდა უფრო კარგად ეგრძნოთ ქართული ენის სილამაზე მისი მუსიკალურობა, რათა შემდეგ მეტი ხალისით ემუშავათ ქართულ ოპერებზე. ეს იმ დროს ხდებოდა, როდესაც თბილისის საოპერო თეატრში მოღვაწეობდა. ქართველ მომღერალთა პირველი თაობის სულ რამდენიმე მსახიობი და დასის უმრავლესობაში იმჟამად არაქართველები იყვნენ“ (ვ. კიკნაძე 1967: 22).

ა. წუწუნავას მიზანი იყო ქართული ენა დაემკვიდრებინა საოპერო თეატრის სცენაზე. ინტუიცია კარნახობდა, რომ საოპერო თეატრის დადგმისას დრამატული თეატრის კანონებით არ ეხელმძღვანელა, საოპერო რეჟისურის გზას დასდგომოდა, მაგრამ გზის გამკვალავი არავინ ჰყავდა, რადგან მის ერთადერთ მასწავლებელს სტანისლავის საოპერო რეჟისორები ჯერ განხორციელებული არ ჰქონდა. „დემონის“ დადგმისას დიდ წინააღმდეგობებს წააწყდა, „გამოჩნდნენ სექტიკოსები, რომლებიც წინასწარვე ირწმუნებოდნენ, რომ ოპერა „დემონი“ ქართულ ენაზე „ჩაფლავდებაო“, ამას დაერთო ზოგი რუსი მსახიობის სობოტაჟი, ქართულად ვერცერთ როლს ვერ შევისწავლით, მეტად ძნელია ქართული ენის დამორჩილებაო, მაგრამ ყველა ეს სიძნელენი დაძლეული იქნა“ (დ. კასრაძე 1957: 83).

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარ ზალცმანს დეკორაციები ფაქტიურად მზად ჰქონდა, ანტერპრენიორი ლევიცკი ყოველნაირად ცდილობდა ხელი შეეშალა, რეჟისორს არ ეთავდა ნებას რეპეტიციები ჩატარებინა. დიდ წინააღმდეგობათა მიუხედავად „დემონის“ პრემიერა მაინც შედგა. პრემიერას დირიჟორობდა სამოელ სამოსუდი. სპექტაკლი თავად რეჟისორის აღიარებით დეკადენტური მიდგომით იყო დადგმული. დ. კასრაძე ასე აფასებს სპექტაკლს: „წუწუნავას ცხოვრებაში ეს პირველი და უკანასკნელი მარცხი იყო. აქ მან უღალატა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპებს და აჰყვა დეკადენტური მოდის ვაკხანალიას“ (დ. კასრაძე 1957: 85).

სამაგიეროდ პირველი ქართული ოპერის დიმიტრი არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ დადგმისას ისევ ერთხელ უკვე გააკვალულ გზას უბრუნდება. სპექტაკლის შემდეგ იყო ოპერის დრამატურგიასთან დაკავშირებული შენიშვნები, აღნიშნეს აგრეთვე სპექტაკლის ღირსებებიც. უბრალოება, რასაც დაჟინებით სთხოვდა რეჟისორი ჩინებულ მხატვარ-დეკორატორ ზალცმანს, მთლიანად დაცული იყო, დეკორაციები მეტად მსუბუქად და შეხამებულად ეთანხმებოდა მოქმედ პირთა სამოსის ფერებს.“ (კასრაძე 1957: 85). ამ სპექტაკლით რეჟისორი და მხატვარი უპირისპირდება ძველ საოპერო თეატრში პომპეზურ დეკორაციებს, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს ისტორიული პერსონაჟების გააღამიურებას.

ა. წუწუნავას საოპერო რეჟისორად მუშაობის პერიოდში შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდა ისეთ გამოჩენილ დირიჟორებთან, როგორებიც იყვნენ: ს. სამოსუდი, ს. სტოლერმანი, ი. ფალიაშვილი, ე. მიქელაძე, ა. მელია-ფაშაევი, შ. აზმაიფარაშვილი და სხვები. სწორედ მათთან ერთად უნდა მიედწია სადადგმო

ჩანაფიქრის მთლიანობისათვის. „როგორც ოპერის კარგი რეჟისორის შემოქმედება შეუძლებელია ძლიერი ღირიუორის გარეშე, ასევე ოპერის ღირიუორის ხელოვნება შეზღუდულია შესაფერი რეჟისორის გარეშე.“ (პოკროვსკი 1973:246). მისი პირველი საოპერო სპექტაკლის, რუბინშტეინის „დემონის“ ღირიუორი სამოსუდი თბილისში იყო დაბადებული და გაზრდილი. ის ერთ დროს ზაქარია ფალიაშვილთან ერთად ვიოლონჩელოზე უკრავდა ორკესტრში, რომელსაც ივანე ფალიაშვილი ხელმძღვანელობდა. სამოსუდი საკმაოდ გამოცდილი, ევროპაში განათლება მიღებული ღირიუორი იყო. მას არ შეეძლო რეპეტიციებზე აქტიური მონაწილეობა არ მიეღო, ხშირად რეჟისორებს კონკრეტულ მიზანსცენასაც სთავაზობდა. ზოგი რეჟისორი ღირიუორის ამ თვისების გამო მასთან მუშაობას ერიდებოდა, ზოგისათვის საინტერესო და მისაღები იყო. მასთან მუშაობას მკაფიო კვალი უნდა დაეტოვებინა წუწუნავას ცნობიერების ჩამოყალიბებაში.

წუწუნავას ხანგრძლივი და ნაყოფიერი შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდა ღირიუორ სამუელ სტოლერმანთან. მისი ღირიუორობით აუღერდა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, „ქეთო და კოტე“, „თამარ ცბიერი“ და სხვა. წუწუნავასა და სტოლერმანის შემოქმედებით ურთიერთობაზე მ. კვალიაშვილი წერს: „ოპერა „თამარ ცბიერი“ დადგა საოპერო ხელოვნების ორმა თვალსაჩინო ოსტატმა – რეჟისორმა ალ. წუწუნავამ და ღირიუორმა ს. სტოლერმანმა. ორივემ ამ დადგმაში ჩააქსოვა დიდი სიყვარული, მონდომება და თვით პროფესიული ოსტატობა“ (კვალიაშვილი 1969: 151).

„სამუელ ალექსანდრეს ძე წარმოადგენდა ღირიუორის მაგალითს იყო შესანიშნავი, მრავალმხრივი ერუდირებული მუსიკოსი და არაჩვეულებრივად დახვეწილი ღირიუორი დიდი პოეტური შთაგონებით და აღმაფრენით. საოპერო და სიმფონიური მხარე მისთვის იყო გახსნილი და ადვილად წასაკითხი წიგნი.“ (კვალიაშვილი 1975: 42).

ივანე ფალიაშვილი წუწუნავასათვის დიდ ავტორიტეტს წარმოადგენდა. რეჟისორის შემოქმედებით ცხოვრებაში დიდი მნიშვნელობის პერიოდი იყო, როცა ი. ფალიაშვილთან მოდგაწეობდა, რომელმაც უღირიუორა ოპერებს: „პიკის ქალი“, „ეგენი ონეგინი“, „ალი“ და სხვა.

„პაწია საღირიუორო წკეპლა ივანე ფალიაშვილის ხელში ჯადოსნურ ძალად იქცეოდა. ის ორკესტრს ფლობდა, როგორც ფერწერის დიდი ვირტუოსი საკუთარ ყალამს. მგზნებარე ტემპერამენტით დაჯილდოვებული ივანე

ვალიაშვილი საკუთარ სულის წიაღში ატარებდა ყველა ბგერას და ფიანდაზად აგებდა მის წინ სცენაზე მყოფ მომღერალს.“ (კაშმაძე 1948:73).

როდესაც ევგენი მიქელაძე თბილისის ოპერის თეატრში მოვიდა ახალგაზრდა ღირიჟორს დახვდა გამოცდილი, თავის ძალებში დარწმუნებული რეჟისორი, იმ დღიდან წუწუნავას შემოქმედებით ცხოვრებაში ახალი ეტაპი დგება. ახალმა ღირიჟორმა ოპერის თეატრში ახალი ხედვა, ახალი სული შემოიტანა. საგულისხმოდ მიგვაჩნია მის შესახებ მნიშვნელოვანი მონოგრაფიის ავტორის გიორგი თაქთაქიშვილის სიტყვები: „მიქელაძე ოპერაში მარტო მუსიკით არასოდეს არ იფარგლებოდა, იგი ასევე გულისყურით ეკიდებოდა სცენურ მხარესაც, აქტიორის მოძრაობას.“ (თაქთაქიშვილი 1959: 56).

30-იანი წლების ცნობილი ტრაგიკული მოვლენების გამო, ხანმოკლე მაგრამ მეტად ნაყოფიერი გამოდგა მათი შემოქმედებითი ურთიერთობა. მაგალითისათვის მოვიყვანო სპექტაკლ „დაისში“ მათი ინტერპრეტაციების დახასიათებებს. მიქელაძის ინტერპრეტაციის შესახებ: „დაისის მუსიკალური დრამატურგიის მრავალწახნაგოვნება–წარმტაცი ღირიკა, მშფოთვარე დრამატიზმი, ჟანრული დინამიკა, სახალისო–ჰეროიკული ნაკადები იშვიათი პლასტიურობით იყვნენ შეერთებული. მიქელაძის შესრულებაში მთელი მუსიკა აუღერებული იყო უწყვეტი სიცოცხლისეული ტემპერამენტით, ერთიანი სიმფონიური სუნთქვით“ (წულუკიძე 1968: 37).

წუწუნავას ინტერპრეტაციის შესახებ: „მზარდი, დრამატული მოქმედება, სისხლსავსე მასობრივი სცენები, სახალხო დღესასწაულის, ეროვნული პეიზაჟების თვალწარმტაცი სანახაობა, სამამულო აღზევება-შეუნელებელი დინამიკით და ორგანიზებულობით იყვნენ ერთმანეთში გადახლართულნი. ყველაფერი უტყუარი გემოვნებით იყო შეერთებული და მკაცრ რეალისტურ პლანში გადაწყვეტილი“ (წულუკიძე 1968: 35).

ამ მაგალითებიდან ჩანს მათი ინტერპრეტაციის ურთიერთგამომდინარეობა, ნააზრვეის მთლიანობა, სადადგმო ჩანაფიქრის ერთიანობა, ორივე მათგანს ერთი იდეა, ერთი მიზანი აერთიანებდა. მათ სახელებს უკავშირდება ახალგაზრდა მომღერლების პროფესიული დაოსტატება. „რეჟისორმა და ღირიჟორმა ერთად უნდა აღზარდონ მსახიობი. შედეგი მან „ყველაფერი უნდა გააკეთოს თვითონ.“ ეს იდეალია. ეს იდეალი შეიძლება ასი პროცენტით მიულწეველია, მაგრამ მოძრაობა ამ მიზნისკენ–ჩვენი ძირითადი პრინციპია. მსახიობმა თვითონ უნდა შექმნას სახე, როლი, ხასიათის სწორედ ისეთი გადაწყვეტა რომელიც

რეჟისორის და დირიჟორის დახმარებით მან დაინახა, გაიგონა, მიხვდა და შეიცნო.“ (პოკროვსკი 1973: 237).

მომდერალი ბათუ კრავეიშვილი წერს: „კიაზოს როლზე მუშაობა ორ დიდ ხელოვანთან მომიხდა. ეს როლი მუსიკალურად შემასწავლა დირიჟორმა ევგენი მიქელაძემ, ხოლო სცენურად ალექსანდრე წუწუნავამ“ (კრავეიშვილი 1966: 39).

რეჟისორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში მოხდა ფაქტი, როდესაც იგი შეეცადა „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ ფარგლების გარღვევას.

„ა. რ. წუწუნავა, გამოცდილი და უდაოდ მცოდნე რეჟისორი ხშირად უსარგებლო დეტალებს დიდ ყურადღებას უთმობდა. მაგალითად ოპერა „კარმენში“ მან გადაწყვიტა კარმენის სიკვდილის შემდეგ ხოხეს დაპატიმრება ფინალი კი დგება მყისვე ხოხეს დამასრულებელი ფრაზის შემდეგ, ხოლო ბიზეს არ დაუწერია მუსიკა დაპატიმრების სცენისათვის!“

ა. წუწუნავას თხოვნით მელიკ-ფაშაევმა ჩასვა ტაქტების საჭირო რაოდენობა. მართალია თვით „კარმენის“ მუსიკიდან, მაგრამ ეს იყო დაუშვებელი ხელყოფა ბიზეს ავტორისეული პრეროგატივის. ჩვენ ყველას გვიკვირდა, რომ ასეთი სერიოზული მუსიკოსი, როგორც ა. მელიკ-ფაშაევი იყო, წავიდა ამაზე“ (კვალიაშვილი 1969: 189).

ამ სპექტაკლის დამდგმელი დირიჟორი ა. მელიკ-ფაშაევი ამ დარგის ბრწყინვალე წარმომადგენელი იყო. „ა. შ. მელიქ ფაშაევი, რომელმაც პირველი ნაბიჯებისთანავე თავი გამოიჩინა, როგორც ნიჭიერ მუსიკოს-დირიჟორმა და შემდგომში დიდი კარიერა გაიკეთა.“ (კვალიაშვილი 1969: 148).

მ. კვალიაშვილის მიერ ასახულ „კარმენის“ ფინალის გადაკეთების ფაქტზე გაჩენილ კითხვაზე, რატომ „წავიდა ამაზე“? ჩვენი აზრით პასუხი რეჟისორისა და დირიჟორის ფუნქციების გადანაწილების ა. მელიკ-ფაშაევისეულ შეხედულებაში უნდა ვეძიოთ, შემდგომში ოპერის განახლებას დირიჟორობდა ე. მიქელაძე, რომელმაც „როდესაც მიქელაძემ რეპეტიციის დროს აღმოაჩინა ეს მოჩმასულ-წაკერებული მან კატეგორიულად გააპროტესტა და რამდენიც არ არწმუნა დამდგმელმა მაინც ამოიღო.“ (კვალიაშვილი 1969: 189).

ა. წუწუნავას საოპერო რეჟისორად ჩამოყალიბების საქმეში ზოგიერთ დირიჟორთან შემოქმედებითმა ურთიერთობამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა, შემდგომში კი თავად რეჟისორი იყო ახალგაზრდა დირიჟორების გზის გამკვალავი. ამას ადასტურებს დირიჟორ შალვა აზმაიფარაშვილის მეუღლე მუსიკათმცოდნე თამარ კვირიკაძე, რომელიც გვიამბობს წუწუნავას მნიშვნელობაზე მისი მეუღლის ცხოვრებაში „ალექსანდრე წუწუნავასთან

ურთიერთობაში, მის შემოქმედებით ხერხებზე დაკვირვებით სწავლობს იგი მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-ემოციური მხარის ღრმად წვდომას. ისტორიული და სოციალური შინაარსის ზუსტ ამოხსნას, სცენური დისციპლინის და თეატრალური დადგმის მაღალ კულტურას. ამასთან იგი განსაკუთრებით აფასებს მის მიმართ წუწუნავას მამა-შვილურ დამოკიდებულებას, საზოგადოდ, შთაბეჭდილების და განწყობის ადამიანი, შალვა ბოლომდე მოხიბლული და გატაცებული დარჩა ამ იშვიათი პიროვნებით. მასზე უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენდა ა. წუწუნავას ენციკლოპედიური განსწავლულობა, უტყუარი არტისტიკური ალლო, გარეგნულ სიდიდესთან და აუღელვებლობასთან შეთავსებული დიდი შინაგანი გზნება, კეთილმოსურნეობა. იგი არა მარტო უდრმეს პატივს სცემდა, მას არამედ გულით მიიღებდა ამ დიდებული ადამიანისკენ და უნდა ითქვას, რომ არც მისგან მოჰკლებია საპასუხო სულიერი სიტბო. მასთან ურთიერთობაში დავაჟაკაცდა იგი როგორც თეატრალური ხელოვანი“ (კვირიკაძე 1996: 36).

ა. წუწუნავას პირველი საოპერო დადგმის რუბენშტიინის „დემონი“, სცენოგრაფმა გერმანული წარმოშობის ცნობილმა თბილისელმა მხატვარმა ზალცმანმა კარგად იცოდა ქართული ენა, საქართველოს ისტორია, შემოვლილი ჰქონდა საქართველოს კუთხეები. ეს ცოდნა მას გამოადგა „დემონის“, „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, „აბესალომ და ეთერის“ და სხვა ოპერების სცენოგრაფიაში. სანამ ზალცმანი თბილისის ოპერის მხატვარი გახდებოდა, მუშაობდა მიუნხენის გ. ფუქსის „ფუნტლერ თეატრში“ და შვეიცარიელი კომპოზიტორისა და პედაგოგის ე. ჟაკ-დალკროსის პირობით თეატრში. ზალცმანს რეჟისორის ჩანაფიქრის გათავისებების საუცხოო უნარი ჰქონდა. მისი ნამუშევრები თბილისის ოპერის თეატრში წარმოადგენდა რეჟისორის ნააზრევის სცენოგრაფიული საშუალებებით ხორცშესხმას. ზალცმანი იყო პირველი მხატვარი, რომელიც იღვა ქართული საოპერო სცენოგრაფიის სათავეებთან.

ამრიგად, სადადგმო ჯგუფთან შემოქმედებითი ურთიერთობის ამ მცირე მაგალითებიდანაც ჩანს წუწუნავას, როგორც საოპერო რეჟისორის პორტრეტი.

ალექსანდრე წუწუნავა დიდად აფასებდა ეროვნულობის სრულ გამოვლინებას ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედებაში და მის „აბესალომ და ეთერს“ თბილისის ოპერის თეატრის „ეროვნულ რელსებზე“ გადაყვანის საქმეში უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა. „კომპოზიტორმა შესძლო საკომპოზიტორო ხელოვნების კანონების შესაბამისად იმის პროფესიონალიზაცია, რაც თვით ეროვნული მუსიკალური ტრადიციის სტრუქტურაში იყო ჩადებული. ამასთანავე,

ფალიაშვილმა არა მარტო აიყვანა ეს სტრუქტურა ახალ ხარისხში, არამედ გამოავლინა ეროვნული მუსიკალური კულტურის პროგრესის ახალი კანონზომიერებები, რომლებიც გამომდინარეობენ ქართული და ევროპული მუსიკალური აზროვნების ტიპოლოგიური მსგავსებიდან. ეს კი ეროვნული ტრადიციის ინტერნაციონალიზაციის პროცესის კანონზომიერი შედეგია და მეტყველებს ქართული მუსიკის ეროვნული სტილის ღია სისტემაზე.“ (ქავთარაძე 1998: 6).

ამ ოპერას სცენური სიცოცხლისაკენ მიმავალ გზაზე უდიდესი წინააღმდეგობების გადალახვა მოუხდა. როდესაც მოწვეული იქნა კომისია, ორი ქართული ოპერის დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ და „ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“-ს შესაფასებლად, კომისიამ არაყიშვილის ოპერა ერთხმად მიიღო, ხოლო „აბესალომ და ეთერიმ“ დისკუსია გამოიწვია. „დისკუსიამ ისეთი უკუღმართი მიმართულება მიიღო, რომ დანაშაულადაც კი უთვლიდნენ ფალიაშვილს, ასეთი ოპერის დაწერა როგორ გაბედო, ბოლოს ხმის უმრავლესობით უკუაგდეს „აბესალომ და ეთერი“, რამოდენიმე კაცმა კი თავი შეიკავა. ამით ისარგებლა წუწუნავამ, შემფასებელი კომისიის სხდომა შეწყვიტა და სხვა დროისათვის გადასდო იმ პირობით, რომ კენჭისყრის დროს თავშეკავება არ ყოფილიყო“ (კასრაძე 1957: 85).

წუწუნავამ დიპლომატიური ტაქტის წყალობით მიადწია იმას, რომ „აბესალომ და ეთერი“ დაიდგა. წარმოდგენამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა და როგორც ავტორს, ასევე რეჟისორს დიდი წარმატება მოუტანა. პრემიერას თვითონ ავტორი ზაქარია ფალიაშვილი დირიჟორობდა, ხოლო შემდგომში უძღვებოდნენ დირიჟორები ზრეპნინი და სტოლერმანი. პრემიერამ უჩვენა, რომ საჭირო იყო გრანდიოზული, ხუთაქტიანი ოპერის შეკვეცა. ცნობილია, რომ წუწუნავა აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა ოპერის რედაქტირების პროცესში. ვიმოწმებთ ოპერის ავტორის ზაქარია ფალიაშვილის სიტყვებს: „ამით ვამოწმებ, რომ ჩემი ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ მეორე მოქმედების კონსტრუქცია გაკეთებულია ა. წუწუნავას მიერ. აგრეთვე მთელი ლექსები და ყველა რეჩიტატივები, გარდა აბიო მეფის ჰიმნისა, აბესალომის დიდებისა, აგრეთვე „საყვარელი გულისა“, ეკუთვნის წუწუნავას და მის მიერ შეთხზულია ჩემი დაკვეთით“ (კასრაძე 1957: 88).

ა. წუწუნავას შემოქმედებითი ბიოგრაფია „აბესალომ და ეთერის“ ორ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ დადგმას მოიცავს. პირველი დაიდგა 1919 წელს, ხოლო მეორე 1936 წელს. ამ ორ სპექტაკლს ერთმანეთისაგან მარტო დროის

ფაქტორი არ განასხვავებს. მთავარი მაინც რეჟისორის განსხვავებული კონცეპტუალური გადაწყვეტაა. პირველი დადგმა რეჟისორმა ლეგენდად წარმოსახა. პირველი დადგმის რეჟისორული გადაწყვეტის მართებულებას ადასტურებს კომპოზიტორიც, შეხედულებაც ამ საკითხზე „რომლის მიხედვით „აბესალომი“ წარმოადგენს ოპერა ლეგენდას. ერთადერთი რაც ამ განსაზღვრებას უნდა დაემატოს ისაა, რომ „აბესალომ და ეთერი“ წარმოადგენს ორატორიული ტიპის ოპერა-ლეგენდას“ (ხუჭუა 1974: 157).

წუწუნავას ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ ყველაზე ნიშანდობლივ მხარეს წარმოადგენს წინა პლანზე წამოწეული ლეგენდარულობა. სწორედ მისი რეჟისორული ადლოს დამადასტურებლად უნდა მივიჩნიოთ, რომ მან შეიგრძნო „აბესალომის“ დრამატურგიაში, და იმის „საკომპოზიტორო რეჟისურაში“ ლეგენდარული საწყისის განმსაზღვრელი როლი: „შეიძლება ითქვას რომ, „ეთერიანის“ - ამ ხალხური ეპიკური ქმნილების თვისებებმა საგრძნობლად განაპირობა „აბესალომ და ეთერის“ ჟანრობრივი და სტილისტური თავისებურებანი, სიუჟეტური ხაზის გახსნის დინჯი, თხრობითი ხასიათი, ფორმის მონუმენტურობა და მთელი ნაწარმოების ხალასი ეროვნული სახე-ღიბრეტოს დრამატურგიის სიმარტივე და მომხიბვლელი მიამიტობა, გმირთა სკულპტურულად გამოქერწილი სახეები. გრანდიოზული მასშტაბის მასობრივი (საგუნდო) სცენები პირდაპირ შეეცქვისება ხალხური გმირულ-ეპიკური ლეგენდებისა და თქმულებების მონუმენტურ სტატიკას“ (ხუჭუა 1974: 155).

წუწუნავას ამგვარი რეჟისორული ინტერპრეტაცია ნაწარმოების ბუნებით იყო ნაკარნახევი. პირველ დადგმაში რეჟისორმა მხატვრულ სიმართლეს მიაღწია, რასაც იმ დროისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან ის დაუპირისპირდა მაშინდელ საოპერო თეატრისათვის დამახასიათებელ პომპეზურ ბუტაფორიულობას.

აბესალომის როლს ვანო სარაჯიშვილი განასახიერებდა საოცარი სიმართლით და გულწრფელობით: „აბესალომი უკანასკნელად შეხვდა ეთერს მართალია, მესამე აქტში ეთერთან განშორებისას ვანო რაღაც ფანტასტიკურ ზენიტს აღწევდა, მაგრამ რატომღაც მგონია, რომ ეს უკანასკნელი სცენა უძლიერესი იყო მთელ პარტიაში. როგორც თვალნათლივ სჩანდა, ეს შეხვედრა მართლაც უკანასკნელი და საბედისწეროა. როგორი რაინდული თავგანწირვით მივარდებოდა იგი „გულისწორს“ და ისე მძაველრად ჩაიკრავდა მკერდში, თითქოს რაღაც საშინელებას გამოგლიჯა კლანჭებიდან და აწი ვერავითარი

ძალა ვერ გაჰყრის მათო. რამდენჯერ ვგსმენია პარტერში ქვითინი ამ დროს, რამდენი ალალი ცრემლი გვინახავს.“ (კაშმაძე 1962:146).

როგორც შალვა კაშმაძის მიერ ამ სცენის აღწერილობიდან ჩანს, მსახიობსა და რეჟისორს ბეწვის ხიდზე გაუვლიათ, რადგანაც მიზანსცენის შესრულებისას მხატვრული სიმართლიდან ოდნავი გადახვევაც, მაყურებელში თანაგრძნობის ნაცვლად სიცილს გამოიწვევდა. ვანო სარაჯიშვილს შესანიშნავი პარტნიორობას უწევდა მურმანის პარტიის უნაკლო შემსრულებელი სანდრო ინაშვილი „ზაქარია ფალიაშვილის უკვდავმა ქმნილებამ შესანიშნავი შემსრულებლები ჰპოვა სანდრო ინაშვილისა და ვანოს სახით. ცნობილი დუეტი ამ ოპერაში პირდაპირ სწორუპოვარ შთაბეჭდილებას ახდენდა ხალხზე. ორი, შესანიშნავი ტემბრის ხავერდოვანი ხმა აქ ჯადოქრული სინარნარით ერწყმოდა ერთმანეთს დამ თელ დარბაზს ჟრუანტელის მომგვრელი გუგუნით ეფინებოდა“ (კაშმაძე 1971: 5).

„აბესალომ და ეთერის“ წუწუნავასეულ მეორე დადგამდე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში კოტე მარჯანიშვილმა ამ ოპერის დადგმა განახორციელა. ამ ნოვატორულ სპექტაკლს თავისი რეჟისორული მიგნებებით არ შეიძლება გავლენა მოეხდინა ქართული სადადგმო რეჟისურის აზროვნებაზე. სპექტაკლის შეფასებისას საზოგადოების უმეტესი ნაწილი აღტაცებას გამოხატავდა, იყვნენ ისეთებიც, ვინც ამ დადგმას საკამათოდ მიიჩნევდნენ. „ოპერის რეჟისორულმა გადაწყვეტამ გამოიწვია საკმაო კამათი“ (კვალიაშვილი 1975: 111).

წუწუნავამ „აბესალომ და ეთერის“ მეორე დადგმა ანტიკურ ტრაგედიად წარმოსახა. მუსიკათმცოდნე ლ. დონაძე თავის სტატიაში „აბესალომ და ეთერი“, როგორც „ანტიკურ სტილის ტრაგედია“ წერდა: „ტრაგედიის, როგორც ჟანრის გაგება დაკავშირებულია ამაღლებულის ცნებასთან „აბესალომ და ეთერი“ ერთი ამაღლებული ქმნილებათაგანია მსოფლიო საოპერო ლიტერატურაში“. ფალიაშვილი მშვენივრად გრძნობდა, რომ ტრაგედია ამაღლებული ჟანრია. „აბესალომ და ეთერის“ სტილი სწორედ ამაღლებულობით, მონუმენტური სიდიადით, ზედმიწევნით მიესადაგება ტრაგედიის ჟანრს, „აბესალომ და ეთერში“ აისახა ერთ-ერთი არსებითი თვისება ქართული კლასიკური ხელოვნებისა, რომელიც განმსჭვალულია ანტიკური ჰუმანიზმის სულით – პირველყოფლისა, ეს არის ხალხურობისა და ამაღლებულობის შერწყმა. ქართულ კლასიკურ ხელოვნებაში, ისეთ დუალისტურად განწყობილ ისტორიულ ეპოქაშიც კი, როგორც იყო ფეოდალიზმის ეპოქა. არ იგრძნობა ღრმა და

პრინციპული ზღვარი ხალხურ-წარმართულ და ამაღლებულ ქრისტიანულ საწყისებს შორის“ (დონაძე 1995: 156). წუწუნავს ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ ამ ინტერპრეტაციაში გუნდს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. „აბესალომ და ეთერის“ ანტიკური ბუნება, როგორც ოპერა ტრაგედიისა, ყველაზე მეტად ჩანს გუნდის უდიდეს როლში. სწორედ გუნდი განსაზღვრავს ოპერის მონუმენტურ სტილს“ (დონაძე 1995: 162).

ყველაზე მეტად ანტიკურ ტრაგედიას „აბესალომ და ეთერის“ მესამე აქტი უახლოვდება წუწუნავა გრძნობს გუნდის წარმართველ როლს და ცდილობს უფრო მეტად მოახდინოს მისი დომინირება. მძაფრდება ემოციური კავშირი აბესალომის გოდებას და გუნდს შორის მთელ აქტს ერთი იდეით ერთ დრამატურგიული ხაზით კრავს. როგორც ძველ ბერძნულ ტრაგედიებში, პროტოგონისტისა და მასის ურთიერთქმედება აბესალომის ტრაგიკულ ბედს თანაუგრძნობს ხალხი, გუნდი. ხალხი განიცდის გმირის ტანჯვას და დასტირის მას. ამ აქტში გმირის ტანჯვა და ხალხის თანაგრძნობა განსაკუთრებულ ამაღლებულობას და ამავე დროს ერთიანობის ხასიათს იძენს „აქ ამოსავალ მომენტს კომპოზიტორისთვის წარმოადგენდა საწყისო დატირების –თრენოსის–„ზარის“ ეპიკური სახალხო ფორმა. ოპერის მესამე მოქმედებაში აბესალომის ტანჯვა და ხალხის თანაგრძნობა განსაკუთრებულ ამაღლებულ ხასიათს ღებულობს. გუნდი უსაზღვრო გოდებით დასტირის გმირის ტანჯვას“ (დონაძე 1995: 165).

რეჟისორი ახდენს ხალხის სახის ინდივიდუალიზაციას, და დრამატიზაციას და ქმედით ძალად წარმოაჩენს. გუნდი ხელების აღმართვის უესტით ერთიანდებოდა და ქმნიდა კომპოზიციურ მთლიანობას.

„აბესალომ და ეთერის“ სახეები ძველი ქართული კედლის მხატვრობასთან იწვევს ასოციაციას. კომპოზიტორი თითქოს გრანდიოზულ მუსიკალურ ფრესკას ქმნის, რომელიც გამოირჩევა პოზის აპოლონისებრი მთლიანობით და მონოლითურობით. განსაკუთრებით მესამე მოქმედების მუსიკა ღებულობს ტრაგიკული სკულპტურის მოხაზულობას, სადაც ფორმის პლასტიკურობა თითქმის ანტიკურ სრულყოფილებას აღწევს“ (დონაძე 1995: 170).

რეჟისორი ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკაში ჩადებულ „ტრაგიკულ სკულპტურულობის“ სცენაზე გაცოცხლებას ახდენდა ძუნწი, მაგრამ ზუსტი შტრიხებით აღწევს „ანტიკურ“ სრულყოფას.

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „დაისის“ პირველი დადგმა თბილისის ოპერის თეატრში ეკუთვნის დიდ კოტე მარჯანიშვილს. დადგმის სარეჟისორო

კონცეფცია აგებული იყო ინტიმურ-ლირიკულ საწყისებზე. გმირულ-პატრიოტული ხაზი შედარებით სუსტად იყო გამოხატული. ამ ნათელი ფერადოვანი სპექტაკლის ვიზუალურ სახეს ასე გადმოგვცემს შალვა კაშმაძე: „ჩვენ ახლაც თვალწინ გვიდგას პირველი აქტის გაფორმება: კოპწია ეზო, ბანიანი ქართული სახლი, შემოდგომას ოქროსფერი დაუთოვია, მაგრამ შიგადაშიგ სხვა ფერებიც ნათლად ხასხასებს მეწამული, მკრთალი ზურმუხტი. ფერადები ფერებს ცვლიან. მათ შორის დაუსრულებელი ცეკვა და თამაშია. შორს, ლურჯი მთის ფერდობზე თეთრი ტაძარი მოსჩანს. დღეს ხატობაა, კლაკნია გზაზე ხან გამოჩნდება მოჩარდახული ურემი და ხან მოხვეულებს მოეფარება. სცენაზე სოფლის სილადე იგრძნობოდა“ (კაშმაძე 1955: 68).

წუწუნავას თბილისის ოპერის თეატრში „დაისის“ რიგით მეორე დადგმა ეკუთვნის. წარმოდგენილი იქნა ოპერის განახლებული ვარიანტი. ნაწარმოებმა პირველი დადგმის შემდეგ საგრძნობი ცვლილებები განიცადა. ახალი ვარიანტის შექმნის პროცესში წუწუნავა აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა. აქ „აბესალომ და ეთერისაგან“ განსხვავებით სამუშაოები პირიქით ოპერის გაფართოების მიზნით ტარდებოდა. „დაისის“ ლიტერატურული წყაროს მიხედვით ოპერაში მოქმედება მიმდინარეობს სახალხო დღესასწაულ ხატობის ფარგლებში. სწორედ აქედან გამომდინარეობს რეჟისორის მიერ ოპერის სახალხო წარმოდგენათა გააზრება. ამ ინტერპრეტაციისკენ წუწუნავას უბიძგა „დაისის“ დრამატურგიის კიდევ ერთმა თვისებამ, მოქმედებათა განვითარებაში ხალხური ცეკვის წარმართველი როლის მნიშვნელობამ. როგორც მუსიკათმცოდნე ლ. დონაძე აღნიშნავს „საცეკვაო საწყისის დიდი როლი შეიგრძნობა არა მარტო ქორეოგრაფიულ სცენებში, არამედ სხვა ეპიზოდებშიც.“

წუწუნავას თხოვნით ფალიაშვილმა მეორე აქტში ცეკვა „ხევსურული“ დაამატა. ოპერაში ცეკვების ჩართვით იზრდება ძველი ქართული საფერხულო სანახაობის ხვედრითი წონა. ამის ნათელი მაგალითია პირველი აქტის გურული საფერხულო ცეკვა. სწორედ აქ ხდება სამიჯნურო ხაზის კვანძის შეკვრა, რომელსაც თანდათანობით ტრაგიკული დასასრულისაკენ მივყავართ.

ძველი ქართული სანახაობის-სახიობის ნიშნებს ვპოულობთ პირველ შემოქმედებაში ტიტოსა და ცანგალას გაშიარების სცენაში. ფალიაშვილმა სანახაობის საწყისები ინტონაციურად განსაზღვრა. ორკესტრში ისმის სტვირის იმიტაცია, თვით მუსიკა აძლევს საშუალებას რეჟისორს სპექტაკლი სახალხო წარმოდგენად გადაწყვიტოს. ქართული ხალხური ცეკვები და ეროვნული ფოლკლორის სხვა ნიმუშები ოპერაში არ ასრულებენ დივერტისმენტის

ფუნქციას, არამედ ნაწარმოების საერთო კონცეფციაში ჩადებულ იდეებსა და მოტივების ფორმებად მოიაზრებიან.

ზ. ფალიაშვილის „დაისის“ მნიშვნელოვან მხარეს წარმოადგენს მასობრივი სცენები, რომლებიც შეკრული იყო ერთ მთლიანობად, ერთ სანახაობად. წუწუნავა მასობრივი სცენების ოსტატი იყო. ზუსტად მოქმედებდა გუნდის ყოველი წევრი.

ა. წუწუნავა მთელი რეჟისორული მოღვაწეობის მანძილზე სცენაზე ცოცხალ სახეებს ქმნიდა. მომღერალი ბათუ კრავეიშვილი დეტალურად აღწერს კიაზოს როლზე წუწუნავასთან მუშაობის პროცესს: „პირველ რეპეტიციაზე აღ. წუწუნავამ რეჟისორული ექსპოზიცია გაგვაცნო. შემდეგ დაწვრილებით დაახასიათა თითოეული პერსონაჟი და დეტალურად ილაპარაკა მათ ბუნებასა და ხასიათებზე. განსაკუთრებით ბევრი ილაპარაკა კიაზოსა და მაღხაზზე. თვალნათლივ გაავლო ამ პერსონაჟთა შორის პარალელი და დაგვანახა მათ შორის განმასხვავებელი ნიშნები. ამის შემდეგ შევუდექით როლებზე პრაქტიკულ მუშაობას, როგორც კი კიაზოს კოსტიუმი ჩავიცვი, გვერდზე მოვიგდე შავი ნაბადი, ხელში მათრახი დავიჭირე და მტკვრის სანაპიროდან სვეტიცხოვლის ეზოში ამოვვარდი. რაღაც ბუნებრივი აღტყინება ვიგრძენი, მაგრამ ჩაჭიდე ხელი ცანგალას და შევძახე:

უბედურების მორბედო! მაგრამ აღ. წუწუნავამ შემაჩერა და მითხრა: მართალია კიაზო ფიცხი ვაჟკაცია, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მთელი სცენა ჯირითით შემოირბინო და ამით გვიჩვენო ვაჟკაცობა დაძაღა. ეს სწორი არ არის. ადამიანი რაც უფრო ძლიერია, მით უფრო დინჯი და თავშეკავებულიაო. მესამე მოქმედებაში კვლავ დავიმსახურე შენიშვნა. საქმე იმაში იყო, რომ მე მომეტებულად მოძრავი ვიყავი სცენაზე და როგორც კი თვითკონტროლს ვკარგავდი, მაშინვე ჩემი მოქმედება ფაციფუცში გადადიოდა. ეს კი არ მოსწონდა რეჟისორს. ერთხელ რეპეტიციის დროს წუწუნავამ ფეხზე ქვები მომაბა, როდესაც მარომ სცენა გადაირბინა და ელოდა, როცა უკან განრისხებული კიაზო გამოეკიდებოდა. მე არსად ვჩანდი. ფეხებზე მობმული ქვები იმდენად მძიმე აღმოჩნდა, რომ სირბილი ვეღარ შევძელი. ამით რეჟისორმა ცოტათი კალაპოტში ჩამაგდო და შემდგომში სცენაზე ზედმეტად მოძრაობას საგრძნობლად მოვუკელი. მუშაობის პროცესში წუწუნავა დისციპლინის მოყვარული, მომთხოვნი და მკაცრი იყო. იგი იყო დიდი ფანტაზიის რეჟისორი, ნიჭისა და ვაჟკაცობის თაყვანისმცემელი, ეროვნული კულტურის ჭირისუფალი, დიდი მოქალაქე და პატრიოტი“ (კრავეიშვილი 1966: 39).

გთავაზობთ მომდერალ მიხეილ ყვარელაშვილის მიერ მალხაზის როლზე რეჟისორთან მუშაობის შთაბეჭდილებას: „მალხაზის სახის დახასიათებისას მან თქვა: ეს არის კარგი მხედარი, თავდაჭერილი რაინდი, ეშხიანი ახალგაზრდა. მაროზე უზომოდ შეყვარებული. მე მინდა პირველ მოქმედებაში მალხაზი ცხენით შემოვიყვანო. იგი ცხენდაცხენ შემოიჭრება სცენაზე და ქართული რაინდული თავდაჭერილობით და ეშხით მიესალმება სატრფოს. სულ ეს იყო, რაც შთამაგონა რეჟისორმა მალხაზის როლის ფსიქოლოგიური სახის გახსნისათვის. აი ამ სამიოდე დეტალით უნდა მეხელმძღვანელა მალხაზის სახის შექმნისას და მართლაც, სრულიად საკმარისიც აღმოჩნდა ჩემთვის აღ. წუწუნავას ეს შთაგონება (ყვარელაშვილი 1981: 59).

ყვარელაშვილი დაწვრილებით აგვიღწერს თუ როგორ დაეხმარა რეჟისორის „შთაგონება“ მალხაზის როლის სცენაზე პრაქტიკულ განხორციელებაში: „სინამდვილეში ცხენზე არ ვიჯექი, მაგრამ რეჟისორისგან ერთხელ შთაგონებული ეს განწყობილება, ჩემს მიერ შესრულებული „დაისის“ უკანასკნელ სპექტაკლშიაც კი თან გამქონდა და როდესაც ჩემი ხმის ექოს „ჩემი ბედის ვარსკვლავი ხარ, ჰე, ჰე, ჰე, ჰე“, გამოსცემდნენ მთა გორაკები და ცამდე აწვდილი სატრფოს კოშკი. გონების თვალთ შარმოსახული ცხენიდან გადმოვვარდებოდი და ერთი ფეხის დაკვრით შურდულივით შემოვირბენდი შეღმართულ ფიცარნაგ-ბილიკზე. ამ ქმედებისათვის ჩემთვის სრულიად საკმარისი იყო მუსიკის ერთ ტაქტში მოცემული ზეადმავალი მაჟორული ოთხი აკორდი, რომ ნიაგ-ქარად მოვჭროდი სატრფოს კოშკის აივანს, სადაც მიცდიდა ჩემი ბედის ვარსკვლავი-მარო“ (ყვარელაშვილი 1981: 60).

ზაქარია ფალიაშვილის „დაისის“ რეჟისორულ ინტერპრეტაციაში წუწუნავამ მოახდინა ლირიკულ-ინტიმური და გმირულ-პატრიოტული ეანრების გაწონასწორება და სახალხო წარმოდგენაში განხორციელება. წუწუნავას დადგმა ახალ სიტყვად, ახალ ეტაპად იქნა მიჩნეული „დაისის“ სცენურ ცხოვრებაში. ამ დადგმამ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა რეჟისორის შემოქმედებით ცხოვრებაში. ამ მნიშვნელობას თვით ზაქარია ფალიაშვილი აღნიშნავს პრემიერის წინ რეჟისორისადმი მიწერილ წერილში „ძმაო ალიოშა, დღეს ლოგინში მწოლიარე განუსაზღვრელი მადლიერების მეტს ვერას გეტყვი, ისე იფიქრე, ვითომ მეც თქვენთან ვარ თეატრში და ვუსმენ არაჩვეულებრივ ნიჭიერ გაშუქებას ჩემი „დაისისას“, რომლის პირველობაც თქვენ გეკუთვნის. ახლა ეს ორიოდ სიტყვა ეცადე გააგებინო ყველას, მათ, ვინც დიდი შრომა და ენერგია მოანდომა „დაისის“ დადგმის საქმეს. მაშ, კიდევ გისურვებ გამარჯვებას.

შენი ერთგული და მუდამ მადლიერი ზაქარია ფალიაშვილი“ (ყვარელაშვილი 1981: 60).

ორივე ოპერა დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მაყურებელში, მრავალი არია ხალხმა თავის საყვარელ სიმღერად გაიხადა. „ამ ოპერების გამარჯვება უპირატესად მათი მუსიკით აიხსნება, მათი მუსიკის სიდიადე კი მათი ხალხურობით. განსაკუთრებით ეს ითქმის ოპერაზე „აბესალომ და ეთერი“, ამ მუსიკალურ გამოხატულებაზე ქართველი ხალხის გენიისა და. მაგრამ ნურასოდეს დაივიწყებთ, რომ მათ გამარჯვებას ხელი შეუწყო ალექსანდრე წუწუნავას შესანიშნავმა რეჟისორულმა ნიჭმა და კულტურამ, რომელიც მან შეიძინა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში“. ამაში კი მთავარი იყო უკუგდება ძველი საოპერო შტამისა და ბრძოლა რეალისტური მუსიკალური სპექტაკლის დამკვიდრებისათვის.“ (ქორქია 1958: 19).

ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტე“-ს შემთხვევაშიც იგივე განმეორდა, რაც ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ მიღებისას. წუწუნავას მრავალი ბრძოლის გადატანა მოუხდა, სანამ ოპერას რეპერტუარში დაამტკიცებდა. ოპერის განსჯისას კომისია იმავე შემადგენლობით შეიკრიბა, რაც „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ და „აბესალომ და ეთერის“ განხილვისას. კომპოზიტორებმა ბრალი დასდეს რეჟისორს, შენ გინდა ახლებური მუსიკა შემოიტანო, კინტოები შემოიყვანო ჩვენი ოპერის თეატრშიო.

საბოლოოდ მაინც წუწუნავამ გადაწყვიტა ოპერის ბედი. საბოლოო სიტყვა წუწუნავამ წარმოთქვა: აზრები გაიყო, – თქვა მან – მაშ როგორ მოვიქცეთ? პირადად მე, როგორც რეჟისორი და კომისიის რიგითი წევრი, იმ აზრზე ვარ, რომ ოპერა უნდა დაიდგას, ხოლო როგორც კომისიის თავმჯდომარე და დირექტორი, კიდევაც დადებითად ვწყვეტ ამ საკითხს, მაგრამ მე მინდა განვმარტო, რატომ ვარ ასე დაბეჯითებით მომხრე ამ ოპერის დადგმისა. ჩვენ უკვე გვაქვს ერთი შესანიშნავი დრამატული ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, ჩვენი სახელოვანი ფალიაშვილის ქმნილება, ვიცით, იწერება კიდევ ორი დრამატული ოპერა. ვინ იცის, იქნებ ბედმა გაგვიღიმა და კომიკური ოპერაც შეიქმნა. ეს ხომ ჩვენი დიდი გამარჯვება იქნება. ჩვენ უნდა გაგბედოთ და თუ არ გაგვიმართლებს, რა გაეწყობა. მუსიკის ისტორიიდან ვიცით, რომ მსოფლიოში დაწერილია ათასობით ოპერა, ხოლო მათგან სულ ორიოდ ათეულმა თუ გაიმარჯვა და შერჩა სცენას. არაფერი დაშავდება, ეს ერთიც ვცადოთ. მე სრული პასუხისმგებლობით ვაძლევ ხმას ამ ახალ საქმეს. უახლეს დროში

დავიწყებთ კიდევ ვიქტორ დოლიძის ახალი კომიკური ოპერის დადგმის სამზადისს“ (დოლიძე 1969: 85).

ა. წუწუნავამ მაინც თავისი გაიტანა. „ქეთო და კოტე“ პრემიერა შედგა. სპექტაკლმა ბრწყინვალედ ჩაიარა და კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა არჩევანის სისწორეში. კომპოზიტორთან ერთად რეჟისორიც დამსახურებულად ინაწილებდა გამარჯვებას. ოპერა „ქეთო და კოტე“ ჩვენი ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა. „ალექსანდრე წუწუნავა რომ არა, ვფიქრობ, დიდად გაუჭირდებოდა ვიქტორს, შეიძლება ბევრადაც დაგვიანებოდა საზოგადო ასპარეზზე გამოსვლა და ვინ იცის კიდევ როგორ დამძიმდებოდა ეს პირველი ნაბიჯი.“ (დოლიძე 1967:13). წარმატების მთავარი მიზეზი, ოპერის კომიკურ საწყისებში უნდა ვეძებოთ. ვიქტორ დოლიძის ოპერის ძლიერი მხარე, უპირველეს ყოვლისა მისი დაუშრეტელი იუმორია. ოპერის მთავარი ღირსება მის მკვეთრ კომედიურობაშია. „ქეთო და კოტე“ კომიკურ-სატირული ოპერაა. ოპერას იდეურ სიმახვილეს ანიჭებს მომხიბვლელი სატირა ძველი თბილისის მეშხანურ საზოგადოებაზე, რომელიც პირველად ვიქტორ დოლიძემ გამოიყვანა ქართული საოპერო თეატრის სცენაზე“ (დონაძე 1991: 11).

ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტე“ წარმატების ერთ-ერთ მიზეზად კომპოზიტორის მიერ დრამატურგ ა. ცაგარელის კომედია „ხანუმა“ ლიბრეტულ შერჩევას ასახელებენ. „საინტერესოა, რომ ვიქტორმა არათუ ლიბრეტო თავისი პირველი ოპერისათვის, ისევე როგორც მეორე – „ლეილასათვის“ თვითონ დაწერა, არამედ ტექსტებიც, არიები, დუეტების, კვარტეტების, გუნდის სიტყვები, ყველა თვითონ ვიქტორისაა.“ (დოლიძე 1968:15). ისიც მნიშვნელოვანია, რომ წუწუნავასათვის ძალიან ახლობელი იყო ა. ცაგარელის პიესა. მანამდე დრამატულ თეატრში დადგა, ხოლო შემდეგ ფილმი გადაიღო ამ ნაწარმოების მიხედვით. კომპოზიტორი და რეჟისორი „ხანუმა“ სიუჟეტს შემოქმედებითად მიუდგნენ და ახალი ორიგინალი ნაწარმოები მიიღეს. ვ. დოლიძის ოპერის მუსიკაში ჩადებული კომიკურ-სატირული საწყისი, ძველი თბილისის კოლორიტული კომიკური პერსონაჟები და სცენები რეჟისორს ფანტაზიის გაშლის საშუალებას აძლევს ძველი თბილისის ყოფის გადმოსაცემად. რეჟისორული ფანტაზიის და მიგნების ბრწყინვალე მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ, ვაჭარ მაკარის სახლში გამართული წვეულების სცენა. რეჟისორს არ ყოფნის ოპერაში მოცემულ კომიკურ სახეთა და სიტუაციათა სიმრავლე და მისივე გამოგონილი პანტონიმური პერსონაჟები შემოჰყავს: „კომიკური ელემენტების გაძლიერების მიზნით რეჟისორმა ოპერაში ახალი

პერსონაჟები შემოიყვანა. პოლიციელი, ტელეგრაფისტი, ცხოვრებიდან აღებული სახეებია.“ (ფიჩხაძე 1971: 31). ა. წუწუნავას მიერ გამოგონილი პერსონაჟები მყარად დამკვიდრდნენ სცენაზე და ოპერა „ქეთო და კოტეს“ სახეთა გაღერის შემადგენელ ნაწილად იქცნენ. „აი ვინ გამოირჩეოდა მრავალსახიანი ბრბოს საერთო ფონზე, რეჟისორის დიდი ტალანტითა და ზუსტი სახასიათო მიგნებებით და მისი დავალებით ძალზე აქტიურად და საინტერესოდ რომ მოძრაობდა სცენაზე, ეს იყო ჩინოვნიკის როლის შემსრულებელი ბალეტის სოლისტი სევერჟინსკი, ჭეშმარიტად რეალური, კომიზმით აღსავსე, თავის თავში შეყვარებული ჩინოვნიკი, მანიაკი მოცეკვავე მაყურებლის წინაშე წარსდგა და ახარხარა წაქცევამდე“ (კვალიაშვილი 1969: 55).

რეჟისორის დამსახურებად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ მან პირველი სპექტაკლის მონაწილე არაქართული წარმოშობის მომღერალ მსახიობებისაგან შედლო შეექმნა ძველი თბილისელების კოლორიტული სახეები. შესანიშნავი იყო კოტეს როლის შემსრულებელი ტენორი როგაჩევსკი და ქეთოს როლის პირველი შემსრულებელი სოპრანო ო. კალანდაძე-აღასოვა. ძველი თბილისელი ობივატელის მაკარის სახე შექმნა ბანმა ისეცკიმ „შემსრულებეთაგან მე დამამახსოვრდა ლეონ ისეცკი–შესანიშნავი და დღემდე ჩემი აზრით აქამდე არავისგან დაუმარცხებელი მაკარი. თავად თბილისელმა შექმნა ლამაზი და ნათელი სახასიათო სახე თბილისელი ვაჭრისა. დიდი იუმორით ასახა ყველა მისი დამახასიათებელი თვისება: სიძუნწე, გაუმაძღრობა, სიმხდალე და ა.შ.“ (კვალიაშვილი 1969: 55).

რეჟისორ წუწუნავას აქტიორთან მუშაობის ცოდნისა და გამოცდილების წყალობით, ზოგიერთმა მსახიობმა გამოავლინა აქამდე უცნობი აქტიორული შესაძლებლობები „ქურხული მე მოსმენილი მყავდა, მანამდეც ის ჩვეულებრივ ასრულებდა ნაკლებად მნიშვნელოვან მეორე და მესამე როლებს და გამოიყურებოდა საკმაოდ უფერულად, მაგრამ საქოს პარტიაში იგი წარსდგა ახალი სუნთქვით – ეს იყო ტიპური თბილისელი კინტო, მისთვის დამახასიათებელი ყველა ინტონაციითა და შესტებით“ (კვალიაშვილი 1969: 55).

ა. წუწუნავას რეჟისორული ექსპლიკაცია კომპოზიტორის პარტიტურის ღრმა ანალიზის შედეგად იქმნებოდა, ამიტომ იყო მისი დადგმები მხატვრული მთლიანობით და პროფესიონალიზმით გამორჩეული. „ოპერის უდიდესი წარმატების საფუძველს წარმოადგენდა მუსიკისა და პიესის მხატვრული ღირსებები, აგრეთვე ძალზე საინტერესო სცენური ინტერპრეტაცია. თვალსაჩინო იყო აღ. წუწუნავას დახვეწილი გემოვნება, ძველი თბილისის თავისებურებათა

საფუძვლიანი ცოდნა. სპექტაკლში მიღწეული იყო მუსიკისა და სცენური მოქმედების ორგანული კავშირი. თითოეული სახე განსაკუთრებულ ტიპს განასახიერებდა, იგი დანახული იყო მოაზროვნე რეალისტი მხატვრის მახვილი თვალით. ამ ნაწარმოებმა ჩვენს საოპერო სცენაზე მამხილებელი ტონი და სიმართლე შემოიტანა.“ (ფიხსაძე 1971: 31).

ა. წუწუნავას ოპერის თეატრში მრავალწლიანი მოღვაწეობის პერიოდში სამმა ოპერამ: ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, „დაისმა“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“ მის რეჟისორულ ბიოგრაფიაში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა. მისი შემოქმედებითი ენერგია ეროვნული ოპერის აღორძინებისკენ იყო მიმართული.

„ ალ. წუწუნავა თითქმის 30 წელი იდგა ქართული საოპერო ხელოვნების საჭკესთან. ეს იყო მთელი ეპოქა და იგი მუდამ უნდა ახსოვდეთ ოპერისა და ბალეტის თეატრის მესვეურებს, როცა წუწუნავას მემკვიდრეობას შეეხება საქმე!...“

3. ალ. წუწუნავა ქართული მხატვრული კინოს ფუძემდებელი

1915 წლის 5 ივნისს ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ იტყობინებოდა, რომ კინემატოგრაფიის ერთ-ერთი ცნობილი ფირმა სთხოვდა წუწუნავას და ახმეტელს ეკისრათ ე. ნინოშვილის „ქრისტინეს“ ეკრანიზაცია.

ამის შემდეგ პრესაში გაჩნდა ცნობა, რომ ალ. წუწუნავამ და ალ. ახმეტელმა, „ეს საქმე იკისრეს. ხსენებულ პირთ განუზრახავთ ქრისტინეს სურათები ადგილობრივ გადაიღონ (გურიასა და თბილისში - ორთაჭალაში)“ (ახმეტელი 1978: 97).

ძალიან საინტერესო ფაქტია ალ. ახმეტელის დაინტერესება კინემატოგრაფიით, მაგრამ შემდეგ ახმეტელის გვარი არსად ჩანს, ხოლო წუწუნავა 1916 წელს ოზურგეთელი სცენის მოყვარე გერმანე გოგიტიძესთან ერთად იწყებს სრულმეტრაჟიანი ქართული ფილმის „ქრისტინეს“ გადაღებას.

„ქრისტინე“ საქართველოში პირველი კინოფირი არ ყოფილა. 1909 წელს ცნობილი ქართველი მსახიობისა და საზოგადო მოღვაწის ვალერიან გუნიას თაოსნობით გადაიღეს ქართული ფილმი „ბერიკაობა – ყეენობა“ სცენარი შალვა დადიანს ეკუთვნოდა, ხოლო ფილმის რეჟისორი ალ. წუწუნავა იყო. ცარიზმის ცენზურის პირობებში ფილმი უკვალოდ გაქრა. 1908 წელს ვასილ ამაშუკელმა

და 1910 წელს ალექსანდრე დიდმელოვმა, პირველი ქართული კინოქრონიკის სურათები გადაიღეს, ხოლო 1912 წელს ვ. ამაშუკელმა გადაიღო სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „აკაკი წერეთელის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“.

ცნობილი ქართველი მწერლის ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობა „ქრისტინე“ წუწუნავამ პირველად თეატრისათვის გაასცენიურა და თავადვე დადგა. სპექტაკლი დიდი წარმატებით სარგებლობდა, მსახიობ ანეტა ქიქოძეს ქრისტინეს როლმა დიდი წარმატება მოუტანა. პირველი ქართული მხატვრული ფილმის სცენარიც ალ. წუწუნავამ თავად დაწერა. მოთხრობის ძირითადი საკვანძო ადგილები დატოვა და სცენარში მხოლოდ ქრისტინეს ცხოვრების ამსახველი ამბები გადმოსცა. ფილმის მხატვრად მოიწვიეს მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის აღზრდილი დიმიტრი შევარდნაძე. ფილმის გადაღებაში დრამატული თეატრის მსახიობები იღებდნენ მონაწილეობას. ვინმე სამხედრო ოპერატორი იღებდა, რომლის მუშაობით ალ. წუწუნავა უკმაყოფილო იყო. ოპერატორის დათხოვნის შემდეგ ფილმი ალ. დიდმელოვმა გადაიღო.

„ქრისტინეს“ გადაღება მხოლოდ 1917 წლის გაზაფხულში გავათავვე, გადავიღე სამი ნაწილი – ქრისტინეს ქალაქში ჩამოსვლა ნატალიასთან მოსვლამდე – მეტი ვერ მოვასწარი. ქალაქის სცენები უჩემოდ იქნა გადაღებული. მე როსტოვსა და ბაქოში დავრჩი 1918 წლის ბოლომდე“ - იგონებს რეჟისორი. იგივეს ადასტურებს გერმანე გოგიტიძეც: „ფილმზე მუშაობის ეს ვაი-ვაგლახი გართულდა იმით, რომ ალ. წუწუნავამ შუა გზაზე შეწყვიტა მუშაობა და გაემგზავრა როსტოვს, სადაც დრამატული თეატრის რეჟისორად მიიწვიეს“. როგორც ჩანს, გერმანე გოგიტიძემ რეჟისორის თანაშემწეობა გასწია და ქალაქის სცენები ალ. წუწუნავას სცენარისა და სარეჟისორო გეგმის მიხედვით გადაიღო (ამირეჯიბი 1979: 5).

ფილმი „ქრისტინეს“ გადაღება 1917 წელს დასრულდა. იმ პერიოდში მოხდა მნიშვნელოვანი მოვლენა, დაინგრა რუსეთის იმპერია. 1918 წელს შეიქმნა საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა. 26 მაისს ეროვნულმა საბჭომ მიიღო საქართველოს დამოუკიდებლობის აქტი. 1919 წლის 26 მაისს საქართველოს დამოუკიდებლობის წლისთავზე შედგა ფილმი „ქრისტინეს“ საჯარო პრემიერა.

„ხალხი „ქრისტინეს“ გამოჩენას აღტაცებული ერთსულოვნებით შეხვდა“. კინოსურათმა „თავისი ხარჯი აინაზღაურა, აქედან ჩანს, რა დიდი სურვილი იყო მაშინ ქართულ საზოგადოებაში ეკრანზე თავისი ქვეყნის ცხოვრების ნახვისა“ (ამირეჯიბი 1979: 8).

ფილმი „ქრისტიანე“ თავისი რეალიზმითა და ფსიქოლოგიურობით განსხვავდებოდა მდარე გემოვნების მელოდრამებისაგან. „ქრისტიანეს“ გმირის ტრაგედია არა მძიმე სოციალურ ყოფაში ან კლასობრივ ჩაგვრაში, არამედ ქალის უიღბლო სიყვარულშია. რეჟისორმა ფილმში გადმოსცა გმირის სულიერი დრამა, პირადი განცდები, რომელიც დიდი ფსიქოლოგიური სიმართლით არის ნაჩვენები. მოვიყვანოთ რამოდენიმე მაგალითს: მამასთან ყანაში მისულ ქრისტიანეს იასონთან პაემანზე ეჩქარება, ის წრიალებს, თავშალს ხან იხდის, ხან იხურავს. მისი წრიალი და ღელვა უფრო მძაფრად იკვეთება სუფრასთან მჯდომი მამის მშვიდი საუბრის ფონზე. შემდეგ ეპიზოდში ნაჩვენებია ხის ძირას იასონის მომლოდინე შეყვარებულის ერთგულებისა და ორგულობის გამოსაცნობად ნერვიულად აწიწკნის ღეროს ფოთლებს. უკანონო ბავშვთან ერთად მიტოვებული, მშობლებისაგან ნაცემი, მეზობლებისაგან შერცხვენილი ქრისტიანე გამოსავალს სიკვდილში ხედავს, მაგრამ დახრჩობასაც არ აცლიან. სირცხვილს გამოქცეული ქალაქს მიაშურებს, მაგრამ დედობას ვერსად გაექცევა.

ა. წუწუნავა რეალისტურად და ფსიქოლოგიური დატვირთვით გადმოგვცემს გმირის სულიერ დრამას. მეტყველი და გამომსახველია სიზმრის სცენა. დაღლილ დაქანცულ ქრისტიანეს საროსკიპოში ჩაეძინება. სიზმარში ხელს იწვდის, თითქოს უნდა შვილის აკვანი დაარწიოს. რეჟისორმა მძაფრი კონტრასტით გვიჩვენა სიკვდილის სცენა: საავადმყოფოს ცივი, უსახური პალატა და მომაკვდავი ქრისტიანეს ზმანება, სოფლის ფერწერული პეიზაჟი. სიკვდილის წინ მასში კვლავ იღვიძებს დედობრივი ინსტიქტი, მას აკვანში მიტოვებული შვილი ახსენდება და სასიკვდილო აგონიაში უმწეოდ იწვდის ხელს.

„1917 წლის მსოფლიო კინოხელოვნების ნაწარმოებთა პანორამაში ფილმი „ქრისტიანე“ თავისი მხატვრული ღირებულებით საკმაოდ საინტერესოდ გამოიყურება. მასში იგრძნობა ნიჭიერი თეატრალური რეჟისორის მხატვრული მანერის ყოფითი ინტონაცია, ყოფითი დეტალები, ლაკონური და აზრობრივი შესტიკულაციით გამოხატული ადამიანთა განწყობილებითი გამა, რაც ეკრანულ გამოსახულებას ერთობ მიესადაგა“ (ამირეჯიბი 1979: 8).

„ქრისტიანე“ არის პირველი მხატვრული ფილმი, რომელიც საქართველოში დაიდგა, როგორც პირველი გადაღება, ის არ იყო დაცული ნაკლოვანებებისაგან რაზედ თვით ალ. წუწუნავა მიუთითებს: „ქრისტიანე“ ძალიან ჭრელი და სუსტი აღმოჩნდა, მაგრამ თავისი ხარჯი მაინც აანაზღაურა. აქედან ჩანს რა დიდი სურვილი იყო მაშინ ქართულ საზოგადოებაში ეკრანზე თავისი ქვეყნის ცხოვრების ნახვისა“ (კომუნისტი 1940: 29).

1924 წელს ალ. წუწუნავა ფილმის „ვინ არის დამნაშავე“ ანუ „უაღდ გესტის მხედრების“ გადაღებას შეუდგა. 1925 წელს ფილმი მზად იყო.

„თავდაპირველად, იგი ორი სერიისაგან შედგებოდა, მისი მეტრაჟი 4000 მეტრს აღწევდა, მაგრამ მოსკოვს გაგზავნილმა ფირმა პირვანდელი სახე დაკარგა, რადგან ფილმის დემონსტრირება კინოთეატრების სეანსების დროში ვერ ეტეოდა. იმ დროს ფილმის ერთი სერია 6-7 ნაწილისაგან შედგებოდა. „ვინ არის დამნაშავე“ კი 13 ნაწილზე მეტი იყო. ე.ი. ფილმის დემონსტრაცია 2 საათი და 10 წუთი უნდა გაგრძელებულიყო. კინოგაქირავების წარმომადგენელთა პრეტენზიები დაკმაყოფილებულ იქნა. მოსკოვში მყოფმა საქართველოს კინოსტუდიის წარმომადგენლებმა ავტორის ნებართვის გარეშე ფილმი შეამცირეს და იგი 8 ნაწილამდე დაიყვანეს, ე.ი. 1664 მეტრი ფირი ამოჭრილი იქნა. სათეატრო მუზეუმში ინახება ალ. წუწუნავას მოხსენებითი ბარათები, სადაც იგი აღწვთობას გამოთქვამს ამგვარი თვითნებობის გამო, მაგრამ როგორც ჩანს კინოგაქირავების წარმომადგენლებმა რეჟისორის პროტესტი ყურად არ იღეს. ახლა ჩვენს წინაშე სხვების მიერ დამონტაჟებული და ავტორის მიერ დაწუნებული ფირია“- წერს კინომცოდრე ნ. ამირეჯიბი.

საბჭოთა კინოცენზურის პროპაგანდისტური მანქანა მიზანმიმართულად აყალიბებდა საქართველოს ისტორიას, ფილმი „კავკასიელი ჯიგიტების“ სახელითაც გადიოდა საკავშირო ეკრანზე.

„ფილმის ნაციონალური სულისკვეთება რომ შერბილებულიყო,“ საბჭოთა ცენზორები შეეცადნენ ტურისტულ-ეგზოტიკური პასაჟებით დაეცვირათ ფილმი „ვინ არის დამნაშავე“ რეჟისორის შეუთანხმებლად „კავკასიელი ჯიგიტების“ სახელითაც საკავშირო ეკრანებზე გადიოდა. მიზანმიმართულად ხდებოდა საქართველოს ისტორიის გაყალბება და ფალსიფიცირება. ამის გამო მწვავე პოლემიკა მოუწია სახკინომრეწვის მაშინდელ ხელმძღვანელობასთან. რეჟისორი განსაკუთრებით აღაშფოთა ფილმის ტიტრებმა, სადაც ეწერა: „იქ, სამხრეთში, სადაც ცხოვრობს კავკასიის პატარა ხალხი-ხევსურები...!“ (მოჯირითე გურულებს არავითარი კავშირი არ ჰქონდათ ხევსურებთან და არც ცალკე ერად წარმოდგებოდნენ). „ხევსურები არ ეკუთვნის რაიმე ერს, ხევსური ქართველია. არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ მეგრელებიცა და გურულებიც მოხვდნენ ასეთი ერების სიაში“ - განუცხადა აღელვებულმა წუწუნავამ თავის ჩინოვნიკ „ოპონენტებს“. მისი შენიშვნა მრავლისმეტყველია – საბჭოთა კონიუქტურა შემდეგაც არაერთხელ შეეცდებოდა მეგრელისა თუ აფხაზის ცალკე ერთად წარმოჩენას: „ახლა განსაკუთრებით საინტერესო დროა, ეს არის დრო, როცა

ყველა ერმა საკუთარი ინდივიდუალურობა უნდა გამოავლინოს, მისი ყოფის ასახვა ფრთხილ მიდგომას მოითხოვს, თუ გვინდა, რომ საქმემ ნაყოფი გამოიღოს“ აფრთხილებდა საგანგებო სხდომაზე წუწუნავა ბოლშევიკური პროპაგანდის დამცველებს“ (ქლენტი 2007: 18).

ფილმი „ვინ არის დანაშავეს“ სცენარის პირველი წყარო იყო ნინო ნაკაშიძის ამავე სახელწოდების პიესა, რომელიც წუწუნავას თეატრში წარმატებით ჰქონდა დადგმული. ფილმი ქართულ კინემატოგრაფიაში პიესის ეკრანიზაციის პირველი შემთხვევა იყო. პიესის დიალოგები რეჟისორს მუნჯი კინოს ქმედით გამოსახულებად უნდა გადაეკეთებინა. მაგალითად პიესაში მოქმედ პირთა დიალოგებიდან ირკვევა, რომ სიკო და მისი თანასოფლელები კარგი ცხენოსნები არიან. კინოხელოვნების შესაძლებლობების გამოყენებით რეჟისორი მაყურებელს ეკრანზე უჩვენებს სოფლის დღესასწაულზე გურულ ცხენოსანთა ჯირითს, ცხენოსნურ ტრიუკებს. გურულების გამგზავრებას ამერიკაში და ცირკში გურული ცხენოსნების გამოსვლას.

როცა ფილმ „ვინ არის დანაშავეს“ იღებდნენ, კინო ჯერ კიდევ ნაწარმოების შინაარსს თხრობით გამოსახულებათა და წარწერათა ტექსტით გადმოსცემდა. საქართველოში მონტაჟური კინოხელოვნების პრინციპები დანერგილი არ იყო ამ ფილმში, კინომონტაჟის მხრივ რაიმე ახალი მიგნება არ იგრძნობა, მაგრამ ფილმში გვაოცებს მსახიობის ოსტატობა, კინემატოგრაფიული სახის შექმნის რეალისტური მანერა და ხასიათის გააზრებული სიღრმე. რეჟისორი გარეგნულ პლასტიკურ საშუალებებით არ კმაყოფილდებოდა, მსახიობებისაგან შინაგან წვას მოითხოვდა და აქცენტი თვალებით მეტყველებაზე გადაჰქონდა.

რეჟისორის გამარჯვებად შეიძლება ჩაითვალოს „ვინ არის დანაშავეს“ ანსამბლურობა, მაგრამ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ცეცილია წუწუნავას (სალიხე) და ნატო ვაჩნაძის (ფატი) ნამუშევრები. ცეცილია წუწუნავას სახე იმ დროინდელ ქართულ კინოში მსახიობის საუკეთესო ნიმუშია.

„ალექსანდრე რაჟდენის ძე წუწუნავა იყო პირველი რეჟისორი ჩემი მსახიობობის გზაზე შეხვედრილი, რომელიც სტანისლავსკის მეთოდით მუშაობდა. რეპეტიციების დროს იგი ცდილობდა მსახიობების თამაში ფსიქოლოგიური სიმართლის გამომხატველი ყოფილიყო, სწორ დავალებებს იძლეოდა, სათანადო მდგომარეობის მიზანსცენების გამონახვა შეეძლო. აღ. წუწუნავა ჩვენთან ატარებდა საუბრებს იმ ადამიანთა ხასიათის შესახებ, რომელთა განსახიერება გვევალებოდა, როლს ანალიზს უკეთებდა და მისი

განვითარების ხაზს გვისახავდა. ცხადია ასეთი მუშაობა განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა. ეს მუშაობა იყო ექსპერიმენტული და დიდი სარგებლობა მოჰქონდა, რადგან ხელს უწყობდა მსახიობის ცოდნის გაღრმავებას და შემოქმედებით გამოცდილებას აძლევდა“ (ამირეჯიბი 1979: 14).

„ნატო ვაჩნაძის მიერ შესრულებული ფატი როლი მსახიობის კარიერაში ჩაგრული ქალების რიგით მეხუთე კინოსახე იყო. მისი ეკრანული სახეების: დესპინეს, მაყვალას, ნინოს, ესმას ერთფეროვნება არ აძლევდა საშუალებას თავისი სამსახიობო მონაცემები სრულად ეჩვენებინა. კინოკრიტიკოს ნ. ამირეჯიბის აზრით, „აქამდე იგი ტიპაჟი იყო – სათნო, ჩაგრული და ლამაზი ქალისა. ფატი სახე ფსიქოლოგიურად უფრო ნიუანსირებულია მანამდე შესრულებულ როლებზე. ეს ქალიც დროის მსხვერპლია, ოღონდ მის ხასიათში გამოკვეთილია სხვა ტონალობა. ფატი ჯერ მორჩილი და მოყვარული ცოლია, ხოლო სიკოს ამერიკაში გამგზავრებისას მასში პროტესტის გრძნობა იღვიძებს, გულში ჩაკრული შვილით გამწარებული მიჰქრის ქმრის დასაბრუნებლად, მაგრამ ამაოდ.

მიწას გართხმული სასოწარკვეთილი ფატი თავის უძღურებასა და მარტოობას მოსთქვამს. ნ. ვაჩნაძე, კინონაწარმოების მოქმედების განვითარებასთან ერთად, მარტოობის მოტივს ავითარებს. ბავშვის სიკვდილს, ხოლო შემდეგ ბაბუას გარდაცვალებას უსასოებამდე მიჰყავს იგი. სწორედ ეს განწირულობა ჰკრავს ხელს ბესიასკენ. შესანიშნავად ატარებს ნატო ვაჩნაძე ბესიასთან ბოლო შეხვედრის ეპიზოდს. იგი ირონიულია თავისი და ბესიას კავშირის მიმართ. ცდომილია, მაგრამ ამაყი და თავს უმაღლეს სასჯელს გამოუტანს – მთის ქიმიდან მდინარეში გადაეშვება“.

ფილმში „ვინ არის დამნაშავე“ დასამახსოვრებელი სახე შექმნა სიკოს ბაბუამ (კანდელაკი), რომელიც თავისი მსოფლმხედველობით განსხვავდება მესაკუთრეობის ინსტიქტით შეპყრობილი სალიხესაგან. მოხუცი სულიერების გამოხატულებაა, მისთვის უცხოა მესაკუთრული ინსტიქტები.

მსახიობები: ს. ჟოზეფი (ჟანეტი), დ. ყიფიანი (ბესია), კ. მიქაბერიძე (სიკო), ა. ხინთიბიძე (ყარამანი), ვ. ტრაპაიძე (ისიდორე) და სხვა, აღსანიშნავია მსახიობთა შინაგანი ტექნიკა, გმირის სულიერი მდგომარეობის კინოს მისაღებ ფორმაში გადმოსაცემად ზედმეტი მიმიკისა და ქესტიკულაციის გამოყენებით, ყოველგვარი სიყალბის გარეშე ცხოვრობდნენ ეკრანზე. კინოსურათი დიდი წარმატებით გადიოდა საქართველოსა და საკავშირო ეკრანებზე.

1926 წელს წუწუნავა აექსენტი ცაგარელის პიესის მიხედვით იღებს პირველ ქართულ კინოკომედიას „ხანუმა“, მანამდე მას დადგმული ქონდა „ხანუმა“ დრამატულ თეატრში და ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტე“ ოპერის თეატრში. ფილმში რეჟისორმა დასცინა, როგორც არისტოკრატის წრეს, ასევე ბურჟუაზია კლასის წარმომადგენლებს. პირველებს პრივილეგიებული მდგომარეობა და მატერიალური ბაზა ხელიდან ეცლებათ, მაგრამ ძველი ცხოვრების წესს მაინც ვერ თმობენ, მეორენი კი ფულით ცდილობენ მაღალ საზოგადოებაში ადგილი დაიკავონ, ამიტომ მიზნის მისაღწევად ისინი ყველაფრისათვის მზად არიან.

ფილმი იმითაც არის საინტერესო, რომ მასში ვიხილავთ ძველი თაობის გამომჩენილ მსახიობებს: ვასო აბაშიძეს (ყრუ პაპა), ელისაბედ ჩერქეზიშვილს (ხანუმა), ტასო აბაშიძეს (ქაბატო), ვალერიან გუნიას (ვაჭარი ადამი) ფილმში ბრწყინვალედ არის ნაჩვენები ქალაქური ყოფა, ქეიფი ორთაჭალის ბაღებში, წმინდა ნინოს სასწავლებლის მოსწავლეები, ჩინოვნიკები, თავადაზნაურთა და ვაჭართა კლასის წარმომადგენლები. მსახიობები ქალაქელებისათვის დამახასიათებელი მიმიკითა და ქესტიკულაციით ასერხებენ ქალაქური კოლორიტის შექმნას.

„ქრისტინეს“ გადაღებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ წუწუნავა ფსიქოლოგიურ დრამას კვლავ უბრუნდება და 1927 წელს იღებს ფილმს „ორი მონადირე“ ი. ელიფთერიძის (ზურაბიშვილი) ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. კინონაწარმოებში მოქმედება ვითარდება მთაში, სადაც არქაული ტრადიციები ბატონობს. ფილმში აისახა ძმების ტურიკოსა (მ. გელოვანი) და მგელიას (კ. მიქაბერიძე) საბედისწერო სიყვარულით გამოწვეული განცდები და სულიერი ტანჯვა ტრაგიკული დასასრულით. ძმებს შორის ფარული ორთაბრძოლა მიმდინარეობს. ნადირობისას ძმა ძმის დაღუპვის თვითმხილველი და უნებური მონაწილე ხდება. ჩადენილი ცოდვა არ ასვენებს ტურიკოს და შეშლილი ძმის საფლავზე იღუპება.

რეჟისორი კინემატოგრაფიული ხერხებით ცდილობს გადმოგვცეს მკვლელი ძმის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა და სულიერი განწყობილება. რეჟისორი მაქსიმალურად ზღუდავს ტიტრებს. მაყურებელს გაანალიზების, დაკვირვების საშუალებას დროში გაწეილი თითოეული პლანი აძლევს, რაც მუნჯი კინოსათვის არ იყო დამახასიათებელი.

იმდროინდელი ოფიციალურისათვის ფილმი „ორი მონადირე“ მიუღებელი აღმოჩნდა. პრესამ ფილმი წარუმატებელ ექსპერიმენტად ჩათვალა.

„ორი მონადირის“ შემდეგ ა. წუწუნავა იწყებს სოციალური მხატვრული ფილმის „ჯანყი გურიაში“ გადაღებას ნინოშილის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით. მანამდე ა. წუწუნავამ ამ ნაწარმოების ინსცენირება და წარმატებული დადგმა განახორციელა თეატრში. სპექტაკლში მასიური სცენების საინტერესო რეჟისორულ გადაწყვეტას ერთხმად აღნიშნავენ კრიტიკოსები.

„აქედან უნდა ითქვას, რომ სწორედ წუწუნავას „ჯანყი გურიაში“ („წითელ თეატრში“) გახდა მაგალითი რიტმისა და ტემპერამენტის, ხალხური სანახაობრივი ფორმებისა და ქართული ისტორიულ-მატერიალური კულტურის ნიშანდობლივი მხარეების რეალისტური წარმოსახვისა“ (კიკნაძე 1967: 19).

კინონაწარმოების „ჯანყი გურიაში“ სცენარი თავად რეჟისორმა დაწერა. რომანისაგან განსხვავებით ფილმში უკანა პლანზე გადაიტანა ცალკეულ გმირთა პირადი ცხოვრება, ხოლო წინა პლანზე ხალხის მასა გამოიყვანა. ხალხის ერთიანობაში იკვეთება ცალკეულ გმირთა პორტრეტები. რომანის ზოგიერთმა გმირმა ფილმში სრულიად ახალი თვისებები შეიძინა. რეჟისორი იცავს ნაწარმოების ფაბულას, პერიპეტებს, მაგრამ დრამატულ მოქმედებებს ხალხის შუაგულში, მასობრივ სცენებში წარმართავს. ორიგინალურად და დინამიურად ჩართო ფილმის სიუჟეტში უძველესი ხალხური სანახაობა: ხატობა, ჯვარზე დაფიცება, ნადიმი, ალაია, ჯირითი, ლელო და ა.შ.

„აღ. წუწუნავამ უარყო ეროვნული ადათ-წესებისა და კოლორიტის თვითმიზნური ჩვენება, რაც ასე ხშირი იყო ორიენტალისტურ კინოსურათებში. სახალხო თამაშობანი და შეჯიბრი მან კინონაწარმოების იდეურ-მხატვრული კონცეფციის საკვანძო პუნქტად წარმოაჩინა და ორიგინალურად მიუსადაგა ფილმის ლეიტმოტივს“ (ამირეჯიბი 1979: 21).

1841 წლის გურიის ცნობილი აჯანყება ორ ეტაპად ვითარდება:

აღ. წუწუნავამ ფილმში როლებზე მოიწვია 30 მეტი პროფესიონალი არტისტი, მართალია ფილმში მთავარ მოქმედ გმირად მასაა გამოყვანილი, მაგრამ ზოგიერთი გმირი მაინც იკვეთება: აჯანყების მეთაური ბესია (გ. მელიავა), გიორგი (მ. გელოვანი), სიმონი (დ. ჩხეიძე) აზნაური ივანე (ა. ხინთიბიძე), მისი ყმა კოზია (ნ. ფალავანდიშვილი) ფილმის მასობრივ სცენებში მონაწილეობდა ახლო-მახლო სოფლების მცხოვრებლები, რომლებიც ჯერ კიდევ ატარებდნენ გურულებისათვის დამახასიათებელ კოსტიუმს და იარაღს.

კინოცენზურისათვის მიუღებელი იყო წუწუნავას ფილმში „ჯანყი გურიაში“ ნაჩვენები აჯანყებულ გლეხობასა და თავადაზნაურთა შორის თანასწორობა და არ იყო ასახული მათ შორის სოციალური განსხვავება. მათ

მიანდათ, რომ ეროვნული მოძრაობა მხოლოდ თავადაზნაურობის პრეროგატივაა და ჩაგრულ კლასს, გლეხობას იქ არაფერი ესაქმება. ხელმძღვანელობის დაკვეთით უნდა შესულიყო „დიდი“ ოქტომბრის რევოლუციისა და კომუნარტა დახვედრის ეპიზოდები, ხოლო ფილმის ტრაგიკული ფინალი ოპტიმისტურით უნდა შეცვლილიყო. რეჟისორი იძულებული იყო მცირე დათმობაზე წასულიყო ისე, რომ არ გადაეხვია ისტორიული სიმართლისაგან.

ფილმის პრემიერა 1928 წელს შედგა და დიდი წარმატებით ჩაიარა. „სურათის დემონსტრაციის დღეებში გამოსულ ბიულეტენში“ ალ. წუწუნავა წერდა: მე წილად მხვდა ფრიად საპასუხისმგებლო საქმე – საქართველოს დასავლეთ პროვინციის – გურიის 1841 წლის გლეხკაცობის აჯანყების კინოეკრანზე ასახვა მთავარ მასალად, რომელსაც მე ვეყრდნობოდი ჩემს მუშაობაში, გამოვიყენე ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობა „ჯანყი გურიაში“, რომელზეც აგებულია მოთხრობის სცენარი, ისტორიული სიმართლის დაცვა და თან შეძლებისდაგვარად, მკაფიოდ გაშლა იმ ტრაგედიისა, რომლის მთავარი მოქმედნი გლეხობის მასები იყვნენ. – აი რა შეადგენდა რეჟისორის უპირველეს მიზანს. რატო უნდა „ჯანყს“, არაერთი ნაკლი აღმოაჩნდება, მაგრამ თუ რაიმე ღირსება გააჩნია ეს მარტო რეჟისორს როდი მიეწერება, არამედ იმ თანამშრომლებსაც, რომლებმაც თავისი ერთსულოვანი მუშაობით გადალახეს ყოველად აუტანელი სამუშაო პირობები. ვსარგებლობთ შემთხვევით ჩვენი გულითადი მადლობა მოვახსენო მათ“ (კომუნისტი 1940: 29).

ალ. წუწუნავამ მხოლოდ ხუთი ფილმი გადაიღო „ქრისტინე“, „ვინ არის დამნაშავე“, „ხანუმა“, „ორი მონადირე“ და „ჯანყი გურიაში“. არცერთი მათგანი არ არის ტიპური საბჭოთა თემატიკის ნაწარმოები და არც სოციალისტური მეთოდით არის შექმნილი.

„კინოში მან ქართული სოფელი აამეტყველა, ქართველი ადამიანის სიცოცხლის დიდი წყურვილი გამოავლინა, ქართული ეროვნული ზნე-ჩვეულებანი წარმტაც ფერებში გადაგვიშალა, ჩვენი ხალხის სულიერი სიმდიდრე გვიჩვენა.“ (ქორქია 1958: 29).

ა. წუწუნავა ნახევარი საუკუნე ემსახურა ქართული ხელოვნების სამივე დარგს – დრამატულ თეატრს, ოპერას და კინოს. მან სავსებით დაიმსახურა ქართული ეროვნული საოპერო რეჟისურისა და ქართული მხატვრული კინემატორგაფის ფუძემდებლის სახელი. მან დაამკვიდრა კოლექტიური ანსამბლის თეატრი და არის ქართული დრამატული თეატრის ერთ-ერთი პირველი პროფესიონალი რეჟისორი.

თავი III. ბრძოლა სინთეზური თეატრისათვის

1. ვალერიან შალიკაშვილი

ვალერიან შალიკაშვილი გახლდათ ფართო ინტერესების თეატრალური მოღვაწე. იყო მსახიობი, რეჟისორი, პედაგოგი, დრამატურგი, პუბლიცისტი და საზოგადო მოღვაწე. სულ რაღაც თხუთმეტი წელი იღვაწა ქართულ სცენაზე და საპატიო ადგილი სამუდამოდ დაიმკვიდრა.

ვ. შალიკაშვილი იყო ფსიქოლოგიური რეალისტური თეატრის საუკეთესო წარმომადგენელი.

თბილისის თეატრში ახალგაზრდა ვ. შალიკაშვილმა თავისი ნიჭი და შესაძლებლობები ყველაზე მეტად აკაკის „პატარა კახში“ გივის როლის შესრულებისას გამოავლინა. მან გაიმარჯვა, როლი ჩინებულად შეასრულა და არა მარტო თბილისის საზოგადოების მოწონება არამედ ამ როლის პირველი შემსრულებლის კოტე ყიფიანის ქებაც დაიმსახურა. მისი მეუღლე ნატალია ჯავახიშვილი წერდა: „კოტე ყიფიანმან მიულოცა რეჟისორს და უთხრა ვალიკოზე - „ЭТО ЧТО МОЙ ДВОИНИК?!“ ვალიკოს კი ასე მიმართა— თქვენ ისე მომეწონეთ, რომ ამის შემდეგ აღარ ვითამაშებ ამ როლს, სულ თქვენ ითამაშებთ.“ (მებუკე 1956: 26).

თეატრმცოდნე სერგო გერსამია აღნიშნავს: „ვ. შალიკაშვილი, რომ დიდი დიაპაზონის აქტორი გამხდარიყო, ამისთვის მას ყველა მონაცემები ჰქონდა; საკმაოდ დიდი ნიჭი და ტემპერამენტი, კეთილმოსასმენი ხმა, რომელიც კარგად ემორჩილებოდა ინტონაციებს, მოძრავი სახე, რომელსაც ძლიერ უხდებოდა გრიმები, ესერხებოდა გრძნობათა აფორიაქება და საჭირო მომენტში მათი დაოკება-დამორჩილება. ღამაზად ჩამოქანდაკებული, საშუალოზე ცოტათ მაღალი ტანი და ფრიად მოქნილი სხეული. იცოდა სიმღერა და კარგი სმენის პატრონი იყო, მოხდენილად ცეკვაავდა როგორც ჩვენებურად, ისე ევროპულად.“ (დოღონაძე 1962: 201).

ვ. შალიკაშვილი ბევრს მუშაობდა თავის თავზე. რეპეტიციების შემდეგ თეატრში რჩებოდა და დამოუკიდებლად მუშაობდა თავის როლზე. ბევრს

კითხულობდა. მან ყოველთვის იცოდა როლი. გრაფს თამაშობდა იგი თუ ქიზიყელს, აზნაურიშვილს, მოხელეს, თუ იმერელ აზნაურს, შალიკაშვილი ყველგან პროფესიულ დონეზე ასრულებდა ხოლმე თავის მოვალეობას.

