

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დიმიტრი ხვთისიაშვილი

მსახიობის აღზრდის პედაგოგიური საფუძვლების ინტერპრეტირების საკითხისათვის

ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

სპეციალობა – მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნება

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ვასილ კიკნაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

პროფესორი, ემერიტუსი

ლევან წულაძე რეჟისორი,

ასოცირებული პროფესორი

თბილისი

2015 წელი

შესავალი

ქართული თეატრი იმეორებს განვითარების იმ გზას, რომელიც გაიარა ზოგადად თეატრმა მისი დაბადებიდან დღემდე ყველა ქვეყანაში. იყო რიტუალები, იყო ხალხური სანახაობები, იყო სცენისმოყვარეთა დასები და შემდგომ ამისა პროფესიული თეატრები.

საბერძნეთის ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული, ანუ თეატრის დაბადებიდანვე, ყოველთვის აქტუალური იყო თეატრალური დასების განახლება ახალი ძალებით. თუ ანტიკურ ეპოქაში ქოროდან პროტაგონისტის გამოყოფას, ანდა მეორე ან მესამე არტისტად დაწინაურებას, სარეპეტიციო პროცესშივე, მსახიობთა უნარის მიხედვით შერჩევა განაპირობებდა, შემდგომ საუკუნეებში მსახიობთა აღზრდა სისტემურ ხასიათს იღებდა და ერთგვარი მეთოდოლოგიაც ყალიბდებოდა ეპოქისა თუ თეატრალური მიმდინარეობის შესაბამისად. ამ მხრივ ქართული თეატრიც არ ჩამორჩებოდა მსოფლიო ტენდენციებს და მიუხედავად ოდნავი დაგვიანებისა, ჩვენშიც იქმნებოდა დრამატული წრეები და შემდგომში სტუდიები.

პედაგოგიკა მეცნიერებაა აღზრდის, განათლებისა და სწავლების შესახებ. რადგან თეატრი ხელოვნების ისეთი დარგია, რომლის ნაწარმოები არ რჩება “ნივთიერი” სახით, როგორც წიგნი, ნახატი ან ნოტები, ამიტომ მის შემქმნელთა აღზრდას განსაკუთრებული, სპეციფიკური მიდგომა და თავისებურება ახლავს თან.

ქართული სათეატრო პედაგოგიკის ისტორიის ანალიზი XIX საუკუნის 40-50-იანი წლებიდან უნდა დაიწყო, მიუხედავად იმისა, რომ არსებობდა ერეკლე მეორის კარის თეატრი, უფრო ადრე კი სასკოლო თუ საეკლესიო დრამა. თბილისისა და თელავის სემინარიებთან არსებობდა დრამატული წრეები, ხოლო VII-VIII საუკუნეებიდან ცნობები თოჯინური წარმოდგენების შესახებ. ამდენად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ სათეატრო პედაგოგიკის კვლევისათვის საფუძვლები სწორედაც ადრეულ საუკუნეებში მოიაზრება.

დღევანდელი გადასახედიდან, სათეატრო პედაგოგიკის საფუძვლებში, რა თქმა უნდა, არ იგულისხმება სწავლების ის კარგად დამკვიდრებული ფორმები, რომელიც XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის ათიან წლებში ჩამოყალიბდა, რომელიც დაკავშირებულია რეჟისურის პროფესიის დამკვიდრებასთან. როგორც რეჟისურის “დაბადებამდე” ხდებოდა თეატრალური წარმოდგენისა თუ თეატრალიზებული სანახაობის ორგანიზება ერთი ან რამდენიმე ადამიანის მიერ, ასევე სავარაუდოა, რომ სათეატრო პედაგოგიკის

საფუძველი სწორედ იმ პერიოდიდან იღებს სათავეს, როცა ერთი კონკრეტული პიროვნება იღებდა პასუხისმგებლობას სასცენო მოედანზე გამოსულ მსახიობთა მომზადებისთვის.

წინამდებარე ნაშრომი არის ცდა გააზრებისა, თუ რა ცვლილებები განიცადა პედაგოგიურმა აზროვნებამ მსახიობის აღზრდის სფეროში.

რასაკვირველია, რთულია ერთ ნაშრომში თავი მოუყარო ყველა ქართველი თეატრალური მოღვაწის (რომელიც პედაგოგიკაშიც მუშაობდა) ნააზრევს, თუმცა მსახიობის აღზრდის საქმეში ზოგადი ტენდენციები, ვფიქრობ გამოიკვეთება. სამწუხაროდ, ქართულმა თეატრმა მთელი რიგი ეტაპები თეატრალური პედაგოგიკის განვითარებისა ისე გაიარა, რომ თითქმის არ შემოგვრჩა ფუნდამენტური ნაშრომები მათ შესახებ. გამომდინარე აქედან, შემდგომი ეტაპების მიხედვით, ვარაუდის დონეზე, უნდა ჩამოვაყალიბო შეხედულება მათ წინამორბედ პროცესებზე, თანაც ასეთი განხილვისას გასათვალისწინებელი იქნება ეპოქის სოციალურ-ეკონომიკური და პოლიტიკური ვითარება.

ნაშრომის პირველ თავში - "მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკის ისტორიული ასპექტები", მიმოხილული იქნება მსახიობის აღზრდის გენეზისი და სასცენო ხელოვნების ოსტატთა (ვასო აბაშიძე, ვალერიან გუნია, ლადო ალექსი-მესხიშვილი და სხვა) ნააზრევი მსახიობის ოსტატობის პრობლემებზე.

ჯერ კიდევ 1881 წელს, დრამატული საზოგადოების წესდებაში ილია ჭავჭავაძემ შეიტანა პუნქტი მსახიობთა პროფესიული მომზადების შესახებ. დრამატული საზოგადოება და მისი თავკაცები ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, კოტე ყიფიანი და სხვანი საჯაროდ მსჯელობდნენ ქართული თეატრის პროფესიულ დაოსტატებაზე. ამიტომაც მწვავედ დადგა მაღალკვალიფიციური კადრების აღზრდის პრობლემა.

მეორე თავი - "ჯაბადარისა და ფაღავას სტუდიები - პედაგოგიური აზროვნების ისტორიისათვის", არსებითად მოიცავს XX საუკუნის 10-20-იან წლებში მოქმედი თეატრალური სტუდიების ერთგვარ ისტორიას. შევეცადე დეტალურად გამეანალიზებინა გიორგი ჯაბადარის სკოლა-სტუდიაში მიმდინარე პედაგოგიურ-შემოქმედებითი პროცესები. შრომის ამ ნაწილში გამოვიყენე სტუდიის აღზრდილების მოსაზრებანი ჯაბადარის სტუდიაში მიმდინარე სასწავლო-შემოქმედებით პროცესზე... შრომაში გამოყენებულია სხვადასხვა სამეცნიერო და მემუარული ლიტერატურა გიორგი ჯაბადარის სტუდიასთან დაკავშირებით.

აკაკი ფალავას მიერ, 1922 წელს რუსთაველის თეატრის შენობაში დაარსებული სტუდიის სამართალმემკვიდრეა დღევანდელი თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. განხილული იქნება მნიშვნელოვანი ტენდენციები, რომელიც დაინერგა ამ სტუდიაში და რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ქართული სათეატრო პედაგოგიკის განვითარების თვალსაზრისით, რადგან 1923 წელს სტუდიელები პირდაპირ ჩაირიცხნენ სათეატრო ინსტიტუტში.

მესამე თავია - "კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი - ქართული სათეატრო პედაგოგიკის ფუძემდებლები". როგორც ამ სათაურიდანაც ჩანს, საკითხი ეხება ორი დიდი რეჟისორის, ჯერ კიდევ გამოუკვლევებელ პედაგოგიურ მოღვაწეობას. კოტე მარჯანიშვილი იყო საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის (მაშინ თეატრალური ინსტიტუტის) სამხატვრო ხელმძღვანელი. იგი სრულიად სამართლიანად ითვლება ქართული თეატრის რეფორმატორად და ამ თავში შევეცდები დეტალურად გავაანალიზო მისი პედაგოგიური ნოვაციები და ის რეფორმატორული ძიებანი, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა და მისმა უმცროსმა კოლეგამ და აღზრდილმა ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელმა დანერგეს ქართულ სათეატრო პედაგოგიკაში.

თემის მეოთხე თავში მიმოვიხილავ მსახიობთა აღზრდის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორებს (ეტიუდი, მიზანსცენა, ექსპლიკაცია...) გ.ტოვსტონოგოვის, დალექსიძის, მ.თუმანიშვილის, ლ.იოსელიანის პედაგოგიური გამოცდილების გათვალისწინებით. ექსპლიკაციის ნაწილში თემა გაიშლება საკუთარი ექსპლიკაციის (ა.მილერის "მძიმე განსაცდელი") მაგალითზე, რომელსაც მთლიანად დაეთმობა თემის ბოლო, მესამე თავი.

დასკვნით ნაწილში შეჯამებულია ქართული სათეატრო პედაგოგიკის განვითარების ეტაპები. შედარებულია სხვადასხვა პედაგოგთა მიერ წლობით დაგროვილი გამოცდილებიდან მიღებულ შედეგებს, გარკვეულია რა ტიპის ინტერპრეტირებას განიცდის საუკუნის მანძილზე მსახიობის აღზრდის პედაგოგიური საფუძვლები.

თავი I

მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკის ისტორიული ასპექტები

ნაშრომის შესავალში უკვე აღვნიშნე, რომ თეატრალური წარმოდგენა თუ გათამაშდა, ესე იგი, მსახიობთა გარდა, მასზე იმუშავა ადამიანმა, რომელიც ხელმძღვანელობდა სპექტაკლის შექმნის პროცესს. რასაკვირველია რეჟისურა, როგორც პროფესია, მოგვიანებით, მხოლოდ XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა, თუმცა ქართული თეატრის სათავეებთან არსებობდნენ ადამიანები, რომლებმაც დაიწვეს ფიქრი და შემდგომ უკვე პრაქტიკული მუშაობა ქართული სასცენო ხელოვნების ორგანიზაციისთვის. ამ მხრივ ჩვენამდე ნაკლები ინფორმაციაა მოღწეული თბილისისა თუ თელავის სემინარიებში არსებული დრამატული წრეების, აგრეთვე გიორგი ავალიშვილის, დავით მაჩაბელისა და გაბრიელ მაიორის დროინდელი თეატრისა და მისი საქმიანობის შესახებ. ამიტომაც ძნელია, რომელიმე ზემოთ ნახსენები ადამიანი ან ჯგუფი მივიჩნიოთ ქართული სათეატრო პედაგოგიკის ფუძემდებლად, თუმცა უკვე 1850 წელს გიორგი ერისთავის მიერ დაარსებული ქართული თეატრის ისტორია იძლევა საფუძველს, რომ გიორგი ერისთავი მოვიანროთ როგორც ქართული სათეატრო პედაგოგიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. თეატრის გახსნამდე მან თავისი დასის წევრები წაიყვანა თავისთან ქართლში და ექვსი თვე ამეცადინებდა ანუ პროფესიულად ამზადებდა.

ქართველი დრამატურგი გიორგი ერისთავი XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან შეუდგა სათეატრო საქმის ორგანიზებას. შემოიკრიბა მის გარშემო გულანთებული ახალგაზრდები და დაიწყო ქართული პროფესიული თეატრის შექმნის პროცესი. თეატრის დაბადებას დრამატურგიის დაბადება უძღოდა წინ. გიორგი ერისთავმა შექმნა დღეს უკვე ქართული დრამატურგიის კლასიკად ქცეული პიესები, რომლებიც აგერ უკვე ორი საუკუნეა არ ჩამოდის თეატრის სცენიდან. მას იღია ჭაგჭაგაძემ ქართული დრამატურგიის მამამთავარი უწოდა. მის გვერდით გაიზარდა დრამატურგი ზურაბ ანტონოვი. მათ შემოიკრიბეს ქართული თეატრის პირველი მსახიობები. მისი დასის წევრის გიორგი დვანაძის ჩანაწერიდან ირკვევა, რომ “ვერა მამა ვერ უზამდა, რაც მან ღვაწლი ჩვენზე სთესა.”¹

გიორგი ერისთავი ცდილობდა თეატრი ვიწრო, რეგიონული ჩარჩოებიდან გამოეყვანა. ამიტომაც ეცნობოდა მსოფლიო თეატრალურ პროცესებს.

დაინტერესებული იყო მიხეილ შჩეპკინის თეატრალური სკოლით. აკვირდებოდა ამ სკოლის კურდამთავრებულებს, რომლებიც ხშირად სტუმრობდნენ თბილისს, სხვადასხვა საგასტროლო წარმოდგენით. მათ შორის იყვნენ, მომავალში აღიარებული სცენის დიდოსტატები იაბლოჩკინი, მუხინი, დმიტრიევა და მრავალი სხვანი.

გიორგი ერისთავი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სასცენო მეტყველებას. გარდა წარმოთქმისა და სუნთქვის სისტემის მოწესრიგებისა, მას სურდა სცენიური სალაპარაკო დიალექტიც დაემუშავებინა. თვითონ წარმოშობით გორის რაიონიდან იყო, ანუ შიდა ქართლიდან. მიიჩნევდა რომ ამ კუთხეში ყველაზე ნაკლებ შეინიშნებოდა კუთხური დიალექტი და ამიტომაც იმდროინდელი თეატრის სასცენო მეტყველება სწორედ შუა ქართლის მეტყველების კილოსთან შესაბამისობაში მოიყვანა.

იგივე გიორგი დვანაძე იგონებს, რომ “გიორგი ერისთავი დიდ ყურადღებას აქცევდა მსახიობის ზნეობრივ აღზრდას. სცენიდან მქადაგებელი მსახიობი პირად ცხოვრებაშიაც მაგალითის მაჩვენებელი უნდა ყოფილიყო, ამიტომაც მსახიობის ყოფაქცევასა, მის ყოველდღიურ ცხოვრებაშიცა, დიდ მოთხოვნილებებს უყენებდა.”²

თუ კარგად დავუკვირდებით გიორგი ერისთავის პიესა “გაყრას”, ავტორი ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს რემარკას. თითქმის ყველა ნიუანსი, რაც სცენაზე ქმედებაში უნდა განხორციელდეს აღწერილია რემარკაში. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ ახალბედა მსახიობები, რომლებსაც არანაირი სცენაზე დგომის გამოცდილება არ გააჩნდათ, უკეთ გარკვეულიყვნენ პიესაში და როლის შესრულებისას ეს რემარკები სახელმძღვანელოდ გამოეყენებინათ. გიორგი ერისთავის “გაყრა” ერთგვარი ნიმუშია სარეჟისორო ექსპლიკაციისა, სადაც პიესის ტექსტთან ერთად, მისი სცენიური გადაწყვეტაც არის აღწერილი.

მიუხედავად იმისა, რომ გიორგი ერისთავის თეატრმა სულ რაღაც ექვს წელიწადს იარსება, გარდა იმისა რომ ფართო მასებში თეატრალური ხელოვნების ინტერესი გააჩინა, საფუძველი ჩაუყარა აქტიორის აღზრდის პრინციპებს. ორი ათეული წლის გასვლის შემდეგ, უკვე 1881 წელს, ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის ინიციატივითა და ძალისხმევით შექმნილმა დრამატულმა საზოგადოებამ გიორგი ერისთავის მიერ დანერგილი სასცენო ხელოვნების პედაგოგიური პრინციპები უფრო გააღრმავა და განავითარა.

ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის ნააზრევიდან ადვილად შეიძლება გავაცნობიეროთ ის, თუ რა ღრმად განსწავლულნი იყვნენ ისინი სათეატრო

საქმეში, რომელიც თავის მხრივ სათეატრო პედაგოგიის განვითარებისათვის გადადგმულ კონკრეტულ ნაბიჯებს გულისხმობდა. აკაკი წერეთელი მიიჩნევდა, რომ “თავი და თავი ღირსება არტისტის სხეებთან შეთამაშებაა, როდესაც უსიტყვოდ, მხოლოდ სახის გამომეტყველებით უკავშირდება სხვებს და სახიბლავ ძაფს არა სწევებს.”³ აკაკი წერეთლის ეს ჩანაწერი ერთგვარი პარალელის ასოციაციას იწვევს კონსტანტინე სტანისლავსკის მოძღვრებასთან. სისტემად ჩამოყალიბებული მისი ჩანაწერები გაცილებით გვიანდელი პერიოდისაა, ვიდრე აკაკის ეს მოსაზრება. თუმცა მასში მთავარი პოსტულატია სამსახიობო ხელოვნების საფუძვლისა და პროფესიული ტერმინოლოგიით თუ ვიმსჯელებთ, ქმედითი ანალიზის მეთოდს გულისხმობს. ილია ჭავჭავაძე მიიჩნევდა, რომ სცენისთვის აღზრდილი მსახიობი ხალხის აღმზრდელიც უნდა ყოფილიყო. “სცენა იგივე შკოლაა... სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს.”⁴ ილია და აკაკი მაქსიმალურად ცდილობდნენ, რომ მსახიობის პროფესია მხოლოდ მაყურებლის გამართობი-ჯამბაზის ამკლუით არ შემოფარგლულიყო. ამიტომაც მათი მუშაობა თეატრის განვითარების მიმართულებით კომპლექსური იყო. ისინი ცდილობდნენ რაც შეიძლება მეტი ახალი სახელი, (დრამატურგს ვგულისხმობ), დაემკვიდრებინათ ქართულ სცენაზე. ზოგადად დრამატურგიის განვითარებისთვისაც იღვწოდნენ, ამის პარალელურად მთარგმნელობით კადრებსაც ეძებდნენ და შესანიშნავ შედეგებსაც აღწევდნენ. მარტო ივანე მაჩაბლის აღმოჩენა და უილიამ შექსპირის ქართული თარგმანებისათვის ხელშეწყობა რად ღირდა. აკაკი წერდა: “თუ მსახიობები, ცდილობენ მხოლოდ ხალხის გაცინებას გარეგნობით, ეს ხომ ჯამბაზობა იქნება და მაშინ სასტიკად მოსაწყენნი იქნებიან. უმეცარი მსახიობი ცამდინაც რომ ნიჭიერი იყოს, ვერას გახდება მაშინ, როდესაც საჭირო არის სხვადასხვაგვარი სულის მოძრაობა და ძლიერი სულისკვეთების გადმოცემა.”⁵ ისევე როგორც გიორგი ერისთავი, ილია ჭავჭავაძეც და აკაკი წერეთელიც მიიჩნევდნენ, რომ უმთავრესი ღირსება სცენაზე მგდომთათვის მათი პიროვნული სრულყოფა და განათლებაა.