იმ დროს ყველა თეატრში მოქმედებდა მსახიობების ამპლუის მიხედვით შერჩევის პრინციპი. შალვა დადიანი რომელსაც შალიკაშვილთან თეატრში მუშაობის დიდი ხნის სტაჟი აკავშირებდა, ასე ახასიათებს მის აქტიორულ შესაძლებლობებს: „მთავარი ის კი არ იყო, რომ მას შეეძლო როგორც დრამატული როლების, აგრეთვე კომიკურისაც შესრულება და ორივეგან დიდის ოსტატობით. ეს იმ დროს, როდესაც, საერთოდ თეატრში ე.წ. ამპლუა მეტად განსაზღვრული იყო“ (დადიანი 1948: 151).

ვ. შალიკაშვილს თავისი ნიჭიერებითა და აქტიორული ოსტატობის წყალობით შეეძლო გადაელახა ამპლუის საზღვრები და მიეღწია ჟანრული მრავალფეროვნებისათვის. ამაზე მეტყველებს მის მიერ განსახიერებული როლები: იაგო („ოტელო“), შტოკმანი („დოქტორ შტოკმანი“), ტირეზია („ოიდიპოს მეფე“), ლეფევერი („მადამ სენ ჟერმენი“), დარისპანი („დარისპანის გასაჭირი“), სულეიმან ხანი („ლალატი“), ელიზბარ ერისთავი („თამარ ბატონიშვილი“) და სხვა. მან თავისი ხანმოკლე სამსახიობო კარიერის მანძილზე ასამდე როლი შეასრულა „ვალერიან შალიკაშვილის თამაშს ყოველთვის ახასიათებდა ბუნებრიობა და სისადავე. ის სცენაზე მუდამ ანსახიერებდა ადამიანს თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით. უპრეტენზიოდ, ისეთნაირად, როგორც სინამდვილეში არის. მაყურებელთა დასანახავად გამოჰქონდა ის ზრახვები, რაც განსაზღვრულ პერსონაჟის შინაბუნების ბრძმედშია გატარებული და რაც მას სცენაზე ყველას შესახედად ამოქმედებს და ალაპარაკებს.

ვ. შალიკაშვილი უფრო გრძნობის აქტიორი იყო ვიდრე გარეგანი ფორმისა, მაგრამ კარგად ესმოდა მაყურებელთა ემოციებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს შესაფერ ფორმით ამტყველებულ გრძნობებს, ამიტომ მუდამ ზრუნავდა მათ ჰარმონიულ მთლიანობაზე.

რეაქციის წლებში თბილისის სცენაზე იდგებოდა მოღური დეკადენტური სპექტაკლები. შალიკაშვილმა ითამაშა ისეთ პიესებში, როგორცაა: შიუკაშვილის „სიმახინჯე“, „ციცინათელა“ ლ. ანდრეევის, „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“. შიუკაშვილის პიესაში („სიმახინჯე“) მისი თამაშის შესახებ „სახალხო გაზეთი“ წერდა: „ჩვენ ვნახეთ ჭეშმარიტი სასცენო მოქმედება, სრული განსახიერება ცოცხალი, რეალური ადამიანისა; ჩვენს წინ ცხოვრება

იყო და არა წარმოდგენა. მეტად კარგი იყო შალიკაშვილი – სამსახურში გაძვალტყავებული, დაბეჩავებული, საცოდავი მოხელე, რომელსაც ყველაფერი გაუწირავს შვილებისათვის“ (დოლონაძე 1962: 135). ხოლო „ციცინათელაში“ შალიკაშვილის თამაშის შესახებ „სახალხო გაზეთი“ წერდა: „რა მშვენიერი არტისტია ვ. შალიკაშვილი. აი ნამდვილად მხატვრული აღმსრულებელი თავისი როლისა. ერთი წუთითაც არ უღალატნია ხელოვნებისათვის და პირველად სცენაზედ გამოსვლისთანავე მოხიბლა საზოგადოება. ეს არტისტი, ჩვენი სცენისათვის ახალს ტიპს ეკუთვნის და თუ მის ქება-დიდებაზე ტახტი არ დაიდგა და არ განისვენა, როგორც ჩვეულებად აქვს ქართველს მწერალია იგი, საზოგადო მოღვაწე თუ არტისტი, ჩვენი სცენისთვის ფასდაუდებელი მნიშვნელობა ექნება. ყოველივე წვრილმანს, ყოველივე დეტალს ისე უკვირდება, ისეთი თანდათანობით და შეგნებით გადმოგვცემს ხოლმე. მაქსის გაიძვერა, ბოროტებით აღსავსე ტიპი არათუ წინ დაგვიყენა, გვაგრძნობინა მთელი ჩვენის არსებით, მაგრამ თვით კი ერთ წუთს, თვით თავის „ბასიაკობის“ დროსაც ერთხელაც არ უღალატნია იმ მედიდურებისა და სიამაყისათვის, რომელიც ყოველთვის თან ახლავს ამისთანა ვაჟბატონებს“ (დოლონაძე 1962: 136).

როგორც ავღნიშნეთ, ვ. შალიკაშვილი ფსიქოლოგიურ-რეალისტური ტიპის მსახიობი იყო. მის აქტიურ ბუნებასთან ახლოს იყო სამხატვრო თეატრის სტილი. შალიკაშვილი ოცნებობდა მოსკოვში სასწავლებლად წასულიყო, მაგრამ მატერიალური საშუალება ამის შესაძლებლობას არ აძლევდა. მისი მნიშვნელოვანი ნამუშევრები მაინც ფსიქოლოგიურ რეალიზმს განეკუთვნება. მათ შორის აღსანიშნავია იბსენის „დოქტორი შტოკმანი“, დიმოვის „ისმინე ისრაელ“, კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ და სხვა.

გაზეთი „ახალი გზა“ იუწყება, რომ 1910 წლის 18 ივლისს ხონში შედგა ვ. შალიკაშვილის ბენეფისი. წარმოდგენილ იქნა იბსენის „ხალხის მტერი“. შტოკმანის როლი შალიკაშვილმა შესანიშნავად შეასრულა. წარმოდგენას ხალხი ბლომად დაესწრო. გამგეობის სახელით მას ვერცხლის პორტსიგარი გადასცეს.

ჭიათურის თეატრში განხორციელებულ „ხალხის მტრის შესახებ“ გაზეთი „კოლხიდა“ იუწყებოდა: „საუცხოვო იყო „ექიმი შტოკმანის“ როლში ბ-ნი შალიკაშვილი, ნამეტნავად იმ ადგილს, როდესაც ექიმ შტოკმანს მთელმა საზოგადოებამ პროტესტი გამოუცხადა, როგორც ხალხის მტერს. საზოგადოდ, პიესამ კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა; მოთამაშეთ ეტყობოდათ რეჟისორის ბეჯითი ხელი. სასიამოვნოდ დაგვრჩებოდა, რომ ჩვენი თეატრის მეთაურნი მეტ

ყურადღებას მიაქცევდნენ ისეთ პიესებს, რომ ჩვენს ცხოვრებასთან ახლოს იყოს“ (დოლონაძე 1962: 162).

ვ. ღიმოვის პიესა „ისმინე ისრაელში“ არონის როლი შალიკაშვილმა წარმატებით შეასრულა, რაც იმ დროინდელ პიესაში იქნა ასახული:

„მობენეფისემ თუმცა ძველი, მაგრამ ფრიად შინაარსიანი პიესა ამოირჩია. „ისმინე ისრაელ“ განცდაა მრავალტანჯული რუსეთის ებრაელებისა, იმ უმაგალითო წლებში, როდესაც ყოველი მათგანი მრავალგვარ უბედურებით ნახევრად გასრესილი, უკვე უტიფრობას იჩენს იეგოვას წინაშე და მრისხანე ღმერთს ეკითხებოდნენ: „რისთვის“-ო მობენეფისე ასრულებდა არონის როლს და როგორც მუდამ „მისი არონი, თავიდან ბოლომდე სწორია, უნაკლო. განსაკუთრებით ძლიერია შტაბეჭდილება მეორე მოქმედებაში, როდესაც არონი ქალის გაუპატიურების ამბავს გაიგებს“... (მებუკე 1956: 32).

1907-1908 წლის სეზონში მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მუშაობის შემდეგ ქუთაისში ბრუნდება ქართული თეატრის ბრწყინვალე წრმომადგენელი ლადო მესხიშვილი, რომელმაც რამდენიმე რეალისტური სპექტაკლის დადგმა განახორციელა. მათ შორის დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“. დარისპანის როლი ლადომ შალიკაშვილს დააკისრა.

დ. კლდიაშვილის პიესები კი იმუამინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთულეს პროცესებს გამოხატავდნენ. მან დიდი მხატვრის თვალით დაინახა ფეოდალური საზოგადოების რღვევის, დაკნინების ისტორიული პროცესი. გვიჩვენა „თავადაზნაურული სამყაროს მწუხრი“ და მისი წარუშლელი სურათები.

ვ. შალიკაშვილმა შექმნა გადაგვარებული მცირემიწიანი აზნაურის დარისპანის სახე, რომელსაც წარსული დიდებიდან მხოლოდ მოგონებები და სასაცილო სიამაყე შემორჩენია. დარისპანს უჭირს ოთხი გასათხოვარი ქალიშვილის რჩენა. იგი ათასგვარ ხერხს მიმართავს სასიძოვების მოსაძებნად, მაგრამ სასიძოვებს მდიდარი მზითვეი აინტერესებთ. დარისპანს სურს როგორმე ხელში ჩაიგდოს ისინი, მიუხედავად მრავალი ინტრიგისა, ამ განზრახვას აღსრულება არ უწერია. აზნაურების ცხოვრების და ზნე-ჩვეულების კარგი მცოდნე ვ. შალიკაშვილი რეალისტურად ფსიქოლოგიური, სიმართლიანი და მსუბუქი იუმორით გადმოსცემდა დარისპანის განცდებს.

„დარისპანის გასაჭირში“ შალიკაშვილმა გვიჩვენა აზნაურთა ეკონომიური ძლიერების და მათი გავლენის დაცემა. ასევე მათი, როგორც კლასის გარდაუვალი განწირულობა.

„თავისი არსით „ცრემლზე მწარე“ კლდიაშვილისეული სიცილი ქართული თეატრის წინაშე ახალ ესთეტიკურ პრინციპებს აშენებდა. მისი პრაქტიკული გამართლება იმას ნიშნავდა, რომ უნდა წარმოქმნილიყო და ჩამოყალიბებულიყო ახალი ხაზი ქართულ თეატრალურ შემოქმედებაში. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ტრაგიკომედია, ეს იქნებოდა ქართველი ხალხის ისტორიის, მისი დღევანდელობისა და საერთოდ ეროვნული ცხოვრების თეატრალური სახიერების ერთ-ერთი საუკეთესო ფორმა“ (ვ. კიკნაძე 1973).

სანდრო ახმეტელი თავის ლექციაში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული? რომელიც 1915 წლის 11 მაისს სახალხო სახლში წაიკითხა, ამბობდა: „იციინის ქართველი, როდესაც ტირის და სტირის, როცა იციინის. იციინის ქართველი, როდესაც სტირის მისი გული“ (ახმეტელი 1978: 93).

ეს თავისებურება ქართულ თეატრში ტრაგიკომედიის სახით უნდა გამოვლენილიყო, რაც ისტორიული თავისებურებით იყო გამოწვეული. რაც არ უნდა ძლიერი და მრავალრიცხოვანი ყოფილიყო მტერი, ქართველი მაინც ოპტიმისტურად იყო განწყობილი. უცხო თვალი ზოგჯერ ვერ ხედავდა ქართველი კაცის ნამდვილ ბუნებას, ფიქრობდნენ, თითქოს ქართველი „ცხოვრებას ზევზევით ცალმხრივად უყურებს; გაურბის მის დუხჭირს და სტკება მხოლოდ მის მშვენიერებით; თითქოს იგი „ბუნებით ჰედონისტია, არ გრძნობს ღრმად ცხოვრების ტანჯვას: უდარდელია, ფუქსავატი. სულდგმულობს ღვინით, ღვინით და მღერის მრავალჟამიერს“ ქართველი კაცის მომლხენ ბუნებას ახმეტელმა სულ სხვა ახსნა მოუძებნა. სიცილი მისთვის ერთგვარი ტრაგიკული ნიღაბია. მისი აზრით, „ღიას, მართალია, ქართველი მღერის და იღხენს, მერე იცით, რა მდგომარეობაშია? მოიგონეთ ის ხანა, როცა საქართველო, - როგორც საქართველო, როგორც სიმბოლო თავისუფლებისა მოკვდა, როცა საქართველოს მზე ჩაესვენა და ერს მისი უმაღლესი წმინდა უფლება, მისი დამოუკიდებლობა ხელიდან გამოეცალა. მოიგონეთ იმ დროის ქართველნი... განა ჩვენ გვესმის მათი კვნესა, ვაება და ტანჯვა. განა მაშინდელნი ქართველნი მოსთქვანდნენ და სტიროდნენ ვითარცა ებრაელნი მდინარეთა ბაბილონისათა. განა ამ საშინელ უღმობელ დროის ქართველი ცრემლითა რწყავდა დაობლებულს, მიწასთან გასწორებულს სამშობლო მიწა-წყალს? მოიგონეთ ბარათაშვილის დრო. სიცილი და ხარხარი, ღვინი და კისკისი, გეგონებათ საქართველო ტკება უმშვენიერესი წამებით. ღვინობს ის ქართველი, რომელიც თავგანწირულად იცავდა სამშობლოს და ერს“ (ახმეტელი 1978: 92).

ილია ჭავჭავაძე სტატიაში „ქართული თეატრი“ წერდა: არა გვეგონია, იმ ცრემლზედ უტკბესი რამ იყოს ქვეყანაზედ, როცა იგი ჟონავს ბედნიერებისა და სიხარულის ნამეტნაობისაგან და იმ სიცილზე უმწარესი რამ, როცა კაცი ტირილით ჰხარხარობს უბედურებისა და მწუხარების სავსებისაგან. აი ეს ცრემლიანი სიცილი და სიცილიანი ტირილი არის იგი უზენაესი სიტკბოება, რომლის შეერთებითაც ჭეშმარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისა თავის უმწვერვალეს სიმაღლეზე აზიდავს ხოლმე კაცსა, და გონება მიუწვდომელის თილისმითა დიდ ბოროტსაც, დიდ მწუხარებასაც, როგორც დიდ კეთილსა და დიდ ბედნიერებას ადამიანის გულში ჩააფენინებს ხოლმე მადლის მაცხოვარ შუქს სათნოების ტვირთის გამოსაკვანძავად და მერე მშვენიერ ყვავილის გასაშლელად. ამაში მომხიბლავი ძალა და არსებობის მიზეზი ხელოვნებისა საზოგადოდ და სათეატროსი საკუთრივ“ (ჭავჭავაძე 1955: 89).

„დარისპანის გასაჭირში“ შალიკაშვილის ბრწყინვალე თამაშს იმდონდელი პრესაც აღნიშნავდა: „ხუთშაბათს, 17 თებერვალს, ვალერიან შალიკაშვილის საბენეფისოდ ქართულ დრამატულ საზოგადოების დასის მიერ წარმოდგენილ იქმნა „დარისპანის გასაჭირი“... კარგი იყო ბ-ნი შალიკაშვილი დარისპანის როლში. წარმოდგენას ბევრი ხალხი დაესწრო, მობენეფისემ საჩუქრები მიიღო“ (დოღონაძე 1962: 123).

გ. შალიკაშვილის მიერ შესრულებულმა დარისპანის სახემ იმდენად წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელზე, რომ ვისაც არ უნდა შეესრულებინა, შალიკაშვილის დარისპანს ადარებდნენ. აქ ყველაზე უკეთ გამოჩნდა მსახიობის რეალისტური მანერა, მისი აქტიორული ბუნება და თეატრალური მრწამსი. დარისპანის როლს პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა მსახიობის შემოქმედებაში.

გ. შალიკაშვილი ცდილობდა უფრო ღრმად ჩაწვდომოდა თეატრალური ხელოვნების არსს, რადგან ხედავდა თეატრის განახლების აუცილებლობას და ამ საპასუხისმგებლო საქმეში რეჟისორის ადგილს და მნიშვნელობას. პირველად შალიკაშვილის რეჟისორული შესაძლებლობები აკაკი წერეთელმა დაინახა, 1903-1904 წლებში აკაკი დრამატული თეატრის რეჟისორად მუშაობდა, ხოლო მის თანაშემწედ – შალიკაშვილი. ჭიათურის თეატრმა 1908-1909 წლის სეზონში შალიკაშვილი რეჟისორად მიიწვია, ხოლო 1909 წლის სეზონში თბილისში რეჟისორ ა. ყანჩელის თანაშემწედ მუშაობს

„რეჟისორის საკითხი მუდამ შეადგენდა ჩვენი სცენისათვის საჭირობოროტო საგანს. გამგეობა ყოველივე ღონისძიებას ხმარობდა ეს საქმე რიგიანათ მოეწყო

და ხარჯსაც არ ერიდებოდა, მაგრამ თბილისში ვერ იპოვა მან მომზადებული და ჩვენი სცენისათვის შესაფერისი რეჟისორი, რომ მომავალში მაინც ეს ნაკლი აეცდინა თავიდან, გამგეობამ ხელი შეუწყო ყოფილ რეჟისორს ვალ. შალიკაშვილს წასულიყო მოსკოვში სარეჟისორო კურსებზე და გაეგლო იქ უმაღლესი პრაქტიკული სკოლა სამხატვრო თეატრში, რომლის ხელმძღვანელებსაც გამგეობამ შესაფერისი თხოვნით მიმართა“ (კიკნაძე 1970: 25).

მოსკოვში ყოფნით შალიკაშვილი მეტად კმაყოფილი იყო. არავითარი გაჭირვება არ აშინებდა. თავდაუზოგავად მუშაობდა, თავის მეუღლე ნატალია ჯავახიშვილს წერდა: „ქალო, რას შეჩერებისხარ მაგ ოხრებს, წადი ქუთაისში და იქნება ორი გროში მაინც იშოვო და მეც ამ გაჭირვებაში არ ჩამაგდო. ხომ ხედავ მაინც არაფერი გამოდის. მომავალი სეზონისა ნუ გეშინიან, სულ ერთია, არც მანდ იქნები და არც ქუთაისში აქ უნდა ჩამოგიყვანო სამუშაოდ, რადგან მომავალ სეზონშიც აქ გვექნება სწავლა. მაშ რაღას უყურებ, რისა გეშინიან? მეც მომბეზრდა ასეთი ცხოვრება. შეუძლებელია უგროშკაპეიკოდ მშიერი ყოფნა“ (შალიკაშვილი 1962: 190).

გამგეობის გადაწყვეტილების მიხედვით შალიკაშვილი მოსკოვში რამდენიმე წელი უნდა დარჩენილიყო, მაგრამ დრამატული საზოგადოების გამგეობა თანხას წესიერად ვერ უგზავნიდა, ბოლოს კი მთლიანად შეუწყვიტა. შალიკაშვილს ავადმყოფობა გაურთულდა, განსაკუთრებულ მოვლას საჭიროებდა, ამის გამო იძულებული იყო 1910 წელს სამშობლოში დაბრუნებულიყო. შალიკაშვილის სამხატვრო თეატრში სწავლა, რა თქმა უნდა, საკმარისი, დრო არ იყო ისეთი რთული პროფესიის ასთვისებლად, როგორც რეჟისურაა, მაგრამ მისმა ნიჭიერებამ და გონიერებამ ბევრი რამის ათვისება შეძლო და სამშობლოში შემოქმედებითად მომწიფებული რეჟისორი დაბრუნდა და დიდი ხალისით შეუდგა მუშაობას. ჯერ ჭიათურის, შემდეგ კი ხონის თეატრებს ხელმძღვანელობდა თავდადებით და პროფესიონალურად. აქტიორული მუშაობა მას რეჟისორული მოღვაწეობის დროსაც არ შეუწყვიტია. იგი საკუთარი როლების მომზადებას დიდ ენერჯიას და დროს ახმარდა. ამ საკითხთან დაკავშირებით მიხეილ ქორელი წერდა: „როდესაც ისინი მთავარ როლებს ასრულებდნენ, მათი ყურადღების და ენერჯიის ნაწილი თავის საკუთარ როლს უნდებოდა“. ეს ერთნაირად შეეხება როგორც ლ. მესხიშვილს, ასევე კ. მესხსა და ვ. შალიკაშვილს, მაგრამ არტისტული წარმატებების გვერდით საინტერესო რეჟისორულ მოღვაწეობას ეწეოდნენ.

1910 წელს თბილისში დაარსდა სარეჟისორო საბჭო, რომლის შემადგენლობაში ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია, ვ. შალიკაშვილი შევიდნენ. ეს იმის მანიშნებელი იყო, რომ თეატრში გაიზარდა რეჟისორის როლი. საბჭოს შემადგენლობაში ყველაზე ახალგაზრდა შალიკაშვილი იყო. შალიკაშვილი თავის რეჟისორული მოღვაწეობის დროს დიდ ყურადღებას უთმობდა ქართულ ორიგინალურ პიესებს. ორმოცზე მეტი ქართული პიესა დადგა, მათ შორის აღსანიშნავია აკაკი წერეთლის „პატარა კახი“, ი. სუმბათაშვილის „დალატი“, კ. მესხის „თამარ ბატონიშვილი“, ვ. გუნიას „და ძმა“, ნ. შიუკაშვილის „სიმახინჯე“, „ციცინათელა“, „ნაგავი“, ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, „ოჯახი“ „სინათლე“ და ექვსი თავისი პიესა.

1911 წელს გაიმართა შალიკაშვილის ბენეფისი. გაზეთები გამოეხმაურნენ ამ ფაქტს „ქართული თეატრი“: დღეს ქართულ თეატრში ბატონი შალიკაშვილის ბენეფისია. სეზონის მიწურულში ერთი უერთგულესი მუშაკი ჩვენი სცენისა თავის საარტისტო დღეობას იხდის. ბატონი შალიკაშვილი, როგორც არტისტი ახალგაზრდა არ არის, მაგრამ რეჟისორობის აქტიურს ხელმძღვანელობას დიდი ხანი არ არის, რაც შეუდგა. მიუხედავად ამისა, მან მაინც იჩინა თავი, როგორც დაკვირვებულმა რეჟისორმა. საზოგადოდ, პირველი ნახევარი წლებადღეს სეზონისა შინაარსის მხრით ძალიან საინტერესო იყო; და ამაში უმთავრესი დეაწლი სხვათა შორის ბატონ შალიკაშვილს უძღვის. მისი რეჟისორობით გაიმართა ყველაზე საინტერესო, ორიგინალური წარმოდგენები „სიმახინჯე“ ბ-ნი შიუკაშვილისა, „მსხვერპლი“ ბ-ნი გედევანიშვილისა, „ნილილისტიკა“ ქ-ნი ეკ. გაბაშვილისა, „შემთხვევა“ ბ-ნი ელევთერიძისა. ამჟამად მობენეფისე დგამს ახალ ორიგინალურ პიესას ბ-ნი შალვა დადიანისას „განწმენდის სასახლეს“. ყველა ეს პიესები იმდენად ხელოვნურად იყო დადგმული, რომ საუკეთესო სარეპერტუარო პიესად შეიძლება ჩაითვალოს. ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ ბ-ნი შალიკაშვილის მიერ დადგმული წარმოდგენები, სანიმუშო წარმოდგენებად გადაიქცევა მომავლისათვის“ (დოლონაძე 1962: 168).

როგორც სხვა „ქართველი მხატვლები...“ შალიკაშვილიც განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა სპექტაკლის ანსამბლურობის საკითხს. პიესა „სიმახინჯის“ დადგმისას მან დადებითად გადაწყვიტა ანსამბლის საკითხი: ჟურნალი „ხელოვნება“ წერდა: „წარმოდგენაში სულ ახალგაზრდობა დებულობდა მონაწილეობას. უნდა გამოტეხით ვთქვათ, რომ ამნაირი მწყობრი თამაში, ყოველი როლის შეგნება, ფსიქოლოგიური მომენტების შესწავლა-გადმოცემა თბილისის სცენაზე იშვიათად მინახავს. ისე კარგად ჩაიარა პიესამ, რომ ცალკე

ამსრულებლებზე არას ვიტყვით იმის გარდა, რომ ამნაირი მუშაობა ჩვენს მიერ მეღპომენას ძალიან გაახარებს“ (კიკნაძე 1970: 252).

იმდროინდელ ქართულ თეატრში დამკვიდრებულ იყო გასტროლიორული სისტემა. ამიტომ ანსამბლურობის დანერგვას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ამ მაგნე გადმონაშთის წინააღმდეგ საბრძოლველად მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს შარშანდელ სეზონისას. ერთი დამსახურებული არტისტი რეჟისორმა დააჯარიმა რეპეტიციაზე მოუსვლელობისათვის, რა თქმა უნდა იწყინა, როგორ შეჰკადრეს... „მე გასტროლიორი ვარ და მოვალე ვარ მოვიდე მხოლოდ ორ უკანასკნელ რეპეტიციაზე“ ... მეორემ პატარა როლი ითამაშა, მესამეს კი თავი მოჰქონდა იმითი, რომ „მთელი სეზონი და რეჟისორი ჩემი მძლავრი ზურგიტ გავათრიო“... აი ბატონებო საუკეთესო ნიმუში დამამტკიცებელი ჩემი სიტყვის, რომ ქართული თეატრი გადაიქცა ქარხანად, ხოლო მისი მსახურნი ხელოსნებად!“ (შალიკაშვილი 1962: 87). შალიკაშვილს მიაჩნდა, რომ არტისტს სიამოვნებას უნდა ანიჭებდეს როლზე მუშაობა, რომელიც მასვე მოუტანს სარგებლობას.

„რევიზორს“ ვამზადებდით. „გოროდნიჩი“ თვალით არ გვინახავს. მოვიდა წარმოდგენის დაწყების წინ და ანტრაქტში გვასწავლიდა: „ქაჯან შენ აქ დადექი და შენ აქაო“... ამგვარ მუშაობის შემდეგ თვალწინ გვიდგას. განა ამის შემდეგ საკვირველია ჩვენი ხელოვნების დაცემა? ან საზოგადოების ჩამოშორება? მეორე მაგალითზე ვწუხვარ და მრცხვენია, რომ მე მოვავონო დამსახურებულ მსახიობს, რომ არ არსებობს პატარა როლი, არსებობს პატარა არტისტი“ (შალიკაშვილი 1962: 88). შალიკაშვილი „იყო რეჟისორი ახალი ტიპის, ახალი ყაიდის“ (ი. გედევანიშვილი). თავისი მოღვაწეობის მანძილზე ცდილობდა პრაქტიკულ საქმიანობით დაემტკიცებინა სტანისლავსკის ფორმულა „არ არსებობს დიდი და პატარა როლები, არსებობენ დიდი და პატარა მსახიობები“, ამის ნათელ მაგალითად მოვიყვანთ მსახიობ გვარაძის მოგონებას: „შალიკაშვილი დ. ერისთავის „სამშობლოს“ დგამდა. შახის მხლებლების როლებზე ახალგაზრდა მსახიობები გაანაწილა. ეს როლები პიესაში მეორე ხარისხოვანია, მაგრამ შალიკაშვილმა კარგად გაანაწილა. მუშაობის დროს დიდი ყურადღება მოგვაქცია და ჩვენს ძალიან სერიოზულად მივუდექით. მახსოვს ლადო მესხიშვილის სიტყვები: პიესა მშვენივრად არის დადგმული და ყველანი კარგად თამაშობენ, მაგრამ თქვენ სამნი, შეუდარებლები ხართო,“ და ვ. შალიკაშვილის, ღირსება როგორც, რეჟისორისა, ის არის, რომ ეს პატარა როლები წინა პლანზე წამოიწია და საზოგადოების ყურადღების ღირსი გახდა“...

მართლაც ძნელია იყო გასტროლოგიური მსახიობის სურვილების შეფარდება სპექტაკლის ინტერესებისათვის, მაგრამ შალიკაშვილი ამ ბრძოლაში მარტო არ იყო, ანსამბლის საკითხში ერთ პოზიციაზე იდგნენ სხვა „ქართველი მხატვლები“ ისინი ერთად იბრძოდნენ ახალი თეატრალური პრინციპების დანერგვისათვის.

სამხატვრო თეატრში ისწავლა გმირის სოციალური ყოფის ასახვისას დეტალების სიზუსტის მნიშვნელობა და გმირის ღრმა ფსიქოლოგიური განცდების გადმოცემა. პიესის დადგმის დროს ზოგჯერ მოგზაურობდა კიდევ ზოგიერთი ტიპაჟისა და ადგილის შესასწავლად, მაგრამ სამხატვრო თეატრის პრინციპებს ფანატიკურად როდი მისდევდა ზოგჯერ ეწინააღმდეგებოდა კიდევ, ამის ნათელი მაგალითია იოსებ გედევანიშვილის „სინათლე“. რეჟისორმა სპექტაკლში გამოიყენა მუსიკა, საბალეტო ნომრები.

„სინათლე“ თეატრალური სიმბოლიზმის თავისებური გამოვლენაა, როდესაც ამას ვამბობთ, ვითვალისწინებთ გარემოებათა მთელ რიგს, რომლებიც მიმართულების განვითარებაზე ახდენენ ზეგავლენას და ეროვნულ ნიადაგზე მის უჩვეულო ტრანსფორმაციას იწვევენ. პირველ რიგში მხედველობაში უნდა მივიღოთ ქართული მხატვრული აზროვნების მძლავრი და ამოუშრეტელი რომანტიკული ტრადიცია, რომლის კვალი ნათლად იკითხება ორიგინალური დრამატურგიის ყველა მიმართულების, მათ შორის სიმბოლისტურ ნიმუშებშიც“ (კალანდარიშვილი 2007: 159).

„სინათლის“ პრემიერის წინ გაზეთები საზოგადოებას აწვდიდა ინფორმაციას, რომ სპექტაკლისათვის სპეციალურად დაიწერა მუსიკა, მონაწილეობას იღებდა მთელი დასი, აგრეთვე ორკესტრი პრესმანის ხელმძღვანელობით, ფილარმონიის გუნდი. ცეკვების დასადგმელად მოწვეული იქნა ბალეტმაისტერი. იქმნებოდა ახალი დეკორაციები. „სინათლე“ იწყებოდა მეფე ჯიმშერის (ვ. გუნია) მდიდრულად გაფორმებულ სასახლეში ნადიმის სცენით. მეფე, სტუმრები, მსახურები მწუხარებას მოეცვა, მეფეს მემკვიდრე არ უჩნდებოდა. გაისმა ჭექა-ქუხილის ხმა, გაისხნა უზარმაზარი კლდე, გამოჩნდა დევრიში (ა. იმედაშვილი). ის მეფეს დახმარებას სთავაზობს იმ პირობით, რომ ორი მემკვიდრიდან ერთი მისთვის უნდა დაეთმო. სპექტაკლის მეორე სურათში დარბაზში გამჭვირვალე ფარდის მიღმა ორი აკვანი ირწოდა. მოქმედების განვითარება თორმეტი წლის შემდეგ გრძელდება, დევრიში ბრუნდება და მეფეს პირობის შესრულებას თხოვს. მას მშვენიერ ავთანდილს (ტასო აბაშიძეს) აძლევენ. მეორე მოქმედება სანახაობრივი ეფექტებით გამოირჩეოდა. ავთანდილი უკვე დევრიშის სამფლობელოშია. აქ არეულობაა. ეშმაკები დევრიშის

წინააღმდეგ ამხედრებულან. ცეკვავენ, დახტიან და ერთმანეთის დასმენასაც ახერხებენ. არეულობით ისარგებლებს ავთანდილი და გარბის. ეშმაკების ცეკვა გროტესკული მანერით სრულდებოდა, სრულიად საპირისპირო ხასიათის იყო ცეკვა, რომელიც კლასიკური ბალეტის ფორმით სრულდებოდა. სპექტაკლის ბოლო მოქმედება იწყებოდა იმით, რომ ავთანდილი სანთელით ხელში, მთლად დაძონძილი დანგრეულ სოფელშია, რომელშიც გველეშაპი ხალხისაგან სულ ახალ და ახალ მსხვერპლს მოითხოვს. ავთანდილმა გველეშაპს სძლია და შემდეგ მეფეს თავისი ვინაობა გაუმხილა. ამ მომენტიდან სპექტაკლი ფინალურ ეპიზოდში გადადიოდა. გუნდი ასრულებდა „სამშობლოს“ და ცრემლმორეული მაყურებელი გამალებით უკრავდა ტაშს.“ „სახალხო გაზეთის“ ფურცლებზე შალვა მესხიშვილი „სინათლის“ დაგმის შესახებ წერდა: „22 დეკემბერს ჩვენი ეროვნული შემოქმედების დღესასწაული იყო, – სწერდა შალვა მესხიშვილი „სახალხო გაზეთში“ „სინათლის“ დადგმის შესახებ – დღესასწაული საგულისხმიერო პირადად ჩემთვის და მგონია ყველასათვის. ქართულმა დასმა წარმოადგინა ი. გედევანიშვილის „სინათლე“. დასწრებულმა ეროვნულმა შემოქმედებამ ფრთა გაშალა – მართალია იგი ჯერ ვერ შეჰკრავს თავისუფლად კამარას ცის ლაქვარდში, მაგრამ გაჰქრა ძველი უიმედობა, გაჰქრა მხოლოდ სხივისადმი მიბაძვა. თანდათან იზრდება ქართული მხატვრული შემოქმედება. ბურუსში გახვეული ეროვნულ დაბეჭავებას შუქი შემოსტყორცნა „სინათლემ“ – ჯერ მხოლოდ შუქი, მაგრამ იმედია „მსხვერპლით“ გასპეტაკებული ერი „სინათლის“ საშუალებით დაამხოვს, დსცემს ძირს ბნელეთის სამეფოს“. (მებუკე 1956: 66)

რუსული ოფიციალური აზრის გამომხატველმა „კავკაზმაც“ ვერ დამალა თავისი აღტაცება და კომპლიმენტები არ დაიშურა, მაგრამ მაინც ვერ დამალა თავისი განაწყენება და ცინიკურად აღნიშნა „ქართველებს უყვართ ზმანების მომგვრელი ზღაპრები,“ 1914 წელს სპექტაკლი განაახლეს, მისთვის ახალი მუსიკალური გაფორმება შეირჩა. სპექტაკლი მაყურებელში პოპულარული იყო, წარმოდგენაზე ბილეთების შოვნა ჭირდა. ამიტომ წარმოდგენა სახაზინო თეატრის დიდ სცენაზე გადაიტანეს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, სპექტაკლზე დასწრების მოთხოვნილებამ არ იკლო. თეატრი მალე საგასტროლოდ ქუთაისში გაემგზავრა. „სინათლეს“ იქაც დიდი წარმატება ხვდა წილად.

გრიგოლ რობაქიძემ ქუთაისის თეატრში ლექცია წაიკითხა „სინათლის“ „დასაგმობად“. გ. რობაქიძის ლექციის თეზისები გაზეთმა „აზრმა“ გამოაქვეყნა: თეზისი პირველი! „სინათლე“ დრამა არ არის. თეზისი მეორე: იგი არც

ზღაპარია. თეზისი მესამე: სიმბოლისტური ნაწარმოები არ არი. თეზისი მეოთხე: „სინათლე“ იწვევს მხოლოდ ფიზიოლოგიურ ნაციონალიზმს და როგორც ასეთი, იგი რყვნის ნაციონალურ გრძნობას, „სინათლე“ ათახსირებს მკითხველს“ (კალანდარიშვილი 2007: 169).

ი. გედევანიშვილსა და გრ. რობაქიძეს შორის გაიმართა პოლემიკა. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ გამოეხმაურა გრ. რობაქიძის კრიტიკას და განსხვავებული აზრი გამოთქვა: „დრამის მხრივ ახალი მოვლენა შევნიშნეთ: ეს არის გედევანიშვილის „სინათლე“, რომელსაც ხალხი აღტაცებით ეწაფება, ეს მოვლენა ნათელყოფს თანამედროვე სადრამო შემოქმედება თუ რა გზას უნდა დაადგეს, - ერთფეროვან უძრავი მდგომარეობიდან მრავალფეროვან მოძრაობისკენ უნდა წარიმართოს: სიტყვა ცეკვა, სიმღერა, სანახაობა – აი რას მოითხოვს თანამედროვე ადამიანის სული, მართალია ჩვენი თავისუფლების მტერნი გარედან ირგვლივ ჯოჯოხეთურ კოცონს გვიგიზგიზებენ, მაგრამ შინიდან ჩვენი ხელი ვნების ქურუმნი უფრო ძლიერ ცეცხლს ანათებენ.“

გ. რობაქიძის ლექციას სპექტაკლის პოპულარობაზე არავითარი გავლენა არ მოუხდენია. შალიკაშვილის სპექტაკლი მთელმა საქართველომ ნახა და წარმატება და ტაში არ მოკლებია.

შალიკაშვილი დიდ ყურადღებას აქცევდა სპექტაკლის მხატვრობას. მაშინდელ თეატრს არ ჰქონდა საშუალება ყველა პიესა სხვადასხვა დეკორაციებში დაედგა, მაგრამ თეატრის მძიმე მატერიალური მდგომარეობის მიუხედავად შალიკაშვილი მაინც ახერხებდა, რომ სპექტაკლს თავისი დეკორაციული სამყარო ჰქონოდა. ამის საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ „სახალხო გაზეთის“ მიერ შილერის „დონ კარლოსის“ დეკორაციის აღწერას: „ყველაზე უწინარეს, სასიამოვნოდ უნდა აღვნიშნოდ წარმოდგენის ღირსება რეჟისორის მხრით. სწორად მოსაწონია ისეთი სადა მოწყობილობა სცენისა, რომლითაც წარმოდგენილი იყო „დონ კარლოსი“ სცენა მთელი წარმოდგენის განმავლობაში წარმოდგენდა ერთი სტილის შესაფერ დარბაზს, უბრალოდ მორთულს, რომლის უკანა კედელი გაჭრილი იყო თალით და სხვადასხვა სურათის დროს იცვლებოდა მხოლოდ ამ თალის იქეთა დეკორაციებით. ამ გვარის მარტივის, მაგრამ სრულიად საკმარისი მორთულობის წყალობით დაუგვიანებლად მისდევდა ერთი სურათი მეორეს, შთაბეჭდილება არ სუსტდებოდა და ისეთი მეტად რთული და დიდი პიესისა, როგორცაა „დონ კარლოსი“ გათავდა პირველის ოც წამზე. ასეთი სადა მორთულობა სახელმძღვანელოდ უნდა გაიხადოს ჩვენმა დასმა შექსპირის, შილერის და სხვა რთული ტრაგედიების

დადგმის დროს. დაწვრილებითი და სრული მორთვა სცენისა ყოველთვის საჭირო არ არის; საკმარისია ერთი და ორი მოხაზულობა, რომ სცენამ შექმნას საჭირო ილუზია იქ, სადაც უმთავრესი მნიშვნელობა ადამიანის სულიერ განცდასა და ბრძოლასა აქვს. სულ სხვაა ისეთი პიესები, სადაც უპირველესი ადგილი თვალის სანახაობას ეკუთვნის: აქ, რასაკვირველია უმთავრესი მხატვრული გარეგნობა და მორთულობაა“ (მებუკე 1956: 65).

1912 წლის 2 თებერვალს ჭიათურაში თავის საბენეფისოდ დადგა გორდონის პიესა „სატანა“, რომელშიც სატანას როლი თავად შეასრულა. „სახალხო გაზეთი“ ამ დადგმის შესახებ წერდა: „... აი, რვას გადასცილდა 10 წუთი, აიხადა ფარად, მოისმა მუსიკის ხმასთან გალობა და გამოჩნდა სიბნელე: შემდეგ, როცა სიბნელეს თვალი შეეჩვია, გამოირკვა მაღალი კლდეები, უკან მაღალ მთებზე კლდე; ხოლო ტიტველა კლდეებს შორის, ვით მიწიდან ამოსული, რაღაც ადამიანის მაგვარი, რომელიც განათდა წითლად და გამოჩნდა იგი ეშმაკეული არსება: გალობის ხმა შეწყდა, გაისმა საუბარი უხილავ ღმერთის ხმასთან ეშმაკისა.

„ღმერთი და ეშმაკი დანაძლევდნენ: ან გამარჯვება ანდა დამარცხება ეშმაკისა და ეს სანაძლეო სიმგოლიური... უკვე დაბნელდა, გაისმა მუსიკის ხმა და თან მოჰყვა გალობა, დაეშვა ფარადა... და ისე გაშრა მაყურებელი საზოგადოება, რომ რამდენსამე წუთს გაშტერებული მისჩერებოდა სცენას; დაავიწყდათ დღესასწაული და თითქმის თავიანთი არსებაც-კი; შემდეგ გამოერკნენ, შეხედეს ერთმანეთსა და ოდნავ თავი დაიქნიეს; ეს იყო უსიტყვო გამოთქმა ხელოვნების გამარჯვებისა“. (მებუკე 1956: 64)

მან შესანიშნავად შეასრულა სატანის როლი, მაგრამ ჩვენთვის, შეხედულებით უფრო საინტერესოა მის მიერ ამ პიესის დადგმა, რომელიც სპექტაკლის ატმოსფეროს შექმნის ბრწყინვალე მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ. „თუ რეჟისორმა, მსახიობმა, ავტორმა, მხატვარმა, (და ხშირად მუსიკოსმა) შექმნეს მაყურებლსათვის სპექტაკლის ატმოსფერო, – მას არ შეუძლია მასში მონაწილეობა არ მიიღოს“. (ჩეხოვი 2003: 357).

ვ. შალიკაშვილმა „სამშობლოს“ დადგმის დროს მოიწვია ცნობილი მოქანდაკე და მხატვარი გრანე, წარმოდგენა აღფრთოვანებით მიიღო მაყურებელმა. „სამშობლოს“ დადგმას შალიკაშვილი დიდი პასუხისმგებლობით მოეკიდა. ნ. გვარამე გადმოგვცემს „სამშობლოს“ დადგმის ისტორიას: „ვ. შალიკაშვილს უნდოდა სეზონი სხვა პიესით გაეხსნა, მაგრამ გამგეობამ უარი უთხრა, უსათუოდ „სამშობლოთი“ უნდა გახსნა სეზონიო. იმ დროს ტრადიციად

იყო გადაცემული, რომ თბილისის ზამთრის სეზონი ყოველთვის „სამშობლოთი“ იხსნებოდა. ამ სეზონშიც ასე მოხდა... შალიკაშვილმა, როგორც მოსკოვში ნამყოფმა და იქაური კულტურით აღჭურვილმა დიდი ენერჯითა და სიყვარულით მოჰკიდა ხელი პიესას და კარგად დადგა. ვ. შალიკაშვილი „სამშობლოს დადგმის შემდეგ იწამეს, როგორც რეჟისორი ამხანაგებმა და საზოგადოებამაც“ (გვარაძე 1949: 149).

ვ. შალიკაშვილი დიდი ენთუზიაზმითა და სიყვარულით დგამდა ქართულ პიესებს, აქეზებდა ახალგაზრდა ქართველ მწერლებს პიესების დასაწერად და სიხარულით დგამდა მათ ნაწარმოებებს. 1910 წელს, შალიკაშვილმა დადგა ნიკო შიუკაშვილის „სიმახინჯე“, რომელშიც თომა ძნელაძის როლი თავად ითამაშა. „სახალხო გაზეთი“ გულთბილად გამოეხმაურა ამ ფაქტს „ კარგები იყვნენ ქალბატონი შოთაძე და ბატონი შალიკაშვილი თომა ძნელაძის როლში. ახალგაზრდა არტისტებმა გასაოცარი ერთსულოვნებითა და სიხალისით ითამაშეს პარასკევს. ეტყობა შრომა არ დაუხარიათ. გულწრფელად ვუსურვებ, რომ შემდეგშიაც ასეთი მშვენიერი თამაშით უმასპინძლდებოდნენ დამსწრე საზოგადოებას“ (მებუკე 1956: 61). იოსებ გედევანიშვილის „მსხვერპლმა“ შალიკაშვილის ყურადღება თავისი შინაარსის გამო მიიპყრო. პიესაში ასახულია გლეხთა მასების მდგომარეობა. 1905-1907 წლების რევოლუციის დამარცხების შემდეგ გლეხობამ დაკარგა თავიანთი ძალების რწმენა, დაისადგურა ნიჰილიზმმა. პიესაში მთავარი მოქმედი ძალა გლეხთა მასა იყო, ამიტომ ძირითადი ყურადღება შალიკაშვილმა მასიურ სცენებს დაუთმო გლეხთა ცხოვრება რომ სწორად აესახა. ამისათვის შალიკაშვილი სპეციალურად ქართლის სოფლებში გაემგზავრა. იქ შეარჩია საჭირო ტიპაჟი, გაეცნო ქართლის სოფლებისათვის დამახასიათებელ საცხოვრებელ ნაგებობებს. თავისი დაკვირვება შემდეგ საინტერესოდ გამოიყენა „მსხვერპლის“ დადგმის დროს. ყველა პატარა როლი სპექტაკლის ძირითადი მიზნის გადმოცემას ემსახურებოდა განსაკუთრებული ხასიათით, ტემპერამენტით და მისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური თვისებებით. შალიკაშვილმა დიდი ყურადღება მიაქცია მასობრივ სცენებს. სპექტაკლში თვითონ გადაიცვა გლეხის კოსტუმი, გამოვიდა სცენაზე და წარუძღვა მასას. მასობრივი სცენების დადგმაშია შალიკაშვილის ერთ-ერთი ძირითადი დამსახურება ქართული თეატრის წინაშე. იმდროინდელი ქართული პრესა ერთხმად აღნიშნავდა, რომ სპექტაკლში მასობრივი სცენები დიდი პროფესიონალიზმით იყო დადგმული.

„პიესაში ბევრი მასიური სცენებია, ამიტომ პიესა სათანადო შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენდა, ცუდად რომ წარმოედგინათ, მაგრამ ჩვენი მსახიობების საბედნიეროდ, პიესამ ძალიან კარგად ჩაიარა, კარგები იყვნენ კერძო ამსრულებლები, ბატონნი: აბაშიძე, გამყრელიძე, არადელი, მაგრამ უფრო კარგი იყო მასიური სცენები. სწერად მაღლობის ღირსია ბატონი შალიკაშვილი, რომ შრომა არ დაუზოგია და საზოგადოებას მშვენიერად დადგმული წარმოდგენა აჩვენა. იმედია დრამატული საზოგადოების გამგეობა გაიმეორებს ამ პიესას და ამით საშუალებას მისცემს ყველას, ვინც პირველად ვერ დაესწრო ამ წარმოდგენას, მეორედ მაინც ნახოს“ (დოლონაძე 1962: 133)

ვ. შალიკაშვილს ჰქონდა უნარი ამოეცნო ახალგაზრდა მსახიობებში ტალანტი და გაბედულად ნიშნავდა მათ წამყვან როლებზე, მაგალითად „მსხვერპლში“ ერთ-ერთი მთავარი როლი - გლეხის ქალი ნათია - მისცა ახალგაზრდა მსახიობ ქალს, გიგუა ცეთიაშვილის როლი - ვ. იშხნელს. ამ როლით ახალგაზრდა მსახიობმა სახელი გაითქვა. მოხუცი გლეხის გაბოს როლი - ახალგაზრდა მსახიობს ვ. გამყრელიძეს. შალიკაშვილი სპეციალურად გამოიწვიებდა დროს, მუშაობდა ახალგაზრდებთან, რათა აქედან დაეღწა და კულტურული დონე. მსახიობი შაქრო გომელაური თავის მოგონებებში წერს: „რამდენი დახმარება აღმოუჩენია მას ჩვენთვის, ახალგაზრდა მსახიობთათვის, როგორ აღინთებოდა ხოლმე სიხარულით, თუ მის მიერ დასახულ გეგმას ცოტად თუ ბევრად სისწორით განვახორციელებდით! რამდენი შრომა და ჯაფა გასწია და თავისი ძალ-ღონე შეაღია მისთვის და ჩვენთვის საყვარელ თეატრს!“ (გომელაური 1962: 125)

ორი წლის შემდეგ, 1912 წელს შალიკაშვილმა ჭიათურაში დიდი წარმატებით დადგა „მსხვერპლი“, რომელიც არაფრით არ ჩამოუვარდებოდა თბილისის დადგმას.

1918 წელს დრამატულმა საზოგადოებამ დაარსა სასცენო ხელოვნების სტუდია. სტუდიას ხელმძღვანელობდა ვ. ჯაბადარი. პედაგოგად მიწვეული იყო ვ. შალიკაშვილი. სტუდიელები იყვნენ ვ. ანჯაფარიძე, მ. ჭიაურელი, ა. ვასაძე, შ. ლამბაშიძე, შ. აღსაბაძე, გ. სარჩიმელიძე და სხვები. სტუდიის გახსნისას შალიკაშვილმა სიტყვით მიმართა ახალგაზრდებს: „ქართულმა თეატრმა თავისი გზა ეკლიანი გმირულად განვლო და თავისი დროშა დღემდის მოიტანა იმ სახით, რა სახითაც იგი პირველად აღიმართა. ცხოვრება შეიცვალა! ძველი დაინგრა და ამ ნანგრევებზე ახალი ცხოვრება შენდება. ქართული ძველი თეატრიც ამ უთანასწორო ბრძოლაში დაღლილ-დაქანცული, ღონემიხდილი

უკანასკნელ სულისკვეთებას განიცდის. ახალი ცხოვრებისათვის ძველი ხანის მატარებელი საჭირო აღარ არის. თვით ცხოვრებამ უბრძანა მოკვდიო და ისიც კვდება, მაგრამ მოგეხსენებათ, სიკვდილს ახალი სიცოცხლე მოსდევს. – თვით სიკვდილი შობავს ახალ სიცოცხლეს და აი ახალმა ცხოვრებამ ძველის მემკვიდრემ მოგიწოდათ თქვენ – ახალგაზრდებს“ (შალიკაშვილი 1962: 99).

ვ. შალიკაშვილი კარგი რეჟისორ-პედაგოგი იყო. ა. ვასაძე თავის მოგონებებში წერს: „იმ დროისათვის მსახიობის ოსტატობაში ყველაზე უფრო საინტერესო ლექციებს ვაღერიან შალიკაშვილი კითხულობდა. პირველად სწორედ ბატონ ვაღერიანისაგან გავიგე ზოგი რამ სტანისლავსკის „პირველადი ელემენტების“ შესახებ. მან ამიხსნა, აგრეთვე თუ რას ნიშნავს სცენაზე ქვეტექსტი, მიზანი, გამოსახვის საშუალება, ხასიათი, გარდასახვა, ბიოგრაფია და სხვა“ (ვასაძე 1977: 39).

გ. ჯაბადარი როგორც საფრანგეთში ნასწავლი, ფრანგული სკოლის მიმდევარი იყო, შალიკაშვილი კი სამხატვრო თეატრის მეთოდს ანიჭებდა უპირატესობას. ეს შემოქმედებითი განსხვავებულობა კარგად შეამჩნია სტუდიელმა აკაკი ვასაძემ. „გიორგი ჯაბადარი, როგორც ანტუანის მოწაფე და ფრანგული სკოლის მიმდევარი, ლექსის წაკითხვის დროს თხოულობდა მელოდიისა და რითმის გამოკვეთას. ვაღერიან შალიკაშვილი კი, როგორც სამხატვრო თეატრის მიმდევარი, ლექსის კითხვის დროს რითმას არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა“ ვ. შალიკაშვილი წინააღმდეგი იყო ყოველგვარი ზეაწეულობისა და პათეტიკურობისა და სტუდენტებისაგან ბუნებრიობას მოითხოვდა. შალიკაშვილმა სტუდიელებთან დაიწყო მუშაობა გედევანიშვილის „სინათლეზე“. სტუდიელებში ნერგავდა სტანისლავსკის პრინციპებს, მოითხოვდა მკაცრ დისციპლინას. „მე ამით ის კი არ მინდა ვთქვა, რომ დიდ მსახიობს დაემორჩილოს და მონად გაუხდეს პატარა მსახიობი! ხელოვნების წინაშე ყველანი თანასწორნი უნდა ვიყვნეთ, ყველამ ერთი სულით, ერთის გულით უნდა ვემსახუროთ მას. არ არის დიდი და პატარა როლები, არიან ნიჭით დიდი და პატარა მსახიობები. ნიჭიერი მსახიობი პატარა როლს ისე ითამაშებს, რომ უნიჭო მსახიობს, დიდი როლის მოთამაშეს სრულიად დაჩრდილავს“ - ამბობდა ვ. შალიკაშვილი. შეხედულებათა შეუთავსებლობის გამო შალიკაშვილმა სტუდია რამოდენიმე თვეში დატოვა. შალიკაშვილის პედაგოგიური ტალანტის აღიარებად შეიძლება ჩაითვალოს ა. ვასაძის მოგონება:

„ალექსანდრე წუწუნავამ შემაქო იმ დღეს ჩემი თამაში კიკვიძის როლში და თან ნემიროვიჩის ნათქვამსაც გადმომცემდა: ძალიან დაინტერესდა ვასაძეს

ვინ ასწავლიდა მსახიობის ოსტატობასო. ვიცი, მარჯანიშვილმა ფართო შემოქმედებით გზაზე გამოიყვანა, მაგრამ მისი აქტიორული ხელოვნების ფუძე, როგორც ვატყობ სამხატვროელების სკოლასთან ახლოს არისო; განსაკუთრებით კიკვიძეში ორგანულად შერწყმული აქვს დიდი ცხოვრებისეული სიმართლე, საზრიანობა და ეფექტური, რომანტიკული არტიზტიზმი და უკვირდა, მაშინ შენი პირველი მასწავლებელი შალიკაშვილი გავიხსენე და ვუთხარი: ალექსანდრე ივანიძემ რომ გთხოვათ 1908 წელს სპექტაკლზე „ვაი ჭკუისაგან“ თქვენს რეპეტიციებს დაასწარიო ერთი ქართველი რეჟისორი მეუღლითურთო, ის რეჟისორი ვალერიან შალიკაშვილი გახლდათ, თქვენი ხელოვნების, სამხატვრო სკოლის თავყანისმცემელი და მიმდევარი და აგრეთვე ვასაძის მასწავლებელი მსახიობის ოსტატობაში მეთქი“ (ვასაძე 1984: 241).

ვ. შალიკაშვილის ავადმყოფობის გამო ს. ახმეტელი წერდა: „ერთ დროს დაუღალავი მუშაკი ახლა ავადაა, ქართული სცენის თავგანწირული მოამაგე ჭლეკით შეპყრობილი, ბაქოს საავადმყოფოში წევს, იწვალა, ივაგლახა საყვარელმა ადამიანმა და ახლა კი მისი წრფელი გული საშინელი ავადმყოფობის სიახლოვეებს განიცდის. შიშსა მგვრის მისი მდგომარეობა. ვთრთი მისი ბედით. ვაჰ, თუ ვერ ვუპატრონე? ვერ მივხედოთ, ვერ მოვუაროთ, მეშინია მით უფრო, რომ ვიცნობ ჩვენს საზოგადოებას. პირში მომღიმარი, პატივისმცემი, ძალიან ხშირად თავის საუკეთესო პირმშო შვილებს გაჭირვების დროს უყურადღებოდ სტოვებს. თავს მიანებებს, დაივიწყებს. ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობი შალიკაშვილიც ასეთივე გაჭირვებაშია ხანგრძლივმა შრომამ, ხელოვნებისადმი გულშემატკივარობამ გატყესა ჯანსაღი ადამიანი. არაფრისმქონე, უპატრონოდ, იგი სხვაგან, შორს ლოგინში წევს და ჩვენსკენ თვალები უპყრია. ვინ იცის, რას განიცდის ჩვენი ვალიკო, ვინ იცის რა შავი ფიქრები დასტრიალებს მის მოქანცულ სულს. საჭიროა შეველა, ძმური ნუგეში, საჭიროა საჩქარო დახმარება. ჩვენი ვალია, რითაც კი შეგვეძლება, დავიხსნათ იგი საშინელი სენის კლანჭებიდან. ჩვენი ალერსით და ყურადღებით მას უნდა მივცეთ გულის სიმხნევე და მოთმინება“ (ახმეტელი 1978: 117).

ბაქოში გაიმართა წარმოდგენა ავადმყოფი რეჟისორის ვ. შალიკაშვილის სასარგებლოდ. შეაგროვეს 650 მანეთამდე და საქართველოში გამოაგზავნეს. ვ. შალიკაშვილი ცოტათი მომჯობინდა და ისევ აინთო მუშაობის სურვილით. ბათუმის დრამატულ დასს 1916-1917 წლებში ხელმძღვა-ნელობდა ვ. შალიკაშვილი. „სათეატრო სეზონი გაიხსნა 27 სექტემბერს ი. გომართელის პიესით „ქოხში“. შემდეგ წარმოდგენილი იყო დ. კლდიაშვილის „ირინეს

ბედნიერება“, შ. დადიანის „შენი ჭირიმე“, ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, ვ. გუნიას „სიძე-სიმამრი.“ ორ უკანასკნელ წარმოდგენაში მონაწილეობა მიიღო საგანგებოდ მოწვეულმა ვ. აბაშიძემ. დასმა წარმოდგინა დ. ერისთავის „სამშობლო“ ს. ჭანტურიშვილის „მორევში“, ა. სუმბათაშვილის „დალატი“. ვ. შალიკაშვილი, თბილისის დრამატული საზოგადოების თეატრში დგამს თავისივე პიესას „გაწყვეტილი ჯაჭვი“. თეატრალურ სტუდიაში დაიწყო ლექციების კითხვა, მაგრამ მისი ავადმყოფობა ძალიან გართულდა და 45 წლის ასაკში 1919 30 იანვარს გარდაიცვალა თავის მშობლიურ სოფელ აკეთში. ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწე, მწერალი და დრამატურგი ვალერიან შალიკაშვილის ახლო მეგობარი შალვა დადიანი ასე აფასებს მის რეჟისორულ მოღვაწეობას: „იგი იყო იმგვარი რეჟისორი, რომ მაშინდელ, ტექნიკურად მეტად მოუწყობელ, თითქმის უარაფრო თეატრში შეექმლო ისეთი წარმოდგენა დაედგა, რომ ხშირად მაღალი გემოვნების მაყურებელიც დაექმყოფილებინა. მაშინ უმთავრესად საქმე ის იყო, რეჟისორს კარგი და მოხდენილი მიზანსცენები გამოემუშაებინა და ყველა პიესებისათვის ერთი და იგივე დეკორაციები სხვადასხვა კომბინაციებით ისე დაედგა, რომ მაყურებლისათვის სიახლის ილუზია შეექმნა. ამას შალიკაშვილი მუდამ მოხერხებულად და ჭკვიანურად აკეთებდა“ (დადიანი 1948: 152).

ვ. შალიკაშვილის ბრძოლა რეჟისურის პრინციპების დამკვიდრებისათვის, წარმოდგენს გარდამავალი პერიოდის ქართული თეატრის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეტაპს. ამ ბრძოლაში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სათეატრო აზროვნების დონის ამაღლებას, პროფესიული სათეატრო ატმოსფეროს შექმნას, თეატრის სპეციფიკის მცოდნე რეჟისორებისა და მსახიობების ლიტერატურულ მოღვაწეობას. ამ მხრივაც გამოირჩეოდა ვ. შალიკაშვილი.

ვ. შალიკაშვილის კალამს ეკუთვნის შვიდი პიესა: „გადაჭრილი მუხა“ - დრამა ოთხ მოქმედებად, „უნიადგონი“ კომედია - ოთხ მოქმედებად, „უპრეტენზიო კომედია“ კომედია - სამ მოქმედებად, „ოჯახი“ - დრამა ხუთ მოქმედებად, „ჩვენები“ კომედია - სამ მოქმედებად, „გაწყვეტილი ჯაჭვი“ - დრამა სამ მოქმედებად, „მოქალაქის სიზმარი“ - შარჟი ერთ მოქმედებად. ჰქონდა ნათარგმნი მრავალი პიესა: რიუკოვის „პირველი მერცხალი“, ჰაუპტმანის „ფეიქრები“, მირბოს „უან და მადლენა“ და სხვა. მათ შორის ბევრი კომედია და ვოდევილი.

ვ. შალიკაშვილის პიესები რეალისტურად ასახავდნენ მეოცე საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ცხოვრებას მისი ნაკლოვანი მხარეებით ავტორს

გამოჰყავდა უარყოფითი ტიპები, რომლებიც ამ ნაკლოვანებების შექმნაში იყვნენ დამნაშავეები, სიტყვებით კი სამშობლოსა და ხალხის სიყვარულით იწვოდნენ. ასეთ პირთა ხელში ჩავარდნილი ქვეყანა უნუგეშო მდგომარეობაშია ჩავარდნილი. ავტორი მოცემული სიტუაციიდან გამოსავალს ვერ პოულობს და უიმედო მდგომარეობაშია. ასეთ პიესებს განეკუთვნება „გადაჭრილი მუხა“ და „უნიადგონი“ ანუ „არამზადები“.

ვ. კიკნაძე წერს: „ვ. შალიკაშვილი რამდენიმე პიესის ავტორიც არის. ზოგიერთ მათგანს მხოლოდ დრამატურგიის ისტორიისათვის აქვს მნიშვნელობა, ზოგიც არქივს განეკუთვნება. ნაწილს დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა და იგი ჩვენს თანამედროვეობასაც აფიქრებს თავისი მძაფრი პრობლემატიკით. სწორედ ამგვარ პიესად მიგვაჩნია „გადაჭრილი მუხა.“ ვ. შალიკაშვილი ერთი პირველი დრამატურგთაგანია, რომელიც ინტელიგენციის ცხოვრებას შეეხო. სოფლიდან ხალხის დენადობამ შეაკრთო დრამატურგი. მან დაინახა, რომ ქალაქისკენ დაიძრა ხალხი. ამის გამო შეძრწუნებულია მწერალი. რაოდენ ძლიერადაც არ უნდა ჩანდეს მისი პესიმისტური მსოფლმხედველობა, იგი მაინც მართალი იყო, როგორც მწერალი და მოქალაქე. მის სევდას ჰქონდა საფუძველი“

ვ. შალიკაშვილს მიაჩნდა, რომ ჩვენმა გლეხობამ გადაარჩინა საქართველო და შეინარჩუნა მისი თვითყოფადობა. ვერ ეგუებოდა, როგორ იშლებოდა სოფლის სტაბილური ცხოვრება. ხალხი იყრებოდა და ქალაქში სახლდებოდა. ამ პროცესს სოციალური და ეკონომიური საფუძველები გააჩნდა. დრამატურგი ამ ისტორიულ პროცესში ქართველი ხალხის ტრაგედიას ხედავდა, მაგრამ როგორ უნდა გადაწყდეს ეს რთული პრობლემა შალიკაშვილი თავის პიესაში პასუხს ვერ იძლევა. „გადაჭრილ მუხაში“ დრამატურგი სოფლის ცხოვრების იდეალურ სურათს გვიხატავს. თავადი ნიკო, რომელიც იმისთვის რომ აამაღლოს სოფლის კულტურა ხსნის სკოლას, ბიბლიოთეკას, ცდილობს შეიტანოს განათლება და ამით შეაგულიანოს ახალგაზრდობა არ მიატოვოს სოფელი. გლეხებთან მეგობრულად ცხოვრობს, ცოლად ირთავს ღარიბ ობოლს, მაგრამ ეს იდილია მალე ირღვევა, თავად ნიკოს არ ეყოფა ძალა შეესრულებინა წინაპრების ანდერძი – არ მოეშალა ფუძე. იგი ქალაქელი კატოთი მოიხიბლა. ოჯახს, მამულს მიატოვებს და საცხოვრებლად ქალაქში გადადის.

პიესამ რეცეზენტებს შორის აზრი ორად გაყო. ზოგიერთი მათგანი უკმაყოფილებას ღიად გამოხატავდა: „18 ღვინობისთვის ქართულ თეატრში წარმოდგენილი იყო შალიკაშვილის ოთხმოქმედებიანი დრამა „გადაჭრილი

მუხა“. ავტორს მიზანი კარგი ჰქონდა, მაგრამ დრამას არავითარი მხატვრული გემოვნების, არავითარი სასცენო სინამდვილის კვალი არ ემჩნეოდა. იგი იმ უხეირო პუბლიცისტის ალბომს ჰგავდა, საცა უთავბოლოდ ჩაკერებულია ყოველგვარი „კარგი“ აზრები და არცერთი სურათი არ არის ამ აზრებით ხორცშესხმული. უსათუოდ, დიდ ნაკლად უნდა ჩაითვალოს პირველ მოქმედებაში გაბმული ბაასი სოფლის და ქალაქის თაობაზე. ყველა ის, რაც პირველ მოქმედებაში ითქვა, დრამის მოქმედებამ მაინც თავისთავად გვამცნო. პიესის საერთო ნაკლი მოქმედ პირთა სიტყვების რახარუხია. პიესას ბევრს უშლის მოქმედ პირთა „ფილოსოფოსობა“. მაყურებლისთვის არის საჭირო მხოლოდ მოქმედება, თანაც ორიოდ სიტყვა, სახეები, ზნე-ჩვეულება ამა თუ იმ პირისა, რომელიმე განსაკუთრებული ხაზი; არ არის საჭირო სრულებით არაბუნებრივი სიტყვა, ხელოვნურად ავტორის მიერ ჩართული“ (დოლონაძე 1962: 138).

კრიტიკულ შეფასებასთან ერთად იყო უამრავი დადებითი ხასიათის წერილი: „ვ. შალიკაშვილის „გადაჭრილი მუხა“ კარგ შთაბეჭდილებას ახდენს თავისი პოლიტიკურ-სოციალური ტენდენციით, პიესა პუბლიცისტური ხასიათისაა, ეხება ჩვენი ინტელიგენციის მაღალ წოდებას, იმ უანგარობას, რომელიც დასურათებულია მისივე „უნიდაგოში“, ხოლო პირველის შინაარსი უფრო ოჯახურ – საზოგადოებრივია, მეორესი – ეროვნულ-პოლიტიკური. მართალია ჩვენში ჯერ არ გამოსულან გარკვეულად ნიკოს, გოლას, ნინოს და სხვებისთანა გმირები, მაგრამ ეჭვს გარეშეა, რომ ჩვენს ცხოვრებას ყოველდღე უფრო და უფრო ემჩნევა ის მიდრეკილება, რომელსაც გვიხატავს „გადაჭრილი მუხა“ (დოლონაძე 1962: 140).

„სახალხო გაზეთის ცნობით: „ქართული თეატრი, პარასკევს, 22 თებერვალს ვ. შალიკაშვილის საბენეფისოდ წარმოადგენენ მისივე ოთხმოქმედებიან პიესას „გადაჭრილი მუხა“. ბატონმა შალიკაშვილმა შარშანდელი უფერული სეზონის მერე, წელს თვალსაჩინოდ გამოაცოცხლა ჩვენი სცენა, როგორც ხელოვანმა რეჟისორმა. მისი ღვაწლი ამ მხრივ დაუფასებელია. მეორე მხრივ თვით პიესაც „გადაჭრილი მუხა“ წელს პირველად შევიდა ჩვენი დასის რეპერტუარში და ღირსეული ყურადღებაც დაიმსახურა. ეს პიესა, ეჭვი არ არის ქართულ რეპერტუარში თვალსაჩინო ადგილს დაიჭერს. იმედი გვაქვს, რომ საზოგადოება ღირსეულად დააფასებს ბატონი შალიკაშვილის ღვაწლს, მის ბენეფისს სიამოვნებით დაესწრება და მისი ორიგინალური პიესითაც დატკბება.“ აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, ყველა ერთხმად აღნიშნავდა სპექტაკლში „გადაჭრილი მუხა“ აქტიორთა ბრწყინვალე

თამაშს. „მწყობრად ჩაიარა,“ „უნაკლო იყო,“ „კარგად ასრულებენ“ და სხვა. „გადაჭრილი მუხა საზოგადოებამ აღფრთოვანებით მიიღო. „თეატრი სავე იყო“, „პიესა მოსწონს“, „ავტორს გამოუძახეს“ და სხვა.

ვ. შალიკაშვილის პიესა „უნიადაგონი“ გამოქვეყნდა 1913 წელს. ნაწარმოებში ასახულია იმდროინდელი პოლიტიკანების ცხოვრებაში არსებული დაპირისპირება და შუღლი. გვიჩვენებს დემოკრატიზმს ამოფარებული მმართველი ზედა ფენის პოლიტიკურ, საყოფაცხოვრებო და მორალურ გახრწნას. შალიკაშვილი ერთ-ერთი ასეთი პოლიტიკანის ცხოვრებას გვიხატავს ალექსანდრეს სახით, რომელიც პირადი გამდიდრებისათვის სამსახურებრივ მდგომარეობას იყენებს. იღებს ქრთამს, გარეულია ბინძურ მაქინაციებში. ამავე დროს იგი უგულო ცინიკოსი და ეგოისტი პიროვნებაა. ალექსანდრესთან დაახლოებული პირნი ნესტორი და პავლე პირფერობით და ფარისევლობით მოიპოვებენ ალექსანდრეს კეთილგანწყობას და იქამდე ემსახურებიან მას, სანამ ძალა გააჩნია. ისინი ალექსანდრეს მეშვეობით ბინძური და ბნელი საქმეებით მდიდრდებიან. ალექსანდრეს მეუღლე დარო მშობლების დაძალებით უსიყვარულოდ მისთხოვდა მას. მათ შეეძინათ ორი შვილი რუსიკო და ზურაბი. მას ქმარი არ უყვარდა, მაგრამ ერთგულებით ასრულებდა დიასახლისის მოვალეობას. მაქინაციები გამოაშკარავდა ალექსანდრეს და მისი კომპანიონების საქმე გამოსაძიებლად გადაეცემა საგამომძიებო ორგანოებს. დარო 18 წლის მერე ხვდება გრიშას, რომელიც ახალგაზრდობაში უყვარდა. პროფესიით ექიმი გრიშა დიდხანს მუშაობდა პეტერბურგში და საბოლოოდ თბილისში ბრუნდება, მათ შორის ახალი ძალით იფეთქებს სიყვარული, მიატოვებს ოჯახს და მიდის საყვარელ ადამიანთან. პეტერბურგში გრიშამ სიკვდილს გადაარჩინა დაროს ქალიშვილი რუსიკო. ქალიშვილს თავისი მსხნელი შეუყვარდა, როდესაც რუსიკომ გაიგო რომ მისი დედა ცოლად გაყვა გრიშას, ვერ აიტანა და თავი მოიკლა. როდესაც გურამი იგებს დედის გათხოვებასა და მამის მექრთამეობის ამბავს, სახლიდან გარბის, რათა დაუბრუნოს ვალი ხალხს. შალიკაშვილის სოციალურმა დრამამ „უნიადაგონი“ თანამედროვეებში ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრები გამოიწვია.

1913 წლის 12 ოქტომბერს „სახალხო გაზეთი“ აკრიტიკებს პიესას იმ საბაბით, თითქოს „გადამღაშება ემჩნევა ავტორს დრამის განვითარებაშიც: მეტად ბევრი უბედურება დაატყდა თავზე ალექსანდრეს. შვილი მიატოვებს, ცოლი სხვას გაჰყვება, ქალი თავს იწამლავს, მის წინააღმდეგ საჩივარს აღძრავენ სისხლის სამართლის ძალით და ყოველივე ეს პიესის დედააზრს და

განზრახვას ამოიღებს: რაც უფრო დიდი დამნაშავე, ავაზაკი და გაიძვერა იყოს ადამიანი, როცა მას გადამეტებული უბედურება შეემთხვევა, ჩვენში ის მაინც სიბრალულს, პატიებას და ხშირად თანაგრძნობასაც იწვევს“.

ამავე სტატიაში სამართლიანად აღნიშნეს: „მან იცის სცენის მოთხოვნილება, შეუსწავლია ჩვენი ცხოვრების უარყოფითი მხარეები და გვიხატავს სურათებს, რომლების დიდი შემოქმედებითი ნიჭით არ არიან აღბეჭდილი, მაგრამ ინტერესს მაინც არ არიან მოკლებულნი. საზოგადოება ყურადღებიანად ისმენს პიესას, თუმცა იგი არაა ღრმად განცდილი მხატვრული გულის ნაყოფით, გრძნობის შემოქმედება, არამედ უფრო გონების, მშრალი მსჯელობის შექმნილია, მაგრამ საგანი მისი ჩვენი ცხოვრების საკითხებია, პიესის შინაარსი ამოღებულია ჩვენი ცხოვრების სინამდვილიდან და რაც უნდა ნაკლი ჰქონდეს ვ. შალიკაშვილის ახალ დრამას ჩვენი ღარიბი რეპერტუარისთვის იგი მაინც კარგი შენამატია“ (დოლონაძე 1962: 142).

შალიკაშვილი პიესების თარგმნის დროს ითვალისწინებდა არამარტო მათ სცენურობას, არამედ მათ იდეურ მხარესაც. შალიკაშვილის ნათარგმნი პიესები იდგმებოდა თბილისში, ქუთაისში და საქართველოს სხვა ქალაქებში. „სცენის იშვიათი ცოდნა, მხატვრული აღლო, დაკვირვების დიდი უნარი ნათლად ჩანს მის მიერ დაწერილ ორგანულ პიესებში. შალიკაშვილის პიესებს – „გადაჭრილი მუხა“, „უნიადაგონი“, „ოჯახი“ და სხვა – ერთ დროს ქართული თეატრის ღირსეული ადგილი ეჭირათ და ცხადყოფდნენ ავტორის ოსტატობას“ (ბურთიკაშვილი 1951: 250).

შალიკაშვილის წერილები თეატრის შესახებ დღესაც არ არის ინტერესმოკლებული. შალიკაშვილი ოცნებობდა, რომ საქართველოში შექმნილიყო „იდეალური“ თეატრი. თავის წერილში „ქართული თეატრის მომავალი“ ვ. შალიკაშვილი წერდა: „ვინ არ იცის, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ერის კულტურულ ცხოვრებაში და განსაკუთრებით ჩვენთვის, ქართველებისათვის, ჩვენთვის თეატრი ერთად ერთი დაწესებულებაა, სადაც ჯერ კიდევ გაისმის თავისუფალი ქართული ენა. ეს ერთადერთი კუთხე შეგვრჩენია, რომელსაც უნდა ჰქონდეს ნამდვილი სახე, ვიწრო ნაციონალური მიმართულება. თეატრი ჩვენი სიამაყეა, ჩვენი წმინდათა წმინდა. ეს არის გული ქართველი ერისა, მისი წარსული, აწმყო და მომავალიც მასშივე უნდა გამოიხატოს. სცენიდან გვესმის მშობლიური ენა, აქედან ვეცნობით ჩვენსას და უცხო მწერლებს. თეატრმა უნდა აღზარდოს მომავალი თაობა, მან წარმოშოს ქართული დრამატული და სიტყვაკაზმული მწერლობა. თეატრი ერის სარკე, მისი ნამდვილი სახე და

ქართული საზოგადოების შეგნებული ნაწილი. სწორედ ამ თვალთ შეხედვის თეატრს.“ (შალიკაშვილი 1962: 43).

შალიკაშვილი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს ერის სულიერ ცხოვრებაში, თვლის, რომ ქართულ თეატრს უნდა ჰქონდეს მარტო მისთვის დამახასიათებელი „ნამდვილი სახე, ვიწრო ნაციონალური მიმართულება“. ის თეატრს ქართველი ერის გულს ადარებს. ერმა წარსული, აწმყო და მომავალი „მასშივე უნდა გამოხატოს“. მსგავსი აზრი აქვს გამოთქმული სანდრო ახმეტელს: „დიდია, განუზომელია მნიშვნელობა თეატრისა ყველა ერისათვის, კულტურა თეატრისა უმაღლესი კულტურაა ერისა. იგი ხარობს, ფრთებს ისხამს მასთან ერთად და ეცემა, კვდება ერის სიკვდილთან ერთად“ (ახმეტელი 1978: 91).

აქედან ჩანს, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ქართულ თეატრს შალიკაშვილი და ახმეტელი ერის ცხოვრებაში. შალიკაშვილი თავის სტატიაში აღნიშნავს, რომ თეატრს ხედავს „დაშრეტილს, სულთმობრძავს“ ამის ერთ-ერთ მიზეზად გამგეობის მოუქნელობა და არაპროფესიონალიზმი მიაჩნია. ის აკრიტიკებს გამგეობას იმის გამო, რომ ანტრეპრენიორობა იკისრა, ვერცერთი სეზონი ბოლომდე ვერ მიიყვანა და საზოგადოების ქველმოქმედების იმედზეა: „საზოგადოების ამ უსაზღვრო ქველმოქმედებამ გამგეობა გააზარმაცა და თვითმოქმედების უნარი დაუკარგა. ანტრეპრიზით გატაცებულს ნამდვილი დანიშნულება დაავიწყა და თუ ჩვენი თეატრი აქამდე წინ ვერ წასულა უმთავრესი ბრალი ამაში მიუძღვის თვით გამგეობას“ (შალიკაშვილი 1962: 45).

ქართული თეატრის გადასარჩენად შალიკაშვილი მისეულ ხედვას წარმოადგენს, რომელიც ექვსი მუხლისაგან შედგება: „გამგეობა რაკი ანტრეპრენიორობას თავს დაანებებს, თავის ნამდვილ დანიშნულებას შეასრულებს საქმე ბევრია, მაგალითად: 1. უპირველეს ყოვლისა, უნდა შეიქმნას თანხა უძღურისა და დაავადებული სცენის მუშაკთა უზრუნველსაყოფად; 2. გაიხსნას ქართული დრამატული სკოლა შემდეგის პროგრამით: ქართული დიქცია, ვარჯიშობა, ცეკვა, პლასტიკა, სიმღერა, ქართული და უცხო ლიტერატურა და სხვა; 3. გამართოს ხოლმე არტისტებისათვის და მოწაფეთათვის ლიტერატურული საღამოები, რეფერატები, ლექციები და სხვა; 4. გამოსცეს პერიოდული სათეატრო ჟურნალი; 5. გამოსცეს საუკეთესო ორიგინალური პიესები იაფ ფასში, რომ პროვინციულ სცენის მოყვარეთათვისაც ხელმისაწვდომი იყოს, როგორც ფასით ისე ტექნიკითაც, ამრიგად ხალხში გაავრცელოს ეროვნული დრამატიული ლიტერატურა; 6. ნიჭიერი მსახიობნი, თუ

მოწაფენი გააგზავნოს სატახტო ქალაქებში თეატრებისა და არტისტების სანახავად და სხვა“ (შალიკაშვილი 1962: 49).

მოცემული მუხლებიდან სჩანს, რომ შალიკაშვილი ქართული თეატრის ყველა საჭირობოროტო საკითხს ეხება. შალიკაშვილი თვლის, რომ ქართულ ენაზე შესრულებული ყველა წარმოდგენის შემოსავლიდან გადაიდოს განსაზღვრული პროცენტი, ჩატარდეს სადამოები, წევრებმა გადაიხადონ საწევრო და „თანხაც გაჩნდება“.

„ამრიგად დრ. საზ. გამგეობას ექნება ერთი გარკვეული საქმე და ღობე-ყორეს აღარ მოეძება. ამით იგი შესარულებს თავის დანიშნულებას და სასცენო ხელოვნებას მეტ სარგებლობას მოუტანს ვიდრე ახლა მოაქვს. თუ ასე იმუშავებს, ათი წლის შემდეგ ჩვენს სცენას ეყოლება ნამდვილი მომზადებული, გაწვრთნილი, გონებაგანვითარებული არტისტი...“ (შალიკაშვილი 1962:50).

თავის სტატიაში „შთაბეჭდილებანი“ ვ. შალიკაშვილი აღწერს მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მიღებულ შთაბეჭდილებებს. იგი გააოცა რეპეტიციების საქმიანმა ატმოსფერომ: „დილით რეპეტიციაზე შედიხარ თეატრში და ასე გგონია, სადღაც ქურუმთა სამლოცველოში შევედიო. ყველა ჩურჩულით ლაპარაკობს, ფეხისცერებზე დადის, ყველას სახეზე ეტყობა, რომ აქ მოსულა სამუშაოდ და არა სალაზღანდაროდ, ანუ თავის მოვალეობის შესასრულებლად. დანიშნულ დროზე იწყება რეპეტიცია და რეპეტიციაზე ისევე თამაშობენ, როგორც წარმოდგენის დამეს, ყოველი სიტყვა, ფეხის გადადგმა გაზომილ-გამოანგარიშებულია ავტორის აზრისა და პიესის შინაარსის და იდეის შესაფერ-შეხამებული. პირველივე რეპეტიციაზე ყველას როლები გაზეპირებული აქვს, მაგრამ ჩვენებურად თეატრალურად კი არა – ყოველი სიტყვა და წინადადება აწონილ –დაწონილია, შესაფერისი სახის გამომეტყველებით. ეტყობა, რომ უფიქრია, უმუშავნია, გონება აუმოდრავებია და როლისა და თვით პიესის დედააზრი გულის სიღრმემდის ჩასწვდენია, უგრძენია“ (შალიკაშვილი 1962: 81).

ვ. შალიკაშვილი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ თეატრის პოპულარობა დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად ასახავს ის თანამედროვე ცხოვრების საჭირობოროტო საკითხებს. „ახლა სულ სხვა ხანა დადგა. ახლა მაყურებელს ერთი ან ორი მსახიობი კი არ უნდა სცენაზე, მას უნდა საერთო ანსამბლი, პიესა, მისი შინაარსი, ავტორის იდეა და პასუხი იმ საჭირობოროტო საკითხებზე, რომელსაც ცხოვრება ყოველ წუთს წინ აყენებს, საბედნიეროდ პიესებიც ამგვარი იწერება“ (შალიკაშვილი 1962: 84).

ვ. შალიკაშვილი უკმაყოფილებას გამოთქვამდა იმ თეატრალურ მოღვაწეთა მიმართ, რომლებიც პიესებს თვითნებურად ექცევიან „ჩვენში ჩვეულებად გადაიქცა, რაც არ მოგვეწონება პიესაში ვშლით და ვამბობთ – ეს მეტიაო. ეს იმას ნიშნავს, რომ არა თუ ავტორი და მის მიერ შექმნილი ტიპები განვაცხოველეთ ჩვენს გონებაში, არამედ პიესის შინაარსიც ვერ გავიგეთ და ჩვენის ტლანქის ხელებითა და ტალახიანის ფეხებით მივძვრებით ავტორის ფაქიზ სულში“ (შალიკაშვილი 1962: 83).

ვ. შალიკაშვილს მიუტყვებელ დანაშაულად მიაჩნია ის ფაქტი, როდესაც მსახიობი ცდილობდა ავტორის მიერ შექმნილი ტიპი და დრამატიული ნაწარმოები თავისი ნიჭის „სათარეშოდ“ და თავისი პიროვნების გამოსახენად გამოეყენებინა. „თითოეული ამ დედობრივის ტანჯვით შექმნილი ტიპი ავტორის ღვიძლი შვილის, მისი ხორცის ნაგლეჯი, სულის ნაწილია, მასთან ერთად იგი იტანჯება, სტირის, იცინის, ნეტარებს, ბრაზობს. ეს არის თვით სული ავტორისა, მისი შეხედულება ცხოვრებაზე. მაშასადამე, რომ ავცდეთ ჩვენთვის ჩვეულებად ქცეულ დანაშაულს ხელოვნებისადმი, თუ პიესის დადგმა გვინდა, ჯერ ისე უნდა შევისწავლოთ იგი, რომ ჩვენ ის ვიგრძნოთ, რასაც თვით ავტორი ბრძანებდა მაშინ, როდესაც ქმნიდა“ (შალიკაშვილი 1962: 83).

ვ. შალიკაშვილი აღნიშნავს ძველი თაობის მსახიობების დამსახურებას ქართული თეატრის მიმართ: „ჩვენმა ძველმა მსახიობებმა, დიდი სამსახური გაუწიეს სამშობლოს სცენას. მათ ჩაუყარეს საფუძველი, შეაყვარეს საზოგადოებას ეროვნული ხელოვნება; მაშინ, როდესაც სხვაგან დევნილი იყო ქართული ენა, მათის მეოხებით სცენიდან გაისმოდა იგი თავისუფლად. თითოეული მათგანი ოცდაათი – ორმოცი წლის განმავლობაში დარაჯად ედგა ამ წმინდა საქმეს. შიმშილი, სიცივე, ლანძღვა-გინება და დაცინვა მათი ხვედრი იყო და არის კიდევ, მიუხედავად ამისა, თავიანთი მძიმე და პასუხსაგები უღელი ჩვენამდე მოიტანეს. რისამე დაარსება შედარებით ადვილი საქმეა, ძნელია მისი განგრძობა: ცდა, მხნეობა, სული, რომ ახლადშობილი არ მოკვდეს. ამ მხრივ ჩვენს არტისტებს მეტი შრომა და ჯაფა მიუძღვით, ვიდრე რომელიმე სხვას და ამიტომ ვფიქრობ, ქართული საზოგადოება და თეატრის ისტორიაც ღირსეულად დააფასებს მათ უანგარო შრომას“ (შალიკაშვილი 1962: 87).

ვ. შალიკაშვილი თავის სტატიაში „ახალგაზრდა მსახიობნი მოვითხოვთ“ აღწერს მისი დროის ქართულ თეატრში შექმნილ ვითარებას. შემოქმედებითი დისციპლინის ნაცვლად მძლავრობს რუტინა. დაბალია მსახიობების საერთო და სცენური კულტურა. მთელი რეპერტუარი გააქვთ ცალკეულ ნიჭიერ მსახიობებს,

ამიტომ სპექტაკლებიც უსისტემო გამოდის. ადარებს სამხატვრო თეატრს და ასკვნის, რომ პირველი მოძველებულია, ხოლო მეორე ახალი. იქ იქმნება მთლიანი ანსამბლური სპექტაკლები მკვეთრად გამოხატული მხატვრული ჩანაფიქრით. საჭიროა შეგნებული და მწყობრი თამაშობა, რომ ავტორის მიერ შექმნილ ჰარმონიაში დისონანსი არ შევიტანოთ. მოსკოვის სამხატვრო თეატრი კაჩალოვმა და სხვა ნიჭიერმა მსახიობებმა კი არ შექმნეს, იგი გადიდდა და გაზვიადდა მწყობრის და შეთანხმებული თამაშის მეოხებით, საერთო ჰარმონიის წყალობით“. იგი მიუთითებს იმ გზებზე, რომლითაც შეიქმნება შეთანხმება, ანსამბლის მწყობრი ჰარმონია: „პირველი არის რეჟისორის მოვალეობა, მეორე კი – გამგეობისა. რეჟისორმა ჯერ თვითონ უნდა კარგად შეისწავლოს პიესა, გააცნოს მსახიობებს ავტორი, მისივე მოკლე ბიოგრაფია, მნიშვნელობა მსოფლიო ლიტერატურაში და მისი უკიდურესი მიმართულება. ამის შემდეგ ყველა მსახიობთა თანდასწრებით უნდა წაკითხულ იქნას პიესა ხმამაღლა. წაკითხვის შემდეგ გაიმართება მსახიობთა შორის მსჯელობა, „დებატები“. ჯერ გამოარკვევენ პიესის დედააზრს და მერე შეუდგებიან ცალკე ტიპების გარჩევას. ამის შემდეგ ტილო გაკრული იქნება ჩარჩოში, საჭირო იქნება საღებავი და მხატვარი – მსახიობია. რეჟისორიც თავის ნებაზე მიუშვებს მას და მსახიობიც ხატავს“ (შალიკაშვილი 1962: 67)

ვ. შალიკაშვილი სამხატვრო თეატრში მიღებული გამოცდილების საფუძველზე ცდილობს დანერგოს ისეთი სარეპეტიციო ჩვევები და მეთოდები, რომლებიც საქართველოში იშვიათობას წარმოადგენდა, პიესის წაკითხვა, მისი განხილვა, იდეის ამოხსნა, როლების სწორი განაწილება, ცალკეულ ხასიათებზე მუშაობა სტატიაში განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს მსახიობზე ზრუნვას. მისი საერთო განათლების გაფართოებას, კულტურულ ზრდას, სცენიური გემოვნების ჩამოყალიბებას და პროფესიული შეზღუდულობის წინააღმდეგ ბრძოლას.