ილია ჭავჭავაძეს მთავარ სამსახიობო ნიჭად მიაჩნდა ის, რომ მსახიობს ჰქონოდა ღრმა ემოციური განცდის უნარი. ასევე მიიჩნევდა, რომ მხოლოდ ასეთი უნარით დაჯილდოვებულ ადამიანებზე უნდა დახარჯულიყო პედაგოგიური რესურსი, რათა მათ აქმაღლებინათ სამსახიობო ტექნიკა და მიეღოთ განათლება. “ნიჭი და ხელოვნება განუყრელი და-ძმანი არიან და აუცილებელი საჭიროებაც არის კარგის არტისტისათვის. ნიჭი არ-დახელოვნებული, არ-გაწურთვნილი

ხელოვნება – ნიჭით შუქ-არშესხმული და არ გაბრწყინებული გვერდავლილი სიკეთეა არტისტისა, ცალკერძია, და ერთის მქონებელი კაცი უმეოროდ ნახევარ-არტისტია. ნიჭი ხელოვნებას ეკითხება თავის საზღვარს და ხელოვნება ნიჭსა ჰსთხოვს სითბოს და ბრწყინვალებასა.” 6

ილია ჭავჭავაძე თავის ცნობილ ნაშრომში “თეატრის შესახებ” არტისტისგან “დახელოვნებულ ნიჭს” ითხოვდა. თუმცა კარგად აანალიზებდა მსახიობის ნიჭის თვითმყოფადობას და თავგამოდებით იცავდა კიდევ მსახიობის ამ უნარს, თუმცა პროფესიული განათლების ჩამოყალიბების აუცილებლობაზე მიუთითებდა და კონკრეტულ ნაბიჯებსაც გადადგამდა ამ მიმართულებით. იგი უკვე ცნობილ და სახელმძღვანელო მსახიობებსაც არ აკლებდა ყურადღებას, აკვირდებოდა მათ თითოეულ ახალ ნამუშევარს და თითქმის ყველა შემთხვევაში ცალკეული რეცენზიით ეხმაურებოდა ქართული თეატრის ნებისმიერ ახალ ნამუშევარს. მას კარგად ესმოდა კომედიის მნიშვნელობა და დანიშნულება. თავადაც შექმნა არაჩვეულებრივი ვოდვეილი “მაჭანკალი” მისივე მოთხრობის “კაცია ადამიანის” მოტივებზე, თუმცა კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა ნებისმიერი ისეთი პიესის გამოჩენას ქართულ თეატრალურ აფიშაზე, რომელიც მხოლოდ ხალხის გასაცინებლად იყო შეთხზული და სათქმელს არ შეიცავდა. მას მიაჩნდა, რომ არაფრისმთქმელ ნაწარმოებში მონაწილე მსახიობი ფუჭდებოდა და ამით ზარალდებოდა მაყურებელიც და თეატრის რენომეც.

ძალიან მნიშვნელოვანი იყო მისი დაკვირვებები მსახიობის შემოქმედებაში “მეორე პლანთან” დაკავშირებით. ლადო მესხიშვილის მიერ მანსფელდის “შემლილიაში” ნათამაშებ შემლილის როლს ცალკე წერილით გამოეხმაურა, სადაც იგი აღნიშნავდა, რომ “მარტო ჭკვიანს, გონებაგახსნილს და ღრმად გამკითხავს არტისტს შეუძლია უთქმელი საგულებლად გაჰხადოს მაყურებლისათვის.”⁷ როგორც რეჟისორ-პედაგოგი ანტონ თავზარაშვილი აღნიშნავს “ილიას თვალმა აღმოაჩინა მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის ფრიად საგულისხმო ნიშანი, რომელიც მრავალი წლის შემდეგ ახლად იქნა შეცნობილი, დასაბუთებული და დამკვიდრებული თეატრალურ პრაქტიკაში ვ.ინემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ “მეორე პლანის” სახელწოდებით.”⁸

მომავალი მსახიობების დაოსტატების საქმეში ილია და აკაკი მარტო არ იყვნენ. მათ მხარი აუბეს XIX საუკუნის 80-იანი წლებისთვის უკვე საკმაოდ გამოცდილმა სამსახიობო ძალებმა. ამ მხრივ განსაკუთრებით აქტიურობდნენ ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი და ვალერიან გუნია.

ვასო აბაშიძე ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინაც აიტაცა დრამატული საზოგადოების მიერ შემუშავებული ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების პროგრამა. იგი გარდა იმისა, რომ მუდმივად იყო განაწილებული ახალ სპექტაკლებში, ცდილობდა ყურადღების მიღმა არ დარჩენოდა არც ერთი დიდი თუ მცირე მნიშვნელობის მოვლენა მსოფლიო თეატრალურ ცხოვრებაში. მათთვის უფრო ხელმისაწვდომი იყო რუსული თეატრის გამოცდილება, თუმცა ეს სულაც არ უშლიდა ხელს გაცნობოდა მსოფლიო თეატრში მიმდინარე პროცესებსა და ცნობილ მეცნიერთა თუ ხელოვანთა ნააზრევს თეატრის განვითარების შესახებ. უფრო მეტიც, მან საკუთარი გამოცდილება და შემოქმედებითი დაკვირვებანი ფურცელზე გადაიტანა და მომავალ თაობებს მსახიობის ოსტატობისათვის მეტად მნიშვნელოვანი სახელმძღვანელო დაუტოვა. ამ სახელმძღვანელოს გაცნობისას საქმეში გათვითცნობიერებული ადამიანი მიხვდება, რომ მიუხედავად ტერმინოლოგიური განსხვავებებისა, ვასო აბაშიძეც და ქართული თეატრის მთელი ის თაობაც, რუსულ თეატრში მიმდინარე პროცესებით იყვნენ მოხიბლულნი. უფრო მოგვიანებით, სამხატვრო თეატრის შექმნის შემდეგ, მათთვის პირდაპირ ორიენტირად იქცა კ.სტანისლავსკისა და ვ.ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შემოქმედებით-პედაგოგიური კრედი. “სცენა სარკეა ცხოვრებისა და ამიტომ უმთავრესი კანონი, რომელზედაც დამყარებულია ხელოვნება – არის სინამდვილე და ჭეშმარიტება.. სრულსა და საამურ მოქმედებას მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მაყურებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს.”⁹

კოტე მესხის წერილიც ამავე შინაარსისაა – “თეატრი კაცობრიობის ცხოვრების სურათებს წარმოგვიდგენს, თეატრში მოთამაშე, ისე უნდა მოიქცეს და ილაპარაკოს, როგორც ნამდვილ ცხოვრებაში მოქმედებენ და ლაპარაკობენ.”

10

“აქტიორს უნდა ჰქონდეს მეტად ნაზი და ამავე დროს მეტად ძლიერი და ღრმა შთაბეჭდილება, რომლის წყალობით მას შეეძლოს უკიდურეს მდგომარეობათა, დრამატულ და ტრაგიკულ გრძნობათა გამოსახვა, რათა მათი თამაშობა ღვიძლი და ბუნებრივი იყოს.”¹¹ – წერდა ვალერიან გუნია.

თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე კრებულში “ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები” მიმოიხილავს რა XIX საუკუნის 90-იანი და XX საუკუნის 10-იანი წლების თეატრალურ პროცესებს ასკვნის: “აღზრდის პრობლემებზე ქართველ მოღვაწეთა გამახვილებული ყურადღება შემთხვევითი არ არის. თეატრის მესვეურები გრძნობენ, რომ პროფესიული თეატრი მოითხოვს არა პროფესიული ჩვევებისაგან გაწმენდას, რაც ერთობ უხვად იყო მოძალებული, არამედ თეატრის

ისტორიული მისია ავალებს მათ თანამედროვეობის დონეზე წარმართონ თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საქმიანობა. ეს იმასაც ნიშნავდა, რომ სტრუქტურულად გართულდა თეატრი, გაიზარდა მისი როლი, გაძლიერდა მაყურებლის მომთხოვნელობა, თეატრი და მაყურებელი სულ უფრო და უფრო კარგად არის ინფორმირებული თუ რა ხდება მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებაში და საჭიროა ქართულმა თეატრმაც ფეხი აუწყოს ეპოქის რიტმს. ყოველივე ამისათვის თეატრს სჭირდება კარგად აღზრდილი პროფესიონალი მსახიობი.”¹²

თუ კ.სტანისლავსკის სისტემად წოდებულ მოძღვრებას თვალს გადავაავლებთ და მას შევადარებთ ქართველ სცენის ოსტატთა ნააზრევთან, თვალნათელივ დავინახავთ მათ შორის ძირეულ მსგავსებას. რუსთაველის თეატრის მსახიობს ეკატერინე ვახნაძეს არაერთხელ უთქვამს, როცა მის დიდ ბებიას, ცნობილ ქართველ არტისტზე, ელისაბედ ჩერქეზიშვილზე უამბნია ჩემთვის, რომ ინსტიტუტში სწავლისას, ჩვენი პედაგოგი გიორგი ტოვსტონოვოვი ეჩერქეზიშვილს პროფესიონალად ასახელებდაო. “შეხედეთ ელისაბედის თამაშს და სწორედ ეგ არის სტანისლავსკის სისტემაო”. წლების შემდეგ მიხეილ თუმანიშვილის წიგნში “რეჟისორი თეატრიდან წავიდა” (თბილისი 1989 წ. გვ.24-25) ზუსტად ეს ისტორია ამოვიკითხე. ეტყობა გ.ტოვსტონოვოვი, რომელიც ერთგულად იზიარებდა კ.სტანისლავსკის თეატრალურ იდეებს, ღიზა ჩერქეზიშვილის მაგალითი ყოველ ჯგუფთან მოჰყავდა, როგორც თვალსაჩინო ნიმუში.

ვასო აბაშიძის წიგნში ქვეთავებად ზუსტად ისევია დაყოფილი მსახიობის ხელოვნების სწავლებისათვის აუცილებელი პარაგრაფები, როგორც ეს გვხვდება კ.სტანისლავსკის შრომებში. მიდგომა სწავლებისადმი და აზროვნებაც აბსოლუტურად იდენტურია. “ნამდვილი მასწავლებელნი დრამატული ხელოვნებისა არიან: ცხოვრება, პრაქტიკა და დაკვირვება. რაც უფრო მეტს დააკვირდება მსახიობი, მით უფრო მისი ნიჭი ძლიერდება, უფრო ღრმად ჩაუჯდება სულში ნახულ-გაგონილი და უფრო ცხადად გამოხატავს თავის ქმნილებაში”.¹³

ამ ნაშრომის ისტორია კი ასეთი იყო. XIX საუკუნის მიწურულს ცნობილი თეატრალური მოღვაწე იოსებ იმედაშვილი, რომელიც იმ ხანად კრებულ “ცხოვრების კარიბჭეს” რედაქტორობდა, თხოვნით მიმართავდა ქართული სცენის დიდოსტატებს ლადო მესხიშვილს, კოტე მესხს, ვასო აბაშიძესა და კოტე ყიფიანს დაეწერათ რამე ქართული სასცენო ხელოვნების შესახებ. როგორც

იმედაშიელი იგონებდა, მას არავინ გამოხმაურებია. ბოლოს ვასო აბაშიძე დაითანხმა, რომელმაც სულ რამოდენიმე ხანში აახლა ხელნაწერი სათაურით “მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ, რომელსაც ვუძღვნი იმ ყმაწვილ ქალთა და კაცთ, რომელთაც ჰსურთ სცენას ემსახურონ.” იოსებ იმედაშიელი იგონებდა: “ეს წერილი შეიცავს შემდეგს: 1. სწავლა და განვითარება; 2. როლის მომზადება და ვარჯიშობა (რეპეტიცია); 3. დაკვირვება; 4. დარიგება შექსპირის მიერ მსახიობებისა, - ტანისამოსი, - გრიმი. 5. გამარჯვება სცენაზე, - კრიტიკა. ამ წერილის შესავალში ჩვენი დაუვიწყარი ვასო, სხვათა შორის, წერდა: “ვისაც სურს, სცენას ემსახუროს, უწინარეს ყოვლისა, უნდა გამოირკვიოს და შეიგნოს, რას შეადგენს მსახიობის ხელოვნება. მსახიობის ხელოვნება იმას შეადგენს, რომ თავისის გარეგნობით წარმოგვიდგინოს ის ადამიანი, რომელიც ავტორსა ჰყავს პიესაში გამოყვანილი. ამიტომ მსახიობმა თამაშობის დროს უნდა დაივიწყოს, რომ იგი მსახიობია და მხოლოდ გვიჩვენოს და დაგვიხატოს ავტორის მიერ შექმნილი ტიპი. ამისათვის საჭიროა ყველამ, ვისაც კი სურს სცენას ემსახუროს და მსახიობად გახდეს, შეიმუშავოს: ა) მიხვრა-მოხვრა; ბ) ხმა; გ) მიმიკა, ე.ი. ის საშუალებანი, რომლითაც მსახიობი მაყურებლებზედ ჰმოქმედებს და სხვ. მხოლოდ დაუღალავ მუშაობას და ცხოვრების დაკვირვებას შეუძლია შექმნას არტისტი ხელოვანი.”¹⁴

ლადო ალექსი-მესხიშვილსაც სწვევია სახლში იოსებ იმედაშიელი, მისი მისვლის მიზეზი რომ შეუტყვია, რამის დაწერაზე უარი უთქვამს, თუმცა დაუყოლებია რომ “ჩვენს თეატრს გადახალისება ესაჭიროება, ნიჭიერ ახალგაზრდებს კი სასცენო აღზრდა”.¹⁵

პრაქტიკულად XIX საუკუნის 90-იანი წლები და XX საუკუნის დასაწყისი ქართული თეატრალური პედაგოგიკა ვითარდებოდა დრამატული საზოგადოების ხელდასმით და მათ სათავეში სწორედ განსაკუთრებული გამოცდილებისა და ნიჭის მსახიობები ედგნენ. მათგან გამორჩეული იყვნენ ვასო აბაშიძე, კოტე მესხი, მაკო საფაროვი-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია, ლადო მესხიშვილი და ვალერიან გუნია. თუმცა XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან საზოგადოების წინაშე დადგა საკითხი პროფესიული რეჟისურის განვითარებაზეც ეფიქრათ. სწორედ ამ მიზნით საქართველოდან რუსეთში, მოგვიანებით კი საფრანგეთში მიავლინეს ახალგაზრდა კადრები, რომელთაც სტიპენდიას საზოგადოება უხდიდა. ამ კადრების უკან დაბრუნების შემდეგ საქართველოში გაჩნდნენ პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები. მათ ნასწავლი პრაქტიკაში გამოიყენეს და სწორედ XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან ქართულ თეატრში ბევრად მეტი

ყურადღება მიენიჭა მსახიობთა პროფესიულ განათლებასა და ოსტატობას. პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები იყვნენ: აკაკი ფაღავა, მიხეილ ქორელი, ალექსანდრე წუწუნავა და ვალერიან შალიკაშვილი. ოთხივე მათგანმა პროფესიული განათლება მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან არსებულ სტუდიაში მიიღო და სამშობლოში დაბრუნებისთანავე შეეცადნენ ქართულ თეატრალურ პედაგოგიკაში საბოლოოდ დაემკვიდრებინათ კ.სტანისლავსკის პედაგოგიური იდეები.

თუმცა ეს საქმე ასე ადვილი არ იყო. ძველი თაობის მსახიობები, რომლებმაც ავად თუ კარგად მოიტანეს ქართული თეატრი საკუთარი უანგარო შრომით, ვერ ეგუებოდნენ “ჩარჩოებში ჩასმას”. ყველასათვის ცნობილია, რომ მსახიობებს იმდენად მწირი ანაზღაურება ჰქონდათ, რომ სხვაგანაც მუშაობდნენ თავი რომ გამოეკვებათ. ელისაბედ ჩერქეზიშვილი იხსენებს, რომ სარეპეტიციო დარბაზიც კი არ გვექონდაო. გვინდოდა ახალი პიესა თუნდაც ათჯერ გვეთამაშა სეზონში, ანდა მისი მომზადებისთვის ათი რეპეტიცია მაინც დაგვეხარჯაო, მაგრამ არ გამოგვდიოდაო. დიდად არც ის მოსწონდათ, რომ რეჟისორი რეალურად არ ჰყავდათ, ხოლო ვინც ასე ვთქვათ “რეჟისორობდა” მისგან არაფერი სახიერო არ გვესმოდაო არტისტებს. მიუხედავად ასეთი განწყობილებისა, სულ უფრო მეტად იკვეთებოდა მათი სურვილი პროფესიულ ჩარჩოებში მოექციათ სასცენო შემოქმედება. თუმცა ახალი “ნასწავლი” რეჟისურის მოსვლა ქართულ თეატრში მაინც ძლიერ გააპროტესტეს. რეჟისორებიც, მათი ახალგაზრდული მაქსიმალიზმიდან გამომდინარე, ყველაფერ ძველზე უარს ამბობდნენ, რაც კიდევ უფრო დიდ დაძაბულობას თესავდა ქართველ მსახიობებში. “რაიც შეეხება ვ.შალიკაშვილს, რომ ძველები სრულიად გაიდევნონ სცენიდან, პენსია დაენიშნოთ და სხვა უადგილოა და ინტრიგანული... ახალს ძალას ყოველთვის სიამოვნებით მივეგებებით, მაგრამ არა მგონია, ძველთა განდევნამ სცენიდან, საქმეს არგოს. ამგვარმა ოინებმა ბევრჯერ შეაფერხა ჩვენის სცენის კეთილდღეობა და თუ ბატონმა შალიკაშვილმა ძველების აუგით დაიწყო საქმე, სასურველ შედეგს ვერ მიაღწევს. ამით არც ახალ ძალას შეემატება რამე...”¹⁶ – წერდა ელისაბედ ჩერქეზიშვილი

ელისაბედ ჩერქეზიშვილის მსგავსად, ბევრი მოწინააღმდეგე ჰყავდა პროფესიონალ რეჟისორთა თვითდამკვიდრების პროცესს, თუმცა ყველა აღიარებდა, რომ ქართულ თეატრს ორი ყველაზე დიდი პრობლემა ჰქონდა: არაპროფესიონალი კადრები და ფინანსური უხერხემლობა. ვასო აბაშიძე არაერთგზის დაუმცირებიათ ქართული თეატრისათვის ორი კაპიკი რომ ეწოდება.

ასე იყვნენ სხვებიც, რომლებმაც ისტორიული მისია შეასრულეს და საკუთარი გაჭირვებისა და შიმშილის ხარჯზე გადაარჩინეს ქართული თეატრი კიდევ ერთხელ დახურვას.

პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორების კვალდაკვალ პროფესიული განათლების მისაღებად საფრანგეთში გაემგზავრა გიორგი ჯაბადარიც. სამშობლოში დაბრუნებულმა 1918 წელს დრამატული სტუდია გახსნა თბილისში. სტუდიის გახსნა დრამატულმა საზოგადოებამ 1906 წელსაც მოინდომა, თუმცა მაშინ საქმე არ გამოვიდა და აი, საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადებისთანავე, პრაქტიკულად პირველი პროფესიული თეატრალური სტუდიის გახსნას ჩაეყარა საფუძველი.