როგორც ავღნიშნეთ, ვ. შალიკაშვილი მრავალმხრივი მოღვაწე გახლდათ. მაგრამ ის პირველყოფლისა მაინც რეჟისორი და მსახიობი იყო. იგი ახალ გზებს ეძებდა მისი რეჟისურა წარმოადგენდა „ახალი საუკუნის ქართული თეატრის წინააღმდეგ“ .

თავი IV ბრძოლა პროფესიული რეჟისორული პრინციპების დამკვიდრებისათვის

1. მიხეილ ქორელი

მიხეილ ქორელი იყო ერთ-ერთი პირველი პროფესიონალი რეჟისორი, რომელიც ეკუთვნოდა იმ თაობას, რომელმაც ქართულ თეატრში ბრძოლა გამოუცხადა აქტიორულ ინდივიდუალიზმს და ცდილობდნენ დაენერგათ კოლექტიური შემოქმედება. ისინი იბრძოდნენ, რომ თეატრში აღმოეფხვრათ ბენეფისების, გასტროლიორების და აქტიორული ინდივიდების დიქტატი, რომელიც იმ დროის ქართულ თეატრში ჯერ კიდევ ცოცხლობდა დიდი არტისტების ოსტატობის წყალობით. მეორე ხარისხოვან როლებზე გამოუცდელ ახალგაზრდებს ნიშნავდნენ. მასობრივ სცენებში ხალხი ხშირად დარბაზიდან ამოჰყავდათ. 1910 წლიდან ჩნდება ახალი თაობა, ანსამბლი უკეთესდება, მეტი ყურადღება ექცევა დეკორაციებს, სპექტაკლის სანახაობით მხარეს, მის მხატვრულ მთლიანობას. ახალი თაობის მიერ დადგმულმა სპექტაკლებმა მოწონება დაიმსახურა საზოგადოებაში. ერთ-ერთი ასეთი რეჟისორი იყო მიხეილ ქორელი.

მიხეილ ქორელი დაიბადა იტალიაში, ქალაქ მილანში 1876 წელს. პირველი ქართველი პროფესიონალი მომღერლის ფილიმონ ქორიძის ოჯახში, რომელიც იმუამად ლა-სკალაში მღეროდა. გაზეთმა „დროება“ გამოაქვეყნა იტალიურ პრესაში დაბეჭდილი სტატიები ფილიმონ ქორიძის შესახებ „არ არის ჩვენში (იტალიაში) ისეთი თეატრი, რომელსაც დიდი ამბითა და პატივით არ მიეღოს ჩინებული ბოხი ხმის პატრონი, მომღერალი არტისტი ფ. ქორიძე და არცერთი უურნალი, რომელსაც არ ექოს ის“ (ქორელი 1949: 48): „არტისტულ ატმოსფეროში ვიზრდებოდი და წარმოდგენებიც არაერთხელ მინახავს, განსაკუთრებით საოპერო. მსახიობად გახდომაზე ვოცნებობდი, მაგრამ არ ვიცოდი მსახიობური პროფესიის რომელი დარგი ამერჩია: საოპერო მომღერლისა თუ დრამის მსახიობის“ (ქორელი 1969: 135). ქუთაისის გიმნაზიაში სწავლობდა, როცა სცენაზე იხილა ლადო მესხიშვილი ფრანც მოორის როლში: „როგორც იყო წარმოდგენა დაიწყო და დავინახეთ, რომ ლადო მესხიშვილი, რომელიც ფრანც მოორის როლს ასრულებდა, ულამაზო, გონჯი, კოჭლი, კუზიანი, ბორბტი გარეგნობის ადამიანი იყო. მეწყინა, მაგრამ არ გასულა რამდენიმე წუთიც რომ მისმა თამაშმა ყველაფერი დამავიწყა. პიესის შინაარსი კარგად ვიცოდი, მახსოვდა წერილის შინაარსიც, რომელსაც პირველ მოქმედებაში ფრანცი მამას უკითხავს და გამაოცა იმ მრავალფეროვანმა, მატყუარა

თანაგრძობით, ხან ყალბი აღერსით, ხან ცბიერებით აღსავსე ინტონაციებმა, რომელიც ფრანცმა ამ კითხვებში ჩააქსოვა. ლადოს თამაში მთლიანად შემოჭრა, მთელი წარმოდგენის განმავლობაში თითქოს ბურანში გახვეული ვიყავი. ქარიშხალივით გაიარა ჩემს გრძობა-გონებაში ფრანცის სცენებმა: მამის მოკვლა, მისმა მოკრუნჩხულმა თითებმა, მამის კისერს რომ ეძებდა, მისმა მძიმე, ჩახრინწულმა სუნთქვამ, არეულმა შემოხედვამ, როდესაც მკვდარ მამას დასტირის, მსუნაგმა მოძრაობამ და თვალებმა ამალიასთან სცენის პირველივე ნახევარში. უკანასკნელმა სცენამ, ღმერთთან კადნიერმა და გამომწვევმა კილომ, თავის ჩამოსრჩობამ. ლადოს მთელი თამაში ქარიშხლის სისწრაფით და ძლიერებით იშლებოდა და ამ ქარიშხალმა თექვსმეტი წლის ჭაბუკი ისე გამიტაცა, რომ არც აღფრთოვანებული მაყურებლის ტაშისცემა, არც დანარჩენი არტისტების თამაში არ მახსოვს. არც ის მახსოვს, როგორ დავბრუნდი პანსიონში და როგორ დავწექი. არც ის ვიცი, მეძინა თუ არა იმ ღამეს“ (ქორელი 1969: 135).

მ. ქორელი უკვე აღარ დაეძებდა, ჰქონდა თუ არა თეატრში მუშაობის უნარი. მას მყარად ჰქონდა გადაწყვეტილი, მსახიობი გამოსულიყო. თავის ამხანაგთან ერთად, რომელიც აგრეთვე მსახიობობაზე ოცნებობდა, გადაწყვიტეს მისულიყვნენ ლ. მესხიშვილთან რჩევის საკითხავად, თუ როგორ მოვიქცეთ „რომ არტისტები გაგხდეთ?“ „ჯერ ყმაწვილებო, გიმნაზიაც და უნივერსიტეტიც უნდა დაამთავროთ; საერთო განათლება უნდა მიიღოთ და მხოლოდ შემდეგ უნდა იფიქროთ თეატრში მოღვაწეობაზე. თუ უნარი აღმოგაჩნდებათ, საამისო სასწავლებელიც და მასწავლებლებიც არსებობენ, მანამ კი, მხოლოდ განათლებაზე იფიქრეთ. სწავლამიულებელი, გაუნათლებელი სასურველი არ არის. თქვენ, ყმაწვილებო, ახლა დელავთ, წარმოდგენის შთაბეჭდილების ქვეშ ხართ... გაივლის ხანი, დამშვიდდებით და სადაღ გაიზიარებთ ჩემს რჩევა-დარიგებას“ (ქორელი 1969: 137).

1894 წელს დაამთავრა გიმნაზია და სწავლა გააგრძელა პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე. სწავლის პარალელურად მუშათა თეატრში მსახიობად მუშაობდა. 1899 წელს მოსკოვში გადადის და ლაზარევის აღმოსავლეთ ენების ინსტიტუტის სტუდენტი ხდება. მოსკოვში გადასვლის შემდეგაც არ შეუწყვეტია თეატრთან კავშირი. ჩაირიცხა პრესნის კლუბის დასში (1899-1901). 1902 წელს სამშობლოში ბრუნდება. ქორელმა პირველად ქუთაისში დაიწყო მოღვაწეობა თავისი ბავშვობის კერპის ლადო მესხიშვილის ხელმძღვანელობით „ერთი კვირის შემდეგ დაიწყო პიესის მომზადება. ამ მოკლე

მოგონებაში, თითქმის შეუძლებელია, გადმოგცეთ მისი მუშაობის პროცესის ყველა მხარე. ვიტყვი მხოლოდ, რომ მისი სწავლება ყველა მონაწილეს ცეცხლს უკიდებდა. მისი ახსნა – განმარტება რომელიმე სცენისა, იმდენად უბრალო და მარტივი იყო, რომ სულ უნიჭო უნდა ყოფილიყო ადამიანი, რომ მისი შენიშვნები არ აეთვისებინა. ცალკე-ცალკე სცენების და მთლიანად პიესის მსვლელობის ტემპის შექმნას, დიალოგების შეხმატკბილებას; მიხვრა-მოხვრას, დიქციას და მრავალ სხვას ახერხებდა იმ დროს, როდესაც თვითონ პიესის წამყვანსა და ფსიქოლოგიურად რთულ როლს ასრულებდა. მისი პაუზები, მგონი, ქართულ თეატრში მის მიერ შემოღებული, იმდენად მეტყველი იყო, რომ პაუზის მაგიერ სიტყვები რომ ყოფილიყო, ისეთ ძლიერ განცდებს მაინც არ გამოიწვევდა. ასე გვასწავლიდა ლაღო სცენურ ხელოვნებას, ასე ზრდიდა ახალგაზრდა კოლექტივს. მან ქართულ თეატრს მრავალი ნიჭიერი არტისტი შესძინა, რომლებიც კარგა ხანს ამშვენებდნენ და ზოგიერთი ეხლაც ამშვენებს ქართულ თეატრს“ (ქორელი 1969: 142).

ბრწყინვალე მსახიობისა და რეჟისორის ლ. მესხიშვილის ხელმძღვანელობით, ქორელმა ისე კარგად შეასრულა რობერტის როლი, რომ ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ ამავე როლის შესასრულებლად თბილისში მიიწვია რასაც ახალგაზრდა მსახიობმა წარმატებით გაართვა თავი. ჟურნალი „კვალი“ აღნიშნავს „თბილისის სცენაზე, პირველად დავინახეთ ბ-ნი ქორიძე და ამავე დანახვამ დაგვარწმუნა, რომ ჩვენს სცენას მიემატა ახალი ძალა. არტისტი განათლებული, თანაც ნიჭიერი.“ (კაპანაძე 1969: 215)

მიხეილ ქორელი ოჯახური პირობების გამო იძულებული იყო პედაგოგად ემუშავა. მოღვაწეობდა თბილისის რუსულ გიმნაზიაში. შემდეგ ბაქოს რუსულ სასწავლებელში, მაგრამ საყვარელ საქმეს არ მოსწყვეტია. მონაწილეობას ღებულობდა მუშათა თეატრების სპექტაკლებში. ბაქოში ცხოვრების დროს აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა ბაქოს ქართულ დრამატულ წრეში. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ მუშაობა დაიწყო თბილისის ქართულ გიმნაზიაში. მოსწავლეთა ძალებით 1908 წლის 14 მარტს სახაზინო თეატრის სცენაზე წარმოადგინა მეტერლინკის პიესა „და ბეატრისა“, რომელშიც ორი პროფესიონალი არტისტი ნ. ჩხეიძე და ვ. შალიკაშვილი თამაშობდნენ. სპექტაკლი ბრწყინვალედ ჩატარდა და საზოგადოებაში ყურადღება და ინტერესი გამოიწვია. გაზეთებში დადებითი შინაარსის სტატიები იბეჭდებოდა „14 მარტს ჩვეულებრივ დაღონებული არ წამოვსულვარ თეატრიდან, წერდა ერთ-ერთი რეცენზენტი. იმედი მოგვეცა, რომ ჩვენს სცენაზე ფეხს იკიდებს ახალი

მიმართულება, ჩნდებიან ახალი ძალები, ჩნდება ახალი გემოვნება, მეცადინეობა წარმატებისა და გაუმჯობესებისაკენ“ (კაპანაძე 1969: 215).

ყველა რეცენზენტი ერთხმად აღნიშნავდა, რომ სპექტაკლმა მაყურებელზე კარგი შთაბეჭდილება დატოვა, განსაკუთრებით ხაზგასმით აღნიშნავდნენ სპექტაკლის ანსამბლურობას, მხატვრულ და მუსიკალურ გაფორმებას.

ქუთაისის დრამატული საზოგადოების გამგეობის წევრებმა ქორელში დაინახეს პროფესიონალი, რომელიც ხელმძღვანელობას გაუწევდა დასს, შეარჩევდა სათანადო რეპერტუარს და აამაღლებდა მხატვრულ დონეს. გამგეობამ 1910 წელს ქორელი თეატრის რეჟისორ-ხელმძღვანელად მიიწვია. მ. ქორელი იხსენებს: „1910 წელს ჩემთვის სრულებით მოულოდნელად ქუთაისის დრამატულმა საზოგადოებამ რეჟისორად მომიწვია და სრული „კარტლანში“ მომცა: დასში ვინც ვინდათ მოიწვიეთ, რა პიესებიც ვინდათ აირჩიეთ, რა წესითაც გსურდეთ, ისე იმუშავეთ, ხოლო ჩვენ, რითაც შეგვიძლია – რჩევითაც და ფულითაც ხელს შეგიწყობთ, ოღონდ წესიერი სეზონი აწარმოეთ. ამ პირობებმა ფრთები შემასხეს და მომავალი მუშაობისათვის გაორკეცებული ენერჯია მომცეს. მაშინვე დავთანხმდი დასის შედგენას და რეპერტუარის არჩევას შევეუდექი. დასი მეტწილად შევადგინე ახალგაზრდებისაგან, რომელთაც მთელი გულით ახალი წესით მუშაობა უნდოდათ. მათ შორის იყო მაშინ ახალგაზრდა მსახიობი შალვა დადიანი. ის თვით გამგეობისაგან იყო მოწვეული არტისტ-რეჟისორად. მისი და ჩემი გაგება სასცენო ხელოვნების შესახებ ერთი და იგივე იყო და ამიტომ ჩვენი საერთო მუშაობა ყოველთვის შეხმატკბილებული იყო. დასში არცერთი „გენერალი“ არ გვყავდა. ასე, რომ სიმშვიდე ჩვენი მომავალი მუშაობისათვის უზრუნველყოფილი იყო. რეპერტუარის შერჩევა გაგვიძნელდა: საჭირო იყო ისეთი პიესები, რომლითაც მსახიობებიც კმაყოფილი იქნებოდნენ და თეატრის, აუდიტორიაც.“ მიხეილ ქორელს დიდი სირთულის დაძლევა მოუხდა. ზოგიერთი ცალკეული ტალანტების გარდა, მსახიობთა უმრავლესობას პროფესიული კულტურა არ გააჩნდა. სპექტაკლის ანსამბლურობა მოითხოვდა მსახიობებში ამაღლებინა პროფესიული კულტურა და ცალკეული ტალანტების სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობისათვის დაემორჩილებინა.

მან შემოიკრიბა ახალგაზრდობა და სამხატვრო თეატრის გამოცდილების მომარჯვებით დაიწყო ნამდვილი პროფესიული რეჟისორული მუშაობა. „დასი მეტწილად ახალგაზრდებისგან შეადგინა, რომლებსაც მთელი გულით „ახალი წესით“ მუშაობა ეწადა. ამისათვის საჭირო იყო რეპერტუარის განახლება.

ქართული თეატრის რეპერტუარი, გარდა თითო-ორი თანამედროვე პიესისა და შექსპირისა და შილერის ტრაგედიებისა, საკმაოდ სამწუხარო სურათს წარმოადგენდა. ერთი მხრივ ყალბ ჩონჩხზე აგებული ისტორიული დრამა სადაც დამბახის სროლა, ხმლის ტრიალი და აუცილებელი სიკვდილი მთავარ როლს ასრულებდნენ. მეორის მხრივ – ფრანგული მელოდრამა, სადაც სიბოროტე კბილების ღრჭენით ებრძვის სიკეთეს და სათნოებას, სიკეთე კი ბოლოს, შემთხვევითი, ყურით მოთრეული მიზეზით იმარჯვებს და გულუბრყვილო მსმენელში აღფრთოვანებას იწვევს; ან თანამედროვე, მსუბუქი ფსიქოლოგიური დრამა, სადაც გმირი იტანჯება, იცრემდება და მსმენელსაც ტანჯავს და აცრემლებს: ასეთი რეპერტუარი ჩვენ არ გამოგვადგებოდა“ (ქორელი 196: 187).

მ. ქორელმა დასადგმელად გორკის „უკანასკნელნი“ აირჩია. ეს პიესა იმ დროს რუსეთში აკრძალული იყო, ქორელმა კი გაბედა მისი დადგმა, ეს მის პრინციპულ ხასიათზე მიუთითებს. „უკანასკნელნის“ არჩევა განაპირობა ერთი მხრივ პიესის აქტუალობამ, მეორეს მხრივ თეატრალური კუთხით პიესა წარმოადგენდა შესანიშნავ მასალას მსახიობის პიესაზე მუშაობის იმ მეთოდის შესასწავლად, რომელსაც მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა დაუღო საფუძველი და რომლის მიმდევარი და პრაქტიკაში განმხორციელებელი ქორელი გახლდა. მართალია მას მოსკოვის სამხატვრო თეატრში არ უმუშავია, მაგრამ მოსკოვში სწავლის დროს მისი ხშირი სტუმარი იყო და ხშირად რეპეტიციებსაც ესწრებოდა. მ. გორკის „უკანასკნელში“ რეალისტურად იყო ასახული ღრმა სოციალური მოტივები და ადამიანის შინაგან ფსიქოლოგიურ სამყაროში წვდომა და მანკიერებათა მხილება. „პიესაში არაა არავითარი ეფექტები, არავითარი მწვავე კონფლიქტები, არავითარი მელოდრამა, არც ძველებური, სტანდარტული გმირი თავისი მონოლოგებით. ვიცოდით, რომ მაყურებელზე, განსაკუთრებით ჩვენებურ, ქართველ მაყურებელზე ეს პიესა გარეგნულ ეფექტს არ მოახდენდა, მაგრამ მაინც ეს პიესა ავირჩიეთ, რადგანაც ერთის მხრივ დიდი სამუშაო მასალა მეგულებოდა, მეორეს მხრივ თანამედროვე რევოლუციური განწყობილებით იყო განმსჭვალული“ (ქორელი 1969: 188). მ. ქორელმა პიესის თარგმნის დასრულებამდე წაკითხვა რუსული დედნის მიხედვით გადაწყვიტა. უნდოდა პიესის შინაარსი დასისათვის ადრე გაეცნო და დაენახა, თუ რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა პიესა.

„კითხვის დაწყებამდე მსახიობმა ანდრო მარუსიძემ შეწუხებული სახით მკითხა:

-შეკითხვისათვის ბოდიში, ბატონო მიხეილ, მაგრამ წინდაწინვე მითხარით – ამ პიესაში დამბახის სროლა ან ხმლის ტრიალი არის თუ არა? მარუსიძე ახალგაზრდა, ტანადი, ხალისიანი ყმაწვილი იყო, ზოგჯერ – ოხუნჯიც.

- საიდანაა ასეთი კითხვა?

- იქედან, რომ ჩვენს პიესებში უმეტეს შემთხვევაში ხმალსა და დამბახას დიდი მნიშვნელობა აქვს, თითქმის მთავარ როლს ასრულებს, ჰოდა... თუ ამ პიესაშიც ასეა... მაწუხებს...

- არა, ამ პიესაში არც დამბახა, არც ხმალია.

- გიშველოს ღმერთმა, კარგი მწერალი ყოფილა!

გამეცინა გუნებაში: ვიცოდი, რომ მას მისი ტანადობის წყალობით ყოველთვის ისტორიულ პიესებში ათამაშებდნენ ხოლმე და ამ ამბავმა თავი მოაბეზრა“ (ქორელი 1969: 189).

პიესის ირგვლივ წარმოებული დისკუსიები რეპეტიციებმა შეცვალეს. მ. ქორელი იგონებს: „უკანასკნელის“ მომზადებისათვის ოცი რეპეტიცია გვქონდა. ეს რაოდენობა იმ დროისათვის არაჩვეულებრივი ამბავი იყო, მაგრამ ჩემი მიზნისათვის ახალგაზრდა, გამოუცდელი მსახიობების სცენის ძირითადი კანონების შესწავლისათვის ბევრად უფრო ხანგრძლივი ვადა იყო საჭირო. მიუხედავად ამისა, რეპეტიციებმა დიდი ნაყოფი გამოიღო: პიესის საერთოდ მომზადებისას გზადაგზა ვჩერდებოდით, რომელიმე სცენური დებულების გასაცნობად და შესათვისებლად.

საჭირო იყო სცენური მეტყველების ნორმალურ დონეზე დაყენება: ტექსტის მკაფიოდ გამოთქმა; ხან მონოტონური, ხან ცრუ კლასიკური კილოს (ფრანგული თეატრის თვისება) ნაცვლად მოდულაციებით გაფერადებული უბრალო სასაუბრო კილოს შემუშავება: ცალკე სიტყვებზე, უბრალო და მთელ წინადადებებზე ლოგიკური მახვილების შეტანა; სასვენი ნიშნების – წერტილისა და მძიმის – ხმარება და გამოყენება; დიალოგების რიტმის შეთვისება, სცენაზე თავის დაჭერა, სიარული, ქუსტი, პარტნიორის ყურადღებით მოსმენა და შესაფერის პასუხის გაცემა, მეტყველი პაუზების შესრულება, წრფელი განცდების დამუშავება და ბოლოს ამ მასალით მხატვრული ანსამბლის შექმნა“ (ქორელი 1969: 198).

პიესაზე მუშაობას მიხეილ ქორელი ყოველთვის მაგიდასთან იწყებდა და სცენაზე მაშინ გადადიოდა, როდესაც მსახიობისათვის გარკვეული იყო თვითეული როლის სახე. ის როლების ზეპირად ცოდნას მოითხოვდა მსახიობებისაგან, მაგრამ არა „მამაო ჩვენოსავით“ ბრმა და ყრუ დაზეპირებას,

არამედ შეგნებულად შეთვისებულს და შეგნებულადვე გამოთქმულს. მსახიობებს მხატვრული სახის შექმნას ასწავლიდა. მოითხოვდა, რომ ესმინათ საკუთარი თავისთვის, რომ ხმა, ინტონაცია და სიტყვის რიტმი სახისათვის შესაფერისი ყოფილიყო. პარმონიული დიალოგისთვის რომ მიეღწია, მსახიობებისაგან მოითხოვდა პარტნიორის როლის არა მხოლოდ რეპლიკების, არამედ მთელი ტექსტის ცოდნას და პარტნიორის მთელი ყურადღებით მოსმენას. მსახიობებს ასწავლიდა თუ ამ წესს დაიცავდნენ, სცენაზე თითოეული სიტყვა გაცოცხლდებოდა და სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობას მიაღწევდნენ.

„ჩემის აზრით, მაქსიმ გორკი ამ პიესის მომზადებაში ჩემი უფროსი დაუსწრებელი თანარეჟისორი იყო. მისი „უკანასკნელი“ სხვა ავტორების პიესებთან შედარებით, მეტისმეტად ხელსაყრელი და სასარგებლო აღმოჩნდა: შიგ მოცემული თანამედროვე რევოლუციური თემა, მარტივი და ამავე დროს მკვეთრი სახეები, მოქმედ პირთა ურთიერთდამოკიდებულება, აზრები, სიტყვები – ეს ის მასალა იყო, რომლის გავარჯიშებითაც ახალგაზრდა მსახიობები სწავლობდნენ და ითვისებდნენ თეატრალური ხელოვნების ტექნიკას. როგორც რამდენიმე ენის შესწავლისას აუცილებლად საჭიროა სავარჯიშოდ შესაფერი ქრესტომათია, ეს პიესაც ჩემთვის, როგორც რეჟისორ-პედაგოგისთვის თეატრალური ხელოვნების მარტივი და სასარგებლო ქრესტომათია გამოდგა. გარდა თავისი დიდი მხატვრული ღირებულებისა, შიგ მრავალი სავარჯიშო მასალა იყო, რომელზედაც იზრდებოდა ქუთაისის ახალგაზრდა, თეატრალურ ცოდნას მოწყურებული დასი“.

მსახიობი ნიკო გვარამი იხსენებს „მიხეილ ქორელია, იმდროინდელ რეჟისორებთან შედარებით, ძალიან კარგად იცოდა როლების ახსნა-განმარტება. პიესას რომ მოიტანდა და დასს წაუკითხავდა, ისეთი კარგი კითხვა იცოდა, მით უმეტეს, რომ პიესას რუსულად კითხულობდა, რომ მთელი ტიპები თვალწინ გვიდგებოდნენ, მერე კიდევ აქტიორებთან ძალიან კარგი პედაგოგიური მუშაობა იცოდა. აქტიორებს ტიპებს უხსნიდა, განუმარტავდა, რაც მაშინ, სწრაფი მუშაობის პირობებში, თითქმის შეუძლებელი იყო. მაგრამ მიხეილ ქორელი ამას მაინც ახერხებდა და ცალკე მსახიობებთანაც კი მუშაობდა (გვარამი 1949: 189).

მიხეილ ქორელის რეჟისორობით ქუთაისში განხორციელებული პირველი წარმოდგენა თეატრალურ მოვლენად იქცა ქუთაისის თეატრის სცენაზე. დარბაზში შეკრებილმა საზოგადოებამ მსახიობები მხურვალე ტაშით გამოიწვია, მაგრამ ამ წარმოდგენაში პერსონალური ოსტატი არ ყოფილა. ტაში მთელ

ანსამბლს ეკუთვნოდა. სპექტაკლი აღქმული იყო ისე, როგორც რეჟისორს უნდოდა. მ. ქორელი იხსენებს:

„ყო კიდევ ერთი პატარა ამბავი, რომელიც რეცენზიას ჰგავდა: წარმოდგენის მეორე დღეს ერთმა ახალგაზრდა მსახიობმა (მგონი აპტალიდი იყო, საზიზღარი ტიპის ამსრულებელი) მიიღო პატარა ხელმოწერელი ბარათი: „არ ვიცოდი თუ ასეთი უსინდისო ხარ. გთხოვ, აწი თავი არ დამიკრა!“ ბევრი ვიცინეთ, მაგრამ ეს გულუბრყვილო ბარათიც მსახიობის კარგი მხატვრული თამაშით იყო გამოწვეული. მეორე ბარათი ჩემს სახელზე იყო: „რეჟისორს, ყველანი საზიზღრები იყვნენ უაღრესად, მაგრამ მიხარია, რომ ყველანი ძალიან კარგი მსახიობები, (არტისტები) ყოფილხართ. მადლობა მასწავლებელ ქალისაგან“. ამ ბარათების ავტორებს აზრის გამოთქმას არავინ აძალებდა და ჩვენ მივიღოთ, როგორც წრფელი რეცენზია“.

სპექტაკლს პრესა ფართოდ გამოეხმაურა. გაზეთების ერთმა ნაწილმა პიესა არასცენურად მიიჩნია, რადგან გორკის დრამატურგია ნაკლებ საინტერესო იყო იაფფასიან ეფექტებს შეჩვეული ზოგიერთი მაყურებლისათვის. გაზეთების უმრავლესობა საწინააღმდეგო აზრს გამოთქვამდა.

სპექტაკლი შემდგომ სეზონშიც იდგმებოდა. მასში ახალი მსახიობები მონაწილეობდნენ. პრესა აღფრთოვანებული წერდა: „უკანასკნელნი“ ზედმიწევნით კარგად შეასრულეს, ყალიბგაშვილი ნამდვილი ტიპი იყო სამსახურიდან გამოგდებული, მკაცრი, სასტიკი და გაიძვერა ბოქაულისა. შეუდარებელი იყო ნ. ჩხეიძის ასული კუზიანი ქალიშვილის როლში, მაგრამ ან კი რომელი მსახიობი არ იყო ამ სადამოს შეუდარებელი. მდივნისა, ქიქოძისა, გოგოლაშვილის ასულნი. ესენი ყველა პიესის სულის ჩამდგმელნი იყვნენ და ამის გამო იყო, რომ საზოგადოებამ ღრმა შთაბეჭდილება გამოიტანა. მარუსიძეს ჯერ არცერთ როლში ისეთი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია, როგორც ამ სადამოს“ (კიკნაძე 1970: 236).

„სახალხო გაზეთი“ აღტაცებული ქორელის სეზონით, წერდა: „ქუთაისის დასის სასახელოდ ისეთი რთული პიესები აღასრულეს ამ სეზონში მხატვრულად და მწყობრად, რომ ყოველ ჩვენს კულტურის მოამბეს საფუძვლიანი იმედი მიეცა ჩვენი თეატრის აყვავებისა. საკმარისია გავიხსენოთ გორკის „უკანასკნელნი“. ყველა იმ ღონისძიებებში, რომლითაც შემკობილია დღევანდელი ქართული წარმოდგენები დიდი ღვაწლი მიუძღვით რეჟისორებს, მათ შორის მ. ქორელს. უჭკველია, სცენაზე ახალი სულის განმტკიცებაში ქორელს მეთაურობა ეკუთვნის“ (კიკნაძე 1970: 237).

თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე აღნიშნავდა, რომ: „ნამდვილ თეატრალურ მოვლენად იქცა ქუთაისის სცენაზე 1910 წელს რეჟისორ მიხეილ ქორელის დადგმით განხორციელებული მ. გორკის „უკანასკნელი“ (ჯანელიძე 1958: 183).

ქორელმა ამ სპექტაკლით მიზანს მიაღწია. არტისტებს შეასწავლა ახალი წესით მუშაობა და მაყურებელმა წარმოდგენა ისე გაიგო, როგორც რეჟისორს სურდა. მ. გორკის პიესამ მ. ქორელს საშუალება მისცა თავისი რეჟისორული ხელწერა და მოქალაქეობრივი მრწამსი გამოეხატა.

ქორელი დიდი ყურადღებით ეკიდებოდა მისი თანამედროვე ქართველი დრამატურგების პიესების დადგმას. მისი რეჟისურით წარმოდგენილი ი. გედევანიშვილის პიესა „მსხვერპლი“ საზოგადოებამ გულთბილად მიიღო. პიესა თავის დროისათვის აქტუალური იყო. მასში ასახულია რეაქციის წლებში სოფლად კლასობრივი დაპირისპირება და სოციალური ჩაგვრა. „შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ 1905 წლის რევოლუციის შესახებ არა გვაქვს იმ დროინდელ თითქმის არცერთ დრამატულ ნაწარმოებში ასეთი პირდაპირი და გაბედული მხილება თვითმპყრობელობისა და მისი დამსჯელი რაზმისა, როგორც ეს ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლში“ არის ნაჩვენები“ (კაკიაშვილი 1967: 97).

მიხეილ ქორელი სუსტსა და საექვო გემოვნების პიესების დადგმის დროსაც კი ინარჩუნებდა მხატვრულ დონეს. ასეთი პიესა იყო ზუდერმანის „ქვის მთლელები“. პიესის გამართა განცდები ნაკლებად დამაჯერებელი და მოგონილი იყო. აკლდა რეალიზმი. მიუხედავად ამისა, პიესა პოპულარული იყო. „თუმცა პიესამ ელვისებური სისწრაფით მოიარა მსოფლიოს თეატრები, მაგრამ მის მოწინააღმდეგეებს მაინც მიაჩნდათ, რომ მას ზუსტად შეეფერებოდა ზოლას სიტყვები: ის გვიხატავს ადამიანებს, რომლებიც არავის უნახავს და გრძნობებს, რომლებიც არავის განუცდიაო“. მ. ქორელის რეჟისორობით ზუდერმანის „ქვის მთლელები“ საზოგადოების დემოკრატიულმა ნაწილმა გულთბილად მიიღო. ა. იმედაშვილის (ბიგლერი) და არადელ – იშხნელის (მეტლანგ) შესანიშნავი აქტიორული მიღწევები გახდა სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი მიზეზი. ამ დადგმას გულთბილი სტრიქონები უძღვნა გ. ქიქოძემ. ეს დრამა უკანასკნელ ორშაბათს, სახალხო სახლის სცენაზე დაიდგა ბატონი ქორელის განმარტებით და ხელმძღვანელობით. ამ საღამომ დაგვარწმუნა, რომ უკანასკნელი წლების განმავლობაში ქართულ თეატრს დიდი ევოლუცია გაუკეთებია განსაზღვრული მხრით. უწინ უცხო პიესები უფრო შაბლონურად იდგმებოდა. სტილი და

კოლორიტი ნაკლებად იყო დაცული ინტერიერსა, ტანსაცმელსა და დეკორაციებში. ყოველმხრივ სისრულესთან ახლაც შორს ვდგავართ რასაკვირველია, მაგრამ წინსვლა მაინც აუცილებელია“ (ქიქოძე 1956: 238).

ლევ ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“ ტექნიკურად რთული პიესა თეატრის ისედაც მწირი ტექნიკური საშუალებების, დეკორაციების სწრაფი ცვლის შესაძლებლობას არ იძლეოდა. ეს გამოიწვევდა ანტრაქტების დროში გაჭიმვას, რაც წარმოდგენის ხანგრძლივობის გაზრდის საშიშროებას ქმნიდა. ამიტომ რეჟისორმა პიესას თავისებური გადაწყვეტა მოუწია. სცენა ორ ნაწილად გაყო, როდესაც ერთში მოქმედება მიდიოდა, მეორეში დეკორაციები იწყობოდა. სპექტაკლის ასეთმა გადაწყვეტამ რეჟისორს საშუალება მისცა ანტრაქტების ხანგრძლივობა თავიდან აეცილებინა. ქუთაისის თეატრის უსახსრობის გამო, მრავალრიცხოვანი წარმოდგენებიდან მხოლოდ რამდენიმე წარმოდგენისათვის დამზადდა დეკორაციები და შეიკერა კოსტიუმები. რეჟისორის გემოვნებასა და ფანტაზიაზე იყო დამოკიდებული ძველი დეკორაციებიდან ახლის შეკოწიწება. მოვიყვანო რამდენიმე მაგალითს: უულოვის პიესა „ეროს და ფსიქეაზე“ გაზეთი „მნათობი“ წერდა: „ძნელია ამ პიესის ქუთაისის სცენაზე მოწყობა, საჭიროა საუცხოო სცენა, მდიდარი დეკორაციები, უნაკლო განათება, ძვირფასი კოსტიუმები, რომ პიესა შესაფერისად დაიდგას. ქუთაისის თეატრში კი, როგორც მოგეხსენებათ, არცერთი ამ საჭირო საგანთაგანი არ მოიპოვება, როდესაც ამ გარემოებას გავითვალისწინებთ და ისე დავაფასებთ აღნიშნულ წარმოდგენას, სიამოვნებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ პიესა რიგიანად იყო მოწყობილი და წარმოდგენილი. რეჟისორის მხატვრული გემოვნება იქედან სჩანს, რომ თითქმის უვარგისი მასალით და საშუალებებით შექმნა დაახლოებითი ილუზია სხვადასხვა ეპოქის გარეგნული სურათებისა და გონივრად ისარგებლა იმ „ხლამით“ რომელსაც კეთილშობილ თეატრში ხელი არ მოეკიდება“ (კაპანაძე 1969: 220).

მიხეილ ქორელს მუსიკალური განათლება ჰქონდა. უკრავდა ვიოლონჩელოზე. პარიზში „პარიზის სოციალური მეცნიერების უმაღლეს სკოლასთან“ არსებულმა „კავკასიური საზოგადოების“ გამგეობამ „კავკასიური საღამო“ მოაწყო. პროგრამა შედგებოდა ქართული ხალხური სიმღერებისა და ცეკვებისაგან. გუნდს დირიჟორობდა მიხეილ ქორელი. საღამოს ესწრებოდნენ: მწერლები, მუსიკოსები, ხელოვნების მუშაკები, კრიტიკოსები, პრესის წარმომადგენლები. კონცერტის შემდეგ ქორელთან მივიდნენ კომპოზიტორი და მეორე კონსერვატორიის დირექტორი, მუსიკალური ფოლკლორის ცნობილი

მცოდნე, მუსიკალური ჟურნალის რედაქტორი სენ-დენი და მწერალი ემილ ობლი. ისინი ქართულმა ხალხურმა სიმღერებმა ძალიან დააინტერესა. ქორელი იხსენებს: „სენ-დენიმ დაუმატა: „ჩვენი კომპოზიტორებისათვის საჭირო მასალა, მუსიკალური თემები ამოიწურა. ახლა აღმოსავლეთისაკენ ვიყურები და იქ უნდა ვიპოვოთ მასალა. ამიტომ ქართული ხალხური მუსიკა განსაკუთრებით გვაინტერესებს. სამწუხაროა, რომ თქვენი პროგრამა ძალიან მოკლეა, კიდევ რაიმე რომ მოგვესმინა, ძალიან კარგი იქნებოდაო“.

ავალიშივილმა მაშინვე ვიოლონჩელო გააჩინა და მე დავუკარი წმინდა ქალაქური რომანსი, ან უკეთ რომ ვთქვათ, სერენადა - „მე ავად დავდივარ“. ამ სიმღერაში მრავალი სინკოპებია, რაც ძალიან ახასიათებს მას. სენ-დენის თვალები გაუბრწყინდა და დაიძახა: „ამ თემაზე მთელი სიმფონია დაიწერება!“ მაშინ ობლიმ მკითხა: „ხომ არ ჩამოგიტანიათ ქართულ სიმღერების რაიმე კრებული? ძალიან საინტერესო იქნებოდა მისი გაცნობა, მაშინ უფრო ადვილად დავინახავდით ქართული ხალხური მუსიკის მთლიან, ფართო მასშტაბის სურათს“. თავი უხერხულად ვიგრძენი, ვიცოდი, რომ ასეთი კრებული არ არსებობს“ (ქორელი 1969: 173).

ქორელი ცდილობდა თეატრის შესაძლებლობის ფარგლებში მუსიკალურად გაეფორმებინა სპექტაკლი, რადგან თეატრს ორკესტრი არ გააჩნდა, ზოგიერთი სპექტაკლისათვის ქუთაისში მცხოვრებ მუსიკოსებს იწვევდა. ამ მხრივ აღსანიშნავია სპექტაკლები „ჰანელი“, და „ბეატრისი“, „ცოცხალ ლეშში“ ბოშათა გუნდმა, რომელიც სცენისმოყვარეებისაგან შედგებოდა, მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა. მიხეილ ქორელის რეჟისურით ქუთაისის თეატრში 1911 წელს დრამატული თეატრის ძალებით წარმოდგენილ იქნა ფრანგული ოპერეტა ჟონასის „ქორწინების წინ“. უცხო ჟანრში დიდ წარმატებას მიაღწიეს ა. იმედაშივილმა და თ. თამარაშივილმა.

ქორელმა როგორც მსახიობმა შეასრულა შემდეგი როლები: ჰოცვალდი კ. ჰაუპტმანის „ჰანელე“, ჰენრიხი ვ. დივერსის „ჰენრიხი მეფე ნაგარისა“, ივან პეტროვიჩი ა. ჩეხოვის „ძია ვანო“. განსაკუთრებული წარმატება ხვდა წილად ნეზნემოვის როლის შესრულებისას ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულოდ დასჯილნიში“. „სახალხო განათლება“ აღნიშნავს: „საზოგადოების უმთავრესი ყურადღება იმ სადამოს მიიქცია მსახიობმა ქორელმა, რომელსაც ნეზნემოვის მეტად საპასუხისმგებლო როლი ჰქონდა აღებული. ჩინებული იყო ის განსაკუთრებით მეოთხე მოქმედებაში, სადაც მისმა მგზნებარე თამაშმა ააქვითინა საზოგადოება, მისი მშვენიერი ტკბილი ხმა პირდაპირ ხიბლავს

მსმენელს. საზოგადოებამ ხანგრძლივი ტაშისცემითა და ვაშას ძახილით დააჯილდოვა მსახიობი“ (კაპანაძე 1969: 221).

მიუხედავად წარმატებისა, ის ძალიან ცოტას თამაშობდა და მთელ დროს რეჟისურას უთმობდა. ნ. გვარაძე წერდა:

„მიხეილ ქორელი, იმ დროის ერთადერთი რეჟისორი იყო, რომელიც სცენაზე თითქმის არ თამაშობდა სხვა რეჟისორებივით და მთელ თავის ენერჯიას პიესების დადგმას ახმარდა. მიხეილ ქორელი ძალიან განათლებული და ინტელიგენტი რეჟისორი იყო და სწორეს ეს განათლება და ლიტერატურის ცოდნა უწყობდა ხელს იმ დროის სეზონისათვის კარგი რეპერტუარი შეედგინა.“ (გვარაძე 1949: 188-189).

მ. ქორელი დიდი ტაქტითა და მოთმინებით ებრძოდა „გენერლობას თეატრში“, „ძველი თაობა სიახლეს არ იკარებდა, რომ ეს სიახლე წლობით შექმნილ „გენერლობის“ პოზიციებს შეარყევდა და დამარცხებას უქადდა. „გენერლობა“ ზოგჯერ და განსაკუთრებით ხელოვნებაში, სახიფათო პოზიციას. ეს არის ხანგრძლივი წარმატებით და სტაჟით მოპოვებული სიმშვიდე, რომელიც ხშირად შემოქმედების გაყინვას უდრის და რა თქმა უნდა ამ სასიამოვნო სიმშვიდის დარღვევას და დაკარგვას ვინ მოინდომებდა!“ (ქორელი 1969: 183). მ. ქორელი თეატრის განახლებისათვის ბრძოლაში გვერდში ედგა ახალგაზრდობას. მიხეილ ქორელი უყვარდა ახალგაზრდობას, მაგრამ არც „გენერლები“ იყვნენ დიდად უკმაყოფილონი. ისინი გრძნობდნენ, რომ მისი ბრძოლა თეატრის ძველი ნორმების წინააღმდეგ მოკლებული არ იყო ტაქტს, განურჩევლად როდი უპირისპირდებოდა ძველს. ეს იყო რეფორმისტული ხასიათის ძიებანი. იმ დროს ამგვარ ძიებებს არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრის განახლებისათვის.

ახალგაზრდა მსახიობების აღზრდა, ანსამბლის დაცვა შეადგენდა ქორელის მიზანს. რეჟისორის დამსახურებით ქუთაისის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობებმა შესანიშნავი სახეები შექმნეს. მაგალითად: იმედაშვილის ოიდიპოსი (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“), გლუხოვცევი (ლ. ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“), არადელ-იშხნელის ონოფრი („დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“), ტირეზი („ოიდიპოს მეფე“) და სხვა. ახალგაზრდა მსახიობების სასცენო ოსტატობის ამადლების მიზნით თბილისიდან ხშირად ჩამოჰყავდა ქართული სცენის კორიფეები. ახალგაზრდა მსახიობების გვერდით სპექტაკლებში მონაწილეობას ღებულობდნენ ისეთი ოსტატები, როგორებიც იყვნენ: ვ. აბაშიძე-მედუქნე საქო (გედევანიშვილის „მსხვერპლი“), ვ. გუნია-ოთარბეგი (სუმბათაშვილის „დალატი“),

ვ. მესხი – მიშნე (სკრიბის „დიდებული არტისტი“), ლ. მესხიშვილი - ლევანი (ყიფიანის „სამეგრელოს მთავარი“), ვერნერი (დრიერის „ნორჩი თაობა“), ნ. ჩხეიძე – ვარვარა მიხაილოვნა (კერევეის „უბედური ნაბიჯი“), ოლ-ოლი (ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“), მარგარიტა (დიუმას „მარგარიტა გოტიე“), ნორა (იბსენის „ნორა“), იოკასტა (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“) და სხვა. მათთან პარტნიორობით ახალგაზრდობა პრაქტიკულ მაგალითს იღებდა მსახიობური ტექნიკის დასახვეწად.