“სტუდია, თეატრალური ორგანიზმის ცხოვრების იმგვარ ფორმას წარმოადგენს, სადაც იქმნება მისი განახლებისათვის უმთავრესი რამ – თანამოაზრეთა კოლექტივი – თაობა. თაობას კი უწოდებენ იმათ, ვინც თვისებრივად ახალის სიტყვის დამკვიდრებას შესძლებს საზოგადოებრივი ცხოვრების ამა თუ იმ სფეროში. ქართული თეატრის ისტორიის განვითარების ამ ეტაპზე, მხოლოდ სტუდიას შეეძლო შეექმნა ქართული თეატრისათვის ესოდენ საჭირო და აუცილებელი ახალგაზრდა შემოქმედთა თაობა. ვერც ლ.მესხიშვილისა და ვ.გუნიას გამოსაცდელმა წარმოდგენებმა, ვერც ვაბაშიძის მიერ თეატრის დასში ახალგაზრდების მისაღებად წარმოებულმა გამოცდებმა, ვერც მ.ქორელის მიერ ქუთაისის თეატრში ახალგაზრდა სცენისმოყვარეთა მოწვევამ, ვერ შექმნა თაობა. ახალი თაობის შექმნა სწორედ გ.ჯაბადარის თეატრ-სტუდიის საშუალებით გახდა შესაძლებელი. ეს იყო პირველი ნაკადი. შემდგომში მათ შეუერთდნენ ა.ფაღავას სტუდიის სტუდიელები”.¹⁷

იმის მიუხედავად, რომ პრაქტიკულად გიორგი ჯაბადარის დაარსებული სტუდია, ქართულ სინამდვილეში, რეალურად პირველი პროფესიული სასწავლებელი იყო, ამ მიმართულების ცდები XX საუკუნის დასაწყისში არა ერთი და ორი იყო. 1906 წელს დრამატული საზოგადოების მონდომებით თითქოს საფუძველი ეყრებოდა დრამატული სტუდიის ჩამოყალიბებას, თუმცა მრავალმა ფაქტორმა, იმ პერიოდის პოლიტიკურმა თუ ეკონომიკურმა პროცესებმა, სტუდიის ჩამოყალიბების საქმე რამდენიმე წლით შეაფერხა.

1911 წელს კიდევ იყო მცდელობა პროფესიული სტუდიის ჩამოყალიბებისა, რომელიც ითავეს ლადო მესხიშვილმა და ვალერიან გუნიამ. შექმნეს კიდევ დრამატული კურსები, თუმცა სპონტანურად შექმნილმა სასწავლებელმა,

მეთოდოლოგიის ჩამოყალიბებლობამ და ფინანსურმა პრობლემებმა ფუნქციონირების საშუალება არ მისცა კურსებს.

დიდი ფინანსური რესურსი არც ჯაბადარის სტუდიას გააჩნდა, თუმცა მის დამაარსებელს მკაფიოდ ჰქონდა ჩამოყალიბებული სტუდიის ფუნქციონირების მეთოდოლოგია. შესანიშნავი ევროპული განათლებითა და რუსული თეატრალური სკოლის გამოცდილების საფუძველზე სწორედ გიორგი ჯაბადარმა შეძლო საქართველოში პირველი პროფესიული თეატრალური სტუდიის ჩამოყალიბება.

თავი II

ჯაბადარისა და ფაღავას სტუდიები პედაგოგიური აზროვნების ისტორიისათვის

თავისთავად თეატრალური სტუდიის ორგანიზება წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო, თუმცა ამ ფაქტს არაერთგვაროვანი გამოხმაურება მოჰყვა. იყვნენ სტუდიის შექმნის მომხრეებიც და მოწინააღმდეგეებიც. თუმცა უმთავრესი მაინც ის იყო, რომ საქართველოში პირველად მოხერხდა ქართული თეატრისთვის პროფესიული კადრების მომზადება.

გაზეთი “ალიონი” სტუდიის დაარსებასთან დაკავშირებულ განცხადებას ასე იწყებდა: “ქართული თეატრის აღორძინება - ქართული დრამატული საზოგადოება მოუწოდებს ქართველ ინტელიგენტ ახალგაზრდობას (18 წლიდან 30 წლამდე) გამოცხადნენ სრულიად ახალი დასის შესადგენად. ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ დააარსა სასცენო ხელოვნების სტუდია... მსურველნი ამ სტუდიაში სრულიად უფასოდ შეისწავლიან: დიქციას, მიმიკას, პლასტიკას, რიტმს... ფარიკაობას, გრიმს, ხმის დაყენებას და ვისაც სასიმღერო ხმა აღმოაჩნდება – სიმღერას. თუ რომელსამე მომავალ მსახიობს აღმოაჩნდება მუსიკის ნიჭი, შეისწავლის დაკვრას იმ ინსტრუმენტზე, რომელსაც მოისურვებს.”¹⁸

იწყებოდა სრულიად ახალი ეტაპი ქართული თეატრის განვითარების ისტორიაში. ამ ეტაპის დაწყებასთან ერთად ფაქტობრივად იბადებოდა ქართული სათეატრო პედაგოგიკა. მანამდელი ყველა ძალისხმევა იყო სპონტანური, მხოლოდ საკუთარ ინტუიციასა და გამოცდილებაზე დამყარებული. რასაკვირველია, როგორც გიორგი ერისთავმა, ასევე დრამატული საზოგადოების შემქნელებმა და ქართული თეატრის კორიფე-მსახიობებმა დიდი წვლილი შეიტანეს ქართული სათეატრო პედაგოგიკის განვითარებისათვის, თუმცა მკაცრად გაწერილი სამოქმედო გეგმა მომავალ მსახიობთა და შემდგომ უკვე რეჟისორთა აღზრდისათვის და რაც მთავარია მეთოდოლოგიურად დაზუსტებული სწავლების სტრუქტურა, არცერთ წინამორბედს არ ჰქონია. გიორგი ჯაბადარის სტუდიას კი გააჩნდა სასწავლო პროგრამა, რომელიც გაწერილი იყო ორ სასწავლო წელზე და გულისხმობდა მომავალი მსახიობის დაოსტატებისათვის აუცილებელი ყველა დისციპლინის შესწავლას.

ცნობილი თეატრმცოდნე და მკვლევარი ვასილ კიკნაძე ასე აღწერს გიორგი ჯაბადარის სტუდიის ჩამოყალიბებას: “მომწიფდა მსახიობთა ახალი თაობის აღზრდისა და დაწინაურების საკითხი, ახალი ნაკადის გარეშე შეუძლებელი იყო თეატრის განახლება. 1918 წლის მარტში გამოქვეყნდა ცნობა, რომ დრამატულმა საზოგადოებამ დააარსა სასცენო ხელოვნების სტუდია. დაიწყო მოსამზადებელი მუშაობა. “დასში ეწერებინან ინტელიგენტური ძალები – სტუდენტები” – იუწყებოდა “თეატრი და ცხოვრება” სიტყვა “ინტელექტუალური ძალები” ხშირად მეორდება სხვა საინფორმაციო წყაროებშიც... თეატრში შემოიჭრა ახალგაზრდული ნაკადი, ჩაისახა პერსპექტივა!”¹⁹

თავად გიორგი ჯაბადარი რეჟისორის პროფესიას დაეუფლა გერმანიის თეატრალურ აკადემიაში მაქს რეინჰარდტთან, შემდგომ წლებში მოღვაწეობდა საფრანგეთში ანდრე ანტუანის გვერდით “თავისუფალ თეატრში”. ზედმიწევნით გაიზიარა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დამაარსებელთა ნოვატორული იდეები და პრაქტიკულ სამუშაოებშიც მოსინჯა. ამ ცოდნითა და გამოცდილებით შეუდგა იგი ქართული თეატრის “აღორძინების” საქმეს. მისი სტუდიის შექმნას ხომ სწორედ “აღორძინება” უწოდა იმ დროინდელმა პრესამაც და დრამატულმა საზოგადოებამაც. მას სტუდიის შექმნამდე დაწერილი ჰქონდა რამდენიმე სამეცნიერო ნაშრომი, რომელიც შეეხებოდა მსახიობის ხელოვნების სწავლების საკითხებს. ჯერ კიდევ 1910 წელს, ჟურნალი “თეატრი და ცხოვრება” აქვეყნებს გიორგი ჯაბადარის სტატიებს “დიქცია” და “პლასტიკა”. სტუდიის სწავლების მეთოდოლოგია ევროპული და რუსული თეატრების გამოცდილებაზე

დაყრდნობით შემუშავდა, მეტყველების კულტურის სახელმძღვანელო თავად გიორგი ჯაბადარმა შექმნა და ამ დისციპლინას თავად უძღვებოდა, პლასტიკის საეარჯიშოები დალ კროზის სისტემით შემუშავდა, ცეკვის გაკვეთილები კლასიკური ევროპული საბალეტო სკოლის სისტემის მიხედვით, ხოლო მსახიობის ოსტატობის ჩასატარებლად სტუდიამ მოიწვია ვალერიან შალიკაშვილი, რომელიც სამხატვრო თეატრის პრინციპებით წარმართავდა ამ კურსს. გიორგი ჯაბადარი, გარდა სტუდიის ხელმძღვანელობისა და სასცენო მეტყველების გაკვეთილებისა, სტუდიელებს უკითხავდა ხელოვნების, მათ შორის თეატრის ისტორიის ზოგად კურსს.

იდეა, რომლისთვისაც შეიქმნა ეს სტუდია, გულისხმობდა ორი წლის მანძილზე პროფესიულად მოემზადებინა მსახიობთა ახალი ძალები. ამ ორი წლის მანძილზე მათ არ უნდა მიეღოთ მონაწილეობა სარეპერტუარო წარმოდგენებში. სტუდიის დამთავრების შემდეგ კი, სწავლების პერიოდში შექმნილი წარმოდგენებით უნდა წარმდგარიყვნენ ფართო საზოგადოების წინაშე. თუმცა ეს იდეა ვერ განხორციელდა, რადგან ის დაფინანსება, რასაც გიორგი ჯაბადარს ჰპირდებოდნენ ერთის მხრივ, დრამატული საზოგადოების გამგეობამ და მეორეს მხრივ, კერძო ინვესტორებმა მხოლოდ 25 %-ით შეასრულეს. ექვსთვიანი დაულაღავი შრომის შემდეგ, სტუდიელები აღმოჩნდნენ მკაცრი რეალობის წინაშე და იძულებულნი გახდნენ სარეპერტუარო წარმოდგენები გაემართათ და ამ შემოსავლით გაეგრძელებინათ სტუდიის ფუნქციონირება. ამას ისიც დაემატა, რომ სტუდიის ფუნქციონირებისათვის ვერა და ვერ მოხერხდა საკუთარი შენობის გამოყოფა და გიორგი ჯაბადარიც იძულებული გახდა მთელი სტუდიელები და პედაგოგები მშობლიურ საგარეჯოში წაეყვანა და იქ მამა-პაპისეულ სახლში ემუშავათ. ექვსი თვის განმავლობაში თბილისში ჩამოუსვლელად მუშაობდნენ საგარეჯოში. ეუფლებოდნენ მსახიობის ოსტატობის საფუძვლებს და ამავედროულად ამზადებდნენ პირველ წარმოდგენას მაყურებელთა სამსჯავროზე გასატანად.

პირველ წარმოდგენად შეარჩიეს ბრიეს მუსიკალური დრამა “სარწმუნოება”. “თეატრი და ცხოვრება” “სარწმუნოების” პრემიერას მაშინვე გამოეხმაურა: “...ქართული კლუბის სცენაზე 1918 წლის 18 ნოემბერს წარმოდგინდა, რომლის რეპეტიცია 150-ჯერ გამართეს და პიესაც ზეპირად შეისწავლეს”. 20 ურუნალი იმასაც აღნიშნავდა, რომ წარმოდგენა დაგვიანების გარეშე, ზუსტად 8 საათზე დაიწყო.

სპექტაკლი “სარწმუნოება” მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი გამოდგა. უპირველეს ყოვლისა, ქართულ თეატრალურ აფიშაზე ახალი გვარები გამოჩნდა. მათი უმრავლესობა შემდგომში ქართულ სამსახიობო ელიტას წარმოადგენდა. ამას გარდა, პირველად დაიდგა საქართველოში ისეთი სპექტაკლი, რომელშიც იყო მცდელობა მაყურებლისთვის პროფესიულად გამართული სანახაობა შეეთავაზებინათ. “...პირობითი თეატრის ესთეტიკა, არა მხოლოდ რეჟისორის მეტაფორულ აზროვნებაში გამოხატული, არამედ აქტიორთა ანსამბლის კოორდინირების საშუალებით გაცოცხლებული. მიუხედავად ამისა თეატრ-სტუდია არ ვარდებოდა უკიდურესობაში, ერთი რომელიმე პრინციპის აღიარებით და მოიცავდა ფსიქოლოგიურ, რეალისტურ თეატრალურ პრინციპებსაც. ყოველივე ამით კი, სრულდებოდა სტუდიის არსებობის უპირველესი მიზანი - იზრდებოდა სრულყოფილი, ახალი თეატრალური ცხოვრების წესით მცხოვრები, სინთეზური, უნივერსალური მსახიობი, რომელსაც ყოველგვარი თეატრალური მოდელის მორგება გაუადვილდებოდა.”²¹

სტუდიამ, თავის გარშემო შემოიკრიბა იმ პერიოდში საქართველოში მოღვაწე თითქმის ყველა შემოქმედი. აკაკი ვასაძე იგონებდა: “მან თავის სტუდიას “ქართული თეატრის აღორძინება” დაარქვა, ვალერიან შალიკაშვილი, კოტე შათირიშვილი, გიორგი იშხნელი ჰყავს მოწვეული, პლასტიკის მასწავლებლად ბალეტმაისტერი ვაკარეცი და მისი მეუღლე ბაუერ-ზაქსი; შალვა ქიქოძე და გიორგი ერისთავი იქნებიან ჩვენი მხატვრები... თეატრ-სტუდიის მთავარ რეჟისორად და სასცენო მეტყველების მასწავლებლად გვეყავდა გიორგი ჯაბადარი, რეჟისორის ასისტენტებად შაქრო ბერიშვილი, ვასო ყუშიტაშვილი, ფარიკაობაში – ზ.ციციშვილი. თეატრ-სტუდიის გარშემო ჩვენი ინტელიგენციის თვალსაჩინო ძალები იყრიდნენ თავს: ეფემია მესხი, მისი მეუღლე გეპნერი, სანდრო ყანჩელი, პეტრე ქავთარაძე, ნიკო ერისთავი, შალვა ამირეჯიბი, პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე.”²²

სტუდიელები მუშაობდნენ სხვადასხვა ეპოქისა და ლიტერატურულ-დრამატურგიული ესთეტიკის ავტორთა ნაწარმოებებზე. ა.სუმბათაშვილ-იუჟინის “ლალატის” პარალელურად მუშაობდნენ ეროსტანის “თეთრ ვახშამზე”. მსახიობთა მოსინჯვა ხდებოდა სულ უფრო მეტ და მეტ სხვადასხვა გრძნობათა ბუნების გამომხატველ ნაწარმოებებში. მაგალითად, ეროსტანის პიესაზე მუშაობისას, პირველად ქართულ თეატრში, გამოჩნდა “კომედია დელ’არტეს” ნიღბები. სტუდიელებმა მალე დაიწყეს მუშაობა გჰაუპტმანის “ჰანელეზე”. რეჟისორმა მიხეილ ქორელმა სტუდიელები რეჟისორული აზროვნების მკაცრ

მოდელში მოაქცია, თუმცა მსახიობთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ “მათ საკმაოდ კარგად გაართვეს თავი, ახალი, განსხვავებული დრამატურგიის და მის საფუძველზე განსხვავებული სტილისტიკის მატარებელი სპექტაკლის გათავისების რთულ პროცესებს, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ მათი პროფესიული სრულყოფისათვის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადაიდგა.”²³

სამწუხაროდ, მიუხედავად თვალშისაცემი პროგრესისა, დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობამ ვერ უზრუნველყო სტუდიის ნორმალური ფუნქციონირება. ვერც შენობა გამოუყო და ვერც საკმარისი სუბსიდირება მოახერხა. ამასთან, როგორც ყველა ახალ საქმეს, სტუდიასაც გამოუჩნდნენ მოწინააღმდეგენი, კრიტიკულმა აზრმა მეტი გასაქანი ჰპოვა. არადა, კრიტიკის ძირითადი მიმართულება სწორედ ის იყო, რასაც თავად გიორგი ჯაბადარი ცდილობდა შებრძოლებოდა. მას ნამდვილად არ უნდოდა, რომ სტუდიაში სწავლების პარალელურად, ტიპური სარეპერტუარო თეატრის ცხოვრებით ეცხოვრათ. დაედგათ სპექტაკლები, ჰქონოდათ რეპერტუარი. თუმცა ფინანსური სიძნელები და ხელისუფლებისგან დანაპირების შეუსრულებლობა მას იძულებულს ხდიდა ამ კომპრომისზე წასულიყო.

“სტუდია თავის დანიშნულებას უნდა დაუბრუნდეს, სტუდიამ ხელი უნდა აიღოს სასეზონო წარმოდგენების მართვაზე, თუნდა ამ წარმოდგენებს გამარჯვება სდევდეს თანა. წარმოდგენების სამზადისი ხელს უშლის სტუდიის მუშაობას და მოწაფეთა გაწვრთნას. კარგ მასალას ფრთხილი მოვლა-პატრონობა და მუდმივი თვალ-ყურის დევნა უნდა”.²⁴ გიორგი ჯაბადარმა ვეღარ გაუძლო იმ ტიპის კრიტიკას, რაც მას ყველაზე კარგად ესმოდა, თუმცა სხვა საშველი არ იყო. თანაც ისიც დაემატა, რომ კოლეგებისგან მიიღო არაერთაზროვანი შენიშვნები. ამ რეალობიდან გამომდინარე მან სტუდია დახურა. “ჩემი მიზანი იყო დამეყენებინა თეატრი ისეთ ნიადაგზე, როგორც მოწყობილია ევროპაში. შემეკმნა ახალგაზრდა ძალები, რომლებიც ძველებივით ნიჭიერნი თუ არ იქნებოდნენ, ის უპირატესობა მაინც ექნებოდათ, რომ შეითვისებდნენ ერთგვარ სკოლას. უმეცრებმა ჩვენ მოგვანათლეს “ძიების თეატრად”... ყველგან იმას გაიძახოდნენ, სტუდიამ “ახალი” არაფერი შექმნაო. ბატონმა ახმეტელმა ერთ კრებაზე განაცხადა: მე სტუდიაში ახალი ვერა ვნახე, იქ მხოლოდ წარმოდგენები უფრო “დაუთოვებელიაო”. ბატონმა ა.ფაღავამ თავის მოხსენებაში სთქვა: სტუდიის წარმოდგენები “კორექტულიაო” და სხვა არაფერიო. ეს ორნი მართაღს ამბობენ და მიზანიც ჯერჯერობით ის იყო, რომ

ჩვენი წარმოდგენები “კორექტული” და “დაუთოვებელი” ყოფილიყო, რომ ყველას სცოდნოდათ როლები და მიზანსცენები და ეს როლები შესრულებული ყოფილიყო, ინტონაციის მხრივ შეგნებით სწორედ და არა ისე ყალბად, როგორც წინად იყო... ჩვენ გვინდოდა დაგვემყარებინა დისციპლინა ჩვენს საქმეში, დისციპლინა მკაცრი და არა ისეთი, როგორც აქამდის გამეფებულია ქართულ თეატრში. აი, ჯერჯერობით გვინდოდა ამისთვის მიგვეღწია და განა მეტის გაკეთება შეიძლებოდა ერთ წელიწადში? ქართველები მოუთმენელი ხალხნი ვართ, ყველაფერი უცებ გვინდა. ერთ წელიწადში მეტის გაკეთება შეუძლებელი იყო, თანაც იმ პირობებში... არა გვექონდა ერთი პატარა ოთახიც კი, სამადლოდ ხან ვინ შეგვიკედლებდა, ხან ვინ...