პროფესიით პედაგოგი მიხეილ ქორელი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა მოსწავლეთა ესთეტიკური აღზრდის საკითხებს. ქუთაისში მოღვაწეობის პერიოდში ყმაწვილებს რამოდენიმე წარმოდგენა მიუძღვნა. ამ სპექტაკლებმა მოსწავლეების მოწონება დაიმსახურა. აღსანიშნავია ანდრე დე ლორდის „ბავშვთა კატორღა“, კ. სლობოდას „ბობოლა“, ა. შეაიერის „ნიშანი ყოფაქცევაში“, ნაიდენოვის „დარღვეული კერა“. ყველა ეს სპექტაკლი ბავშვთა აღზრდის საკითხს ეხებოდა.

რეჟისორმა არც მცირე ასაკის ბავშვები დატოვა უყურადღებოდ. მან თვითონ თარგმნა ანდერსენის ზღაპრების საფუძველზე შექმნილი პიესა უდანოვის „პრინცი მეღორე“, რომელიც ბავშვთა ზეიმად იქცა. მოზარდებისათვის სპექტაკლები ადრეც იმართებოდა, მაგრამ სპეციალურად ბავშვებისათვის რეპერტუარი არასდროს შეურჩევიათ. მ. ქორელი პირველი ქართველი რეჟისორი იყო, ვინც სპეციალურად ბავშვებისათვის შეადგინა რეპერტუარი. აქედან ჩანს, რომ მიხეილ ქორელი მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელია საქართველოში.

ქუთაისის თეატრში მუშაობის ბოლო წელს მ. ქორელი დგამს სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“. მაქს რეინჰერტის გეგმის მიხედვით პიესა თანამედროვე სცენისათვის გადააკეთა კ. გოფმანსტალმა, ხოლო ქართულად თარგმნა კ. ანდრონიკაშვილმა. ოიდიპოს ასრულებდა ალ. იმედაშვილი, ტირეზიას გ. არადელ იშხნელი, იოკასტეს ნ. ჩხეიძე. სპექტაკლის პრემიერა 1913 წლის 20 აპრილს შედგა. საზოგადოება წარმოდგენას აღფრთოვანებით შეხვდა: „წარმოდგენამ მწყობრად, თითქმის უნაკლოდ ჩაიარა, ყველამ თავისი ადგილი იცოდა, ყველას როლი ზეპირად შეესწავლა, ყველა ცდილობდა ხელი შეეწყო ანსამბლისათვის და ამიტომ წარმოდგენამ შეკრებილ საზოგადოებაზე განუზომელი შთაბეჭდილება მოახდინა“ (კაპანაძე 1969: 221).

„ოიდიპოს მეფეზე“ მ. ქორელმა მუშაობა გააგრძელა თბილისის ქართულ თეატრში გადმოსვლის შემდეგაც გაზეთი „სახალხო განათლება“ წერდა:

„წარმოდგენა „ოდიპოს მეფისა“ ქართულ სცენაზე ჩვენი თეატრის დღესასწაული იყო. მზემ მძლავრად შეაშუქა ქართულ სცენაზე. ჩვენმა მსახიობებმა ხელოვნების ხმით იწყეს ლაპარაკი და მხატვრული გამოსახულება მიიღეს... ჩვენ იშვიათად გვიგვრძენია ჩვენს თეატრში ხელოვნების ასეთი ძლიერება“ (კაპანაძე 1969: 221). ალ. იმედაშვილის მიერ ოდიპოსის როლის შესრულების შესახებ ს. ახმეტელი წერდა: „რაც შეეხება ბატონი იმედაშვილის ოდიპოსს, უნდა გამოვტყდე და ვთქვა, რომ ფრიად სასიამოვნოდ გამაკვირვა“ (ახმეტელი 1978: 113). გ. არადელ-იშხნელის შესახებ წერდა: „ბატონი იშხნელი პირველად ვნახე სცენაზე. ბევრი კარგი გამოვია მასზე, მაგრამ შემძლია ვთქვა, რომ ბევრი, მგონი, ვერც მიმხვდარა თუ რა საგანგებო მსახიობია იგი“ (ახმეტელი 1978: 115).

მიხეილ ქორელი ქუთაისის თეატრს სამი სეზონის მანძილზე ხელმძღვანელობდა, დგამდა იდეურად გამართულ მაღალმხატვრულ პიესებს: სოფოკლეს „ანტიგონეს“ და „ოდიპოს მეფეს“, ა. ჩეხოვის „ძია ვანია“, მ. გორკის „უკანასკნელნი“, ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეშ“ და „აღდგომას“, ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულოდ დასჯილნი“, ჰაუპტმანის „ჰანელეს“, ჰაიერმანის „იმედის დაღუპვას“, დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირს“ და „სამანიშვილის დედინაცვალს“, ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლს“ და სხვა.

1913 წლის 23 თებერვალს, ქუთაისის საზოგადოებამ მიხეილ ქორელს დაუფასა სამი წლის თავდადებული შრომა ქუთაისის თეატრში და ბენეფისი გადაუხადა: „ქუთაისის მაღლიერმა საზოგადოებამ ღირსეულად დააფასა თეატრის თავდადებული მუშაკი, რომელიც სამი წლის განმავლობაში დაუღალავად საკვირველი ენერგიით ეწევა ჭაპანწყვეტას. წარმოდგენას დიდძალი საზოგადოება დაესწრო; თეატრი სავსე იყო. მობენეფისეს საჩუქრები მიართვეს და გულწრფელი განუწყვეტელი ტაშისცემით დააჯილდოეს“ (კაპანაძე 1969: 222).

1913-1914 წლებში დრამატულმა საზოგადოებამ მ. ქორელი თბილისის ქართულ თეატრში მიიწვია რეჟისორად. მაგრამ იქ შექმნილი პირობების გამო, ნორმალური მუშაობის საშუალება არ მისცემია. გამგეობა ერეოდა რეპერტუარის შედგენისას. ზოგიერთი არტისტი არ იზიარებდა მისი რეჟისორული მუშაობის მეთოდს. აღნიშნულ სეზონში ახალი არაფერი შეუქმნია. ქუთაისის თეატრში განხორციელებული დადგმები გაიმეორა: „ოდიპოს მეფე“, „პრინცი მელორე“, „მედეა“ და სხვა.

1914-1915 წლებში თეატრალურ სეზონში ქართულ თეატრში რეჟისორებად მიწვეულ იქნენ მ. ქორელი და ალ. წუწუნავა, ხოლო სპექტაკლების მხატვრული

გაფორმებისათვის ი. ნიკოლაძე, მ. თოიძე, დ. ერისთავი. ისინი დიდი ენთუზიაზმით შეუდგნენ მუშაობას. ქართული თეატრი მაყურებელს ბევრ სიახლეს პირდებოდა, მაგრამ მხოლოდ ერთი წარმოდგენის („მსხვერპლის“ დადგმა ა. წუწუნავას რეჟისორობით) მოასწრეს. 1914 წლის 25 სექტემბერს შენობა დაიწვა. ქართული თეატრის მსახიობები აუტანელ პირობებში ჩავარდნენ. იძულებული გახდნენ ამხანაგობა შეედგინათ. დიდი გაჭირვების მიუხედავად მსახიობთა ამხანაგობამ მიხეილ ქორელის ხელმძღვანელობით რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი მაინც დადგა.

მ. ქორელის ოჯახი უკიდურესად გაჭირვებულ ეკონომიურ პირობებში ჩავარდა, რამაც აიძულა იგი პედაგოგიურ მორღაწეობას დაბრუნებოდა. იგი თელავის პროფ. გიმნაზიაში იწვევს რუსული ენის მასწავლებლად მუშაობას. შემდეგ გიმნაზიის პედაგოგებმა დირექტორად აირჩიეს. 1919 წელს ქორელი ჯაბადარის სტუდიაში იწვევს მუშაობას, სადაც თავისი ცოდნის პრაქტიკული განხორციელების შესაძლებლობას ხედავს. მხოლოდ რამდენიმე თვე იმუშავა, რადგან 1920 წლის ივნისში აკაკი ფაღავას ინიციატივით შეიქმნა ახალი დრამატული დასი. დასში რეჟისორებად მუშაობდნენ მ. ქორელი, ალ. წუწუნავა, კ. ანდრონიკაშვილი და ახალგაზრდა ალ. ახმეტელი. ახალი სეზონისათვის მზადებას მაშინვე შეუდგნენ 1920 წლის 15 ოქტომბერს შ. დადიანის „გუშინდელნიტ“, რომლის რეჟისურა მ. ქორელს ეკუთვნოდა. დღევანდელი რუსთაველის თეატრის შენობაში გაიხსნა ქართული დრამის სეზონი. „გუშინდელნიტში“ თამაშობდნენ ყველა თაობის ბრწყინვალე მსახიობები: ჩიტუნია-ნუცა ჩხაიძე, გრენგოლმი-გიორგი დავითაშვილი, ფაცია-ვერიკო ანჯაფარიძე, გენერალი ბერდოსანი-ვასო აბაშიძე, ჯგებე ქოლორდავა-აკაკი ვასაძე, გორგასლანიანი-მიხეილ ჭიაურელი, თავადი კოწია-მიხეილ გელოვანი და სხვა. ამ მცირე ჩამონათვალიდანაც ჩანს თუ რა ძლიერი პოტენციალის მსახიობები იყვნენ დაკავებული სპექტაკლში. დ. ანთაძე წერდა: „სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ჩვენი საუკეთესო ძალები, რომელთაც შესანიშნავად გაითამაშეს ეს ნიჭიერი კომედია. მსახიობები თამაშობდნენ მონდომებით, შეწყობილად. ანსამბლიურობა ამ სპექტაკლში სავსებით იყო მიღწეული. სასაცილონი იყვნენ და თან გულისტკივილს იწვევდნენ სცენაზე განსახიერებული პერსონაჟები. ზედმიწევნით რეალისტურად ისახებოდა მაყურებლის წინ ჩვენი რევოლუციამდელი სოფლის ყოფა-ცხოვრება, მისი ჭირვარაში. მოქმედება მკვირცხლად ვითარდებოდა, გაისმოდა მოხდენილი დიალოგი, ყოველი მოქმედი პირი მისთვის დამახასიათებელი ენით გადმოგვცემდა თავის

განცდებსა და ფიქრებს. სპექტაკლს ეტყობოდა მცოდნე რეჟისორის ხელი. არა მარტო მსახიობთა შესრულებაში, მათ ცხოველ ურთიერთობაში, არამედ მრავალ წერილმანებშიაც კი იგრძნობოდა მის. ქორელის დაკვირვებული, გემოვნებით აღსავსე რეჟოსორული მანერა. დადგმის სტილი ჰარმონიულად შეწყობილი იყო თვით პიესის ბუნებასთან, მას ახასიათებდა სიმსუბუქე და სისადავე, სიმკვირცხლე და თბილი, ოდნავ სევდიანი იუმორი. მსახიობები შესანიშნავად თამაშობდნენ“ (ანთაძე 1962: 82). ცნობილი მოღვაწე დავით კასრაძე წერდა: „ჩვენ გვაქვს ტაძარი, მას ჰყავს პატრონი მთავრობა! მსახიობთა შორის არაა ნაკლოვანება, ყველანი აქ არიან, მათი პირველი სიტყვა არის „გუშინდელნი“ შ. დადიანის პიესა. ჩვენი სურვილია, რომ „გუშინდელნი“ შეასრულონ „დღევანდელებმა“ და არა „გუშინდელებმა“. ამ კალამბურისმაგვარ შენიშვნაში ორი მომენტია საგულისხმო: პირველი ის, რომ დ. კასრაძე, საერთოდ, აქტიურად უჭერდა მხარს ახალგაზრდობას და მეორეც, სურდა თვით უფროსთა შესრულებაშიც დაენახა თანადროული თამაში .

თუ როგორ შეიკრნენ ერთ მუშტად შემსრულებლები „მიხეილ ქორელის რეჟისორობით,“ ქოლორდავას როლის შემსრულებელი აკაკი ვასაძე იხსენებს: „... სურამის მოსამზადებელი პერიოდი მაინც ნაყოფიერი აღმოჩნდა იმ მხრივ, რომ ეს მრავალრიცხოვანი დასი, ძალზე ჭრელი თავისი ასაკითა და პოტენციალური შესაძლებლობებით, ერთგულად შეიკრა, გაარკვია თავისი მხატვრული შესაძლებლობა და შემოქმედებითი იდეალი. დასმა დანარჩენ პიესებთან შედარებით, მიხეილ ქორელის რეჟისორობით ყველაზე უფრო კარგად მოამზადა შალვა დადიანის პიესა „გუშინდელნი“, სწორედ ამ სპექტაკლით გადავწყვიტეთ ქართული დრამის სეზონის დაწყება“ (ვასაძე 1977: 75).

მაყურებელი მღელვარებით ელოდა თეატრის პირველ წარმოდგენას. „ყველა მათგანი გულისფანცქალით ელოდა ფარდის ახლას და ხარბად უცქეროდა ყოველ ნაბიჯს, წარბის ყოველ შეხრას, მსახიობის ყოველ სიტყვას, უცქეროდა და ფიქრობდა დამაკმაყოფილებელი იქნებოდა პირველი გამოცდა თუ არა“ (კიკნაძე 1993: 68).

სპექტაკლში ყველა მსახიობთა თამაშში იგრძნობოდა რეჟისორის მხატვრული ზომიერება. პრესამ სპექტაკლს აღფრთოვანებული სტატიები უძღვნა: „ვინ ავლნიშნო, რომელი მსახიობები? შეუდარებელი გელოვანი – თავადი კოწია, კორიშელი – გლეხი, ვასაძე – სერჟანტი, მურუსიძე – მამასახლისი. ესენი ხომ საუცხოო ტიპებს იძლევიან“ (კიკნაძე 1990: 69).

რამოდენიმე ხნის შემდეგ სპექტაკლი „გუშინდელნი“ ნახა სუმბათაშვილი იუჟინმა, რომელიც შ. დადიანს აღტაცებული წერდა: „იშვიათია სადამო, რომლიდანაც ესოდენ ნეტარება მიმეღოს. ყოველი მოქმედი პირი ცხოველი განსახიერებაა, უდავოდ ჭეშმარიტებაა... მე ვხარხარებდი შეშლილი. ყველანი თამაშობდნენ ნიჭიერად და ცოცხლად.“ (კაპანაძე 1960: 225).

„გუშინდელნიში“ ახალგაზრდობამ თავისი ნიჭიერება და შესაძლებლობები გამოავლინა. განსაკუთრებით აქებდნენ მიხეილ გელოვანს: „გელოვანის მიერ განსახიერებული თავადი კოწია, დასავლეთ საქართველოს მიყრუებული სოფლიდან მოგლეჯილი პორტრეტი, სურათი, რომელიც გასაოცარი, პირდაპირ კლასიკური სტილით აღიმართა განცვიფრებული მაყურებლის წინაშე“ (ბუხრიკაშვილი 1950: 96). აკაკი ვასაძის შესახებ წერია: „აგერ გამოხდა მკვირცხლი მეგრელი და ერთბაშად მიიზიდა საზოგადოების ყურადღება. ორიოდ სიტყვა, რამდენიმე უესტი – და თქვენს თვალწინ აღიმართა შესანიშნავი, მხატვრულად ჩამოყალიბებული ტიპი, რომელიც განსაზღვრულ ესთეტიკურ სიამოვნებას აგრძნობინებს ადამიანს თავისი განსახიერებით და მხატვრული ზომიერებით“. ხოლო მიხეილ ჭიაურელის თამაში ასე არი შეფასებული: „აქაც დასრულებული ტიპია გაკოტრებული თავადიშვილისა, რომელსაც ძველებური გვარიშვილობიდან შერჩენია მხოლოდ საცოდავი პრანჭვა-გრეხა. გასტრაჟნიკებული თავადიშვილი დადის ცერემონიით, ჰკოცნის ხელზე კნენა ჩიტუნისა, საზოგადოდ ეტყობა გალაზღანდარავებული ჰყავთ უფროსებს, მაგრამ ეს მაინც საშუალებას არ ართმევს ფრანგული ჭიდაობისათვის 15 მანეთი საჩუქარი მიიღოს მაზრის უფროსისაგან. მ. ჭიაურელი აქ გვაძლევს მშვენიერ ტიპს, გაქუცული, გაიდოტებული თავადიშვილისა“.

შ. დადიანის „გუშინდელნი“ ქორეღმა კომედიის ჟანრში გადაწყვიტა. რეჟისორს სპექტაკლი ისე ჰქონდა გააზრებული, რომ არც ერთ არტისტს არ შესძლებოდა, რომ კომედია ფარსად გადაექცია „ამ მხრივ დაცული იქნა ზომიერება, კომედია არა საღალღობო, არამედ შერბილებულ ტონებში, მიღწეული იქნა სტილური მთლიანობა, რაც რეჟისორული თეატრის ფორმირების საწყის ეტაპზე მიგვანიშნებდა. „გუშინდელნი“ გამოირჩეოდა თავისი ანსამბლურობით. ყველა მსახიობი დამაჯერებელ მხატვრულ სახეს ქმნიდა. პრესა განსაკუთრებულად აღნიშნავდა სპექტაკლის ანსამბლურობას. გაზეთი „საქართველო“ აღნიშნავდა: „ასეთი მწყობრი, შეთანხმებული, ლამაზი და ნიჭიერი წარმოდგენა უკანასკნელ წლებში არ გვინახავს ქართულ სცენაზე“.

შ. დადიანის „გუშინდელის“ დადგმის დროს მ. ქორელი გამოცდილი რეჟისორი იყო. კარგად ფლობდა ანსამბლის თეატრის სისტემას. სწორედ მისი ანსამბლურობა განაპირობებდა სპექტაკლის რეჟისორულ გააზრებაში ფსიქოლოგიურად ღრმა რეალისტურ სახეებს. მაყურებელში სიცილის გარდა სევდასაც იწვევდნენ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ ნახვის შემდეგ ქორელისათვის მისაღები გახდა ის ელვარე თეატრალური ფორმები, რომლითაც გამოირჩეოდა კ. მარჯანიშვილის რეჟისურა. „მ. ქორელი მისაღებად თვლიდა პირობითს სცენურ ფორმებს, მის მკვეთრ გამოხატულებას, მაგრამ არ სურდა იგი შინაარსის დაკნინების ხარჯზე მომხდარიყო. ცხადია ფორმის ძიება წარმატებით ვერ დამთავრდებოდა თუ იგი ახალი შინაარსით არ იქნებოდა განსაზღვრული“ (კიკნაძე 1970: 241).

კ. მარჯანიშვილის მოსვლით 1922 წელს რუსთაველის სახელობის თეატრში ახალი ერა დაიწყო. მარჯანიშვილი აფასებდა ქორელის რეჟისურას და პატივს სცემდა, როგორც ერუდირებულ და კულტურულ ადამიანს. 1923 წელს მიხეილ ქორელი იწვევს მუშაობას გერმანელი ექსპრესიონისტი დრამატურგის ერნესტ ტოლერის „კაცი მასაზე“. იმ პერიოდის საბჭოთა თეატრები ხშირად მიმართავდნენ ექსპრესიონისტურ დრამატურგიას. აკაკი ვასაძე თეატრის რეპერტუარში ექსპრესიონისტთა პიესების შეტანის შესახებ წერდა: „იმ დროინდელი საბჭოთა თეატრი ორიგინალური დრამატურგიის უქონლობის გამო დასავლეთ ევროპის მწერალთა (განსაკუთრებით გერმანელი ექსპრესიონისტები) პიესებს ყველაზე მეტ ადგილს უთმობდა თავის რეპერტუარში. ამას ერთგვარი გავლენა უნდა მოეხდინა ჩვენს რეპერტუარზეც“ (ვასაძე 1977: 139).

ცნობილი თეატრმცოდნე კ. რუდნიცკი შემდეგნაირად ხსნის ამ ფაქტს: „მძაფრი ინტერესი ე. ტოლერის, გ. კაიხერის, ფ. ვერფელის, ვ. ფაზემკლევერის და სხვა გერმანელი ექსპრესიონისტი დრამატურგების მიმართ იმით აიხსნება, რომ მათი პიესები ძალზე ტემპერამენტულად და მშფოთვარედ გამოხატავდნენ პროტესტს კაპიტალისტური ცივილიზაციის, ბურჟუაზიული საზოგადოების სასტიკი ორგანიზებულობის, ინდივიდის თავისუფლების დათრგუნვის წინააღმდეგ. ამ პიესებში საბჭოთა რეჟისორებს სურდათ მომავალი მსოფლიო რევოლუციის გუგუნი გაეგონათ“ (რუდნიცკი 1981: 314).

1923 წელს კონსტანტინე გამსახურდია სტატიაში „თეატრი და ექსპრესიონიზმი“ აღნიშნავდა: „ექსპრესიონიზმი შეიჭრა ევროპულ თეატრში, სამი ვარსკლავი ექსპრესიონიზმისა: ფრიც ფონ უნრუჰ, ერნესტ ტოლლერ, გეორგ კაიხერ – იმავე დროს თანამედროვე თეატრის უდიდესი მნათობია

Kurzung und Ballung (შემოკლება, შეიძლება) ეს არის უმთავრესი ლეიტმოტივი ექსპრესიონისტული დრამების. ფონია ორმოცდაერთ გრადუსიანი კაპიტალიზმი თავისი ასფალტის ქალაქებით, მუდამ გაღებულ ციხეებით, ბანკებით, ქარხნების საყვირების სირენებით, ამ ფონის აპოთეოზია ევროპული ბარაქა, რომელიც ისეთივე საზიზღარ პანორამას იძლევა, როგორც ანტიკური მონობის ბაზარი“ (გამსახურდია 1963: 645). საბჭოთა რეჟისორების მხრიდან მარტო იდეოლოგიური დაინტერესების გარდა არსებობდა კიდევ სხვა ასპექტები. მათ შორის ერთ-ერთი მთავარი „ახალი ადამიანის“ პრობლემა იყო. კაპიტალისტური სამყაროს მიერ დამცირებულ, მსოფლიო ომით გამოწვეულ ღრმა კრიზისით შეწუხებულ ადამიანს ცხოვრება რევოლუციური გარდაქმნისაკენ უბიძგებდა. კლასობრივი ბრძოლის წიაღში უნდა წარმოშობილიყო ტიპი, ამაღლებული, ზნეობრივად განწმენდილი „ახალი ადამიანი“, რომელიც წარუძღვებოდა მასებს იმპერიალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

თეატრი და მისი ხელმძღვანელები ახლის ძიებაში იყვნენ. თუ შეიძლება ასე ითქვას, ეს იყო „იზმების“ ეპოქა ხელოვნებაში.

მ. ქორელს ტოლერის პიესაზე მუშაობა თითქმის დამთავრებული ჰქონდა, როცა კ. მარჯანიშვილი ჩაერია რეპეტიციებში. რეჟისორი კ. პატარიძე, რომელიც დაწვრილებით და ფრიად საინტერესოდ აგვიღწერს კ. მარჯანიშვილის რეპეტიციებს რამოდენიმე პიესაზე და მათ შორის ე. ტოლერის „კაცი მასაზე“ შენიშნავს, რომ დიდ რეჟისორს ამ პიესის დადგმისას აინტერესებდა არა „ადგილობრივი“ ბავარიული კოლორიტის ზედმიწევნით ზუსტი სურათის შექმნა, არა ამ კოლორიტის წვრილმანი, ყოფითი დეტალები, არამედ ბრძოლისა და შემართების სულისკვეთება. ამოძრავებული მასის ექსპრესიული სული, აჯანყებული ხალხის რევოლუციური აღტკინება, რომლისათვისაც მსახიობებს „მხურვალე ქართული ტემპერამენტი“ უნდა გაესვათ ხაზი. კ. მარჯანიშვილმა მძაფრი კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა თანადადგმელი რეჟისორის – მ. ქორელის მუშაობა ამ პიესაზე, რადგან მიაჩნდა, რომ თავიდანვე არასწორი ორიენტაციის ფარგლებში წარიმართა ეს მუშაობა, რაც დრამატურგისადმი მონურ ერთგულებაში, მისადმი არაკრიტიკულ დამოკიდებულებაში გამოიხატა. კ. მარჯანიშვილისთვის სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა ამ პიესის ქორელისეული ინტერპრეტაცია – მთელი მოქმედება ვითარდებოდა შენელებულ ტემპში, ფსიქოლოგიური პაუზებით და რეალისტური დეტალებით დამძიმებულ ვითარებაში. კ. მარჯანიშვილმა მართლაც „თავდაყირა დააყენა“ ქორელის რეჟისორული კონცეფცია“ (გურაბანიძე 1978: 22).

აკაკი ვასაძე აღნიშნავს, რომ კ. მარჯანიშვილმა შვიდი რეპეტიცია ჩაატარა და არსებითად შეცვალა სპექტაკლი. „გამოცხადდა ბატონი კოტეს რეპეტიციები, შვიდი რეპეტიციით ისე შეიცვალა ყველაფერი, ისე ამოიწია სპექტაკლის თემა და იმგვარი ფორმა მოინახა, რომ განცვიფრებული დავრჩით; ირაკლი გამრეკელისა და კირილე ზდანოვიჩის კუბისტური დეკორაციები მიზანსცენებს ისე მოერგო, რომ სავსებით გამართლებული აღმოჩნდა ამ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა“ (ვასაძე 1977: 146).

კ. მარჯანიშვილმა არ მიიღო ქორელის დადგმის გააზრება და რადიკალურად ჩაერია პიესის ინტერპრეტაციაში. „სპექტაკლის პირველსავე სცენაში განსაზღვრა მან იდეური მიზანდასახულობა და აზრობრივი აქცენტები. პირველ სურათში ნაჩვენებია, თუ როგორ ემზადებიან მუშები გაფიცვისათვის. აქვეა ქალი. მუშებისა და ქალის საუბარი მიდიოდა დაბალ ტონებში, „კონსპირაციულ“ გარემოში. რიტმი იყო შენელებული, სტატიური. რაღაც იდუმალი, მისტიური ელფერი გადაჰკრავდა ყოველივეს“ (ნ. გურაბანიძე 1978:27).

კ. მარჯანიშვილმა შეცვალა სურათის ატმოსფერო, რიტმი „ასევე დაარღვია მან ქალისა და მისი მეუღლის ურთიერთობათა ქსოვილი, ჩამოაცილა მას ინტიმური საბურველი და მათ კამათს საფუძვლად დაუდო არა ოჯახური უთანხმოება (ქმარი ცოლს არ ანებებს რევოლუციურ საქმეში მონაწილეობას, ეს მთავრობის დალატიაო), არამედ მსოფლმხედველობრივი იდეოლოგიური კონფლიქტი“ (ნ. გურაბანიძე 1978:27).

ამასვე ადასტურებს თ. ვახვახიშვილის მოგონებებიც: „პიესაში არის აჯანყების წინა საიდუმლო შეკრების სცენა. ამ დროს ქორელი მსახიობებს საიდუმლოების განწყობის ატმოსფეროს შესაგრძნობად ჩუმი ალაპარაკებდა, ფეხაკრეფით ატარებდა. მარჯანიშვილი ამის გამო აღშფოთდა: თქვენ გავიწყდებათ, რომ რევოლუციაში მთავარი მოქმედი გმირი მასაა, ხელმძღვანელი კარგია, მაგრამ მას მასამ ხომ უნდა გაუგოს, მხარი დაუჭიროს, თქვენ აქ რაღაც კონსპირაციობანას თამაშობთ და ერთი ბეწო ბავარიის აჯანყებას წარმოსახავთ: თანაც ჩვენს დროში, როცა რევოლუციის ალი უკვე პლანეტის მეექვსედზე გიზგიზებს. არა, ჩვენ უნდა ვაჩვენოთ არა ტოლერის მიერ აღწერილი ბავარიის რევოლუცია, არამედ პროლეტარიატის მსოფლიო გამარჯვება, რომელმაც სამყარო შესძრა“ (ვახვახიშვილი 1968: 45).

„კოტეს მიერ ამ დრამატურგის მასალაში შექმნილმა მგზნებარე სპექტაკლმა, მის მიერ უკანასკნელი შვიდი რეპეტიციის განმავლობაში

შეტანილმა საკორექტურო შესწორებებმა საწინდარი მისცეს რუსთაველის თეატრს შემდგომი გამარჯვებისაკენ“ (პატარიძე 1961: 358).

აკაკი ვასაძე „კაცი მასის“ გააზრებაში შეტანილ ცვლილებებს ანზოგადებს და დაასკვნის „ეს ფაქტი ძალაუზნებურად თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს უპირისპირებდა დამდგმელ რეჟისორს. მიხეილ ქორელის რეჟისურა რევოლუციამდელ თეატრში ცნობილი იყო უმთავრესად მსახიობთან მუშაობით და თავის დადგმებში მსახიობის გარდა სპექტაკლის სხვა გამომსახველ კომპონენტებს იგი არ მიმართავდა. იმიტომ კი არა რომ არ ესმოდა მხატვრობის ან მუსიკისა, პირიქით, ის შესანიშნავად ფლობდა მხატვრის ფუნქსაც „როგორც მოყვარული“ და ვიოლონჩელოს ხემსაც“ (ვასაძე 1977: 146).

ძნელი ასახსნელია რატომ არ იყენებდა ქორელი მხატვრობის და მუსიკის ცოდნას თავის დადგმებში. ა. ვასაძე წერდა: „რევოლუციამდელ ქართულ თეატრში, მხატვრობის ან მუსიკის პრობლემა ყველა პიესისათვის საერთო დეკორატიული მორთულობის გამოყენებას და გუნდური ფოლკლორიდან და ოპერეტებიდან ცნობილი მელოდიების ინსტრუმენტულ შესრულებას არ გასცილებია. ასე, რომ ახალ ვითარებაში მიხეილ ქორელი რეჟისორ-პედაგოგის მოვალეობის შესრულებას უფრო შეძლებდა, ვიდრე სპექტაკლის დადგმას თავისი რეჟისორული გამომგონებლობით“ (ვასაძე 1977: 147).

მ. ქორელის მოგონებიდან ჩანს, რომ კლდიაშვილს პირველად მისთვის მიუტანია „უბედურება“. „პიესამ ჩემზე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა, საშინელი გააფრთხელები ბრძოლით ორ სოფელს შორის. ეს ტრაგედიისკენ ავლის საფეხური იყო.“ (კიკნაძე 1973:89). მ. ქორელს არ შეეძლო ამ პიესის დადგმა, იმიტომ, რომ დასი ამისთვის მზად არ იყო. დრამატურგი კი დიდი მღელვარებით ელოდა რეჟისორისაგან პასუხს. „ბატონო დავით, ძალიან მიმძიმდა უარის თქმა მაგრამ პირადად თქვენ ვერ მოგატყუებდით, ამ პიესის შესრულება მხოლოდ სამხატვრო თეატრის დასს თუ შეუძლია...“

- ძალიან მინდოდა ეს პიესა სცენაზე დადგმულიყო და მაყურებელზე შთაბეჭდილება მოეხდინა, მაგრამ რა გაეწყობა, - და სევდიანად გაიღიმა.

ეს დიდი ადამიანი, დიდად ნიჭიერი მწერალი ასე უმწეო იდგა და მელაპარაკებოდა, რომ უხერხულ მდგომარეობაში ჩავვარდი“ (ქორელი 1969:152). ქართულ თეატრში ჯერ კიდევ არ იყო მიღწეული ის ანსამბლურობა, რომლის გარეშე შეუძლებელი იყო ამგვარი პიესების დადგმა.

„ქართულმა თეატრმა მაშინ ვერ გაიგო დ. კლდიაშვილის ნაღვლიანი იუმორი, ვერ იგრძნო მისი ფაქიზი სული, მისი „ცრემლიანი სიცილი“ და მთელი

ის მხატვრული ატმოსფერო, რომელშიაც ცხოვრობენ მისი უცნაური გმირები“ (კიკნაძე 1970: 242).

თეატრში მუშაობასთან ერთად მ. ქორელი პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა, ასწავლიდა მსახიობის ოსტატობას და მეტყველებას აკ. ფალავას დრამატულ სტუდიაში.

1924-1925 წლებში ბათუმში ქართული დასი არ შემდგარა. სეზონურად მოწვეული დასი ვერ ასრულებდა თავის დანიშნულებას. რესპუბლიკის ხელმძღვანელობამ გადაწყვიტა დრამატული სტუდიის დაარსება, რომელიც ორ-წლიანი უნდა ყოფილიყო. სტუდიის ხელმძღვანელად მოწვეული იქნა მიხეილ ქორელი. გამოცდაზე ორმოცი კაცი გამოცხადდა, აქედან ნახევარი პროფესიისათვის შეუფერებელი გამოდგა. სტუდიამ ერთი წელი ძლივს იარსება და დაიხურა იმ მიზეზით, რომ ბათუმში არ იყვნენ საჭირო გამოცდილების პედაგოგები. „ჩვენ ყურები გაგვიყრუეს ორი წლის განმავლობაში აჭარისტანის აკადემიური თეატრის სტუდიის შესახებ. და მართლაც ცოტა ფული დაიხარჯა? შედეგები? არავითარი. არცერთი საჩვენებელი წარმოდგენა. თავიდანვე „კაზიონურად“ იყო ამ სტუდიის საქმე. ძლივს მშვიდობიანად მიიცვალა“ (ბუნნიკაშვილი 1979: 74).

დრამატული სტუდიის დაშლის შემდეგ აჭარის ხელმძღვანელობა იძულებული იყო 1925 წელს ისევ პროფესიული დასი შეეკრიბა. დასის ხელმძღვანელობა მიხეილ ქორელს დაევალა. სეზონი გაიხსნა ჰაიერმანის პიესით „იმედის დაღუპვა“. ამ წარმოდგენის შესახებ გაზეთი „ფუხარა“ წერდა: „საერთოდ ბათუმისათვის, რომელსაც ამდენი ხანია უხეირო ხალტურების მეტი არაფერი უნახავს, „იმედის დაღუპვა“ ფრიად მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ქართული დრამა წელს იმედებს გაამართლებს“.

მიუხედავად იმისა, რომ ქორელი შეეცადა გადაეხალისებინა რეპერტუარი და კეთილხინდისიერად განახორციელა დადგმები, „ახალი მაყურებელი ვეღარ ეგუებოდა მშრალ ნატურალისტურ სურათებს, მით უმეტეს იმ დროს, როდესაც თბილისში რუსთაველის თეატრის სცენაზე კ. მარჯანიშვილი ქმნიდა შესანიშნავ, დინამიკურ, ანსამბლურ სპექტაკლებს“ (ბუნნიკაშვილი 1979: 74).

მიხეილ ქორელი 1927-1928 წლებში წარმატებით ხელმძღვანელობდა ქუთაისის თეატრს. მისი რეჟისორობით დადგმული სპექტაკლები: ბ. ლავრენიოვის „რღვევა“, ვ. კორშინის „პური“, ჯ. ლონდონის „მგლები“, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ქორელი ლიტერატურულ მოღვაწეობას ეწეოდა.

არის რამდენიმე მოთხრობის ავტორი და თეატრისათვის ნათარგმნი აქვს 26 პიესა, რომლებიც წლების მანძილზე იდგმებოდა ქართული თეატრის სცენაზე. მან არაერთ კინოგადაღებაში მიიღო მონაწილეობა, როგორც მსახიობმა. მუსიკოსთა ოჯახში აღზრდილი პროფესიონალურ დონეზე ფლობდა ვიოლონჩელოზე დაკვრის ტექნიკას და როგორც ვიოლონჩელისტ-შემსრულებელს არაერთხელ მიუღია მონაწილეობა კონცერტებში. მისი ინიციატივით საქართველოს რადიოკომიტეტში შეიქმნა დრამატულ გადაცემათა განყოფილება.

2. აკაკი ფაღავა

აკაკი ფაღავა არის ქართული თეატრისა და სათეატრო განათლების უაღრესად დიდი დამსახურების მოღვაწე. იგი იყო ერთ-ერთი პირველი პროფესიონალი რეჟისორი და უმაღლესი სათეატრო განათლების ფუძემდებელი, ფართო ერუდიციის მოღვაწე.

„დედამ – იგონებს აკაკი ფაღავა ზეპირად იცოდა „ვეფხისტყაოსანი“ და ხშირად გვიკითხავდა. ამგვარად ჩაისახა ჩემში მომავალი პედაგოგი. შემდეგი ნაბიჯები ამ მხრივ დაკავშირებულია ერთ-ერთი ჩვენი დიდი პედაგოგის, ჩემი ყოფილი მასწავლებლისა და ხელმძღვანელის პ. ოცხელის სახელთან. პ. ოცხელი დიდი მასშტაბის პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე იყო, არამარტო დიდი ცოდნით აღჭურვილი, არამედ იშვიათი ორგანიზატორული ნიჭით დაჯილდოვებული, რაც მთავარია იგი იყო ჩვენი აღმზრდელი მამა“. იოსებ ოცხელის ინიციატივით ფაღავა ქუთაისის პროგიმნაზიიდან თბილისის ქართულ გიმნაზიაში გადაიყვანეს და დაუნიშნეს სტეპენდია თვეში ასი მანეთი. ჯერ კიდევ გიმნაზიაში სწავლის დროს დაინტერესდა ლიტერატურით. „სეველის“ ფსევდონიმით გამოსცა წიგნი, ხოლო 1906 წელს გერმანულიდან თარგმნა ბეირლენის პიესა „სამხედრო ბანაკი“.

„თეატრს აკაკი ფაღავა პირველად ქუთაისში გაეცნო. ეს იყო 1903 წელს. მაშინ ქუთაისში თეატრს ლაღო მესხიშვილი ხელმძღვანელობდა. აკაკიმ ნახა მესხიშვილის სპექტაკლი „კონსტანტინე ბატონიშვილი“ ალ. ყაზბეგისა. 16 წლის ჭაბუკი გაიტაცა პატრიოტულმა იდეამ პატრიოტული განწყობა მას ჯერ კიდევ დედის კალთიდან მოსდევდა. ახლა კი, შეგნებული და დამოუკიდებელი ცხოვრების ზღურბლზე ამ გადაწყვეტილებამ კონკრეტული მიმართულება მიიღო:

სამშობლო და თეატრი: თეატრი უნდა ემსახურებოდეს სამშობლოს, ხალხს.“ (ქორქია 1960: 26).

გიმნაზიის უფროსი კლასის მოსწავლე იყო, როდესაც შეადგინა სცენის მოყვარეთა წრე. მოიწვევდა ერთ ან ორ ცნობილ პროფესიონალ მსახიობს და საგასტროლოდ გაემართებოდა სამეგრელოს სოფლებში სამტრედიაში, სურამში, ბორჯომსა და ბაკურიანში. აგრეთვე თბილისის მუშათა უბნებში მართავდა წარმოდგენებს. ა. ფაღავამ ითამაშა მთავარი როლი კარლო მორეტი იტალიელი დრამატურგის კ. როვენტის პიესაში „უპატრონონი არ იბადებიან“. აგრეთვე ითამაშა პრინც ბელიდორის როლი მეტერლინკის პიესაში „და ბეატრისა“ და სხვა.

„მაგრამ ფაღავა მალე დარწმუნდა აქტიორული მონაცემების უქონლობაში. ამის შესახებ იგი გულახდილად წერს: „ჩემგან ხეირიანი მსახიობი არ გამოვიდოდა, რადგან საჭირო სამსახიობო მონაცემები (გარდასახვის ნიჭი) მე არ აღმომაჩნდა“. ამ გულწრფელი აღიარებიდან ერთი საყურადღებო დასკვნის გაკეთებაც შეიძლება. ჩანს, რომ ფაღავას არტისტული მონაცემების მთავარ ნიშან-თვისებად გარდასახვის უნარი მიაჩნდა“. (კიკნაძე 1970: 213).

აკაკი ფაღავა შეწუხებული იყო ქართული თეატრის მდგომარეობით და 1908 წლის იანვარში სპეციალური ბროშურა გამოუშვა „ქართული თეატრი“. ბროშურაში აკრიტიკებდა ქართული თეატრის ნაკლოვან მხარეებს, აღნიშნავდა, რომ დრამატულ საზოგადოებაში თავი მოუყრიათ პირებს, რომელთა უმრავლესობას არავითარი წარმოდგენა არ აქვთ დრამატულ ხელოვნებაზე, აკრიტიკებდა არტისტებს, რომლებმაც როლები არ იცოდნენ, რეჟისორის სისუსტეს, უხეირო რეცენზენტებს. ა. ფაღავა გამოსავალს ახალი ძალების „მოპოვებაში“ და მათ აღზრდაში ხედავდა. ის წერდა: „უმთავრესი საშუალება ქართული თეატრის აღორძინებისა და განახლებისათვის არის ახალი ძალების მოპოვება, მათი აღზრდა. მხოლოდ ახალი ძალები, განათლებული, მცოდნე ინტელიგენტი მუშაკნი იხსნიან ქართულ სცენას, დაამკვიდრებენ მტკიცე ნიადაგზე და შეაძლებინებენ გაუწიონ ხალხს და ქვეყანას ის სამსახური, რაც ნამდვილი ხელოვნების ტაძარს – თეატრს მოეთხოვება“. კონკრეტულად აკაკი ფაღავა მოითხოვდა:

1. თეატრალური საქმის სათავეში მდგომი პირები კომპეტენტური უნდა ყოფილიყვნენ თეატრალურ საკითხებში.

2. საქართველოში უნდა დაარსებულიყო თეატრალური კურსები ან „უკიდურეს შემთხვევაში“ უნდა მოეწყოთ სპეციალური ლექციები თეატრალური ხელოვნების საკითხებზე.

3. მსახიობთა კულტურისა და მხატვრული დონის აწევას.

4. ახალგაზრდა მსახიობთა გაგზავნას რუსეთის რომელიმე თეატრალურ სასწავლებელში თეატრალური განათლების მისაღებად“.

მიხეილ ქორელი წერდა: „სანამ რომელიმე თეატრალური ისტორიკოსი ჩვენი თეატრის ამ ეპოქას დაწვრილებით გააშუქებდეს და ჩემი ნათქვამი ლიტონ სიტყვებად არ იქნება მიღებული, მინდა ზოგი ბეჭდვითი მასალა მოვიხსენიო.

1908 წელს გამოვიდა „სევდას“ ბროშურა, ქართული თეატრი და მისი დღევანდელი მდგომარეობა“ .

„სევდა“ აკაკი ფაღავას ფსევდონიმია. მაშინ ის თეატრალური „თერგდალეული“ ახალგაზრდა მოსკოველი სტუდენტი იყო და ქართული თეატრის მდგომარეობა აინტერესებდა. ამ ბროშურას ავტორისაგან თანდართული აქვს: - ეს წერილი გაზეთისთვის გექონდა დამზადებული, მაგრამ გაზეთში დაბეჭდვა სამწუხაროდ ვერ მოვახერხეთ „ჩვენგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო“. ბროშურაში აღწერილია მაშინდელი თეატრის უარყოფითი მხარეები. ბევრი მაგალითია მოყვანილი და ზოგი იმდენად მწვავეა, რომ მკითხველს კურიოზები ეგონა. მაგალითად: პიესა „ნიაღვარში“ მსახიობი ტექსტის გარეშე ჩუმად ეკითხება პარტნიორს. ერთი მსახიობი გაიძახოდა: „ვითამაშებ, მაგრამ ღმერთი გამიწერეს თუ დღესაც ვიცოდე რა იყო“!... სცენიდან თარის ხმა ისმოდა, დამკვრელს კი ჭიანური უჭირავს ხელში“ (ქორელი 1969: 183).

ამ ბროშურამ დიდი ვნებათაღელვა გამოიწვია პრესაში, ზოგი თავს ესხმოდა ავტორს, ზოგი ამართლებდა. ცნობილმა მსახიობმა, რეჟისორმა და დრამატურგმა ვალერიან გუნიამ დაუნდობლად გაილაშქრა. „ნიღაბამოფარებული“ ავტორის წინააღმდეგ გუნია წერდა: „ვითომდა კრიტიკულ ბროშურაში სხვათა შორის აღნუსხულია ის ორგანული ნაკლი და ხელისშემშლელი მიზეზები, რომლებზეც დიდი ხანია უთითებენ და სჩივიან, როგორც თვით მსახიობნი, აგრეთვე თეატრის გამგენი და ქართული სცენის ყველა გულშემატკივარნი. ამ მხრივ ნიღაბამოფარებული ავტორი ახალს სრულებით არაფერს ამბობს, იგი მხოლოდ თუთიყუშივით იმეორებს უკვე მრავალგზის სხვისგან ნათქვამს და ნაწერს, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ყოველივე სიტყვა და წინადადება უსახელო ავტორისა არის მოწამლულ-

მოშხამული უზომო ღვარძლით, წრეს გადასული და თავხედური ცილისწამებით და სიყალბით ქართველ მსახიობებისადმი და განსაკუთრებით კი ეხლანდელ რეჟისორებისადმი“ ქვემოთ „თავის დროზე, რათქმაუნდა, ჩვენ უთუოდ გამოვავაშკარავებთ უსახელო ავტორის გულმრუდობას და სულმოკლეობას.“ ა. ფაღავას ბროშურა „ქართული თეატრი საგულისხმო ცნობებს შეიცავს იმის შესახებ, თუ როგორ იდგმებოდა ახალი პიესები. რეპეტიციაზე მსახიობებმა არ იციან პიესის არათუ იდეა, არამედ მისი შინაარსი. რეპეტიციებზე და წარმოდგენებზე როლების უცოდინრობა ჩვეულებრივი მოვლენაა, აგრეთვე აღრეულია დეკორაციების სტილი, რაც მთავარია, აკლია მცოდნე და გამოცდილი რეჟისორის ხელი. იმდროინდელ ქართულ თეატრში ანსამბლური სპექტაკლები არ იდგმებოდა. ყველაფერი ცნობილი მსახიობების გარშემო ტრიალებდა, რომლებიც იმავე დროს რეჟისორებიც იყვნენ. სასწრაფოდ შეადგენდნენ დასს, ან სცენისმოყვარეთა ჯგუფს. ერთი-ორი რეპეტიციის შემდეგ სპექტაკლი მზად იყო. სახელდახელოდ შეკოწიწებულ სპექტაკლს აკლდა ანსამბლურობა. კულტურაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. აი ამიტომ მოითხოვდა აკაკი ფაღავა, რომ რეჟისორს თავისი კუთვნილი ადგილი დაეჭირა თეატრში და თეატრი დასდგომოდა განახლების გზას. თეატრის სიყვარულმა და თეატრის საშუალებით თავისი ქვეყნისა და ხალხის სამსახურის იდეამ გადაწყვეტინა მოსკოვის უნივერსიტეტის ფილოლოგიური ფაკულტეტის სტუდენტს აკაკი ფაღავას 1909 წელს შესულიყო მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიაში და სამხატვრო თეატრის ფუძემდებლების სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანელობით დახელოვნებულიყო რეჟისურაში. „აქ ფაღავას ინტელექტუალურ და რეჟისორულ შემოქმედებით ზრდაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა მაშინდელმა მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა. სწორედ იმ პერიოდში (1908-1915 წწ) ყალიბდებოდა სტანისლავსკის ე. წ. „სისტემა“. 1908 წელს დადგმული „რევიზორის“ რეპეტიციაზე პირველად გაისმა უცნაური ტერმინები „Гвоздь“, „Круг“. მიუხედავად იმდროინდელი სამხატვრო თეატრის რეპერტუარის სიჭრელისა (იბსენი, ანდრეევი, დოსტოევსკი, გოლდონი, პუშკინი), მომწიფდა აქტიორული ხელოვნება“ (შვანგირაძე 1964: 55).

სტუდიის დამთავრების შემდეგ მუშაობას იწყებს სამხატვრო თეატრის რეჟისორის თანაშემწედ. 1913 წ. სტანისლავსკი დგამს მოლიერის პიესას „ეჭვით ავადმყოფს“, რეჟისორი იყო ა. ბენუა, ხოლო რეჟისორის თანაშემწე ა. ფაღავა. ამავე წელს იგი გახდა სამხატვრო თეატრის რეჟისორთა კოლეგიის წევრი. ამ

დროიდან შემონახულია ერთი დოკუმენტი, რომელსაც ხელს აწერს კ. სტანისლავსკი.

სტანისლავსკი ასე ახასიათებს ა. ფაღავას: „ამ ბარათით ვადასტურებ, რომ ბ-ნი ფაღავა აკაკი ნესტორის ძე ირიცხება მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რეჟისორის თანაშემწედ. იგი მუშაობდა ჩემთან გასულ 1912-1913 წლის სეზონში მოლიერის პიესის „ეჭვით ავადმყოფი“ დადგმაზე. ბ. ფაღავამ მშვენივრად იცის საქმე, სერიოზულია, კეთილსინდისიერი, შრომისმოყვარე და ყველა ამხანაგებისა და თანამოსამსახურეებისაგან მეტად პატივცემული“ (ქორქია 1960: 31).

მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მოღვაწეობა დაემთხვა პირველ მსოფლიო ომს. რუსეთი აღმოჩნდა მეტად რთულ და მძიმე მდგომარეობაში. 1915 წელს აკაკი ფაღავა ორი უმაღლესი განათლებით (სარეჟისორო და პედაგოგიურით) საქართველოში ბრუნდება. ამ დროისათვის მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპები ფესვებს იმაგრებს ქართულ სცენაზე; 1909 წელს წუწუნავამ დადგა ბ. დანუნციოს „იორიოს ასული“ და 1913 წელს ქორელმა დადგა გორკის პიესა „უნიადაგონი“, ხოლო 1914 წელს შალვა დადიანმა დადგა ნ. ნაკაშიძის პიესა „ვინ არის დამნაშავე?!“ ამ რეჟისორთა სპექტაკლები გამოირჩეოდა თავისი ანსამბლურობით. ანსამბლურობა კი როლის ცოდნას, პარტნიორთა შორის ურთიერთქმედებას, ყველა როლის შემსრულებლიდან ყურადღებას და პასუხისმგებლობას მოითხოვდა. მაყურებელი ხედავდა, რომ ახალი სპექტაკლები ჯობდა ძველს, რომელშიც არც ანსამბლურობა იყო და არც როლები იცოდნენ ხეირიანად.

ჩამოსვლისთანავე აკაკი ფაღავა პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა ქუთაისის გიმნაზიაში, მაგრამ თეატრისათვის თავი მაინც არ მიუწეებია. ქუთაისის თეატრში დგამს შექსპირის „ჰამლეტს“ - ლადო მესხიშვილის მონაწილეობით და ნიკო შიუკაშვილის „მთის ზღაპარს“ ნინო ჩხეიძისა და ალექსანდრე იმედაშვილის მონაწილეობით. შ. ღამბაშიძე წერდა: „მე ჯერ კიდევ რეალური სასწავლებლის მოწაფე ვიყავი, როდესაც ქუთაისში ჩამოვიდა უმაღლესდამთავრებული აკაკი ფაღავა და ქუთაისის თეატრის მსახიობების საშუალებით დადგა „ჰამლეტი“. ეს დადგმა, როგორც მაშინ მეყურებოდა, გამოირჩეოდა ჩვეულებრივი დადგმებისაგან თავისი მთლიანობით, ანსამბლის დაცვით და ორგანიზებულობით.“

ჯერ კიდევ ერთი წლის წინ ყრილობაზე, რომელიც 1914 წლის 12 ივნისს ჩატარდა და რომლის საპატიო თავმჯდომარე იყო აკაკი წერეთელი, ფაღავამ წაიკითხა მოხსენება „სასცენო ხელოვნების შესახებ“. მოხსენება იმდენად

საინტერესო გამოდგა და ისეთი დიდი ინტერესი გამოიწვია თეატრალებს შორის, რომ მთლიანად დაიბეჭდა გაზეთ „სამშობლოს“ რამდენიმე ნომერში (1915 წლის №19 24 თებერვალი; №20 – 25 თებერვალი, № 21 26 თებერვალი) თავის მოხსენებაში აკაკი ფაღავა აღნიშნავდა, რომ არსებობს თეატრი წარმოდგენის და თეატრი განცდის. წარმოდგენის თეატრი არ ეძებს გმირის შინაგან განცდას და მოქმედ პირთა შინაგანი განცდები ვერ არხევენ მაყურებლის სულის სიმებს. განცდის თეატრმა ჯერ უნდა გაიგოს გმირის აზრები და განიცადოს გმირის გრძნობები და შემდეგ იგივე აზრები და გრძნობები გააგებინოს და განაცდევინოს მაყურებელს. წარმოდგენის თეატრისთვის მთავარია სანახაობა, მას აინტერესებს მაყურებელი, გრძნობის თეატრს – პირიქით, აინტერესებს ადამიანის შინაგანი გრძნობები. მას სჭირდება მსმენელი და არა მაყურებელი. შემდეგ ამბობს, რომ თეატრი კოლექტიური შემოქმედებაა, რომ მსახიობისა და რეჟისორის გარდა საჭიროა მხატვარი, მუსიკოსი, ტექნიკური პერსონალი და სცენის მუშები. „სხვაში გამორჩეული,“ მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სახის გამოძებნაში გამოიხატება თეატრის ინდივიდუალურობა. ქართული თეატრის მსახიობები როლს არ სწავლობენ. მსახიობმა არა თუ მისი როლი, პარტნიორის როლიც უნდა იცოდეს, პიესის შინაარსი და უნდა შეეძლოს ყველა მოქმედ პირთა დახასიათება. მსახიობს მოეთხოვება „ცოდნა ყოველივე დეტალისა თავისი როლისათვის,“ რომ სცენაზე „წვრილმანი“ არ არსებობს. ქართულმა თეატრმა თანამედროვე მოთხოვნები რომ დააკმაყოფილოს საჭიროა „თეატრთანვე დაარსებული“ სკოლა, სადაც მომზადდება მომავალი მსახიობები. „აუცილებელია სკოლა, სკოლა ქართული.“ მომხსენებელი აღნიშნავს, რომ ქართულ თეატრში უპირატესობა მხატვრულ რეალიზმს უნდა მიენიჭოს. „უპირატესობა მხატვრულ რეალიზმს უნდა ვარგუნოთ“, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სხვა მიმართულებების პიესებს, თუკი ისინი მხატვრულად საინტერესოდ იქნება განხორციელებული, არსებობის უფლება არ გააჩნია. აკაკი ფაღავამ თავისი მოხსენება ასეთი სიტყვებით დაამთავრა „თეატრი განსაკუთრებით ჩვენს მდგომარეობაში მეოფი ერისათვის, ტადარია, სადაც ადგილი აქვს მხოლოდ გულით წმინდას და გონებით მახვილ ადამიანს. იგი უნდა ქმნიდეს სამარადისო ღირებულებას და მაშინ გაამართლებს იგი ყველა იმ იმედს, რასაც ჩვენ თეატრზე ვამყარებთ“. აკაკი ფაღავა მიესალმა ჯაბადარის სტუდიის გახსნას და ოპერის თეატრში ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოების დადგმას. 1919 წელს ის წერდა: „საქართველოს პოლიტიკური აღდგენასა და განახლებასთან ერთად სასცენო ხელოვნებასაც დაეტყუო გამოცოცხლება. სტუდია გაჩნდა დრამაში და

„აბესალომ და ეთერის“ და „თქმულება შოთა რუსთაველის“ მოვლინება ოპერაში, რომელიც უკვე არის მტკიცე განახლების საფუძველი ქართული სასცენო ხელოვნებისა.“ ქართული თეატრის აღდგენისათვის, ფაღავამ მთავრობის წინაშე დააყენა თეატრის სახელმწიფოს მიერ უზრუნველყოფის საკითხი. ის თეატრის შენახვის ორ ვარიანტს სთავაზობს ხელისუფლებას: პირველი, რომ მთლიანად სახელმწიფო თეატრად გადაკეთდეს, მეორე სახელმწიფოს დახმარებით დრამატულ საზოგადოებას დაევალოს მისი ხელმძღვანელობა.

ა. ფაღავა სოციალისტ-ფედერალისტთა პარტიას ეკუთვნოდა. ამ მხრივ გასაგებია მისი ბრძოლა ეროვნული თეატრის განვითარებისათვის.

ა. ფაღავა თეატრალური მოღვაწის გარდა საზოგადო მოღვაწეც იყო. მან 1919 წელს ინგლისელების მიერ დაკავებულ ბათუმში დაარსა ქართული გიმნაზია. „მაგრამ აკაკი ფაღავა, სადაც არ უნდა ყოფილიყო და რა საქმისათვისაც არ უნდა მოეკიდა ხელი, გული მაინც თეატრისაკენ უწევდა“ (შვანგირაძე 1964: 57).

1920 წელს აკაკი ფაღავას შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტი მოხდა. დრამატული საზოგადოების გამგეობამ დაქსაქსული მსახიობებისაგან ქართული დრამატული თეატრის დასის აღდგენა დაავალა, აგრეთვე სამხატვრო ხელმძღვანელობა და მთავარი რეჟისორობა თავად უნდა ეკისრა. ახალგაზრდა რეჟისორი თავისი ჩვეული ენერგიით შეუდგა დასის შეკრებას. მოიწვია ორივე თაობის მსახიობები. „დასის ორგანიზება მხატვრული პრინციპის საფუძველზე არ მომხდარა, მაგრამ დრამის ჩამოყალიბების ფაქტი კი მნიშვნელოვანი იყო იმ ხანად. მალე შეიკრიბა სხვადასხვა მხარეს დაქსაქსული საუკეთესო ძალები. საზოგადოებაც დაინტერესდა თეატრით“ (კიკნაძე 1970: 215).

საქართველოს სოციალ-ფედერალისტების პარტიის ორგანოში „სახალხო საქმე“ გამოქვეყნდა ცნობა: „ივლისის 27-ს სხდომაზე მთავრობამ, თანახმად სახალხო განათლების მინისტრის მოხსენებისა, დაადგინა ქართული დრამის მოსაწყობად, გადაეცეს სამინისტროს იუზბაშევის სახლის ყველა დარბაზი და მეორე სართული“.

ქართული დასი გადავიდა ახლანდელ რუსთაველის თეატრის შენობაში, სადაც მუშაობდა ორი დასი, რუსული თეატრი „ტარტო“ და სომხური დრამა. დღეები ასე გაანაწილეს: კვირა საღამო, სამშაბათი, ხუთშაბათი და შაბათი ქართულ დრამას. ორშაბათი, პარასკევი და კვირა დილა რუსულ თეატრს, ხოლო

ოთხშაბათი სომხურ თეატრს, მაგრამ ფაღავა მიღწეულით არ დაკმაყოფილდა. გაზეთ „სახალხო საქმეში“ დიდი ტაქტით, მაგრამ სრულიად გარკვევით სვამს საკითხს „უნდა აღვნიშნოთ ის გარემოება, რომ ყოველი სერიოზული დასისტვის აუცილებელია სავსებით და მხოლოდ და მხოლოდ მისი განკარგულებაში მყოფი თეატრი. ჩვენ რუსებთან და სომხებთან შეთანხმებით ვიმუშავებთ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, უნებლიედ, ერთმანეთს შევუშლით, თუნდაც მხოლოდ იმიტომ, სცენა ხან ერთის განკარგულებაში იქნება, ხან მეორის“ (კიკინაძე 1993: 65).

აკაკი ფაღავა დასის შეკრებისთანავე სურამში შეუდგა სეზონისათვის მზადებას. რეპერტუარში შევიდა შექსპირის „ოტელო“, დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ და „ირინეს ბედნიერება“ რეჟისორი ა. ფაღავა, შ. დადიანის „გუშინდელნი“ - რეჟისორი მ. ქორელი, ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ - რეჟისორი ა. წუწუნავა, ა. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“ - რეჟისორი ა. ახმეტელი. ა. ფაღავამ „ოტელოს“ დამდგმელ მხატვრად ა. ზალცმანი მოიწვია. რეჟისორს მუშაობა თითქმის დასრულებული ჰქონდა, როცა მხატვარი ესკიზების მოტანას აჭიანურებდა. რეჟისორს და მხატვარს შორის დისკუსიებს ბოლო არ უჩანდა. ზალცმანი პირობითი თეატრის პრინციპებს იცავდა, ხოლო ფაღავა რეალისტური თეატრის მომხრე იყო. მოითხოვდა ისტორიულ გარემოს სიზუსტეს. პირველი ესკიზები, რომელიც მხატვარმა უჩვენა, რეჟისორის მიერ დაწუნებული იქნა. აკაკი ვასაძე ამ ფაქტის შესახებ წერდა: „თავისუფალ დროს მოვიხელოებდი თუ არა, ოპერის თეატრის სადეკორაციოში შევიდოდი, რომ ზალცმანის საინტერესო საუბარი მომესმინა კოროვინზე, გოლოვინზე, ბენუაზე და სხვა. იმდროინდელი დეკორატიული ხელოვნების დიდოსტატებზე. თვითონ გოლოვინის მოწაფედ თვლიდა თავს. კოლორიტის და სასცენო განათების კარგი ოსტატი იყო. ერთ პაწია დეტალს წინა პლანზე წამოწევდა განათების საშუალებით. დანარჩენს კი თითქოს ბურუსში ჩასძირავდა. „ოტელოს“ დეკორაცია განზრახული ჰქონდა რემბრანდტისებურ შექრდილიან გარემოში მოექცია. ალექსანდრე ზალცმანი პირობითი თეატრის მიმდევარი იყო და როგორც დეკორაციებს, ასევე ტანსაცმელსაც ფერთა ვარიანტების მეშვეობით შთამბეჭდავ და ეფექტურს ხდიდა. იმუამად თეატრში და დეკორატიულ ხელოვნებაში ფერის დანიშნულება დიდად არავის ესმოდა და რა გასაკვირია, თუ ადრინდელი სამხატვრო თეატრის მიმდევარ რეჟისორს აკაკი ფაღავას „აბრადაკაბრად“ მოსჩვენებოდა ზალცმანის

ზემოხსენებული ესკიზი და მხატვრისაგან მოეთხოვა ისტორიული გარემოს ზუსტი ამსახველი დეკორაცია გაეკეთებინა“ (ვასაძე 1977: 76).

ოტელოს როლს ასრულებდა ა. იმედაშვილი, მისი ოტელოს შესახებ ლეგენდებს ყვებოდნენ. „ოტელოს“ რეპეტიციები ცხარე დისკუსიებში მიდიოდა. რეჟისორს და ოტელოს შემსრულებელს შორის ა. ვასაძე იხსენებს: „ბატონ აკაკი ფაღავას რეჟისორობით არაჩვეულებრივი წესით ვატარებდით „ოტელოს“ რეპეტიციებს (მხატვარი ალ. ზალცმანი), რეპეტიციები მიმდინარეობდა გაუთავებელ დისკუსიებში. მძაფრი და საინტერესო კამათი იმართებოდა, დამდგმელსა და ოტელოს როლის შემსრულებელ ალექსანდრე იმედაშვილს შორის. ამ დისკუსიებში გამარჯვებული ყოველთვის ალ. იმედაშვილი გამოდიოდა, რადგან მის მიერ უკვე ნათამაშევი როლის კონცეფციის სისწორეს იქვე პრაქტიკულად ამტკიცებდა, ამა თუ იმ ადგილის სრული გათამაშებით. რეჟისორი კი თავის ჩანაფიქრს, მხოლოდ თეორიულად, სიტყვით თუ აგვიღწერდა“ (ვასაძე 1977: 71).

ა. იმედაშვილი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. ა. ვასაძე წერდა: „ერთ-ერთ ასეთ დისკუსიის დროს, წამოვარდა ალექსანდრე და სთხოვა იაგოს, იუზა ზარდილაშვილს მესამე მოქმედებიდან ექვსის ჩაწვეთების სცენა გაეთამაშებინათ. ორივემ ისე ააწყო დიალოგი, რომ სარეპეტიციო დარბაზში მყოფნი სულგანაბუნნი ვუსმენდით და როდესაც ოტელომ გაშმაგებულმა წარმოსთქვა: „ოოო, იმ ყურმოჭრილ მონას რატომ ორმოცი ათასი თავი არ აბია, ერთი არ კმარა ჩემდა შურის საძიებლად“, ტანში ჟრუანტელმა დაგვიარა. ისეთი მგზნებარებითა და აღშფოთებით დასტყქა ეს ფრაზა იმედაშვილმა, ამ ჩია ტანის კაცმა, რომ მომეჩვენა თითქოს მიწა იძვრა და კედლები შეზანზარდა. ეს იყო გენიალური წამი! დიდი და პატარა მადლიერების გრძნობით ვეხვეოდით ქართული სცენის ამ ვეფხვს, მაგრამ აკაკი ფაღავა მაინც თავისას ამბობდა: მე განა არ ვიცი შენი ნიჭის ელვარება, ჩემო საშა, შენი უჩვეულო სასცენო ტემპერამენტი, შენი გონივრული განაწილება ენერჯისა როლში, მაგრამ ეს მძაფრი განწყობილება, ეს აღმაფრენა მე მინდა მსახიობმა ყოველ საღამოს გამოიწვიოს და არა შემთხვევიდან შემთხვევამდე ვუცადოთ, როდის გადმოვა მასზე ზეშთაგონება, ან როდის აიტაცებს მას ხასიათი, გრძნობა. მე მინდა ყოველ წარმოდგენაში განვიცადო ის, რაც შენ ამ წუთში გააკეთე.

- მაჩვენე, როგორ გავაკეთო ეს და დიდის სიამოვნებით შეგისრულებთ მაგ მოთხოვნას! – მოუჭრა იმედაშვილმა და დისკუსიასაც ბოლო მოეღო (ვასაძე, 1977: 71).

აკაკი ფალავამ დავით კლდიაშვილის თეატრში ახალ ეტაპს დაუდო საფუძველი. დ. კლდიაშვილი აღნიშნავს: „განსაკუთრებული სიყვარულით გამითბო ჩემი პიესები, გამიცოცხლა და გამიშუქა აკაკი ფალავამ“ (კლდიაშვილი 1988: 364).

დ. კლდიაშვილის პიესა „ირინეს ბედნიერება“ სხვადასხვა დროს იდგმებოდა ქართულ სცენაზე. მათ შორის აღსანიშნავია ა. წერეთლის, ვ. აბაშიძის, ვ. გუნიას, ლ. მესხიშვილის დადგმები. „ირინეს ბედნიერების“ დადგმებიდან განსაკუთრებულად გამოირჩევა აკაკი ფალავას სპექტაკლები. მან „ირინეს ბედნიერება“ დადგა ორჯერ 1920-1922 წლებში. დ. ანთაძე იგონებს: „აკაკი ფალავას სპექტაკლებმა ცხოველი გამოსმაურება ჰპოვა როგორც აუდიტორიისა, ისე პრესისა. ხალხი აღტაცებაში მოჰყავდა ყოფით ფორმებში გადაჭრილ სპექტაკლს... სპექტაკლში განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრეს აქტიორებმა და მთავარი სწორედ ეს იყო. ისინი თამაშობდნენ ბუნებრივად, კოლექტიურად. მეტად საინტერესო, დაუვიწყარი სახე აბესალომ სალამთაძისა შექმნა აკაკი ვასაძემ. ასევე დამაჯერებელი იყვნენ მიშა ლორთქიფანიძე და შალვა ღამბაშიძე. პატარა ეპიზოდურ როლში საერთო ყურადღება მიიპყრო მიშა გელოვანმა. იგი მთვრალ იმერელ აზნაურს თამაშობდა“ (ანთაძე 1962: 82).

რეჟისორი „ირინეს ბედნიერების“ მხატვრულ, სტილისტიკურ თვისებებს ითვალისწინებდა ეს კარგად ჩანდა წარმოდგენაში. დ. კლდიაშვილს არ უყვარს რთული დრამატურგიული პერიპეტიები. სადაა მისი პიესების ფიბულა, ნათელია სიუჟეტის განვითარებაც. აკაკი ფალავას მოსკოვში მიღებული გამოცდილების მიხედვით პატარა როლებისათვის „ერთნაირი ყურადღება“ უნდა დაეთმო, ამიტომ „ირინეს ბედნიერება“ ანსამბლურობით გამოირჩეოდა. გაზეთი „საქართველო“ წერდა: „უნაკლოდ იყო წარმოდგენილი „ირინეს ბედნიერება“, არცერთი მოძრაობა არ იყო გაუმართლებელი, სრული ილუზია იყო გამეფებული სცენაზე და იმერეთის სოფლის ცხოვრება ხელისგულივით გადაგვეშალა თვალწინ. ჭეშმარიტად დიდი დაკვირვება და გემოვნება გამოუჩენია ბატონ ფალავას. ასეთი მუშაობა და გულმოდგინება თავდებია იმისა, რომ ჩვენი დრამა განახლებისა და განმტკიცების გზიდან აღარ გადაუხვევს და მალე ეშველება ჩვენს ხელოვნებას, ჩვენს თეატრს, ჩვენს საზოგადოებრივ გამოფხიზლებას. ახალი დრამა ავლებს ახალ ხაზს ჩვენს ცხოვრებაში. ხაზს ხელოვნებისას, ზეადმტაცს, ხაზს სწორს, დიდად დამნაშავე იქნება ჩვენი საზოგადოება, თუ თავისი ჩვეულებრივი გულგრილობით მოადუნებს სასიცოცხლო აუღერებულ სიმებს ჩვენი ახალი თეატრისა“ (კიკნაძე 1993: 78).

„ახალი დრამა“ ავლებდა ახალ ხაზს და ქართულ თეატრს უნდა დაესახა ახალი გზები. თეატრის რეფორმისათვის მუშაობა უკვე მიმდინარეობდა. დაიდგა რამდენიმე საუკეთესო სპექტაკლი და მათ შორის ა. ფალავას „ირინეს ბედნიერება“. ნ. გვარამე წერდა: „აკაკი ფალავამ სრულიად ახალი დეკორაციებით და ახალი მიზანსცენებით დადგა დავით კლდიაშვილის „უბედურება“ და „ირინეს ბედნიერება“, რომელშიაც აკაკი ვასაძე მშვენივრად თამაშობდა აბესალომს“ (გვარამე 1949: 263).

გაზეთი „საქართველო“ განიხილავს „ირინეს ბედნიერებას“ და ხაზს უსვამს დადგმის „ნატურალიზმის ხაზებს“, „დადგმაში არის ნატურალიზმის ხაზები, მაგრამ აქ საჭიროა, სცენაში პირველ მოქმედებაში წარმოდგმულია იმერული პატარა ოდა, მის წინ ნამდვილი თუთის ხე (იმერული „ბჟოლა“), იმერული სასიმინდე, იმერული ღობე და სხვა. ერთი სიტყვით იმერული გარემო არასოდეს არ ყოფილა ჩვენს სცენაზე ასე კარგად გადმოცემულიო. მსახიობთა თამაში უნაკლო იყო. აქ უკვე ჩანდა ის საჭირო ტემპი, რომელიც აკლდა „დარისპანს“ (კიკნაძე 1993: 79). სპექტაკლის ნატურალისტურ მანერაში გადაწყვეტას აღნიშნავდა დ. ანთაძეც: მისი აზრით „ნატურალისტური თეატრის პირობა დაცული იყო იქამდეც კი, რომ სცენაზე ნამდვილი ღომი შემოჰქონდათ“.

დ. კლდიაშვილის პიესა „ირინეს ბედნიერებაში“ ჩნდება ახალი შტრიხი-ნატურალიზმის ელემენტები. „სცენა თქვენს წინაშე თუ სინამდვილე“ აღნიშნავდა გაზეთი „სახალხო საქმე“, შესანიშნავი იყო ახალგაზრდა მსახიობი ვასაძე. ისე თავისუფლად და ბუნებრივად ეჭირა თავი, რომ ხშირად დაგავიწყდებოდათ სცენაა თქვენს წინაშე, თუ სინამდვილე. ვასაძე თითქმის უნაკლოდ ასრულებდა ამ როლს“ (კიკნაძე 1993: 81).

რეჟისორ ფალავასთან აბესალოს როლზე მუშაობის პროცესს იხსენებს აკაკი ვასაძე: „აბესალო საღამთაძე ჩემი პირველი დიდი როლი იყო და ვცდილობდი საკუთარი, განსხვავებული ხერხებით, გამომსახველი საშუალებებით განმესახიერებინა. ამ სახის მოდელი ჩემს ბავშვობაში იმდენი მინახავს ზემო თუ ქვემო იმერეთში, რომ ვაღიარებდი ვიყავი იგი სრულყოფილად გადმომეცა. თუ არა და გადაწყვეტილი მქონდა საერთოდ თავი დამენებებინა თეატრისათვის. მეორე მხრივ როლზე მუშაობისას რეჟისორი უფლებას გვაძლევდა თავისუფლად ჩაგვეტარებინა იმპროვიზაციები. ორი თვე სისტემატიურად გავდიოდით რეპეტიციებს და ამ ხნის მანძილზე ორგანულად შევითვისეთ ტექსტი. ჩემს განწყობილებაში თავიდან გამოიკვეთა ამ სახის შინაგანი ხაზი, მისი შესრულების რიტმი, ტემპი, ასე წარმოიდგინეთ ისიც კი

შევედრი, რომ აბესალოს პლასტიკური გამოსახულება მომეძებნა. სრულად დავეუფლე მის დამახასიათებელ ჟესტიკულაციას და კუნთების დაჭიმულობებისგანაც სავსებით გავთავისუფლდი. პირველად ამ როლზე მუშაობისას მივადწიე „უწყვეტ მოქმედებას,“ ერთი განწყობიდან მეორე განწყობაში უშუალოდ გადასვლას და ამ განწყობის ფიზიკურ მოქმედებით ფიქსირებას, სინამდვილიდან ყველაზე დამახასიათებელი დეტალების ამორჩევას და მერე მათ ხელახალ ორგანიზებას. თუ რას ნიშნავს მთლიანი მხატვრული სახის შექმნა, (და არა მისი ცალმხრივი გააზრება - გამოსახვა) სწორედ აბესალოზე მუშაობის დროს შევიცანი და შევიგრძენი. პირველად მაშინ გადაიქცა რეპეტიცია სასიხარულო, სასიამოვნო შრომად და ამ შემოქმედებითმა განწყობამ სხვა რეპეტიციებზე წამახალისა და მართლაც შლეგივით ვმუშაობდი. მე ყველასა და ყველაფერს ვუსმენდი, რეჟისორის რჩევა-დარიგებასაც, მაგრამ შინაგანი ყურითა და თვალთ ყველაფერს გამოწმენდი და ამ რჩევა დარიგებებისაგან იმას ვღებულობდი, რაც ჩემს მიერ მთავარ კონტურებში მოხატული სახის სტრუქტურას შეეფერებოდა. აბესალოზე მუშაობის დროს უნებურად გამომიჩნდა ის შუქურა, რომელიც ჩემი გმირის გასავლელ გზას მართალია ჯერ ბუნდოვნად, მაგრამ საკმარისად მინათებდა“ (ვასაძე 1977: 72).

ა. ვასაძის მოგონებიდან ჩანს თუ როგორ მუშაობდა რეჟისორი ა. ფაღავა მსახიობებთან. „ჩაგვეტარებინა იმპროვიზაციები“ ყურად იღებს „რეჟისორის რჩევა დარიგებებს“, ქმნის „მთლიან მხატვრულ სახეს“. ფაღავას რეჟისორობით გადაიქცეოდა რეპეტიცია „სასიამოვნო შრომად“.

ვ. კიკნაძე ა. ფაღავასადმი მიძღვნილ შრომაში აღნიშნავს, რომ „ა. ფაღავა ხანგრძლივად, სისტემატიურად მუშაობდა რეპეტიციებზე. ამ თვისებას იგი სამხატვრო თეატრს უმაღლოდა. კ. სტანისლავსკის თაყვანისმცემელ რეჟისორს, კარგად ესმოდა რეპეტიციების მნიშვნელობა. მუდმივი წვრთნის როლი მსახიობის ცხოვრებაში. როცა კ. სტანისლავსკი დაესწრო კონსერვატორიის სტუდიაში მის რეპეტიციებს, სტანისლავსკიმ შეუქო მუშაობა და თავისი რჩევა მისცა: „დრამატული ხელოვნება ყველაზე მეტად საჭიროებს სისტემატიურ ვარჯიშს არამარტო ფიზიკურს, არამედ სულიერსაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში მსახიობი იმყოფება დილეტანტის მდგომარეობაში, ემყარება შთაგონებას და სარგებლობს აპოლონის რაღაც განსაკუთრებული პროტექციით. დრამის მსახიობი ვარჯიშობს მხოლოდ მაშინ, როცა მას მოეპრიანება. ერთი თვე მუშაობს, მეორე თვე ისვენებს... ვირტუოზობის გარეშე არ არსებობს ხელოვნება... შეინარჩუნეთ დიდხანს თქვენი საერთო ახალგაზრდული აღზნება,

სიყვარული და პატივისცემა თქვენი ხელოვნებისადმი“. სხვათაშორის სტანისლავსკის რჩევა-დარიგება ყველაზე მეტად ქართველ მსახიობებს სჭირდება, რადგან იგი ძალიან ხშირად არის „აპოლონის პროტექციის იმედად!“ (კიკნაძე 1993:81).

ნ. გვარამე აღნიშნავდა „რეჟისორის ცოცხალ მიზანსცენებს“ ასევე მსახიობების „მშვენიერ თამაშს“, „აკაკი ფაღავამ სრულიად ახალი დეკორაციებით და ახალი მიზანსცენებით დადგა „უბედურება და „ირინეს ბედნიერება“, რომელშიც აკაკი ვასაძე მშვენივრად თამაშობდა აბესალომს“ (გვარამე 1949: 263).

აკაკი ფაღავას მიერ დადგმული „სამანიშვილის დედინაცვალი“ რუსთაველის თეატრის ისტორიაში შევიდა როგორც მნიშვნელოვანი დადგმა. „სამანიშვილის დედინაცვლის“ შესახებ გამოთქმული იყო ორი აზრი, რომ მისი განსახიერება შეიძლებოდა ორი გზით: ერთი, რომელიც ჩვენ ვიხილეთ დადგმაში, ეს გზაა სადა. რეალისტურ ხაზებში მომწვევდელი გარეშე ყოველგვარი ტრიუკებისა, მაგრამ იუმორის ჯანსაღ წყაროში განბანილი. მეორე გზაა გზა სტილიზაციის, გროტესკის ხაზში გამართვისა... ცხადია რეალიზმის მოწინააღმდეგე ბანაკს ეს გზა უფრო დააკმაყოფილებდა. რეჟისორის მიერ დასახულ ამოცანებს მსახიობები დიდი ოსტატობით ასრულებენ. შ. ღამბაშიძე (პლატონი), აკ. ვასაძე (კირილე), ა. ჟორჟოლიანი (ქამუშაძე), უ. ჩხეიძე (არისტო)... სიამტკბილობის ურუნტელით იქარგებოდა მთელი წარმოდგენა. მხურვალე ტაშით იწვევდნენ რეჟისორს“. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ დავით კლდიაშვილის პიესები „დარისპანის გასაჭირი“, „ირინეს ბედნიერება“, „უბედურება“, გადაწყვიტა, როგორც სოციალური დრამა. 1924 წლის გაზეთი „ქართული სიტყვა“ წერდა: „აკაკი ფაღავას დადგმებში ჩვენი ყურადღება მიიქცია დავით კლდიაშვილის პიესებმა... ამდენი უბრალოება სულის და ამდენი ადამიანურობა ჩვენს სცენაზე ნაკლებ გვინახავს.“ (შვანგირაძე 1964: 60).

დ. კლდიაშვილი ა. ფაღავას მიერ თავისი პიესების დადგმის შესახებ მაღლიერი აღნიშნავდა: „განსაკუთრებული სიყვარულით გამითბო ჩემი პიესები, გამიცოცხლა და გამიშუქა აკაკი ფაღავამ. ეს სითბო, ეს სიყვარულიანობა თან ახლდა ჩემს ლიტერატურულ შრომას, არასდროს არ დაკლებია იგი და ამიტომაც ჩემი გავლილი ლიტერატურული გზა ბედნიერად გავლილ გზად მიმაჩნია“. (კლდიაშვილი 1988: 364).

დავით კლდიაშვილის პიესების სცენიური ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო ფურცლები ეკუთვნის აკ. ფაღავას.

1921 წელს აკაკი ფაღავამ თავი დაანება ქართული დრამის ხელმძღვანელობას და დამდგმელ რეჟისორად დარჩა. თავის განცხადებაში წერდა: „მე, როგორც რეჟისორთა კოლეგიის წარმომადგენელს და სამხატვრო ნაწილის გამგეს, არა მაქვს საშუალება პირნათლად შევასრულო ნაკისრი მოვალეობანი და გთხოვთ გამანთავისუფლოთ ხელმძღვანელობისაგან“. (კიკნაძე 1970: 217).

ფაღავამ, როგორც კეთილსინდისიერმა ადამიანმა, თანამდებობის დატოვება ამჯობინა მოვალეობის ცუდად შესრულებას. როგორც გულწრფელ რეჟისორს აღაფრთოვანებდა ხელოვნების ნამდვილი ნიმუში. 1925 წელს რუსთაველის თეატრში მარჯანიშვილის მიერ დადგმული „ჰამლეტის“ გენერალური რეპეტიციის შემდეგ, სპექტაკლით აღტაცებულმა წერილით გაუხიარა აზრი მარჯანიშვილს და თეატრის მთელ კოლექტივს. აკ. ფაღავა წერდა: „ძვირფასო კოტე, მეგობრებო... ეს დადგმა ისეთი გრანდიოზული შემოქმედებაა, რომ ერთბაშად ამომწურავი შეფასება შეუძლებელია... რა სადაა და სპეტაკი, ვით ბავშვი, ჩვენი უშანგი. იგი რომ ნიჭიერი მსახიობი იყო, ახალგაზრდობის ყველა მეგობარი, გამბობლით მისი მოსვლის პირველი დღიდანვე, მაგრამ რომ ასეთი დიდ-ინტუიციის პატრონი იყო, დღემდე არ ვიცოდი... თქვენი „ჰამლეტის“ ასეთი ხასიათის ინტერპრეტაცია არის პირველი ყველა სხვა თეატრი დღემდე ჰამლეტს გმირად სახავდა და მისი გაადამიანურება თქვენს მეტს არვის უცდია... ასეთი ინტერესით და სიომოვნებით, დიდი მხატვრული კმაყოფილების მიღებით, თავის დროზე არ მომისმენია მოსკოვის სამხატვრო თეატრის „ჰამლეტიც“ კი... განა „ჰამლეტის“ დადგმა ცოტა ყოფილა? მაგრამ დღევანდელი დადგმა იმდენად დიდი და მნიშვნელოვანია, რომ ერთ-ერთი უდიდესი მიღწევაა ჩვენი თეატრისთვის, რომელიც 1921 წლიდან გოლიათივით გაიზარდა... ყველა დაწყებული უშანგითა და ვერიკოთი, რაღაც სულის და გულის ნათესავად მხვდებოდნენ და მთელი საღამო ისე ვიყავი დაპყრობილი და დატყვევებული თქვენს მიერ, რომ ბავშვობის შემდეგ მე არ მახსოვს თეატრის ასეთი მომაჯადოებელი გავლენა... გულწრფელი, მხურვალე მადლობა ყველას და განსაკუთრებით კოტეს, რომელმაც აიყვანა ჩვენი თეატრი ამ სიმაღლემდე და მოგანიჭათ თქვენ ესოდენ ბრწყინვალე გამარჯვება.“ (შვანგირაძე 1964: 61).

1926-1927 წლის სეზონში აკაკი ფაღავა მიიწვიეს ბათუმის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად და მთავარ რეჟისორად. ამ პერიოდისათვის ის საკმაოდ გამოცდილი და ცნობილი რეჟისორი იყო. სულ მოკლე ხანში შეცვალა ბათუმის თეატრის მხატვრული სახე. იგი ჩვეული ენერგიით შეუდგა ბათუმის

თეატრის აღდგენას და სულ მოკლე ხანში მაღალ დონეზე დააყენა მისი შემოქმედებითი სახე“ (ბუხნიკაშვილი 1979: 76). სეზონის წინ აკაკი ფაღავამ მთელი ინტერვიუ მისცა გაზეთ „კომუნისტს“ თეატრის გეგმების შესახებ. იგი აღნიშნავდა: „...მიმდინარე სეზონში ჩვენ ვხელმძღვანელობთ შემდეგი დებულებით: რიცხვით ნაკლები დადგმები, ხოლო ღირსებით უმჯობესი. ეგრეთწოდებულ „ხალტურას“ უნდა მოეღოს ბოლო და აჭარის ცენტრიც უნდა ეზიაროს თანამედროვე სასცენო ხელოვნების დაწმენდილ წყაროს რიგიანი და მხატვრული დადგმების საშუალებით. თუმცა ეს მეტად დიდი მოვალეობაა ჩვენთვის. მაგრამ ჩვენი გზები სრულიად შეგნებულად აქეთკენ არის მიმართული. ასეთი მუშაობის საჭიროებას გრძნობს მთელი ჩვენი დასი და არ დაიშურებს თავის ძალ-ღონეს. მე პირადად მწამს და მჯერა, რომ ყველა, ვისაც კი აქვს რაიმე დამოკიდებულება თეატრთან და უყვარს იგი, ყოველგვარად დაგვეხმარება.“ (კომუნისტი 1926: 277).

სეზონი გაიხსნა ნ. შიუკაშვილის კომედით „ამერიკელი ძია“. კომედიაში აღწერილია ორი ავანტიურისტის ოინები რევოლუციამდელ საქართველოში. პრესამ გააკრიტიკა პიესა, როგორც საბჭოთა თეატრისათვის შეუფერებელი, მაგრამ ვერ უარყოფდნენ დადგმის მაღალ ხარისხს. გაზეთი „ფუხარა“ წერდა: „პირველი გამარჯვება წინა სეზონის პერმანენტურ დამარცხებითა შემდეგ, რასაკვირველია, გამარჯვება, რომლის შესახებ ვლაპარაკობდით. პირობითი ხასიათისაა. ნაკლს, დეფექტს უეჭველია აქაც ჰქონდა ადგილი, მაგრამ ბათუმის თეატრალური ცხოვრების პირობებში ფაღავას მიერ დადგმული „ამერიკელი ძია“ არის უსათუოდ თვალსაჩინო გამარჯვება. ვფიქრობ არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ამ რწმენით დაბრუნდა თეატრიდან მრავალრიცხოვანი საზოგადოებაც. ამის თავდებია, თუ გნებავთ, მაყურებლის გულწრფელი და მხურვალე ოვაციები, რომელიც მიძღვნილი იყო როგორც რეჟისორის, ისე მთელი დასისადმი. ამრიგად წლევანდელ სეზონზე დამყარებულ იმედებს ჯერჯერობით კარგი პირი უჩანს.“ შემდეგ გაზეთი აღნიშნავდა თუ რა საინტერესოდ იყო დადგმული სპექტაკლი. „ჩინებულად არის დამუშავებული სცენური სურათები. მთელი პიესა ცოცხალი და დინამიურია. მსახიობის შესრულებაში ვერ ნახავთ ვერც ერთ ზედმეტ შტრისს, ვერც ერთ ზედმეტ ხაზს. ყველაფერი თავის ადგილზეა. სხვათა შორის, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ასეთი მხატვრულ დეკორაციებში ბათუმის მაყურებელი პირველად ნახულობს ქართულ წარმოდგენას, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ თბილისის ქართული დრამის გასტროლებს.“ (ბუხნიკაშვილი 1979: 77).