დიახ, 1918 წელს დაარსებულმა სტუდიამ გამართა რამოდენიმე “დაუთოვებელი” წარმოდგენა. ამ წარმოდგენებში მონაწილეობას იღებდნენ სულ ახალგაზრდა ძალები, ორი-სამის გარდა. თუ სტუდიამ წარმოდგენებამდის მიაღწია, ეს მხოლოდ იმიტომ რომ სათავეში ერთი კაცი ედგა და არა კოლეგია. ჩაუდგა თუ არა კოლეგია – საქმე დაიშალა.

ეხლა შედგა ახალი გამგეობა დრამატული საზოგადოებისა, ე.ი. ისტორია იწყება თავიდან, ეხლაც, როგორც მაშინ, შეადგენენ დასს, აურევენ სტუდიელებს ძველებში. ძველები იქონიებენ თავიანთ ცუდ გავლენას, დაახშობენ მათ ნიჭს, შეაჩვევენ უდისციპლინობას და ქართულ თეატრს არავითარი პროგრესი არ ექნება. დასი უსტუდიოდ ვერ შესდგება. ეს ყველასათვის ცხადია, იმათთვისაც კი, ვინც ორი წლის განმავლობაში ჰგმობდა ამ სტუდიას.”²⁵

ისტორიის თავიდან დაწყებაში გიორგი ჯაბადარი გულისხმობდა 1906 წლის ამბავს, როცა თეატრალურმა საზოგადოებამ მოისურვა თეატრალური სტუდიის ორგანიზება და ეს იდეა ჩაიშალა კოლეგიური მმართველობის გამო. გ.ჯაბადარი მიიჩნევდა, რომ პედაგოგიკა, ისევე როგორც რეჟისურა, “ერთმმართველი” უნდა ყოფილიყო. კოლექტიურად პასუხისმგებლობის გადანაწილება კი ასეთ საქმეში არ გამოდგებოდა. თეატრის განვითარების შემდგომმა წლებმა დაადასტურა, რომ გიორგი ჯაბადარი მართალი იყო. არცერთხელ არ მომხდარა თეატრის ისტორიაში ერთმმართველ ხელმძღვანელს, კოლექტიურმა მმართველობამ აჯობოს. ასევე იყო სტუდიის ორგანიზებისასაც.

გიორგი ჯაბადარის სტუდიის ღირსება თუ ნაკლი, ალბათ, მომავალში თეატრის მკვლევართა ინტერესის სფეროში კვლავაც მოექცევა, თუმცა ერთი რამ აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ჯაბადარის სტუდიამ საქართველოში დასაბამი მისცა ახალი კადრების პროფესიულ აღზრდას და მრავალი

წინააღმდეგობის მიუხედავად, ამ სტუდიამ არსებობის ორი წლის მანძილზე, მთავარი მისია შეასრულა. ქართულ თეატრს აღუზარდა პროფესიონალ მსახიობთა ახალი თაობა, რომელნიც XX საუკუნის ქართული სამსახიობო სკოლის გამორჩეულ სცენის მოღვაწეებად იქცნენ. ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ვასაძე, უშანგი ჩხეიძე, შალვა ღამბაშიძე, მიხეილ გელოვანი, მიხეილ ჭიაურელი და მრავალი სხვა, სწორედ გიორგი ჯაბადარის სტუდიის კურსდამთავრებულები არიან.

კურობებისაგან არც ჯაბადარის სტუდია იყო დაცული. “ხმა დაირხა, რომ გიორგი ჯაბადარი თავისი სტუდიის გაძლერებას აპირებს, ახალ ძალებს უყრის თავსო. განუყრელი მეგობრები დოდო ანთაძე და უშანგი ჩხეიძე გამოცხადდნენ... გამოცდისას დოდოს აქტიორული მონაცემები უფრო მოიწონეს, ვიდრე უშანგისა.”²⁶ ასეთი ფაქტები ნებისმიერი მისაღები გამოცდის დროს ხდება ხოლმე. ამას როგორც სუბიექტური, ისე ობიექტური მიზეზები გააჩნია და რაც მთავარია, ბევრწილად დამოკიდებულია ხოლმე აბიტურიენტის ადვლავების ხარისხზე.

სტუდიის შესახებ საინტერესო მასალად იქცა, იქ აღზრდილ მსახიობთა შთაბეჭდილებები. აკაკი ვასაძეს ხატოვნად აქვს აღწერილი სტუდიური მუშაობის ეპიზოდი, როდესაც ორი სხვადასხვა განათლებისა და თეატრალური ესთეტიკის შემოქმედი გიორგი ჯაბადარი და ვალერიან შალიკაშვილი ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ მხატვრული კითხვის საკითხთან დაკავშირებით. ვალერიან შალიკაშვილი “ლექსის კითხვის დროს რითმას არაერთარ ყურადღებას არ აქცევდა. ერთ-ერთი კამათის დროს, ბატონმა გიორგიმ ვერიკო ანჯაფარიძეს სთხოვა წაეკითხა შალვა ამირეჯიბის ლექსი-ექსპრომტი... ცხადია ვერიკოს ლირიზმმა ყველა მოგვხიბლა, ამრიგად კამათში გამარჯვებული გიორგი ჯაბადარი დარჩა, მაგრამ ვალერიანი არ დაცხრა და თავის მხრივ მოითხოვა, აბა აკაკი ვასაძეს ილია ჭავჭავაძის “მუშა” წავაკითხოთო. მე ჭირის ოფლმა დამასხა. სად შემეძლო ჩემი, ჯერ კიდევ მოუქნელი მეტყველებით ვერიკოს შემდეგ რაიმე შთაბეჭდილება მომეხდინა. ბატონმა ვალერიანმა შემატყო რომ ვყოყმანობდი და შემომიძახა: აბა, არ შემარცხვინო გურულო, დაიწყეო. და მეც ზეპირად, თხრობის კილოთი წავიკითხე ეს ლექსი. წავიკითხე, როგორც მონოლოგი.

-საინტერესოა, კარგია! – თქვა გიორგი ჯაბადარმა, - ამ ლექსის წაკითხვა სხვანაირად არც შეიძლება. თქვენი ხელწერა ჩანს, ბატონო ვალერიან, მაგრამ ილიას “დედაო ღვთისას” წაკითხვა როგორ წარმოგიდგენიათ?

-ასევე.

-როგორ ასევე?

-ესე იგი, იმავე ხერხით და საშუალებით, რითაც “მუშას” კითხულობდა აკაკი. თქვენ მშვენივრად მოგეხსენებათ, რომ ამა თუ იმ მონოლოგის თუ ლექსის ტემპორიტმი მათივე შინაარსიდან უნდა აღმოცენდეს. ამას ხშირად ვერ ახერხებენ მსახიობები სცენაზე. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს მეთოდის უვარგისობას.

-სავსებით გეთანხმებით, ბატონო ვალერიან, თუ ერთ ასპექტში განვიხილავთ სასცენო მეტყველების საკითხს. მაგრამ ქმედით სიტყვას როგორ დავეუფლოთ მეტყველებაში, თუ მისი მუდერადი თვისებები და ეროვნული ხასიათი არ გავითვალისწინეთ? ამა თუ იმ ავტორის განწყობის საიდუმლო ხომ მისი ენის რიტმში იმალება, თუ ვერ მიაგენი ავტორის ნაწარმოების რიტმს და ვერ შესძელი სცენაზე ამის გადატანა, ვერ შექმნი ავტორისეულ სახეს.”²⁷

მიუხედავად სხვადასხვა თეატრალური შეხედულებებისა, მუშაობა მიმდინარეობდა აზრთა ჭიდილში, ცხარე კამათში, რომელიც დადებით გავლენას ახდენდა სტუდიელებზე.

ჯაბადარის სტუდია ილაშქრებდა თეატრალურ პრაქტიკაში ფუნქციონირებული შტამპების წინააღმდეგ. ვარსკვლავი-მსახიობების წინა თაობამ დიდი კვალი დატოვა ქართული თეატრის ისტორიაში, ამიტომ საკმაოდ რთული პროცესი იყო სტერეოტიპიული შეხედულებების შეცვლა. არადა, თეატრი ყოველთვის ცდილობს თვითგანახლებას. გ.ჯაბადარს უყიჟებდნენ დერისთავის “სამშობლოს” დადგმას. ის კი მიიჩნევდა, რომ ახალი ეპოქა იმ პერიოდის თანამედროვე დრამატურგით უნდა ყოფილიყო გამაგრებული. ამ მხრივ, უმნიშვნელოვანესად მიაჩნდა დავით კლდიაშვილის გამოჩენა სამწერლო ასპარეზზე. თუ ანტონ ჩეხოვმა შექმნა სამხატვრო თეატრის გამომსახველობითი ფორმებისა თუ სცენიური ურთიერთობების ერთგვარი საფუძველი, ქართული თეატრისათვის ანალოგიურ ავტორად დავით კლდიაშვილი მოიაზრებოდა. დ.კლდიაშვილს “ქართველ ჩეხოვს” ამ მოსაზრების გამოც უწოდებდნენ. სწორედ ამიტომ გიორგი ჯაბადარმა ებრიეს “სარწმუნოების” პარალელურად დ.კლდიაშვილის “ირინეს ბედნიერებაზე” დაიწყო მუშაობა და უფრო მეტიც, ეს ორი, ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული ხასიათისა და ჟანრის ნაწარმოები ერთ სპექტაკლად უჩვენა მაყურებელს. თამარ წულუკიძე იგონებდა, თუ რა გამოხმაურება ჰქონდა ამ ორი პიესის ერთ საღამოს ჩვენებას. ილია ზურაბიშვილი ამ წარმოდგენას ახალ სიტყვად მიიჩნევდა ქართულ სასცენო

ხელოვნებაში. “გიორგი ჯაბადარი შეპყრობილი იყო ერთადერთი იდეით – ქართული თეატრი თავისი დონითა და პროფესიონალიზმით, ევროპის საუკეთესო თეატრებთან მიეახლოვებინა.”²⁸ თუმცა იმ საზოგადოებაში, სადაც ქართული თეატრის ვარსკვლავმა ნატო გაბუნიაშვილი უარი განაცხადა მართას როლზე “დარისპანის გასაჭირში” მხოლოდ იმ მოტივით, რომ ეს პიესა მთლად მხოლოდ მართაზე არ არის შექმნილი და მის ამ განცხადებას კრიტიკის ქარცეცხლი არ დაატყდა თავს, რთული იყო საკუთარი იდეების ბოლომდე გატარება. ამას ემატებოდა ისიც, რომ წინა თაობის მსახიობებისადმი მაყურებელში დიდი ნდობისა და სიყვარულის ფონზე, უფრო რთული იყო სიახლის დამკვიდრება. ახალგაზრდა მსახიობთა ნამუშევრებისადმი უნდობლობას წინასწარვე, სპექტაკლების ნახვამდე გამოხატავდნენ. მაგალითად, ვერიკო ანჯაფარიძის დებიუტი “სარწმუნოებაში” არაერთგვაროვნად იყო აღქმული. ერთნი იმასაც ფიქრობდნენ, რომ ქართულ თეატრში მეორე ნუცა ჩხეიძე ვერ დაიბადებოდა. იყო სხვა შეხედულებებიც. როგორც ყოველ ახალ წამოწყებას, სტუდიასაც გაუჩნდნენ მტრები. აკაკი ვასაძე წერდა, რომ ვისაც არ ეზარებოდა ჩვენს სტუდიას სასიკვდილოდ სერავდაო. მიუხედავად კრიტიკული გამოსვლებისა, სტუდიის დასაცავად მსახიობთა კავშირის ყრილობაზე სიტყვა წარმოსთქვა ალექსანდრე ახმეტელმა: “ბატონებო, დაანებეთ თავი გ.ჯაბადარს, თქვენ თქვენი საქმე გააკეთეთ, და ის თავის საქმის გაკეთებას შეძლებს, თუ ხელს არავინ შეუშლის”.²⁹

“ყველას უნდა ლიდერობა. ყველას უნდა გაინაწილოს ერთი ადამიანის გარჯით მოპოვებული წარმატება. ურთიერთქიშპობის ვნება იყო დამოუკიდებელი საქართველოს საფუძვლების დამანგრეველი ძალაც!”³⁰

ამ რეალობიდან გამომდინარე, სრულიად გასაგები იყო, რომ გ.ჯაბადარს ძალიან გაუჭირდებოდა, თუმცა მის მიერ დაარსებული სტუდია სერიოზული წინაპირობა გახდა, 1922 წელს, აკაკი ფაღავას სტუდიის ჩამოყალიბებისა, რომელიც ზუსტად ერთ წელიწადში თეატრალურ ინსტიტუტად გადაკეთდა.

გ.ჯაბადარის სტუდიის დახურვამ ისედაც კრიზისში მყოფი ქართული თეატრი, ფაქტობრივ ჩიხში შეიყვანა. სტუდიელები, რომლებიც გ.ჯაბადარის ერთგულნი დარჩნენ ერთხანს ბათუმის თეატრში მოღვაწეობდნენ. თბილისის სახელმწიფო დრამა პროფესიონალი ახალგაზრდა სამსახიობო კადრების სერიოზულ დეფიციტს განიცდიდა. მოყვარულები კი, უფრო და უფრო აქტიურობდნენ, რომ როგორმე თეატრის სცენაზე მოხვედრილიყვნენ. გიორგი ჯაბადარის წინასწარმეტყველება ახდა, მისმა სტუდიამ კოლექტიური

მმართველობის ქვეშ ვერ იარსება, 1920 და 1921 წლების სეზონები ჩავარდა. სასწრაფო ზომების მიღება ქართული თეატრისათვის სასიცოცხლო აუცილებლობას წარმოადგენდა. მთელი ყურადღება ქართველი “მხატვლებისკენ” იყო მიმართული. ალექსანდრე წუწუნავა ნელ-ნელა შორდებოდა დრამატულ თეატრს და მისი მოღვაწეობა საოპერო თეატრითა და კინოსტუდიით შემოიფარგლებოდა. ვალერიან შალიკაშვილი ამ დროისათვის უკვე გარდაცვლილი იყო. გიორგი ჯაბადარის მიერ, სტუდიაში, პარიზიდან მოწვეული ვასო ყუშიტაშვილი კვლავ ემიგრაციაში აღმოჩნდა. ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, ქართული თეატრისათვის მომავალი კადრების აღზრდის მისია აკაკი ფაღავას, მიხეილ ქორელსა და ალექსანდრე ახმეტელს უნდა ეკისრათ. ამ უკანასკნელმა, 1920 წელს, ს.შანშიაშვილის “ბერდო ზმანია” განახორციელა, თუმცა მანმადე, რამდენიმე კრიტიკული გამოსვლით, ქართული თეატრისა და სათეატრო პედაგოგიკის სავალალო შედეგები შეუმჩნეველი არ დარჩენია. აშკარა იყო, რომ სტუდიის ჩამოყალიბების გარეშე სახელმწიფო დრამა მხოლოდ, უკვე ასაკში შესული, ძველი ვარსკვლავი-მსახიობებითა და ახალგაზრდა არაპროფესიონალი კადრებით არსებობას ვეღარ გააგრძელებდა. 1921 წელი პოლიტიკური თვალსაზრისით, მეტად რთული აღმოჩნდა საქართველოსთვის. მოვიდა ახალი ხელისუფლება, საქართველომ რეალურად დაკარგა დამოუკიდებლობა და უკვე ახალი კომუნისტური ხელისუფლებისა და იდეოლოგიის პირობებში უნდა მომხდარიყო ახალი თეატრალური სტუდიის დაარსება. ჯერ კიდევ მენშევიკური მთავრობის პირობებში დაისვა საკითხი რუსეთში მოღვაწე კოტე მარჯანიშვილის საქართველოში ჩამოყვანის შესახებ, თუმცა საკითხი მოწვევამდეც არ მისულა, ბანალური მოტივით – მაინც არ ჩამოვაო.

1922 წლის იანვარში, აკაკი ფაღავას ხელმძღვანელობით, ახალი სტუდია დაარსდა. სტუდია მოთავსებული იყო სახელმწიფო დრამის (დღევანდელი რუსთაველის თეატრი) სარკეებიან დარბაზში.

სტუდიის გახსნას დაემთხვა კიდევ კოტე მარჯანიშვილის საქართველოში საკუთარი ინიციატივით ჩამობრძანება. რასაკვირველია, როგორც კი მარჯანიშვილი საქართველოში დაიგულეს, მაშინვე შესთავაზეს მას სამშობლოში დარჩენა და დაითანხმეს კიდევ, თუმცა პირველ ეტაპზე თავად კ.მარჯანიშვილს ნამდვილად არ ეცალა სტუდიის მუშაობაში ჩართულიყო.

სტუდიის შექმნამდე აკაკი ფაღავას ინიციატივით რამოდენიმეჯერ გამოცხადდა დამხმარე თანამშრომელთა მიღება, მაგრამ თამარ ჭავჭავაძის

გარდა ვერავინ ვერ შეარჩიეს. სტუდიის შექმნის პარალელურად, ბათუმში მოღვაწე გ.ჯაბადარის სტუდიელებსაც შესთავაზეს სახელმწიფო დრამაში გადმოსვლა. ამ შეთავაზებით თერთმეტი მსახიობი შეემატა სახელმწიფო დრამას. მათი შემომატებით კიდევ უფრო მეტად დარწმუნდნენ პროფესიული სტუდიის დაარსების აუცილებლობაში, იმდენად დიდი იყო სხვაობა სტუდიელებსა და მოყვარულებს შორის.

სტუდიის საქმიანობის განსაზღვრისას აკაკი ფაღავამ გაითვალისწინა გ.ჯაბადარის სტუდიის პრობლემები და შეეცადა სასწავლო პროცესი ისე დაეგეგმა, რომ პირველ ეტაპზე მხოლოდ აუცილებელი დისციპლინებით შემოფარგლულიყვნენ. სტუდიის დაარსებისთანავე მან დაიწყო მუშაობა რესპუბლიკის ხელმძღვანელობასთან, რათა სათეატრო ხელოვნების უმაღლესი სასწავლებელი გახსნილიყო საქართველოში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სტუდიამ მუშაობა იანვარში დაიწყო. თავიდანვე განისაზღვრა ის, რომ სტუდიის დამთავრებამდე სტუდენტებს სარეპერტუარო თეატრზე არ ეფიქრათ. მთელი დრო სწავლისთვის უნდა დაეთმოთ და პრაქტიკისთვის მხოლოდ სახელმწიფო დრამის სპექტაკლების მასიურ სცენებში გამოსულიყვნენ.

თავდაპირველად სასცენო მეტყველებასა და იმპროვიზაციას თავად აკაკი ფაღავა ასწავლიდა. თუმცა მალევე ეს საქმე მიხეილ ქორელს გადააბარა. პრაქტიკულ სასცენო მუშაობას ალექსანდრე წუწუნავა წარმართავდა, ხოლო მიმოდრამის ელემენტებსა და ეტიუდებს ალექსანდრე ახმეტელი ასწავლიდა. მეტყველების ტექნიკაზე თავისუფალი ხელოვანი კონსტანტინე დავითაშვილი მოიწვია, რომელიც ამავდროულად ხმის დაყენებასა და ვოკალს ასწავლიდა, ცეკვისა და რიტმიკის პედაგოგად კი, ყოფილი “მხატის” მსახიობი ვალენტინა ბენდეროვიჩი-ჟდენტი მოიწვია, რომელიც “აისიდორა დუნკანის მეთოდით მუშაობდა. გრიმის ხელოვნებას რუსული თეატრის მსახიობი იაკობ კრუჩინინი, ხოლო ხმასა და დიქციაზე მუშაობას რევოლუციამდელი თეატრის სახელგანთქმული დრამატურგი ნიკო შიუკაშვილი გვასწავლიდა.”³¹

სტუდიაში განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა დისციპლინას. მეთოდოლოგიურად, თუ გ.ჯაბადარის სტუდია ერთგვარი ნაზავი იყო მ.რეინჰარდტის, ა.ანტუანისა და “მხატის” გამოცდილების, ა.ფაღავას სტუდიამ სამუშაოდ პირდაპირ სამხატვრო თეატრის სკოლა-სტუდიის მოდელი აიღო. აკაკი ფაღავასთვის უმნიშვნელოვანეს ამოცანად გადაიქცა სათეატრო უმაღლესი სასწავლებლის დაარსების იდეა, აქედან გამომდინარე იგი აქტიურ სასწავლო-

პედაგოგიურ პროცესს გაეთიშა და მხოლოდ ამ საორგანიზაციო საქმეებით დაკავდა. პირველი სასწავლო წელი 1922 წლის 3 ოქტომბერს გაიხსნა. სტუდიის გახსნა ძალიან პომპეზურად ჩაიფიქრეს, რათა მაშინდელი ხელისუფლების მეტი ყურადღება მოეპოვებინათ. “აკ.ფაღავამ მოკლე სიტყვით გახსნა ზეიმი, რის შემდეგ მისასალმებელი და, საერთოდ თეატრის შესახებ წარმოსთქვეს სიტყვები: კ.მარჯანიშვილმა, მ.ქორელმა, ა.ახმეტელმა, ტ.ტაბიძემ, კ.გამსახურდიამ და სხვ.”³²

უკვე ერთი წლის თავზე, საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო კომისართა საბჭომ გამოსცა დეკრეტი: “შექმნილი იქნას შესაფერისი ინსტიტუტი სასცენო განათლებისა, რომელშიაც ჩვენ აღვზრდით და გაავრთნით საბჭოთა აღმშენებლობისათვის საჭირო სასცენო ახალგაზრდობას. ასეთი საჭიროება არის არამც თუ დრამის, არამედ ოპერის დარგშიაც. რისთვისაც განათლების კომისარის აზრით, უნდა შეიქმნას ახალი დაწესებულება, სასცენო ხელოვნების შესასწავლი უმაღლესი სკოლა სახელწოდებით “სათეატრო ინსტიტუტი”, რომლის შემავალი ნაწილი იქნება: 1) დრამატული სტუდია 2) დრამატული სკოლა 3) საოპერო სტუდია 4) საოპერო გუნდი, კლასი 5) პლასტიკური და რითმული გიმნასტიკის კლასი. პედაგოგებად მოწვეულნი არიან: კოტე მარჯანიშვილი, აკაკი ფაღავა, ალექსანდრე ახმეტელი, მიხეილ ქორელი, პროფესორები: ი.ჯავახიშვილი, გ.ჩუბინაშვილი, რ.ნათაძე, დ.ანდრონიკაშვილი, დ.უზნაძე, ჰ.გრონევაკი, ვ.ჟღენტო.”³³

ამ დადგენილებით დასრულდა ერთი დიდი ეტაპი ქართული სათეატრო პედაგოგიის განვითარების გზაზე. გიორგი ჯაბადარისა და აკაკი ფაღავას სტუდიებმა უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა ქართული თეატრის ისტორიაში. საქართველოში სათეატრო პედაგოგიკა საკმაოდ განვითარდა და აუცილებლობა წარმოიშვა უმაღლესი სასწავლებლის წარმოქმნისა, რომელშიც ფაქტობრივად გაიზარდა ქართული სამსახიობო სკოლის წარმომადგენელთა აბსოლუტური უმრავლესობა.

გიორგი ჯაბადარისა და აკაკი ფაღავას სტუდიების წყალობით, პედაგოგიური აზროვნება დამკვიდრდა სათეატრო ხელოვნებაში. თუ პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორების სამშობლოში დაბრუნებას არაერთგვაროვნად შეხვდნენ, განსაკუთრებით ძველი თაობის მსახიობები, XX საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში ყველას გააზრებული ჰქონდა პროფესიული სტუდიის არსებობის აუცილებლობა. ამ გამოცდილების გაზიარებით უფრო მეტი და მეტი ინტერპრეტაციის საშუალება მიეცათ მომავალი თაობების აღმზრდელ რეჟისორ-პედაგოგებს. ყოველივე ამის

გათვალისწინებით ზემოთ ხსენებულმა ორმა სტუდიამ ისტორიული როლი შეასრულა ქართული თეატრის ცხოვრებაში და პროფესიულ ჭრილში განსაზღვრა კიდევ მისი მომავალი.

თავი III

კოტე მარჯანიშვილი და ალექსანდრე ახმეტელი – ქართული სათეატრო პედაგოგიკის ფუძემდებლები

სათეატრო უმაღლესი სასწავლებლის დაარსება ოციანი წლების საქართველოს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა. 5 წლით ადრე, 1918 წელს დაარსდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი და იქ მოღვაწე პროფესორთა აბსოლუტურმა უმრავლესობამ არათუ აიტაცა სახელოვნებო უმაღლესი სასწავლებლის დაარსების იდეა, არამედ პირველივე სასწავლო წლიდან თავადაც აქტიურად ჩაებნენ სასწავლო პროცესში.

სათეატრო ინსტიტუტის პირველი მიღება 1924 წელს განხორციელდა, იმავე წელს გამოუშვეს პირველ სტუდენტთა ნაკადიც, რადგან ინსტიტუტის დაარსების ბრძანებაში პირდაპირ იყო მითითებული, რომ ის აკაკი ფაღავას სტუდიის ბაზაზე იქმნებოდა. სტუდიელები ინსტიტუტის დაარსებისთანავე სტუდენტებად იქცნენ და პირველ გამოშვებადაც ჩაითვალნენ.

სტუდიისგან განსხვავებით, სახელმწიფო ბიუჯეტზე მყოფ უმაღლეს სასწავლებელში უკვე მრავალი ისეთი საგანი ისწავლებოდა, რომელიც სტუდიური მუშაობისა და დაფინანსების პირობებში შეუძლებელი იყო. განისაზღვრა სასწავლო წლების შესაბამისი პროგრამები. ინსტიტუტ დამთავრებულის სტატუსი გულისხმობდა, სტუდენტს, რომელსაც გავლილი და ჩაბარებული ჰქონდა შემდეგი დისციპლინები: სოლფეჯიო, აკრობატიკა, ფარიკაობა, ესთეტიკა, ხელოვნების ისტორია, ფსიქოლოგია, ქართული ენა, ანატომია, ფიზიოლოგია, ჰიგიენა, დიქცია, მხატვრული მეტყველება, იმპროვიზაცია, მიმოდრამა, გრიმი, პლასტიკა, სიმღერა, ლიტერატურისა და დრამის ისტორია, ტანისამოსის ისტორია და არტისტული ნიჭიერება. დისციპლინების ჩამონათვალიდან გამომდინარე, ცხადი იყო, რომ სათეატრო ინსტიტუტი იძლეოდა თითქმის საუნივერსიტეტო განათლებას. შეიქმნა

პედაგოგიური საბჭო, რომელშიც შედიოდნენ: “პროფესორი აკაკი შანიძე, პროფესორი დიმიტრი უზნაძე, პროფესორი ალექსანდრე ნათიშვილი, დრამატურგი ნიკოლოზ შიუკაშვილი, მსახიობი იაკობ კრუჩინინი, გიორგი დიდებულისძე, პროფესორი გიორგი ჩუბინაშვილი, პროფესორი იოსებ შარლემანი, პედაგოგი ი.ფალკონი, დირიჟორი ალექსანდრე გველესიანი, პედაგოგი ვალენტინა ჟღენტა, პროფესორი ოლგა შულგინა, ცირკის მსახიობი აკრობატი მანიონი. პედაგოგიური საბჭოს მდივანი, დოცენტი კაკაპანელი, ინსტიტუტის სამხატვრო ხელმძღვანელი კოტე მარჯანიშვილი, ინსტიტუტის დირექტორი აკაკი ფაღავა.”³⁴

იმ პერიოდის რუსთაველის თეატრს კოტე მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობდა, მთავარ რეჟისორად კი ალექსანდრე ახმეტელი იყო. იგივე ტანდემი მუშაობდა ინსტიტუტშიც. პროგრამა, რომელიც სასცენო ხელოვნების სწავლებას ითვალისწინებდა სავარაუდოდ სწორედ მათი და აკაკი ფაღავას შედგენილი იყო. ამის დამადასტურებელი უტყუარი, ზუსტი ცნობები არ მოიპოვება, თუმცა იქედან გამომდინარე, რომ პრაქტიკულ მეცადინეობებს სწორედ ისინი ატარებდნენ, ლოგიკურად ასეც იქნებოდა.

ინსტიტუტი, ისევე როგორც ა.ფაღავას სტუდია, რუსთაველის თეატრში განთავსდა. ეს ლოგიკურიც იყო, რადგან ისევე როგორც რუსთაველის თეატრს, ინსტიტუტსაც კმარჯანიშვილი და ა.ახმეტელი ხელმძღვანელობდნენ.

კოტე მარჯანიშვილი აღიარებულია ქართული თეატრის რეფორმატორად. რეფორმა კი შეეხო, როგორც ქვეყნის პირველ თეატრს, ისე სათეატრო პედაგოგიას. ყველა ის გამოცდილება, რაც კი დაგროვილი იყო ათწლეულების მანძილზე ქართულ თეატრში ერთ მეთოდოლოგიურ საფუძველში მოექცა და სწორედ ასეთი მყარი საფუძველით დაიწყო არსებობა სათეატრო უმაღლესმა სასწავლებელმა.

თავის მხრივ, ალექსანდრე ახმეტელს უკვე ჰქონდა პედაგოგიური მუშაობის გამოცდილება აკაკი ფაღავას დაარსებულ სტუდიაში. ამასთან კოტე მარჯანიშვილთან ყოველდღიურმა შემოქმედებითმა საქმიანობამ იგი ჩამოაყალიბა, როგორც ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს რეჟისორად, ასევე პედაგოგად.

ჩვენამდე მოაღწია თითოეული პრაქტიკული საგნის სასწავლო გეგმამ, რომლის გააანალიზებისას შეიძლება დავხატოთ სურათი, თუ რა პრიორიტეტები არსებობდა მომავალი მსახიობების აღზრდის საქმეში.

თითოეული ჯგუფისათვის კვირაში სამი ორსაათიანი გაკვეთილი ეთმობოდა ხმის დაყენებას, სუნთქვისა და დიქციის მოწესრიგებას. კოტე მარჯანიშვილიც

და ალექსანდრე ახმეტელიც უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მსახიობის ხმისა და სამეტყველო აპარატის მოწესრიგებას. თავდაპირველად, სტუდენტები გადიოდნენ სასუნთქი ორგანოების მოკლე ანატომიურ მიმოხილვას, ამის შემდეგ, სხვადასხვა სახის სუნთქვას, მათ ღირსებასა და ნაკლს, მხოლოდ შემდგომ გადადიოდნენ სწორი სუნთქვით ვარჯიშობებზე, “სუნთქვით გიმნასტიკაზე”. ცალკე უთმობდნენ დროს ხმის დაყენებას მეტყველებისთვის და ხმის დაყენებას სიმღერისთვის. შემდეგ არკვევდნენ მათ მსგავსებასა და განსხვავებას, ამუშავებდნენ სამეტყველო ბელ კანტოს, ბგერის ფორტე და პიანო ქლერადობებს, ინტერვალებს. ამის შემდეგ იწყებოდა მუშაობა წარმოთქმაზე, მეტყველების ნაკლოვანებებსა და მათი გამოსწორების საშუალებებზე, ხმის დიაპაზონზე, პათოსითა თუ ანტიპათოსით კითხვით ვარჯიშებზე, მეტყველ და მკვდარ პაუზებზე. შემდეგ იყო უკვე პოეტური და პროზაული ნაწყვეტები, მათი ანალიზი, კითხვის რელიეფურობა, კოლორიტი, მელოდია. ხმის ტემბრის მოდულაციებზე ვარჯიში, აგრეთვე სახასიათო კითხვა, კომიკური და ტრაგიკული ინტონაციებით ვარჯიში, სწრაფთქმაში ანუ სხვაპასხუპში ვარჯიში, სიცილშეზავებული და ტირილშეზავებული წარმოთქმები და ბოლოს მუშაობა დიალოგზე და მონოლოგზე.

ცალკე საგნად იყო გამოყოფილი მიმოდრამა, რომლის კურსიც აკაკი ფაღავას სტუდიაში ალექსანდრე ახმეტელს მიჰყავდა. მიმოდრამასთან ერთად ა.ახმეტელი ასწავლიდა დისციპლინას, რომელსაც იმპროვიზაცია ერქვა. სათეატრო ინსტიტუტში ეს ორი საგანი გაერთიანდა, მას კვირაში სამი საათი ეთმობოდა.

ამ დისციპლინის შესწავლასაც თავისი პროგრამა გააჩნდა, რომელიც ასე იყო ჩამოყალიბებული: “1. სასცენო ხელოვნების ძირითადი ელემენტები: განცდა, სიტყვა და მოძრაობა. 2. ცნება მიმოდრამა. 3. მიმიკა და სიტყვა. პირველყოფილ ადამიანთა და ყრუ-მუნჯების ქესტების ენა. 4. მიმოდრამა და დიალოგი. მიმოდრამა, როგორც დიალოგის დასაწყისი (დასაბამი). მიმოდრამა თვით დიალოგის დროს და დიალოგის დასასრულს. 5. ხუთი გრძნობა: მხედველობა, სმენა, გემოვნება, შეხება და ყნოსვა. 6. განწყობილება და განცდა. ემოციები. 7. შეგრძნების ობიექტი და ენერჯის მიცემა. ენერჯის დაგროვება. 8. გრძნობა, როგორც შეგრძნება. 9. შინაგანი და გარეგანი დიალოგი. 10. სიტყვა, როგორც შინაგანი დიალოგის გახმაურება. 11. მოძრაობა. მოძრაობის რითმი, მოძრაობა, როგორც განცდის შედეგი. მოძრაობა, შეჩერება და მოძრაობის შეცვლა.

სიმკვრივე და მოძრაობის ტემპი. მოძრაობის დამოკიდებულება განწყობილებისა და განცდისაგან. მოძრაობათა პლასტიკური ფორმა.”³⁵

ყელის ჰიგიენას კვირაში ერთი საათი ეთმობოდა, ცეკვასა და პლასტიკას – ოთხი, ასევე ოთხი საათი იყო გამოყოფილი ტანვარჯიშსა და ფარიკაობაზე, გრიმზე კი - ორი საათი კვირაში. დანარჩენი საათები მსახიობის ოსტატობისთვის იყო გამოყოფილი, რომელიც კვირაში ოცდაათ საათს აღწევდა, ამას ემატებოდა ის თეორიული მეცადინეობები, რომელსაც უნივერსიტეტის წამყვანი პროფესორა წარმართავდა. მნიშვნელოვან საგანთა ჩამონათვალში იყო ფსიქოლოგია. მსოფლიოში აღიარებული მეცნიერი დიმიტრი უზნაძე, რომელიც ამ საგანს წარმართავდა მჭიდრო შემოქმედებით კავშირში იყო ჯგუფის ხელმძღვანელთან. ფსიქოლოგიის დისციპლინის სასწავლო პროგრამა შემუშავებული იყო კოტე მარჯანიშვილთან და ალექსანდრე ახმეტელთან ერთად და მასში სწორედ მსახიობის პროფესიისათვის აუცილებელი ნიუანსებით იყო გაჯერებული. საგანსაც ასევე ერქვა – ფსიქოლოგია – სასცენო შემოქმედებასა და სასცენო თეორიასთან დაკავშირებული. “1.ფსიქოლოგია და მისი როლი სასცენო შემოქმედებაში. 2.პიესის ტექსტი და სასცენო ლიბრეტო. 3. სხვადასხვა სახის პიესა. მათი შესწავლა სასცენო და ფსიქოლოგიური მხრით. 4. სამეცნიერო და სამხატვრო მუშაობა აქტიორისა. 5. როლის დეტალები. 6. სიყალბე და სიმართლე როლის შესრულებაში. 7. მსახიობის მუშაობა სცენამდე და სცენაზე. 8. მსახიობის გარეგნობა. 9. ანალიზი და სინთეზი. 10. სკოლა და შთაგონება. 11. შემეცნებითი პროცესი. 12. აქტიორი და პუბლიკა. 13. მაყურებელთა და კოლექტივის ფსიქოლოგია. 14. mises en sene. მნიშვნელობა მსახიობისა და რეჟისორისათვის. 15. შეგნებული შემოქმედება და შთაგონება. 16. თეატრის პოპულარიზაცია. სახალხო და ინტიმური თეატრი. 17. აქტიორის საშემოქმედო მასალა: ტექსტი, რემარკა, ხასიათი, ანსამბლი, რეჟისორის მიერ მიცემული ამოცანა. 18. რეპლიკა. 19. ფორმა და შინაარსი პიესისა. 20. მონოლოგი, დიალოგი, ტრიადა. 21. ტემპით რითმი პიესისა, როლი, ცალკე სცენები. 22. მსახიობი – ილუსტრატორი და მსახიობი – მიმბაძველი, შემოქმედი აქტიორი. სხვის სიტყვებისაგან დამოკიდებული საკუთარი სიტყვები. სასცენო შესრულების ტრადიციები. 23. რეპეტიცია და სპექტაკლი. 24. ლოლიკური და მექანიკური მეხსიერება. 25. განსახება. სასცენო ყურადღება. 26. როლით გამსჭვალვა. 27. მოხერხება. 28. გრძნობა, მგრძნობელობა, ნერვიულობა და ნერვიანობა. 29. განწყობილება. განცდა. ემოციები. ტემპერამენტი, გემოვნება. ფანტაზია. 30. სასცენო სახე და მისი განსახიერება. 31. სამხატვრო ზომა და