გაზეთი „ბათუმი“ აღნიშნავდა სამსახიობო ოსტატობის საერთო მაღალ დონეს: „ყოფილი დასებისათვის უჩვეულო ანსამბლი (ეს პრობლემა უფრო მეტად აწუხებს პროვინციულ თეატრს), მხატვრულად ჩამოსხმული სცენური სურათები, გამახვილებული სცენური სახეები; აი რა ფორმებში იქნა ჩამოყალიბებული პიესა“

აკ. ფალავამ ბათუმის სცენაზე დადგა მ. ჯავახიშვილის რონამის „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ინსცენირება. გაზეთი „ფუხარა“ წერდა: „ახლად გადაკეთებული, გაფართოებული თეატრი გადაჭედელი იყო ხალხით. ბევრი დარჩა უბილეთობის გამო თეატრის გარეთ. ეს იმის მაჩვენებელია, რომ ხალხი, რომელიც ერთ დროს გაურბოდა თეატრს, ისევ მობრუნდა მისკენ, ისევ გაიზარდა სასცენო ხელოვნებისადმი ყურადღება. ეს მობრუნება თეატრს ბევრს ავალებს. ამ მობრუნებით უნდა ვისარგებლოთ, უნდა გამოვიყენოთ ეს მომენტი, ხალხი მტკიცედ დაუკავშიროთ თეატრს. ამისთვის თეატრმა უნდა მისცეს საზოგადოებას ის, რის მოთხოვნის უფლება აქვს საზოგადოებას...“. „ამბობენ, რომ პირველი წარმოდგენა დასისთვის გამოცდა არისო, თუ ეს თქმა მართალია, დასმა ჩააბარა გამოცდა უმთავრესად ახალგაზრდა ძალებით, რაც ღირსია აღნიშვნისა, დიდი სიცოცხლით მიდიოდა პიესა“... (ბუხნუკაშვილი 1979: 79).

აკ. ფალავამ თარგმნა ბ. ლავრენიების პიესა „რღვევა“ და ეს პიესა პირველად საქართველოში მისი რეჟისორობით დაიდგა „იერიშის“ სახელწოდებით. დადგმის მხატვრები იყვნან დ. მირიანაშვილი და .ი. გამრეკელი, მუსიკა ეკუთვნოდა რ. გოგნიაშვილს. წარმოდგენამ საზოგადოების დიდი მოწონება დაიმსახურა. გაზეთი „ფუხარა“ წერდა: „რამდენადაც ძლიერი და მძლავრია პიესა, იმდენად მსახიობებმა შეძლეს ყველა მომენტის საგსებით დაპყრობა და პიესის საჭის ხელში ჩაგდება. შეიძლება ცალკე გამოვეყოთ ვ. ანჯაფარიძე, კ. მაჭარაძე, შ. ბუუაშვილი, მ. მესხიშვილი, ნ. გოძიაშვილი და სხვები. მაგრამ სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ პიესას გაამარჯვებინა მთლიანმა კოლექტიურმა ძალამ და მათ მიერ შექმნილმა საუკეთესო ანსამბლმა. სარეჟისორო ნაწილიც არ წარმოადგენდა გამონაკლისს საერთო კოლექტიური ძალიდან.“ (ბუხნიკაშვილი 1979: 81). თეატრმცოდნე ნინო შვანგირაძე აღნიშნავს: „ეს სპექტაკლი აჭარის ქართული დრამის დღესასწაული იყო და მართლაც „იერიში“ დიდ გამარჯვებად შევიდა ბათუმის თეატრის ისტორიაში.“ „რღვევის“ შემდეგ ფალავა დგამს დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ინსცენირებას. წარმოდგენამ საყოველთაო მოწონება დაიმსახურა. 1927-1928 წლის თეატრალური სეზონის ბოლო წარმოდგენა იყო შ. დადიანის პიესა

„გუშინდელნი“, რომელიც რეჟისორმა ფაღავამ და მხატვარმა დ. მირიანაშვილმა დადგეს კონსტრუქციულ დეკორაციებში. პრემიერის შემდეგ გაზეთი „ფუხარა“ წერდა: „მ. დადიანის „გუშინდელნი“ გაკონსტრუირება მოუხერხებელია. რეჟისორი აკ. ფაღავა არ მოერიდა ამას და დადგმა მოგვცა კონსტრუქციული გეგმით. ასე მიაჩნდა რეჟისორს, თორემ ის კოლოფი, რომელიც იმერელი მამასახლისის მალხაზის სახლს წარმოადგენდა, სულ არ არის კონსტრუქციული. კარიკატურას უფრო ჰგავს. სცენა ისე იყო დაკავებული ამ სახლით და უამრავი კიბეებით, რომ მსახიობებს გასახერხებელი ადგილიც კი არ ჰქონდათ. აქედან იყო მიზანსცენების მაგიერ ერთმანეთის გარშემო ტრიალი, უაზრო გადასვლა ერთი ადგილიდან მეორეზე და სხვა. ამის გამო საუკეთესო მომენტებმაც უფერულად ჩაიარა“ (ბუნუკაშვილი 1979: 81). გაზეთი აღნიშნავდა, რომ მსახიობებიც მოისუსტებდნენ, გარდა ფაციას როლის შემსრულებლის, ვ. ანჯაფარიძისა. ანჯაფარიძე აღნიშნავს ალ. ფაღავას დიდ ღვაწლს ქართული თეატრის წინაშე, „მან ჩამოიტანა სამხატვრო თეატრის პრინციპები და მე პირველად ვიგრძენი ნამდვილი სცენური კულტურა და დისციპლინა. აკაკი ფაღავამ შეამზადა ნიადაგი, რომ კოტე მარჯანიშვილს ასე უცბად აეწია ქართული თეატრი“.

აკ. ფაღავას რეჟისორულ მოღვაწეობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია 1930 წელს თბილისის საოპერო თეატრში დადგმული ზაქარია ფალიაშვილის ოპერას „აბესალომ და ეთერი“. აბესალომს მღეროდა დავით ანდღულაძე, მურმანს – სანდრო ინაშვილი. ამ დადგმას კოტე მარჯანიშვილმა დადებითი შეფასება მისცა. იგი აკაკი ფაღავასადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავს, რომ „მოსწონს ამ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა და გულწრფელად ესალმება მის ავტორს“ (შვანგირაძე 1962: 32).

„აბესალომ და ეთერი“ 1931 წელს ა. ფაღავამ ხარკოვის, უკრაინის მაშინდელ დედაქალაქის საოპერო თეატრის სცენაზე განახორციელა. 1936-1937 წლის თეატრალურ სეზონში უკრაინელებმა „აბესალომ და ეთერი“ ისევ აღადგინეს.

ქართული თეატრის მოღვაწეთა ოცნება ახდა 1921 წელს რესპუბლიკის მთავრობა იწყებს სათეატრო განათლების მოგვარებას სახალხო კომისარიატის დავალებით აკაკი ფაღავა მთელი წელი მოუწია საორგანიზაციო საკითხებს და 1922 წ. სტუდია გაიხსნა. „მას მტკიცედ სჯეროდა და სწამდა სასცენო ხელოვნების ხვალინდელი დღე. ამიტომაც, თავის მთავარ მოწოდებად თეატრის მომავლისათვის ზრუნვა, გარჯა და შრომა აქცია. ის დღენიადაგ იღწვოდა

იმისათვის, რომ მშობლიურ სცენას ნიჭით გაბრწყინებული და პროფესიული ოსტატობით მადლმოსილი ახალ-ძალები არ მოკლებოდა“ (ჯანელიძე 1972: 83).

სტუდიის გახსნასთან დაკავშირებით გაზეთ „კომუნისტში“ ასეთი ცნობა დაიბეჭდა „თბილისში დაარსდა აკაკი ფაღავას ხელმძღვანელობით დრამატული სტუდია, სადაც თავი მოიყარა ორმოცამდე ახალგაზრდამ. სტუდიის პროგრამაში შედის 1. მოკლე ანატომია და ფიზიოლოგია, რათა მომავალმა მსახიობებმა იცოდეს მათი ფუნქციები ადამიანის სხეულისა, 2. ხმის დაყენება, 3. მხატვრული მეტყველება, 4. პლასტიკა, ცეკვა, 5. გიმნასტიკა, 6. ფარიკაობა, 7. ფსიქოლოგია, 8. სასცენო ელემენტების დამუშავება, 9. იმპროვიზაცია და მიმოდრამა, 10. თეატრის ისტორია, 11. გრიმი, 12. ტანსაცმლის ისტორია, 13. ლიტერატურისა და დრამის ისტორია, 14. ხელოვნების ისტორია, 15. ესთეტიკა, 16. სიმღერა, 17. ნაწევები სცენებისა და პიესების დამზადება“.

სტუდიის გახსნაზე შესავალი სიტყვა წარმოსთქვა აკ. ფაღავამ. სიტყვებში გამოვიდნენ კ. მარჯანიშვილი, ა. ახმეტელი, მ. ქორელი, კ. გამსახურდია, ტ. ტაბიძე. დამსწრე საზოგადოებას სტუდენტთა სახელით სიტყვით მიმართა ა. ხორავამ. ლექციების წასაკითხავად მოწვეულნი იყვნენ გამოჩენილი მეცნიერები: ი. ჯავახიშვილი, დ. უზნაძე, გ. ჩუბინიშვილი, ა. შანიძე, ვ. ახვლედიანი; რეჟისორები: კ. მარჯანიშვილი, ა. ახმეტელი, მ. ქორელი. 1923 წლიდან სტუდია თავისი ნამუშევრების საჯარო ჩვენებას იწყებს. თეატრალურმა საზოგადოებამ და პრესამ სტუდენტთა ნამუშევარს მაღალი შეფასება მისცა. 1923 წელს სტუდიას თეატრალური ინსტიტუტის უფლებები მიენიჭა, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ახალი სამსახიობო კადრების აღზრდის საქმეში. მის პირველ კურსდამთავრებულთა შორის იყვნენ: ა. ხორავა, ს. თაყაიშვილი, ვ. გოძიაშვილი, თ. წულუკიძე, პ. კობახიძე და სხვები. გამოჩენილი ქართველი მსახიობი უშანგი ჩხეიძე ა. ფაღავას შესახებ წერდა: „თქვენ რომ წმინდა რეჟისორულ გზას გაჰყოლოდით თეატრში, თქვენი სახელი დღეს, შეიძლება უფრო მეტად ცნობილი იქნებოდა ფართო საზოგადოებისათვის, მაგრამ თქვენ უფრო რთული და უჩინარი გზა აირჩიეთ – ახალგაზრდობის აღზრდა! ჩემი აზრით კი, ერთი ნიჭიერი ახალგაზრდის აღზრდა მრავალ ნიჭიერად დადგმულ პიესას ბევრად აღემატება. თქვენი მოღვაწეობა უფრო დიდი რეჟისორული საქმიანობაა, ვიდრე ჩვეულებრივი რეჟისორის, რადგან თქვენ დგამთ პიესას, რომელსაც „ქართული თეატრის ხვალისდელი დღე“ ეწოდება“ (ჩხეიძე 1956:304).

სტუდიის ბაზაზე 1923 წელს შეიქმნა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, რომლის პირველი დირექტორი იყო

პროფესორი აკაკი ფაღავა. აკ ფაღავას ყოფილი სტუდენტი, თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე იხსენებს: „ის იყო ნამდვილი პედაგოგი, აღმზრდელი ახალი თაობისა. ამ სტრიქონების ავტორსაც ახსოვს მისი სიტბო და ყურადღება. იგი გვინერგავდა შრომისადმი სიყვარულს, გვასწავლიდა საქმისადმი თავდადებას. აკ. ფაღავა განსაკუთრებულად მომთხოვნი იყო, როცა საქმე დეტალების სიზუსტეს შეეხებოდა. სტუდენტებს გვიკვირდა კიდევ, რატომ აქცევდა ასე დიდ ყურადღებას თეატრის ისტორიისათვის უმნიშვნელო ფაქტებს. ზოგჯერ უცნაურადაც გვეჩვენებოდა მისი გამახვილებული ყურადღება „თეატრის ისტორიის წერილმანებისადმი“, მაგრამ პედაგოგი არ ცდებოდა, იგი თეატრმცოდნეებს გვასწავლიდა კონკრეტულობას, სიზუსტეს და ერთი შეხედვით მეთაქმისსოვანი დეტალების ცოდნას, რომლებიც ზოგჯერ სრულიად ახალ მნიშვნელობას იძენენ კვლევის დროს“ (ვ. კიკნაძე 1970:212). აკაკი ფაღავას პედაგოგიური და რეჟისორული მოღვაწეობა მჭიდროდ უკავშირდება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიას, სადაც 1924 წელს ჩამოაყალიბა საოპერო სტუდია, რომელშიც დგამს ჩიმაროზეს „ფარულ ქორწინება“-ს, ლეონკავალოს „ჯამბაზებს“. აკ ფაღავას ინიციატივით შეიქმნა სავოკალო კლასები I და VI მუსიკალურ სასწავლებლებში „დღეს ჩვენ სამართლიანად ვამაყობთ ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის მუსიკალური ათწლედით, მისი პირველი დირექტორი აკაკი ფაღავა იყო (შვანგირაძე 1964: 62).

აკაკი ფაღავა კონსერვატორიის საოპერო კლასს ხელმძღვანელობდა და წლების მანძილზე ამზადებდა კადრებს ქართული საოპერო ხელოვნებისთვის. აქ სწავლობდნენ ცნობილი საოპერო მომღერლები: დავით გამრეკელი, მერი ნაკაშიძე, ნადეჟდა ხარაძე, ბათუ კრავეიშვილი და სხვები. „ფაღავას – ამ შესანიშნავ თეატრალურ მოღვაწეს – დიდი ამაგი, მიუძღვის ქართული თეატრალური ხელოვნების აღორძინების საქმეში. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების სფეროში აკ. ფაღავა მრავალი სასარგებლო საზოგადოებრივი საქმის წამომწყები და მესვეური იყო პირველად მას შევხვდი სტუდენტობის დროს კონსერვატორიაში, შემდეგ დრამატულ სტუდიაში. მასწავლიდა თეატრის ისტორიას და სამსახიობო ოსტატობას.“ (კრავეიშვილი 1966:36).

ამ საოპერო კლასის მიერაა განხორციელებული „ფიგაროს ქორწინება“, „ეგგენი ონგინი“, „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, „სევილიელი დალაქი“ (შვანგირაძე 1962: 32).

აკაკი ფაღავას სადაც არ უნდა ემუშავა, ყველგან წარმოჩინდებოდა თავისი შრომისმოყვარეობით, ორგანიზატორის მონაცემებით და კეთილსინდისიერებით.

მეტად რთულია თეატრალური საზოგადო მოღვაწის გზა. ადვილად ივიწყებენ ამავს, რადგან მოღვაწე მსახიობივით პოპულარული არ არის, მაგრამ ამგვარი მსხვერპლის გარეშე დიდი საქმეები არ კეთდება. აკ. ფაღავამ მთელი თავისი ნიჭი და ენერჯია ქართული თეატრის და სათეატრო განათლების აღორძინებასა და წარმატებისთვის ბრძოლას შეაღწია.

დასკვნა

დიფერენცირებულად განვიხილოთ რეჟისურის განვითარების სხვადასხვა დონე. შევეცადეთ არ დაგვერღვია შინაგანი კავშირი სუსტსა და ძლიერ რგოლებს შორის ქართული რეჟისორული ხელოვნების ფორმირების ევოლუციის შეფასებისას.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქართულმა რეჟისურამ განვითარების ისეთივე გზა განვლო, როგორც რუსულმა და დას. ევროპის თეატრმა.

ქართულ თეატრს სათავეში ედგნენ დიდი მამულიშვილები მათ იცოდნენ რა სჭირდებოდა ერს, ქვეყანას, მათ ხალხის სამსახურში თეატრიც ჩააყენეს. შექმნეს XIX საუკუნის აზროვნების მაღალი დონე: გ. ერისთავის, ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, კ. ყიფიანის, კ. მესხის, ვ. გუნიას თეატრალური შეხედულებანი ემთხვევა XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მსოფლიო დიდ მწერალთა და მოწინავე თეატრალურ მოღვაწეთა ნააზრევს, ქართული რეჟისორული ხელოვნების განვითარების ტენდენცია პროგრესული გზით იყო წარმართული, ამიტომ განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმ მწერალთა და მსახიობთა დეაწლი, რომლებმაც თავის დროზე რეჟისორის ფუნქცია შეითავსეს და ისტორიული როლი შეასრულეს ქართულ თეატრში. პირველ რიგში აღსანიშნავია ქართული პროფესიული თეატრის განმაახლებელი გიორგი ერისთავი, რომელიც პირველი თეატრის დრამატურგიც იყო, მსახიობიც და თეატრის ორგანიზატორ-რეჟისორიც.

თეატრის ისტორიის ამ ეტაპზე რეჟისორის როლი ჯერ კიდევ ვერ ამაღლდა დამოუკიდებელი ხელოვნების დონემდე, იგი უფრო ორგანიზატორის ფუნქციას ასრულებს. თეატრში მტკიცე ადგილს იმკვიდრებს რეჟისორ-ორგანიზატორი, რომელიც ბუნებრივად ჩამოყალიბდა თეატრის წიაღში. თეატრს ყოველთვის საჭიროებდა ისეთ ადამიანს, რომელიც ხელმძღვანელისა და ორგანიზატორის როლს იტვირთებდა. ამას კარგად გრძნობდა ქართული თეატრიც და როგორც კი გ. ერისთავმა იგი განაახლა ეს დიდი მისიაც თავად იკისრა.

XIX საუკუნის 80-იან წლებში ქართული რეჟისურა თავისი პრაქტიკული და თეორიული განვითარების ახალ საფეხურს აღწევს. ილიას და აკაკის წერილებმა თეატრზე კარგი ფსიქოლოგიური ატმოსფერო შეუქმნეს ახალ თეატრს. მოამზადეს ნიადაგი, რომ პროფესიული თეატრი მტკიცე საძირკველზე

დაფუნქციონირებს. ამისათვის საჭირო იყო თეატრს სათავეში ჩადგომოდა ნიჭიერი ორგანიზატორი. თეატრს უნდა ჰქონოდა „მიმდინარე რეპერტუარი“, უფრო აკადემიურად უნდა მომზადებულიყო სპექტაკლები, ბრძოლა გამოეცხადა პროვინციალიზმსა და სცენისმოყვარეთა ჩვევებს. განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა სასცენო მეტყველების სრულყოფას და ენის სიწმინდის დაცვას. წინა პლანზე წამოიწია ანსამბლის პრობლემამ და სპექტაკლის სცენოგრაფიის საკითხებმა. გამახვილდა ყურადღება დრამის თეორიისა და მსახიობის ოსტატობის პრობლემებზე. ზემოთ ჩამოთვლილი საკითხები არა მარტო თეორიული განსჯის, არამედ თეატრალური პრაქტიკის ნაწილი გახდა.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართველ მწერალთა და მოღვაწეთა თეატრალურ ნააზრევში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია თეატრის მხატვრული პოზიციის პრობლემას. ეს იმის მაჩვენებელია, რომ მკვეთრად იზრდება იმ ადამიანის ფუნქცია, ვინც პასუხს აგებს სპექტაკლის პოზიციაზე, ცხადია იმდროინდელი რეჟისურა ჯერ კიდევ არ იყო კონცეპტუალური რეჟისურა, იგი წარმოადგენდა რეჟისორული ხელოვნების განვითარების საწყის ეტაპს, მაგრამ ეს უკვე დიდი გზის დასაწყისი იყო, რომელსაც უნდა გაეწეო „საავტორო რეჟისურის“ (ანუ სამწერლო) და „მსახიობთა რეჟისურის გზა“.

რეჟისორის მოვალეობას შეადგენდა მკაფიოდ გამოეხატა წარმოდგენის იდეური ჩანაფიქრი. ერის მეთაურები სწორედ ამაში ხედავდნენ თეატრის დანიშნულებას, იდეური ჩანაფიქრის გამოხატვის ძირითადი საშუალება მსახიობი გახდა, რომელიც სცენაზე განუსაზღვრელი უფლებით სარგებლობდა და ჯერ კიდევ არ იყო დამორჩილებული რეჟისორს. მათ უჭირდათ რეჟისორის ერთმართველობის პრინციპთან შეგუება.

ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა და სხვა მოღვაწეებმა აღიარეს რეჟისორის როლი, თეორიულად დაასაბუთეს მისი მნიშვნელობა თეატრში და ნიადაგი მოუმზადეს რეჟისურის პროფესიის დამოუკიდებლობას.

ქართული რეჟისორული ხელოვნების ფორმირება შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ „მსახიობთა რეჟისურის“ გარეშე. ეს იყო სამსახიობო ოსტატობის ამდლები და მსახიობთა უფლებების გაფართოების პერიოდი. სწორედ ამ დროს მის წიაღში ჩაისახა ძალა, რომელსაც მათი განუსაზღვრელი უფლებები უნდა შეეზღუდა ერთ პიროვნებაში მოქცეული მსახიობი და რეჟისორი შინაგან გაორებასა და წინააღმდეგობას იწვევდა, რომელიც თეატრზე აისახებოდა. ქართულ თეატრის რეჟისორებად წარმატებით მოღვაწეობდნენ ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, კოტე მესხი, ვალერიან გუნია და სხვები. ქართული

თეატრის მოწინავე მსახიობები გრძნობდნენ, რომ უნდა გაზრდილიყო რეპერტიციების როლი, სპექტაკლში სცენური ქმედების ბუნებრივი პროცესის მიღწევას ხანგრძლივი რეპეტიციები და რეჟისორის ხელი სჭირდებოდა. მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობის ისტორიაში იმთავითვე დაპროგრამდა თეატრის ბუნებისათვის დამახასიათებელი შინაგანი წინააღმდეგობა. იგი უფრო თვალნათლივ ჩანდა მაშინ, როდესაც რეჟისურა ჯერ კიდევ არ იყო მაღალ პროფესიულ დონეზე ფორმირებული. მსახიობები გრძნობდნენ, რომ რეჟისორი სჭირდებოდათ, მაგრამ მისი უფლებების გაზრდას ეწინააღმდეგებოდნენ. ვ. აბაშიძის, ვ. გუნიას, კ. ყიფიანის და სხვათა შეხედულებებს რეჟისურის შესახებ იზიარებდნენ სხვა მსახიობებიც. ისინი ხშირად გამოხატავდნენ მსახიობის ხელოვნების დაუმორჩილებლობის იდეას. მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობა გაივლის სხვადასხვა საფეხურებს, მაგრამ მათ მუდმივად აქვთ ერთნაირი პრობლემები. იგი თითქმის მთელს ისტორიას გასდევს სხვადასხვა ფორმითა და მასშტაბებით. ამ ბრძოლაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო „მუდმივი თეატრის პირობა“, რომელსაც ხელი მოაწერა თეატრის დამფუძნებელ მსახიობთა ჯგუფმა. ეს არის ხელშეკრულება, რომელმაც განსაზღვრა მსახიობთა და რეჟისორთა უფლება-მოვალეობები. რეჟისურის ისტორიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დოკუმენტს, სადაც ნათლად ჩანს რეჟისორის დიდი ფუნქცია თეატრის ცხოვრებაში. ერთი მხრივ იცავდნენ რეჟისურას რადგან თვითონვე იყვნენ რეჟისორები, მეორე მხრივ იგრძნობდა, რომ თეატრში ჩნდებოდა დამოუკიდებელი ხელოვანი-რეჟისორი, მაგრამ მათ როგორც მოწინავე მოღვაწეებს შეუძლებელია არ სცოდნოდათ თუ საით მიდიოდა თეატრის გზა. თანდათან რთულდებოდა თეატრის სტრუქტურა, მაყურებელი თეატრიდან მეტს მოითხოვდა, თეატრის ცხოვრების ძველი ნორმები ირღვეოდა ევროპის თეატრებში მყარად იმკვიდრებდა ადგილს რეჟისურა. მთელი XIX საუკუნის მანძილზე იგრძნობოდა რეჟისურის საფუძვლების ძიებისა და განვითარების ტენდენცია. თეატრი განვითარების კანონზომიერებას მიჰყავს პროფესიული რეჟისორული ხელოვნების შექმნამდე.

დიდი ისტორიული მისია შეასრულა მსახიობთა რეჟისურამ. ქართული თეატრის მოწინავე მსახიობები იყვნენ მისი წარმომქმნელები და მოწინააღმდეგეებიც, ისინი აძლევდნენ იმპულსს რეჟისურის განვითარებას, ზრუნავდნენ მასზე, მაგრამ ამავე დროს ცდილობდნენ შეეზღუდათ რეჟისორის უფლებები რათა მსახიობის დიქტატისათვის დაემორჩილებინათ იგი. თავის მხრივ არც რეჟისურა იყო უქმად, ჯიუტად მიისწრაფოდა წინ, გაბედულად

უმკლავდებოდა სიძნელეებს, დრო მის სასარგებლოდ მუშაობდა ცხოვრების თავისებური პირობების შედეგი იყო, რომ ქართულ თეატრში სხვადასხვა პროცესები ხშირად ერთდროულად ხდებოდა, ერთმანეთის გვერდით არსებობდა ლიტერატორთა და მსახიობთა რეჟისურა. ქართულ თეატრში სწრაფი ტემპით ხდებოდა ცვლილებები, შესაბამისად იცვლებოდა რეჟისურის ხასიათიც. XIX საუკუნის თეატრმა რეჟისორულ ხელოვნებას ნაყოფიერი ნიადაგი მოუმზადა, ხოლო XX საუკუნის პირველ ათწლეულში მოხდა რეჟისურის როგორც ახალი დამოუკიდებელი ხელოვნების ფორმირება და ახალ ხარისხში ამაღლება. ამ ისტორიული მისიის შესრულების პატივი წილად ხვდათ პირველ ქართველ პროფესიონალ რეჟისორებს.

XX საუკუნის დასაწყისში უდიდეს შედეგებს აღწევს რეჟისურა, როგორც ევროპაში, ასევე რუსეთში. იწყება რეჟისურის გლობალიზაციის ეპოქა, რომელიც თანდათან ტოტალურ ხასიათს იძენს. გაბედულად ებმება ამ ურთულეს ბრძოლაში ქართული რეჟისურაც. სწორედ ამ საუკუნეში ყალიბდება ახალი ქართული რეჟისორული აზროვნება.

XX საუკუნის ათიანი წლებიდან, როცა ასპარეზზე გამოვიდნენ ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი, ა. ფაღავა მთავრდება დრამატურგთა და მსახიობთა რეჟისურის ხანგრძლივი ეპოქა. ამიერიდან რეჟისორი ხდება დამოუკიდებელი პროფესიის ადამიანი.

პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები ალექსანდრე წუწუნა, ვალერიან შალიკაშვილი, მიხეილ ქორელი, აკაკი ფაღავა – რეალისტური თეატრის რეჟისორები იყვნენ, მათ ახლებურად განავითარეს და გააღრმავეს გასული საუკუნიდან მემკვიდრეობით მიღებული ტრადიცია. მათი მოღვაწეობით თეატრში საბოლოოდ მოხდა პროფესიული რეჟისურის ფორმირება. ჩამოთვლილი რეჟისორები თავიანთი მხატვრული შეხედულებებით და მანერით ახლოს იდგნენ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ფუძემდებლების სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დავჩენკოს თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპებთან. XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში ძირითად ფსიქოლოგიური რეალიზმის ტენდენცია ბატონობს, იწერება და იდგმება ფსიქოლოგიური ხასიათის პიესები. ქართველ რეჟისორთა მხარდაჭერას პოულობენ ფსიქოლოგიური ხასიათის ნაწარმოებები. თეატრის განახლების ბრძოლის მეთაურები რეჟისორები იყვნენ, თეატრში მოვიდა ახალი მხატვრული და ორგანიზაციული პრინციპების გამაერთიანებელი. ამიერიდან წარმოუდგენელი იყო პროფესიონალი რეჟისორის გარეშე თანამედროვე თეატრის განვითარება. რეჟისურამ შეძლო თავისი ოსტატობა

აყვანა მაღალი ხელოვნების დონემდე, სპექტაკლები ხდება სინთეზური, მრავალპლანიანი, ჰარმონიულ მთლიანობაში ვლინდება ყველა კომპონენტი, ყველა დეტალი, არსად არ იკარგება მსახიობის ხელოვნება. ანსამბლის გადაწყვეტის საკითხს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართულ თეატრში, ჯერ კიდევ არსებობდა ერთი მსახიობის გამორჩევის ტენდენცია. გამეფებული იყო გასტროლიური სისტემა. ასეთ პირობებში მართლაც გმირობის ტოლფასი იყო ძლიერი ინდივიდუუმების დამორჩილება, სპექტაკლის საერთო ინტერესებისათვის მათი სურვილების შეფარდება. ანსამბლის საკითხებში ერთნაირ პოზიციაზე იდგნენ ქართველი „მხატვლები“, მიუხედავად მათი დამსახურებისა და შესაძლებლობების სხვადასხვაობისა, ახალი თეატრული პრინციპებისათვის ბრძოლაში ისინი მაინც ერთმანეთის მხარდამხარ იდგნენ, ისინი მარტო თბილისის თეატრებს არ არიან მიჯაჭვული. სპექტაკლის დასადგმელად ჩადიან ქუთაისში, ბათუმში, ჭიათურაში და სხვა ქალაქებში. უტარებენ კონსულტაციებს ადგილობრივ ძალებს, ამხნევენ თეატრის ენთუზიასტებს, მათი საქმიანობა ქართული თეატრის აღორძინებას, რეჟისორის ავტორიტეტის ამაღლებას, მისი როგორც ხელმძღვანელის როლის წარმოჩენას ისახავდა მიზნად. ქართველმა რეჟისორებმა იცოდნენ თუ რა პროცესები მიმდინარეობდა რუსულ და დასავლეთ ევროპის თეატრებში, იცოდნენ კ. სტანისლავსკის, ვ. მეიერჰოლდის შემოქმედება, იცოდნენ გ. ფუქსის, მ. რეინჰარდტის, გ. კრეგის, ა. ანტუნის ძიებანი. იცოდნენ, რომ XIX საუკუნის ბოლოდან თეატრებს უკვე რეჟისორები ხელმძღვანელობდნენ. ქართული რეჟისურის მხატვრული ხედვა, ტემპერამენტი, პლასტიკა, რიტმი, სამყაროს მისებური განცდა და ორიგინალური აზროვნება იმდენად ეროვნული იყო, რომ იგი თავისუფლად ითავსებდა რუსულ და დასავლეთ ევროპის თეატრალურ გამოცდილებას, მაგრამ ეყრდნობოდა თავის ეროვნულ „შინაგან წყაროებს“ (ახმეტელი). „ქართველი მხატვლების“ ა. წუწუნავას, ვ. შალიკაშვილის, მ. ქორელის, ა. ფალავას დიდი დამსახურებაა ქართული თეატრის დონის ამაღლება და რეჟისორული ხელოვნების განვითარება. ნიადაგი შეუქმნეს მარჯანიშვილის რეფორმას ქართულ თეატრში, სწორედ ამას გულისხმობდა მარჯანიშვილი როცა საქართველოში ჩამოსვლის დროს თქვა: „აქ უკვე ყოფილა ახალი თეატრის ძიებაო.“ მარჯანიშვილის ახალი თეატრის შენება ყამირ ნიადაგზე არ დაუწყია, მას წინ უძღვოდა ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპებისათვის ბრძოლის ხანგრძლივი პროცესი, რომელმაც მყარი ნიადაგი მოუშადა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის დიდ თეატრალურ გარდაქმნებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აბაშიძე 1951: აბაშიძე ვასო, „კრებული“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1951, თბილისი
- ამირეჯიბი 1979: ამირეჯიბი ნათია ალექსანდრე წუწუნავა“ გამომცემლობა საქ. თეატ. საზოგადოება“ თბილისი 1979
- ანთაძე 1962: ანთაძე დავით „დღეები ახლო წარსულისა“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1962
- ასმეტელი 1978: ასმეტელი ალექსანდრე „დოკუმენტები და ნარკვევები“ გამომცემლობა „საქ. თეატ. საზოგადოება“ ტ. I თბილისი 1978
- ბურთიკაშვილი 1951: ბურთიკაშვილი ალექსანდრე „სცენის ოსტატები“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1971
- ბუხნიკაშვილი 1950: ბუხნიკაშვილი გრიგოლ „ქართული თეატრი 100 წლის მანძილზე“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1950
- ბუხნიკაშვილი 1979: ბუხნიკაშვილი გრიგოლ „ბათუმის თეატრი“ გამომცემლობა „საქ. თეატ. საზოგადოება“ 1979
- გამსახურდია 1963: გამსახურდია კონსტანტინე „რჩეული თხზულებანი“ გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ ტ. VI თბილისი 1963
- გერსამია 1943: გერსამია სერგო „ვასო აბაშიძე“ გამომცემლობა „სახელგამი“ თბილისი 1943
- გერსამია 1949: გერსამია სერგო „აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრი“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1949
- გერსამია 1950: გერსამია სერგო „გიორგი ერისთავის თეატრი“ გამომცემლობა „სახელგამი“ თბილისი 1950
- გვარაძე 1949: გვარაძე ნიკოლოზი „თეატრალური მემუარები“ გამომცემლობა „სახელგამი“ თბილისი 1949

- გომელაური 1962: გომელაური შაქრო „მოგონებანი“ გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბილისი 1962
- გუნია 1953: გუნია ვალერიანი „სტატიები და წერილები“ ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ. წიგნი მეორე. გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1953
- გურაბანიძე 1978: გურაბანიძე ნოდარი „ექსპრესიონისტური დრამა და „ახალი ადამიანის“ პრობლემა ქართულ თეატრში“ ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1978 №9
- დადიანი 1948: დადიანი შალვა „ჩემი მარაო“ გამომცემლობა „საბლიტგამი“ თბილისი 1948
- დადიანი 1962: დადიანი შალვა „რჩეული თხზულებანი“ ტ. V გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბილისი 1962
- დოლიძე 1969: დოლიძე ნინო „ჩემი ძმა ვიქტორი“ გამომცემლობა „ნაკადული“ 1969
- დოლიძე 1968: დოლიძე ნინო „როგორ იწერებოდა ქეთო და კოტე“ ჟურნალი დროშა 1968 №4-5
- დოლიძე 1967: დოლიძე ნინო „მეგობრები“ ჟურნალი დროშა 1967 №1
- დონაძე 1991: დონაძე ლადო „ვიქტორ დოლიძის შემოქმედება“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1991
- დონაძე 1995: დონაძე ლადო „აბესალომ და ეთერი, როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია“ ჟურნალი „ხელოვნება“ თბილისი 1995 №1-2-3
- დოლონაძე 1962: დოლონაძე ლამარა „ვალერიან შალიკაშვილი“ კრებული შეადგინა და შენიშვნები დაურთო „ხელოვნება“ თბილისი 1962
- დუდუჩავა 1966: დუდუჩავა ალექსანდრე „რჩეული წერილები“ გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“ თბილისი 1966
- ერისთავი 1950: ერისთავი გიორგი „პიესები“ გამომცემლობა „სახელგამი“ თბილისი 1950

- ვასაძე 1977: ვასაძე აკაკი „მოგონებები ფიქრები“ გამომცემლობა საქ. თეატ. საზოგადოება წიგნი I თბილისი 1977
- თაქთაქიშვილი 1959: თაქთაქიშვილი გიორგი „ვეგენი მიქელაძე“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1959
- კაკიაშვილი 1967: კაკიაშვილი გრიგოლ „დრამატურგთა პორტრეტები“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1967
- კალანდარიშვილი 2007: კალანდარიშვილი მიხეილ „მოდერნიზმი ქართულ თეატრში“ გამომცემლობა „კენტავრი“ თბილისი 2007
- კაპანაძე 1969: კაპანაძე ლედი „მიხეილ ქორელი“ კრებული შეადგინა გამომცემლობა „ნაკადული“ თბილისი 1969
- კასრაძე 1957: კასრაძე დავით „ალექსანდრე წუწუნავა“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1957
- კაშმაძე 1948: კაშმაძე შალვა „ზაქარია ფალიაშვილი“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1948
- კაშმაძე 1950: კაშმაძე შალვა „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“ ნაწილი პირველი. გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1950
- კაშმაძე 1955: კაშმაძე შალვა „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“ ნაწილი მეორე. გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1955
- კაშმაძე 1962: კაშმაძე შალვა „ვანო სარაჯიშვილი“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1962
- კაშმაძე 1971: კაშმაძე შალვა „დიდებული დუეტი“ ჟურნალი „საქართველოს ქალი“ 1971 №9
- კვალიაშვილი 1969: Квалиашвили Михаил „По труднорму пути“ изд. „Мерани,, Тбилиси, 1969
- კვალიაშვილი 1975: Квалиашвили Михаил „Воспоминания оперного режисора“ изд. „Мерани,, Тбилиси, 1975
- კვირიკაძე 1996: კვირიკაძე თამარ „შალვა აზმაიფარაშვილი“

- გამომცემლობა „საქ. კომპოზიტორთა კავშირი“
თბილისი 1996
- კიკნაძე 2001: კიკნაძე ვასილ „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“ გამომც. „საარი“ თბილისი 2001 ტ. I
- კიკნაძე 2001: კიკნაძე ვასილ „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“ გამომც. „საარი“ თბილისი 2001 ტ. II
- კიკნაძე 1982: კიკნაძე ვასილ „ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები“ გამომცემლობა „საქ. თეატ. საზოგადოება“ თბილისი 1982
- კიკნაძე 1967: კიკნაძე ვასილ „ალექსანდრე წუწუნავა“ გამომცემლობა „თეატრალური ბიბლიოთეკა“ თბილისი 1967
- კიკნაძე 1970: კიკნაძე ვასილ ქართველი რეჟისორები“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1970
- კიკნაძე 1973: კიკნაძე ვასილ „დავით კლდიაშვილის თეატრი“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1973
- კიკნაძე 1993: კიკნაძე ვასილ „თავისუფალ საქართველოს თეატრი“ გამომცემლობა „ქართული თეატრი“ თბილისი 1993
- კობახიძე 2010: კობახიძე დავით „თეატრალური განთიადის წინ“ გამომცემლობა „მწიგნობარი“ თბილისი 2010
- კომუნისტი 1926: „ბათუმის აკადემიური დრამა“ გაზ. „კომუნისტი“ 21 ნოემბერი 1926 №267
- კომუნისტი 1940: „პირველი ნაბიჯები“ გაზ. „კომუნისტი“ 5 თებერვალი 1940 №29
- კრავეიშვილი 1966: კრავეიშვილი ბათუ „შეხვედრები წარსულთან“ გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“ თბილისი 1966
- მებუკე 1956: მებუკე დავით „ვალერიან შალიკაშვილი“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1956
- მუმლაძე 1963: მუმლაძე დავით „ალექსანდრე წუწუნავა დრამატულ თეატრში“ ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1963 №12

- პატარიძე 1961: პატარიძე კუკური „კოტე მარჯანიშვილი“ კრებული გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1961
- პოკროვსკი 1973: Покровский Борис „Об оперной режисуре“ изд „ВТО“ Москва 1979
- ქლენტი 2007: ქლენტი ოლოგო „ალექსანდრე წუწუნავა – ეროვნულ კინემატოგრაფიის ფუძემდებელი“ ნარკვევების კრებული ნაწ. II გამომცემლობა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი თბილისი 2007
- რუდნიცკი 1981: Рудницкий Константин „Мейерхольд“ изд „Искусство“ Москва 1981
- საფაროვა-აბაშიძე 2009: საფაროვა-აბაშიძე მაკო „გაველილი გზები და ბილიკები“ გამომცემლობა „კენტავრი“ თბილისი 2009
- ფალავა 1938: ფალავა აკაკი „ლადო მესხიშვილი“ გამომცემლობა „ფედერაცია“ თბილისი 1938
- ფინხაძე 1971: ფინხაძე მირა „პირველი ქართული მუსიკალური კომედია“ ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1971 №8
- ქავთარაძე 1998: ქავთარაძე მარინა „მუსიკათმცოდნეობის საკითხები“ სამეცნიერო შრომების კრებული გამომცემლობა „ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელ. კონსერვატორია“ თბილისი 1998
- ქიქოძე 1956: ქიქოძე გერონტი „რჩეული“ გამომცემლობა „ცოდნა“ ტ. II თბილისი 1956
- ქორელი 1949: ქორელი მიხეილ „ფილიმონ ქორიძე“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1949
- ქორელი 1969: ქორელი მიხეილ „მოგონებები და წერილები“ გამომცემლობა „ნაკადული“ თბილისი 1969
- ქორქია 1958: ქორქია როდონ „ალექსანდრე წუწუნავა“ გამომცემლობა „პოლიგრაფკომბინატი „კომუნისტი“ თბილისი 1958
- ქორქია 1960: ქორქია როდონ „აკაკი ფალავა“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1960

- ყვარელაშვილი 1981: ყვარელაშვილი მიხეილ „ეროვნული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებელი“ ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“ 1981 №1
- შალიკაშვილი 1962: შალიკაშვილი ვალერიან „რერილები მოგონებანი“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1962
- შვანგირაძე 1986: შვანგირაძე ნინო „ალექსანდრე წუწუნავა“ გამომცემლობა „საქ. თეატ. შაზოგადოება“ თბილისი 1986
- შვანგირაძე 1964: შვანგირაძე ნინო „თეატრალური ეტიუდები“ გამომცემლობა „ლიტერატურე და ხელოვნება“ თბილისი 1964
- შვანგირაძე 1962: შვანგირაძე ნინო „აკაკი ფაღავა“ ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1962 №10
- ჩეხოვი 2003: Чехов Михаил „Путь актера“ изд „Транзиткнига“ Москва 2003
- ჩხეიძე 1953: ჩხეიძე ნუცა „კოტე მესხი“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1953
- ჩხეიძე 1956: ჩხეიძე უშანგი „მოგონებები და წერილები“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1956
- წერეთელი 1955: წერეთელი აკაკი „თეატრის შესახებ“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1955
- წერეთელი 1960: წერეთელი აკაკი „თხზულებათა სრული კრებული“ ტომი XI გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბილისი 1960
- წერეთელი 1961: წერეთელი აკაკი „თხზულებათა სრული კრებული“ ტომი XIII გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბილისი 1961
- წერეთელი 1961: წერეთელი აკაკი „თხზულებათა სრული კრებული“ ტომი XIV გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბილისი 1961
- წულუკიძე 1968: წულუკიძე ანტონ „ევეგენი მიქელაძე“ გამომც. „თეატრის ბიბლიოთეკა“ თბილისი 1968

- ჭავჭავაძე 1953: ჭავჭავაძე ილია „თხზულებათა სრული კრებული“ ტომი III გამ. „საქართველოს სახელმწიფო გამომცემლობა“ თბილისი 1953
- ჭავჭავაძე 1955: ჭავჭავაძე ილია „თეატრის შესახებ“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1955
- ხუტუა 1974: ხუტუა პავლე „ზაქარია ფალიაშვილი“ გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1974
- ჯავახიშვილი 1964: ჯავახიშვილი მიხეილ „რჩეული თხზულებანი“ ტომი VI გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბილისი 1964
- ჯანელიძე 1958: ჯანელიძე დიმიტრი „სახიობა“ წიგნი I გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1958
- ჯანელიძე 1972: ჯანელიძე დიმიტრი „სახიობა“ წიგნი II გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1972
- ჯანელიძე 1990: ჯანელიძე დიმიტრი „სახიობა“ წიგნი IV გამომცემლობა „საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი“ თბილისი 1990