ტაქტი. 32. რეალი. ცხოვრების გამოსახვა. 33. იმპრესიონიზმი. პირობითობა, სტილიზაცია. 34. მორთულობა. სადეკორაციო ნაწილი და მისი კავშირი აქტიორთან. 35. ტანისამოსი და გრიმი მსახიობისა. 36. ყოფა-ცხოვრება. 37. პათოლოგიური როლები. 38. უესტიკულაცია. ბოროტად გამოყენება უესტისა და ეკონომია უესტისა. 39. შეგნებული და შეუგნებელი პლასტიკა. 40. პოზა. გრიმასა. 41. სიცილი, ცრემლი, ყვირილი. 42. ტონი. 43. პაუზა. სიჩუმე და ცარიელი ადგილები სცენაზე. 44. სცენის ილუზია. 45. სცენის ოპტიკა. 46. რეჟისორისა და აქტიორის პერსპექტივა სცენაზე. 47. როლის მისტიკა. 48. განსახიერებელი სახის რწმენა. 49. ტრაგედიების შესრულება. ბერძენთა ტრაგედია. ტრაგედია შექსპირისა. კომედია, ხუმრობა, ვოდვეილი. 50. თანამედროვე ძიებანი. 51. ფრანგების, იტალიელთა, გერმანელთა და რუსი აქტიორების სახასიათო თავისებურებანი. 52. მოსკოვის სამხატვრო თეატრი და მისი მნიშვნელობა. 53. მიუნჰენის სამხატვრო თეატრი. მომავალი თეატრის როლი.”³⁶

კოტე მარჯანიშვილი, ვიდრე საკუთარ ბედს მოსკოვის სამხატვრო თეატრს დაუკავშირებდა, ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის ესთეტიკური აზროვნების გავლენას განიცდიდა. თავადაც ყვარლელი და დიდი ილიას კარის მეზობელი, პატარაობიდანვე იყო ჩართული ქართული თეატრის აღორძინების საქმეში. ჯერ, როგორც მაყურებელი, შემდეგ არტისტობა დაიწყო და აკაკი წერეთლის რეჟისორობით რამოდენიმე წარმოდგენაშიც ითამაშა. ვიდრე რუსეთში წავიდოდა, მას კარგად ჰქონდა შესწავლილი ქართული თეატრის აწმყო და ალბათ თავისი შეხედულებებიც ჰქონდა მის მომავალზე. რუსეთში ყოფნისას გააცნობიერა, რომ პროფესიულ საფუძვლებს მოკლებულ ქართულ თეატრს შეველა სჭირდებოდა. ქართული თეატრი მსოფლიო თეატრის განვითარების რიტმს დაშორდა და ეს შორიდანაც კარგად იგრძნობოდა. კოტე მარჯანიშვილის ერთი შეხედვით შემთხვევითი ჩამოსვლა საქართველოში, ქართული თეატრის გადარჩენის ტოლფასად გადაიქცა. სათეატრო პედაგოგიკის მიმართულებით, ის პროგრამები და გეგმები, რაც შემუშავდა ფადავას სტუდიის ინსტიტუტად გადაქცევის შემდგომ, გარანტია იყო საქართველოში პროფესიული თეატრის დამკვიდრებისა. იმდენად დიდი სხვაობა შეინიშნებოდა პროფესიონალსა და მოყვარულ მსახიობს შორის, რომ უკვე შემდგომ წლებში აუცილებელი გახდა სათეატრო სასწავლებლის კონტიგენტის გაზრდა. სახალხო თეატრების მუშაობა ერთი წუთითაც არ შენელებულა XX საუკუნის საქართველოში, თუმცა სახელმწიფო თეატრები აქტიურად ნადირობდნენ პროფესიულ კადრებზე, იმდენად თვალშისაცემი იყო სხვაობა

პროფესიონალიზმსა და დილექტანტიზმს შორის. ცალკე თემაა ნიჭიერება. ყოფილა შემთხვევები, რომ განსაკუთრებული ნიჭის ადამიანები პროფესიული განათლების გარეშეც მიუღიათ თეატრებში, თუმცა ეს უფრო მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში მამაკაცი მსახიობების დეფიციტით აიხსნებოდა.

მთავარი კი ის იყო, რომ 1923 წელს სათეატრო ინსტიტუტის დაარსებამ და კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ახმეტელის პედაგოგიურმა მიღწევებმა განსაზღვრა შემდგომი ათწლეულების ქართული თეატრის პროფესიონალიზმის ხარისხი და იგი შემოქმედების ახალ, გაცილებით უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანა.

ამ ორი რეჟისორის შემოქმედებითი თანაარსებობა დიდხანს არ გაგრძელებულა, მათი შემოქმედებითი კონფლიქტის შემდეგ, სათეატრო ინსტიტუტს ისევ სტუდიებად დაშლა ელოდა, თუმცა იმდენად მძლავრი პედაგოგიური იმპულსი ჩაიღო იმ ოთხი სასწავლო წლის მანძილზე ოციან წლებში სათეატრო ინსტიტუტის არსებობისას, რომ მის გარეშე სულ რაღაც 12 წელი გაძლო ქვეყანამ და 1939 წელს კვლავ აღადგინეს და დღემდე აღარ შეუწყვეტია არსებობა, უფრო მეტიც უამრავი ფაკულტეტი დაემატა, გაიზარდა, უნივერსიტეტად გადაკეთდა და დღეს ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი სასწავლებელია.

თუ ილიამ და აკაკიმ წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დაარსებით ფართო მასები ჩააბეს განათლების ფერხულში, კოტე მარჯანიშვილმა დააგვირგვინა გიორგი ერისთავის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ვასო აბაშიძის, ლადო მესხიშვილის, ვალერიან გუნიას, გიორგი ჯაბადარის, ვალერიან შალიკაშვილის, ალექსანდრე წუწუნავას, აკაკი ფაღავას, მიხეილ ქორელისა და სხვათა საქმე და ქართული თეატრის რეფორმა მოახდინა. “მიქელანჯელო, ტიციანი, რემბრანტი და საერთოდ ყველა დიდი მხატვარი ჯერ კიდევ XV-XVI საუკუნეებში იმ მიზნით, რომ სწორად დაეხატათ ადამიანი, სწავლობდნენ და თანაც ზედმიწევნით დაწვრილებით, ანატომიასა და მეცნიერების სხვა დარგებს. ცოდნის გარეშე ნიჭი ნულია. უნდა ჩაუჯდეს წიგნებს, უნდა ისწავლოს, კარგად შეისწავლოს ყველაფერი, რაც ეხება ცხოვრებისეულ სიმართლეს, ბუნების კანონებს, მის დამოკიდებულებას მზისადმი – მხოლოდ ასეთი ცოდნით შეიძლება დიდი საქმის კეთება ხელოვნებაში, ხოლო მცირედის კეთება საერთოდ ცხოვრებაში საზიზღარი და გულისამრევი რამაა, ხელოვნებაში კი – მით უმეტეს.”³⁷– წერდა კოტე მარჯანიშვილი.

საერთო განათლებისადმი უდიდესი ყურადღება იმთავითვე იქცა სათეატრო ინსტიტუტის სავიზიტო ბარათად. სტუდენტი ვაღდებული იყო სკრუპულოზურად შეესწავლა ავტორის ეპოქა, იმ ქვეყნის ისტორია, სადაც იწერებოდა პიესა ან ვითარდებოდა პიესის სიუჟეტი, ავტორის სხვა ნაწარმოებები, კრიტიკა ავტორზე... ანუ ზედმიწევნით უნდა გაცნობოდა ყველაფერს, რაც კონკრეტული ნაწარმოებისა თუ ავტორის ირგვლივ არსებობდა. კოტე მარჯანიშვილს მიაჩნდა, რომ თეატრის განვითარება შესაძლებელია მხოლოდ დრამატურგიის განვითარებასთან ერთად. იგი გახარებული იყო დავით კლდიაშვილის გამოჩენით ქართულ დრამატურგიაში. ყურადღებით ადევნებდა თვალს შალვა დადიანის, პოლიკარპე კაკაბაძის შემოქმედებას.

თავის მხრივ ალექსანდრე ახმეტელი მეგობრობდა სანდრო შანშიაშვილთან, 1920 წელს დადგა კიდევ მისი პიესა “ბერდო ზმანია”. რეპერტუარში მისი სხვა პიესებიც შეიტანა. ჯერ კიდევ 1912 წელს ა.ახმეტელმა გამოაქვეყნა წერილი “სახალხო გაზეთში”, რომელსაც “ქართული თეატრის კრიზისი” ერქვა. ალექსანდრე ახმეტელი მიიჩნევდა, რომ თანამედროვე დრამატურგია არ ასახავდა იმ სულისკვეთებას, რაც რეალურად არსებობდა იმდროინდელ საქართველოში. აქედან გამომდინარე არ იქმნებოდა ახალი ქართული დრამა. ქართული თეატრი კი თეატრი-გამართობის ფუნქციას ასრულებდა. სხვა ფუნქციის შესასრულებლად კი, დრამატურგიის არ არსებობის გარდა, მსახიობებიც არ ჰყავდათ. არ იყო სკოლა, რომელიც ახალი სიტყვის, ახალი აზრის გამომხატველ მსახიობს აღზრდიდა. “ჩვენი ერის სულიერი კვთება ჯერჯერობით დრამატულ ფორმებში ჩამოყალიბებული არ იყო”³⁸ – წერდა ალექსანდრე ახმეტელი.

ალექსანდრე ახმეტელმა, რომელიც ჯერ კიდევ აკაკი ფალავას სტუდიიდან მოყოლებული აქტიურად იყო ჩაბმული პედაგოგიურ საქმიანობაში, 1923 წლის 2 იანვარს, ქართული თეატრის დღესთან დაკავშირებით, კიდევ ერთი წერილი გამოაქვეყნა, სადაც ჩამოყალიბებული ჰქონდა საკუთარი მოსაზრებანი, თუ როგორი უნდა იყოს ქართველი მსახიობი. წერილი, რომელიც უფრო მეტად საახალწლო მილოცვად შეიძლება მივიჩნიოთ, შეიცავდა მთელ რიგ შეხედულებებს, რომლებიც მან როგორც პედაგოგმა და შემდეგ უკვე როგორც რეჟისორმა პრაქტიკაში მოსინჯა. “საჭიროა, ქართული თვისების ქართველი მსახიობი რომ შეიქმნას... ქართველი მსახიობი გარეგნულად მოუხეშავია, ტლანქი, ზანტი – თეატრი ჩვენიც მძიმეა, დინჯი, უტემპერამენტო. იგი უნდა დაიმსხვრეს, მოიზნიქოს, რომ გახდეს მოქნილი, რბილი, ცეცხლოვანი,

შუშპარიანი, როგორც თვით ქართველი. და გვექნება თეატრი ადგზნების, თეატრი რიხიანი, გაბედული, გმირის, ზე-პიროვნების. თეატრი მონა-მორჩილია, უსახო, უცხვირპირო, გაუბედავი. იგი უნდა გახდეს ნებისმყოფი, შფოთი, გოროზი, რიხიანი, კადნიერი, როგორც თვით ქართველი, რომ შეჰქმნას თეატრი გრძნობის, ნების, კადნიერების, ნამდვილი ქართული თეატრი. ამასთან ჩვენ გვაკლია ცოდნა, გამოცდილება, სურვილი – სიყვარული თეატრისადმი. ნამდვილი ცოდნა, გამოცდილება, თავდავიწყებული სიყვარული მოგვცემს იმ ახალ თეატრს, რომელიც ქვეყნიერების ყურსა და გულს დაიმონებს.”³⁹

თავიდანვე სტუდიაში ა. ახმეტელი იმპროვიზაციის ხელოვნებასა და მიმოდრამას ასწავლიდა. მსახიობის ოსტატობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისებაა იმპროვიზაცია. დღესაც კი, ზოგიერთ მსახიობს და არა მარტო სტუდენტს, იმპროვიზაცია ავტორის ტექსტზე საკუთარი სიტყვების დამატება ჰგონია. ა.ახმეტელი და კ.მარჯანიშვილი, ვითარებიდან გამომდინარე, სტუდენტს უცვლიდნენ ამოცანას, აძლევენ სრულ თავისუფლებას, რათა მაქსიმალურად წარმოეჩინათ მათ საკუთარი შესაძლებლობები. იმპროვიზაციის უნარი ნამდვილად აუცილებელი იყო ისეთი სინთეზური მსახიობისათვის, როგორც ამ ორ დიდ რეჟისორს ესაჭიროებოდა. “...ყოველმხრივ გაწვრთნილი აქტიორი, რომელიც თანაბარი სიძლიერით ფლობს სიტყვასა და უესტს, მოძრაობასა და მუსიკას, თამაშობს ტრაგედიასა და ოპერეტას, პანტომიმასა და დრამას.”⁴⁰

სათეატრო ინსტიტუტის პირველ ორ გამოშვებაში, რომელთაც უმაღლესი სასწავლებლის დიპლომები აიღეს, სწავლობდნენ: ვასო გოძიაშვილი, თამარ წულუკიძე, პავლე კანდელაკი, ივლიტა ჯორჯაძე, მალიკო მრეველიშვილი, გრიგოლ ლალიძე, სესილია თაყაიშვილი, ბუხუტი მადლაკელიძე, ვანიკო ლალიძე და სხვები. ეს სწორედ ის ჯგუფები იყო, რომელიც აკაკი ფაღავამ აიყვანა სტუდიაში და შემდეგ ავტომატურად გახდნენ სათეატრო ინსტიტუტის სტუდენტები. მათთან მსახიობის ოსტატობაზე მუშაობდა მიხეილ ქორელი, მხოლოდ 1923-1924 წლებში მათთვის დამამთავრებელ სასწავლო წელს ასწავლიდა ამ ჯგუფს კოტე მარჯანიშვილი. კ.მარჯანიშვილმა გადაწყვიტა სტუდენტებთან განეხორციელებინა თამარ ვახვახიშვილის პანტომიმა “მზეთამზე”. ამას წინ უსწრებდა ერთი ფაქტი. მარჯანიშვილს წესად ჰქონდა, რომ სეზონის დასასრულს დასი მიჰყავდა რომელიმე კურორტზე დასასვენებლად და იქ დასვენების პარალელურად, ემზადებოდნენ მომავალი სეზონისათვის. 1923 წლის ზაფხულში, აკაკი ფაღავამაც საკუთარი სტუდიელები რუსთაველის თეატრის დასთან ერთად წაიყვანა, სადაც აგრძელებდნენ სტუდიურ მუშაობას

მიხედვით ქორელონ ერთად. სწორედ იმ ზაფხულს მოაწყვეს საქველმოქმედო კონცერტი, სტუდიის დასახმარებლად. კონცერტს დიდძალი დამსვენებელი დაესწრო და სოლიდური თანხაც შეაგროვეს. კონცერტში მხოლოდ სტუდიელები მონაწილეობდნენ. იმ კონცერტზე შენიშნა კ.მარჯანიშვილმა ახალ მსახიობ-სტუდიელთა ჯგუფი, რომელთანაც მოისურვა პანტომიმური წარმოდგენის განხორციელება.

თავდაპირველად, მის ახალ წამოწყებას სკეპტიკურად შეხვდნენ, განსაკუთრებით კი ისინი, რომლებიც მიიხნევედნენ, რომ მსახიობის აღზრდის ერთადერთი მეთოდი კონსტანტინე სტანისლავსკის ნაშრომებში იყო მოთავსებული, თუმცა კოტე მარჯანიშვილი სხვაგვარად უდგებოდა საკითხს. მან გაილაშქრა კიდევ სამხატვრო თეატრის წინააღმდეგ და მიიხნევა, რომ თანამედროვე აზროვნების ის ფორმები და მეთოდები, რაც ამ თეატრში იყო დამკვიდრებული მოძველდა და განახლებას საჭიროებდა. “სამხატვრო თეატრისთვის ცხოვრების ყოველდღიური ყოფა იქცა თვითმიზნად იმ დროს, როდესაც მთელი აზრი მის სადღესასწაულო ბუნებაშია, მის სიხარულში. მოსკოვის სამხატვრო თეატრი მთლიანად გადართულია განცდაზე, საკუთარი სულის სიღრმეში მიმდინარე პროცესებზე, ვინაიდან მისთვის არსებობის აზრი მსახიობის განცდაშია. მან უარჰყო ფორმა, ის არ გრძნობს ცხოვრების რიტმს.”⁴¹

ეს ერთგვარი გალაშქრება იყო ლამის დოგმადქცეულ სასწავლო მეთოდებზე, რომელიც ფეხმოკიდებული იყო იმ პერიოდის რუსულ თეატრალურ სკოლებში. ერთგვარი შემოქმედებითი კონფლიქტიც ქართველ “მხატვლებთან” სწორედ ამის გამო არსებობდა და თუ დავაკვირდებით, განსაკუთრებით რუსთაველის თეატრში განვითარებულ მოვლენებს ა.ახმეტელის გარდა, თეატრს რეჟისორად არავინ შერჩა, ანუ “მხატვლები” ნელ-ნელა ჩამოშორდნენ რუსთაველის თეატრს. ეს ნამდვილად არ გულისხმობდა იმას, რომ კოტე მარჯანიშვილი აქტიური მოწინააღმდეგე ყოფილიყო კონსტანტინე სტანისლავსკის იდეებისა. პირიქით, იგი თავის მასწავლებლად მიიხნევა კ.სტანისლავსკის, თუმცა მიაჩნდა, რომ XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში, არსებული რეალობიდან, პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ სოციალური ფონის გათვალისწინებით, იმ დრამატურგიის დაბადებითაც (ა.ჩეხოვი, მ.გორკი, ლ.ანდრეევი) კანონზომიერი იყო ის, როგორი განვითარებაც მიიღო რუსულმა თეატრმა. თუმცა XX საუკუნის ათიანი წლებიდან, როცა ის შეაწუხა “თავისუფალი თეატრისა” და სინთეზური მსახიობის იდეამ, მიიხნევა, რომ თეატრიცა და თეატრალური პედაგოგიკაც მუდმივ თვითგანახლებას უნდა

დაქვემდებარებოდა. მით უფრო, უნდა გათვალისწინებულიყო ქვეყნის ეროვნული ტრადიცია, გენეტიკური ტემპო-რიტმი და ფესვები არ უნდა დამორჩილებოდა ბრმად, რომელიმე სხვა ერის თეატრის განვითარების გამოცდილებას.

სწორედ ამიტომაც, როდესაც 1925 წელს სამხატვრო თეატრმა დიდი გასტროლი მოაწყო თბილისში, აღფრთოვანებული ქართველი მაყურებლისა და უკვე პროფესიონალი მსახიობების შეფასებები გარკვეულ ანალიზს ეფუძნებოდა. “შთაბეჭდილების ასეთი გრანდიოზული დოზით მიღებამ შეიძლება დააბნოს კიდევ ახალგაზრდა მსახიობი, თუ მას ეროვნული ხელოვნების ტრადიციული კულტურა არ ექნება. ვასო აბაშიძისა და ლადო მესხიშვილის ტრადიციებზე აღზრდილს, მიტაცებდა და მაცოცებდა სამხატვრო თეატრის მსახიობთა თამაში, მაგრამ უცოდინარივით არ მაშტერებდა და არ მახნევდა. ვუყურებდი წარმოდგენებს, შემდეგ ვისხენებდი ქართულ სცენის სახელოვანი კორიფეების მხატვრულ სახეთა გალერეას, ჩვენი თაობის ახალგაზრდა ძალების მონაცემებსაც ვითვალისწინებდი, წარმოვიდგენდი ჩვენს შესაძლებლობებს და ქართული სათეატრო ხელოვნების დიდი მომავლის საოცარი რწმენა მესახებოდა.”⁴² – წერდა აკაკი ვასაძე.

კოტე მარჯანიშვილის საქართველოში ჩამოსვლამდე, ეროვნული თეატრის იდეის გარდა, სწორედ ამ აზრებს ავითარებდა სანდრო ახმეტელიც, თუმცა მარტო დარჩენილი საკუთარ აზრებთან, რთულად ახერხებდა წინააღმდეგობების დაძლევას. მისი პირველი სპექტაკლის, ს.შანშიაშვილის “ბერდო ზმანის”, პირველ რეპეტიციასზე მსახიობებს ბოიკოტის გამოცხადებაც კი ჰქონდათ ჩაფიქრებული, თუმცა მან ისე წაიყვანა პროცესი, რომ რეპეტიციის დასასრულს ტაშითაც დააჯილდოვეს. ოსკარ უაილდის “სალომეას” დადგმის შემდეგ კი, რომ არა კოტე მარჯანიშვილი და მისი ძალიან დადებითი მოსაზრებანი სანდრო ახმეტელის რეჟისორულ აღდოსთან და შემოქმედებით მისწრაფებებთან დაკავშირებით, შესაძლოა სპექტაკლი კრიტიკის ქარ-ცეცხლში გაეტარებინათ. არადა, კ.მარჯანიშვილის ჩამოსვლამდეც ინტერესი მის მიმართ საკმაოდ ცხოველი იყო. ფაქტობრივად საჯარო გამოსვლებისა და წერილების გარდა, რომელსაც ა.ახმეტელი დრო და დრო აქვეყნებდა იმ პერიოდის პერიოდულ პრესაში, სარეჟისორო მისწრაფებანი მასში არ შეინიშნებოდა, თუმცა მაინც მოხვდა ჯერ დიმიტრი არაყიშვილის ყურადღების ცენტრში, რომელმაც საოპერო სტუდიაში საკუთარი ოპერის “თქმულება შოთა რუსთაველზე” დადგმა შესთავაზა, ხოლო შემდეგ მიხეილ ქორელისა და ქართველი “მხატვლების” ინტერესი გამოიწვია. ჯერ კიდევ 1918 წელს ქორელი სწერდა აკაკი ფალავას

ახმეტელის შესახებ. ხოლო 1920 წელს როცა გ.ჯაბადარის სტუდია დაიხურა და ქართული თეატრი სულს დაფავდა, ვალერიან გუნიაშვილმა ყველასათვის მოულოდნელად სახელმწიფო დრამის რეჟისორობა შესთავაზა მას.

ალექსანდრე ახმეტელის შემოქმედებით-პედაგოგიურ პოტენციალს კოტე მარჯანიშვილი საქართველოში დაბრუნებისთანავე აქტიურად აკვირდებოდა და სულ რამოდენიმე თვეში გვერდში ამოიყენა და ერთად შეუდგნენ იმ იდეის განხორციელებას, რასაც სინთეზური თეატრისათვის ახალი ტიპის მსახიობის აღზრდა ერქვა.

კოტე მარჯანიშვილი და ალექსანდრე ახმეტელი თავიანთი ხასიათითა და შემოქმედებითი კრედოთი ერთმანეთს აბალანსებდნენ. თუ კოტე მარჯანიშვილის სარეპეტიციო თუ სასწავლო პროცესი ფოიერვერკებით იყო აღსავსე და ერთგვარ ბოქმურ ხასიათსაც ატარებდა, ალექსანდრე ახმეტელის ლექცია-რეპეტიციებზე შეინიშნებოდა განსაკუთრებული დისციპლინა და მომთხონველობა. მიმოდრამის პედაგოგ ა.ახმეტელისთვის უმნიშვნელოვანესი აღმოჩნდა კ.მარჯანიშვილის იდეა სტუდიელებთან პანტომიმური წარმოდგენის განხორციელებისა.

თუმცა მთელი ეს პერიოდი სათეატრო ინსტიტუტის არსებობისა ძნელია განვიხილოთ დამოუკიდებლად, რუსთაველის თეატრში განვითარებული მოვლენების გარეშე. გარდა იმისა, რომ რუსთაველის თეატრი და ინსტიტუტი ერთ შენობაში თანაარსებობდნენ და ერთი ხელმძღვანელობის ქვეშ იმყოფებოდნენ, სტუდიელები, შემდგომ კი სტუდენტები აქ-იქ მონაწილეობდნენ სხვადასხვა წარმოდგენებში და აქედან გამომდინარე ხშირ შემთხვევაში თეატრში მიმდინარე მოვლენების ეპიცენტრშიც ექცეოდნენ.

1924 წლის 29 იანვარს სპექტაკლ “ინტერესთა თამაშის” რიგით წარმოდგენაზე კორპორაცია “დურუჯის” გამოცხადება-დაფუძნება, კორპორანტთა მანიფესტი, ამ მოვლენის შემდგომ განვითარებული პერიპეტეიები ადეკვატურად აისახებოდა სტუდენტურ ცხოვრებაზეც. თავისთავად დროში იწელებოდა “მზეთამზეს” დადგმაც, რომელიც მხოლოდ 1925-1926 წლების სეზონში განხორციელდა, მაშინ როცა სტუდენტთა აბსოლუტური უმრავლესობა უკვე რუსთაველის თეატრის დასის წევრები იყვნენ. “პანტომიმზე მუშაობა ძალიან გაგვიჭიანურდა. კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე არ ჩქარობდა მიზანსცენების სცენაზე გადატანას. ჩვენ უკვე კარგა ხანია დავამთავრეთ ინსტიტუტიც და თეატრშიც ჩავირიცხეთ, თუმცა “მზეთამზეს” რეპეტიციებს ბოლო არ უჩანდა. უფროსი თაობის ზოგიერთი მსახიობი უკმაყოფილებას გამოხატავდა და

საერთოდ ვერ აცნობიერებდა რა აუცილებლობა იყო პანტომიმის დადგმა. ეს ხმები ბატონი კოტეს ყურამდეც აღწევდა. ის ბრაზობდა. “ნუთუ ვერ ხვდებიან, რამხელა მნიშვნელობა აქვს მსახიობის ჩამოყალიბების საქმეში პანტომიმას?” ასე იყო თუ ისე “მზეთამზეს” პრემიერა მაინც შედგა. პრესაშიც მრავალი საქებარი სიტყვა დაიწერა, თუმცა სპექტაკლი იმ სეზონის ბოლომდე სულ რამოდენიმეჯერ ვითამაშეთ და მორჩა.”⁴³ – იგონებს “მზეთამზეში” მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი თამარ წულუკიძე.

ცნობილი თეატრმცოდნე ეთერ გუგუშვილი მონოგრაფიაში “კოტე მარჯანიშვილი” “მზეთამზეს” მნიშვნელობაზე მოგვითხობს, როგორც სტუდიელების, ისე რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში, “პანტომიმის ჟანრში მუშაობისას კოტე მარჯანიშვილმა წმინდა ესთეტიკური ხასიათის ამოცანა დაუსახა საკუთარ თავს. მას სურდა, რომ როგორც თეატრის მსახიობებს, ისე ახალბედა გამოუცდელ სტუდიელებს პლასტიკისა და ქესტის ხელოვნება შეესწავლათ... მისი სურვილი იყო მსახიობებში გაემძაფრებინა რიტმის შეგრძნება, მუსიკალურობა... რუსთაველის თეატრში მისი მოღვაწეობის ბოლო წლებში სულ უფრო და უფრო ხშირად ანაწილებდა სტუდენტებს სპექტაკლებში. სწორედ ამ პერიოდში ავღოტიას თითქმის უსიტყვო როლში, სპექტაკლში “მზის დაბნელება საქართველოში”, გაიბრწყინა ჯერ კიდევ სტუდენტმა სესილია თაყაიშვილმა. იმავე “მზის დაბნელებაში” მოსამსახურე ივანეს როლში შედგა ვასო გოძიაშვილის დებიუტი. ინსტიტუტიდან თეატრს შეემატნენ პიერ კობახიძე, ემანუელ აფხაიძე, გოგუცა კუპრაშვილი, მალიკო მრეველიშვილი, სერგო ჭელიძე, პოკო მურდულია და სხვ.”⁴⁴

გარდა სამსახიობო ჯგუფებისა, როგორც თავდაპირველ ბრძანებაში იყო ნათქვამი სათეატრო ინსტიტუტში შეიქმნა საოპერო სტუდიაც. კოტე მარჯანიშვილმა ცნობილი დირიჟორი ივანე ფალიაშვილი ამოიყენა გვერდში და დრამის მსახიობთა აღზრდის პარალელურად, საოპერო სტუდიაშიც დიდი შემოქმედებითი მუშაობა გაიშალა. კოტე მარჯანიშვილი და ალექსანდრე ახმეტელი ამ საქმიანობაშიც აქტიურად ჩაებნენ. საოპერო სტუდიის პირველ გამოშვებაში იყვნენ XX საუკუნის ქართული საოპერო ხელოვნების კორიფეები: დავით ბაღრიძე, დავით ანდლულაძე, პეტრე ამირანაშვილი, ნადეჟდა ცომბია და სხვები. თეატრის ორკესტრში უკრავდნენ ევგენი მიქელაძე, შალვა აზმაიფარაშვილი, იონა ტუსკია, ვანო გოკიელი... კოტე მარჯანიშვილმა მათთან დასადგმელად ჩიმაროზას “ფარული ქორწინება” შეარჩია. კ.მარჯანიშვილი საოპერო სტუდიის სტუდენტებთანაც ზუსტად ისე მუშაობდა, როგორც

დრამატული სტუდიის სტუდენტებთან. ისინიც ეუფლებოდნენ მსახიობის ოსტატობას, სასცენო მეტყველებას, პლასტიკას...

აკაკი ვასაძე ერთხანს სასცენო მეტყველების პედაგოგად მიიწვიეს ინსტიტუტში. იმის გამო რომ “ფარული ქორწინება” რეჟიტატივებით იყო სავსე, მას უშუალოდ ამ წარმოდგენაზეც მოუხდა სტუდიელებთან მუშაობა. “ოპერაზე რეჟისორისა და ღირიჟორის მუშაობის წესებმა დამაინტერესა და მათ ერთობლივ რეპეტიციებს ვესწრებოდი. ასეთ რეპეტიციებზე ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ რეჟისორისა და ღირიჟორის მხატვრული ჩანაფიქრი ნაწარმოების პარტიტურას უნდა ემყარებოდეს. პარტიტურის მიხედვით განისაზღვრება მისი უანრიცა და მოქმედი პირების ხასიათებიც.”⁴⁵

აკაკი ვასაძეს კოტე მარჯანიშვილმა ნება დართო პირველკურსელებთან დაედგა ჟ.ბ.მოლიერის “ბარბულიეს ეჭვიანობა”. “...სიხარულისაგან მეშვიდე ცაზე ვიყავი, რადგან ბევრი იცინა ბატონმა კოტემ და რას ვიფიქრებდი, თუ სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, სწორედ იმ ადგილებს დამიწუნებდა, რომელთაც, ჩემი აზრით, ყველაზე მეტი შთაბეჭდილება უნდა მოეხდინა მასწავლებელზე. –ჩემო აკაკი, როცა უშუალო იმპროვიზაციით მიგყავს ბარბულიე – ეს სასაცილოა, სწორედ ასე უნდა მუშაობა მოლიერის ერთაქტიან პიესებზე, სადაც ის “კომედია დელ’არტეს” დიდი გავლენის ქვეშ იმყოფება, მაგრამ როცა “გააზნაურებული მდაბიოდან” სესხულობ მზა ფორმებს, ჯერ ერთი, ყოველი გადმოტანა ხელოვნებაში მხოლოდ გადმოტანაა და მეორეც, საქმეს ეს არ შეეღობა... რეჟისურა ვაღდებულება ავტორის აზრს ჩაწვდეს, ავტორისეული ფორმა განახორციელოს.”⁴⁶

ამასობაში შემოქმედებითმა კონფლიქტმა კოტე მარჯანიშვილსა და ალექსანდრე ახმეტელს შორის პიკს მიაღწია. მარჯანიშვილმა დატოვა როგორც რუსთაველის თეატრი, ისე სათეატრო ინსტიტუტი. ამ ფაქტის გამო სახელმწიფო დაფინანსება მინიმუმამდე შეუმცირეს უმაღლეს სასწავლებელს და ალექსანდრე ახმეტელიც იძულებული გახდა სათეატრო ინსტიტუტი კვლავ რუსთაველის თეატრთან არსებულ სტუდიად გადაეკეთებინა.

სათეატრო უმაღლესმა სასწავლებელმა პირველ ეტაპზე მხოლოდ ოთხი სასწავლო წელი იარსება, თუმცა უკვე მთელ ქართულ თეატრშიც და საზოგადოებაშიც გაამყარა მოსაზრება პროფესიული განათლების აუცილებლობის შესახებ. ინსტიტუტს გარდა მაღალპროფესიონალი კადრებისა და მეცნიერებისა, რომლებიც ასწავლიდნენ - ჰქონდათ კარგად დამუშავებული სასწავლო პროგრამები, რითაც სარგებლობდნენ შემდეგ წლებში საქართველოში

არსებული სტუდიები, როგორც რუსთაველის თეატრში (1927-1939 წლებში), ასე მარჯანიშვილის თეატრში (1931-1935 წლებში) და კინოსტუდიის ბაზაზე გახსნილ სტუდიაშიც.

კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ახმეტელის პედაგოგიური მუშაობის გაანალიზების დროს, გვერდს ვერ ავუვლით მათ სარეჟისორო ნამუშევრებს რუსთაველისა თუ მარჯანიშვილის თეატრებში, სადაც გამოვლინდა ინსტიტუტდამთავრებულ მსახიობთა დიდი შემოქმედებითი პოტენციალი. დაიბადა მსახიობთა ლეგენდარული თაობა, რომლებმაც განსაზღვრეს XX საუკუნის 60-70-იან წლებამდე ქართული თეატრის შემოქმედებითი სახე.

სტუდიებში ძირითადად კვლავ აახმეტელი და კ.მარჯანიშვილი აგრძელებდნენ მუშაობას. ამიტომ მსახიობთა შემდგომი პლეადაც სერგო ზაქარიაძე, გიორგი შავგულიძე, თამარ ბაქრაძე, ნუნუ მაჭავარიანი, გიორგი საღარაძე, ვალერიან დოლიძე თუ სხვები სწორედ ამ სტუდიური მუშაობით და თეატრში განხორციელებული როლებით, ამ ბუმბერაზ რეჟისორ-პედაგოგებთან ხვეწდნენ პროფესიონალურ დონეს და იმაღლებდნენ ოსტატობას. კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ, მარჯანიშვილის სტუდიას სათავეში მისი მოწაფეები: უშანგი ჩხეიძე, შალვა ღამბაშიძე და დოდო ანთაძე ჩაუდგნენ. რუსთაველის თეატრის სტუდიას ახმეტელის დაღუპვის შემდეგ ერთხანს აკაკი ვასაძე კურირებდა. იმ პერიოდში ეს სტუდია აჭარისთვის ახალ სამსახიობო კადრებს ამზადებდა. საჭირო იყო რეჟისორი, რომელიც სტუდიელებთან სადიპლომო სპექტაკლსაც განახორციელებდა და თან მათ გაჰყვებოდა სამუშაოდ ბათუმში, რათა უკვე თეატრში გაეგრძელებინათ შემდგომი დაოსტატება. ასეთად ა.ვასაძემ შეარჩია არჩილ ჩხარტიშვილი, რომელიც ერთხანს აახმეტელის თანაშემწედ მუშაობდა რუსთაველის თეატრში. იმ პერიოდში კი ჩეჩნეთში თეატრს ხელმძღვანელობდა. ა.ჩხარტიშვილის მუშაობა ბათუმში ახალი ეტაპი იყო თეატრის ისტორიისა. სტუდიელების იუსუფ კობალაძის, ნუნუ თეთრაძის, მურად ხინიკაძის, თამარ სულხანიშვილის და სხვათა სახელები მთელს საქართველოში გახდა ცნობილი. აკაკი ვასაძის წინაშე იდგა ორი მნიშვნელოვანი საკითხი: აახმეტელის დახვრეტის შემდეგ, რუსთაველის თეატრიც გადასარჩენი იყო და სტუდიაც. ირაკლი გამრეკელის რჩევით მან თეატრში მოიწვია სრულიად ახალგაზრდა დიმიტრი ალექსიძე. მასვე დაევალა სტუდიელებთან კ.გოდდონის “სასტუმროს დიასახლისის” დადგმაც.

უმაღლესი თეატრალური სასწავლებლის გარეშე საქართველომ დიდხანს ვეღარ გაძლო და უკვე 1939 წელს ზემოთხსენებულისა და სხვა სტუდიების ბაზაზე აღორძინდა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტი.

თავი IV

ქართული სათეატრო პედაგოგიკის განვითარების ეტაპები

აკაკი ხორავასა და აკაკი ფაღავას ინიციატივით ისევ დაისვა საკითხი სათეატრო უმაღლესი სასწავლებლის აღდგენის თაობაზე. კვლავ შოთა რუსთაველის თეატრთან არსებული სტუდიის ბაზაზე უნდა შექმნილიყო ეს უმაღლესი სასწავლებელი. თუმცა განსხვავებით 1923 წლისა, იმ პერიოდისათვის უკვე არა ერთი და ორი თეატრალური სასწავლებელი იყო საბჭოთა კავშირში და სასწავლო გეგმების, მეთოდოლოგიის, კათედრებად ჩამოყალიბებისა და სხვა ადმინისტრაციულ-ორგანიზაციული საკითხების მოგვარება ცენტრალიზებულად მოსკოვიდან იმართებოდა. ა.ხორავა ინსტიტუტის რექტორად დაინიშნა, პრორექტორებად ა.ფაღავა და ა.კიკნაძე. შეიქმნა ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოც, რომლის შემადგენლობაშიც შევიდნენ პავლე ინგოროყვა, შალვა დადიანი, იოსებ გრიშაშვილი, ირაკლი აბაშიძე, სიმონ ჩიქოვანი, გიორგი ჩუბინაშვილი, ვერიკო ანჯაფარიძე, დავით კაკაბაძე, იონა ტუსკია, დიმიტრი ჯანელიძე, მალიკო მრეველიშვილი, მიხეილ ჭიაურელი, კონსტანტინე კაპანელი, გრიგოლ კილაძე, ბესარიონ უდენტი და სხვები. მსახიობის ოსტატობის კათედრა ჩაიბარა აკაკი ვასაძემ. მან სამსახიობო ფაკულტეტზე პედაგოგებად მოიწვია დიმიტრი ალექსიძე და ახალგაზრდა გიორგი ტოვსტონოგოვი, რომელიც სხვადასხვა დროს მუშაობდა თბილისის რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრსა და ა.გრიბოედოვის სახელობის თეატრში.

დიმიტრი ალექსიძე და გიორგი ტოვსტონოგოვი!

სწორედ ამ ორი რეჟისორ-პედაგოგის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა გახდა თანამედროვე ქართული სარეჟისორო და სამსახიობო ძალების მომზადების საფუძველი.

მიუხედავად ცენტრალიზებული საკავშირო სასწავლო გეგმებისა, რომლის განხორციელების უზრუნველყოფაც დავალებული ჰქონდათ საქართველოს

რესპუბლიკის უმაღლეს სასწავლებლებს, პედაგოგ-შემოქმედნი ყოველთვის ახერხებდნენ სტუდენტთათვის სასწავლო პროცესი დღესასწაულად გადაქციათ. დღესასწაულის არსი გართობა სულაც არ იყო, არამედ საკუთარი პროფესიის ღრმად შესწავლა ანალიზისა და ინტელექტუალური ბაზის გაზრდის საფუძველზე.

“სტანისლავსკის მოძღვრების დამკვიდრება რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში ერთ-ერთმა პირველმა, მაშინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა გიორგი ტოვსტონოგოვმა დაიწყო... ტოვსტონოგოვი “სისტემას” გვასწავლიდა დაუცხრომლად, აღტკინებით, როგორც ყველასთვის აუცილებელ რწმენას, თვითონვე იყო მისი გატაცებული მიმდევარი და ჩვენც გვიტაცებდა. მასთან არასოდეს მოიწყენდი. მაგიდასთან დიდხანს ჯდომა არ უყვარდა, პიჯაკს იხდიდა, მკლავებს იკაპიწებდა და ყველაფერს მოძრაობით ხსნიდა. პრაქტიკულად გვიჩვენებდა. ჩვენგან მსჯელობებს კი არა, ქანცის გაცლამდე მუშაობას მოითხოვდა. მახსოვს როგორ კამათობდა, როგორი ადგზნებით ასაბუთებდა თავის აზრს, მახსოვს მისი მღელვარება, მახსოვს დაძაბული, გულისყურმოკრებილი და ყოველთვის – თხემით ტერფამდე თეატრალური”⁴⁷ – იგონებდა გ.ტოვსტონოგოვის ერთ-ერთი საუკეთესო მოწაფე და მიმდევარი, ქართული სათეატრო პედაგოგიკის ნამდვილი მეტრი მიხეილ თუმანიშვილი.

რა იყო უმთავრესი გიორგი ტოვსტონოგოვის პედაგოგიკაში? ღრმად განსწავლული საკუთარ პროფესიაში საოცარი ზემოქმედების უნარით ახერხებდა სტუდენტი თანამოაზრედ გაეხადა. მის ლექცია-მეცადინეობებისთვის სტუდენტი ცდილობდა მაქსიმალურად მომზადებულიყო... თავად მაქსიმალისტი, სტუდენტისგანაც სრულ თავგანწირვას მოითხოვდა.

გიორგი ტოვსტონოგოვმა ძირ-ფესვიანად შეისწავლა კონსტანტინე სტანისლავსკის შრომები, გააანალიზა რა მისი პედაგოგიური მოძღვრება, მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ იმ პერიოდისთვის უკეთესი საფუძველი მსახიობის აღზრდისა არ არსებობდა. თავად გ.ტოვსტონოგოვი კ.სტანისლავსკის მეთოდოლოგიას ყველაზე მეტად იმითაც აფასებდა, რომ თავად ამ მეთოდოლოგიის ავტორი მუდმივ ძიებასა და თვითგანახლებაში იყო. “სტანისლავსკის მოძღვრებამ რევოლუცია მოახდინა თეატრალურ ხელოვნებაში. როლზე მოძველებული, “კუსტარული” მუშაობის წესი იყო გამეფებული, სადაც მსახიობი მხოლოდ ინტუიციასა და შთაგონების ანაბარა იყო დარჩენილი. მხოლოდ ცალკეული ვარსკვლავი-მსახიობები და მათი თითო-ოროლა მოწაფე თუ მიმდევარი ახერხებდა ერთგვარი ინდივიდუალური სისტემა

ჩამოყალიბებინათ როლზე მუშაობისას. კ.სტანისლავეკიმ კი შექმნა მწყობრი სისტემა და მთელი შემოქმედებითი პროცესი დაუქვემდებარა მას. სამაგიდო რეპეტიციების შემოღებით, სადაც ხდებოდა მხატვრული სახეების სკრუპულოზური დამუშავება, სახეებისა და მომავალი სპექტაკლის იდეის ანალიზი, სტანისლავეკიმ მსახიობის ხელოვნება და ზოგადად თეატრალური კულტურა ახალ მხატვრულ სიმაღლეზე აიყვანა.

მაგრამ როდესაც მუშაობის ახალმა სისტემამ აღიარება მოიპოვა და სულ უფრო მეტი და მეტი მხარდამჭერი და მიმდევარი გაიჩინა, მოუსვენარმა და მუდამ ძიებით ანთებულმა სტანისლავეკის საღმა გონებამ სისტემაში ისეთი საშიშროებები დაინახა, რომელიც საფრთხეს უქმნიდა სამსახიობო ხელოვნებას. კერძოდ კი, ძიების პროცესში მსახიობის როლი დაკნინდა და აქტიური როლი მთლიანად რეჟისორზე გადავიდა, რამაც მსახიობის შემოქმედებითი პასიურობა გამოიწვია.

მეორე საშიშროებას სტანისლავეკი მსახიობის ცალმხრივად განვითარებაში ხედავდა – ანალიტიკური სამუშაოს ჩატარების პროცესში, ანუ სამაგიდო სამუშაოების დროს, მსახიობი ავითარებდა ტვინს, ანალიზის უნარს, თუმცა აღარ მოქმედებდა.

შემოქმედებით პროცესში მსახიობის ჰარმონიულად განვითარების პრობლემამ სტანისლავეკი იმდენად შეაწუხა, რომ საკუთარი შექმნილი სისტემის გადახედვა დაიწყო და სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე, ახალი მეთოდი შეიმუშავა, რომელსაც მოგვიანებით ქმედითი ანალიზი შეარქვეს.

კ.სტანისლავეკი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ მხოლოდ მსახიობის ფიზიკურ რეაქციას, ფიზიკური მოქმედებების ჯაჭვს, სცენაზე მის საქციელს შეეძლო გამოეწვია აზრიც, ნებაც და საბოლოო ჯამში ის ემოციაც და გრძნობაც, რომლისთვისაც არსებობს საერთოდ თეატრი. მოიძებნა ის მარცვალი, რომელსაც მსახიობი ცნობიერიდან ქვეცნობიერებამდე მიჰყავს.”⁴⁸

შესაძლოა მეთოდოლოგიის დონეზე არა, თუმცა კოტე მარჯანიშვილის მიერ ქართველი “მხატვლების” ერთგვარი “უარყოფაც” სწორედ კ.სტანისლავეკის მოძღვრებისადმი “ბრმა” მიდგომის შედეგი იყო.

გიორგი ტოვსტონოგოვი კ.სტანისლავეკის მოწაფეების აღზრდილი იყო, თუმცა მან შეძლო და რამდენიმეჯერ პირადად შეხვდა მას. შეხვედრების შემდეგ კიდევ უფრო მეტად დარწმუნდა თუ რა ღრმად იყო გაანალიზებული თეატრალური ხელოვნების სწავლების მეთოდოლოგიური საფუძველი. “სტანისლავეკის სისტემა – ყველაზე რეალისტური სისტემაა შემოქმედებაში,

რადგან ის ეფუძნება თავად ცხოვრების კანონებს, სადაც არსებობს ფიზიკურისა და ფსიქოლოგიურის განუყრელი ერთობა, სადაც ყველაზე რთული სულიერი გამოვლინებაც კი, გამოიხატება კონკრეტული და თანმიმდევრული ფიზიკური მოქმედებების ჯაჭვით.

არსებითად სისტემის პირველ რედაქციასთან შედარებით, თითქოს არაფერი შეცვლილა. ძალაში დარჩა ისეთი ცნებები, როგორცაა გამჭოლი მოქმედება, ურთიერთობა, ნაკვეთები და ამოცანები... შეიცვალა მხოლოდ ერთი რამ: ადრე ეს ცნებები მსახიობის მხოლოდ ტვინს ეხებოდა და არა სხეულს, ამის გამო დიდი “განხეთქილება” იყო მსახიობის ინტელექტუალურ და ფიზიკურ მომზადებას შორის. თუ მუშაობის დაწყებისთანავე, პირველივე დღეებიდან ჩავრთავთ მსახიობის სხეულს ფსიქოლოგიურ პროცესში “განხეთქილება” აღმოიფხვრება.

როდესაც ჩვენ მსახიობის გონებას ვტვირთავთ ათასგვარი ცოდნით პიესისა თუ როლის გარშემო, იგი რაქიტ ბავშვს ემსგავსება – დიდი თავითა და განუვითარებელი კიდურებით. ანუ მსახიობი გონებით ხვდება, რაც უნდა გააკეთოს, თუმცა მთავარში უმწეოდ რჩება – როლის ფიზიკურ რეალიზაციაში.

ქმედითი ანალიზის მეთოდის წყალობით, ჩვენ შესაძლებლობა გვაქვს მუშაობის პირველივე ეტაპზე გადავიდეთ, ასე ვთქვათ, “სხეულით დაზვერვაზე”. მთავარია ხელებით, ფეხებით, ზურგით, მთელი ჩვენი ფიზიკური არსებით დავმკვიდრდეთ პიესაში და ისე დავზვეროთ ის. აი, რაში მდგომარეობს ამ მეთოდის ძალა. აქ საჭიროა როლით ხელში, რადაც არ უნდა დაგვიჯდეს, მივალწიოთ სასურველ შედეგს – გავერკვეთ, რა ხდება პიესაში. როლის კითხვისას ფრაზების ინტონაციურ შეფერილობებზე კი არ უნდა ვზრუნავდეთ, არამედ როლის ქმედით საფუძველს უნდა ჩავავლოთ. მუშაობის პირველივე დღეებიდან როლის “სხეულით დაზვერვით” უნდა ვიმოქმედოთ.”⁴⁹

ცნობილი თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე აღნიშნავდა: “ნებისმიერმა მასწავლებელმა, თუ ის აღმზრდელია, უპირველეს ყოვლისა, მოსწავლეს უნდა გააგებინოს არსი იმ ობიექტისა, რომელსაც საგანი შეისწავლის, მისი უმთავრესი ნიშანდობლიობანი.”⁵⁰ გიორგი ტოვსტონოგოვს გაცნობიერებული ჰქონდა რა საკუთარი, როგორც პედაგოგის მისია, ზედმიწევნით აცნობიერებინებდა სტუდენტს თეატრალური ხელოვნების საიდუმლოს, საკუთარი გამოცდილებიდან და პრაქტიკიდან მიღებული ცოდნა, ყოველ წამს მოწმდებოდა უშუალოდ სტუდენტთან. სულ მუდამ ცდილობდა გაეკვლო თვითგანახლების პროცესი და ყოველ ახალ ჯგუფთან, ახალ თაობასთან, იმ

თაობის მაჯისცემის ჭრილში აქცევდა იმას, რაც ყველაზე მეტად სწამდა ხელოვნებაში. “დრო გადის და თვით სიმართლის ცნებაც კი ხელოვნებაში არ შეიძლება დარჩეს უცვლელი და სტატიკური. ყველა დროს მორგებული სიმართლე არ არსებობს.” 51

გიორგი ტოვსტონოგოვისთვის ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სამუშაო ატმოსფეროს. არასოდეს არ ცდილობდა სტუდენტისთვის თავს მოეხვია საკუთარი შეხედულებები ისე, რომ არ ჩაწვდომოდა სტუდენტის შეხედულებას. სტუდენტური სპექტაკლის დადგმისას, მიუხედავად იმისა, რომ ყველაფერი გააზრებულიც ჰქონდა და ჩამოყალიბებულიც, სარეპეტიციო პროცესში ძიების საფუძველს ქმნიდა. არც მას უნდოდა, რომ მსახიობი-სტუდენტი მისი ნაფიქრის ფორმალური აღმსრულებელი ყოფილიყო. გამომდინარე აქედან, სარეპეტიციო პროცესში იბადებოდა ის, რასაც წინასწარ ვერ დაგეგმავ. მას ასევე, მკვეთრად გამოხატული პოზიცია ჰქონდა ერთსა და იმავე როლზე დუბლიორების დანიშვნასა და მათთან მუშაობასთან დაკავშირებით. დაუშვებლად მიიჩნევდა სხვადასხვა ადამიანთან ერთი და იმავე ტიპის სამუშაოს შესრულებას. მიაჩნდა, რომ სტანდარტიზაციისას ირღვეოდა ორგანული მოქმედების მეთოდი. სხვადასხვა მსახიობმა სხვადასხვაგვარად უნდა ითამაშოს, მხოლოდ აუცილებლად უნდა დაიცვას ის გრძნობათა ბუნება, რაც არის იმ კონკრეტული სპექტაკლის დადგმისას განსაზღვრული. გრძნობათა ბუნებას კი, უპირველესად გვკარნახობს ავტორი და შემდეგ უკვე სარეჟისორო ჩანაფიქრი.

შეხედულებები მსახიობის ხელოვნებაზე, მის არსზე და, აქედან გამომდინარე, უკვე მსახიობის აღზრდაზე, თვით მსახიობის თამაშზეც კი, ძველთაგანვე არსებობდა ორი სრულიად საწინააღმდეგო შეხედულება.

რეჟისორი და პედაგოგი დიმიტრი ალექსიძე წერდა, რომ “ეს ორი საწინააღმდეგო მიმართულება ებრძვის ერთმანეთს, ხან ერთი სძლევეს და ხან მეორე. მთავარი საბრძოლველი საგანი ამ ორი მიმართულებისა შემდეგია: სასურველია თუ არა, რომ მსახიობი ნამდვილად განიცდიდეს შექმნილი სახის გრძნობებს, თუ მსახიობმა ტექნიკური საშუალებით უნდა ასახოს გარეგანი ფორმა ადამიანური განცდებისა და გარეგანი მხარე ადამიანის ყოფაქცევისა. “ხელოვნება განცდის” და “ხელოვნება წარმოდგენისა” – ასე დაახარისხა ეს ორი ურთიერთ დაპირისპირებული მიმართულება კ.ს.სტანისლავსკიმ.”⁵² კონსტანტინე სტანისლავსკის მიაჩნდა, რომ “განცდის ხელოვნება” ემყარება გრძნობათა მეხსიერებას და ის ესწრაფვის როლის შეგრძნებას ყოველი შესრულების დროს, ხოლო “წარმოდგენის ხელოვნება” ერთხელ აღმოჩენილის,

მხოლოდ გარეგნული ფორმებით გამეორებას გულისხმობდა. რასაკვირველია, ორივე მიმართულებას ჰყავდნენ მომხრეებიც და მოწინააღმდეგეებიც. დენი დიდრო მეორე მხარეს იხრებოდა და თავის ნაშრომში “პარადოქსი აქტიორზე” წერდა: “მსახიობს ის კი არ ევალება, რომ განიცადოს, არამედ ის, რომ სრული სისწორით, ზუსტად გადმოგვცეს განცდების, გრძნობების გარეგანი ნიშნები და ამით მოატყუოს მაყურებელი”⁵³ მაყურებლის მოტყუება თავისთავად არის თეატრის არსი და, გამომდინარე აქედან, ვფიქრობ, შეთანხმებულ ტყუილთან გვაქვს საქმე. მაყურებელი თეატრში მოსვლისას დარწმუნებულია, რომ რომელიც და ჯულიეტა ნამდვილად არ დაიხოცებიან და არც გლოსტერი დაითხრის თვალებს და არც დეზდემონას დაახრჩობენ. მე ვფიქრობ, თეატრის განვითარებასთან ერთად, დრომ მოიტანა განცდის თეატრი და ცოტათი გვერდით გაწია დეკლამაციური თეატრი. თვითონ რუსეთშიც კი, სამხატვრო თეატრის აღზევების პარალელურად, კვლავ არსებობდა და გარკვეულ წრეებში დიდი პოპულარობითაც სარგებლობდა მცირე თეატრი, საკუთარი ესთეტიკით. ალბათ ძნელი სათქმელია ის, რომ დეკლამაციურ თეატრს არა აქვს არსებობის უფლება, თუმცა XX საუკუნეში ბ.ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკის დამკვიდრებასთან ერთად, დეკლამაციურმა თეატრმაც სახე იცვალა და მსოფლმხედველობით სიმაღლეზე ავიდა. დეკლამაციური თეატრის არსებობა სრულიად არ გამორიცხავდა განცდის თეატრს და პირიქით, უბრალოდ მაშინ როდესაც შემოქმედებით სარბიელზე გამოჩნდნენ კონსტანტინე სტანისლავსკი და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო დეკლამაციური თეატრის იმ ფორმით არსებობა, როგორც მაშინ იყო, უკვე ძველი და ჩამორჩენილი მოსჩანდა.

დეკლამაციურ სკოლას თავის მიმდევრები ჰყავდა, განცდის სკოლას - თავისი. ვასო აბაშიძე, რომელიც აქტიურად იყო ჩართული მსოფლიო თეატრალურ პროცესებში, ვერ იზიარებდა დენი დიდროს შეხედულებებს “დრამატული ხელოვნება ფილოსოფია როდია, რომ მხოლოდ ცივ განსჯას თხოულობდესო”.⁵⁴ კოკლენი სხვა მოსაზრებისა იყო. იგი მიიჩნევდა, რომ მსახიობში ორი მე არსებობს: “მსახიობში ორი ადამიანია: ერთი შემოქმედი, მეორე კი ის მასალა, რომელზედაც მსახიობი მუშაობს. პირველი მოიფიქრებს იმ სახეობას, რომელიც საჭიროა, ამა თუ იმ წარმოდგენისათვის, ხოლო მეორე ახორციელებს პირველის მოფიქრებულს”⁵⁵ თუმცა ხშირი იყო ისეთი შემთხვევებიც, როცა ძველი თაობის დიდი მსახიობები სხვადასხვა შეხედულებებში ურთიერთგამომრიცხავ აზრებს ავითარებდნენ. ეს ალბათ იმის გამო ხდებოდა, რომ ჩვენამდე მოღწეული მათი მოსაზრებები, რომელიც

კონკრეტულ ეპიზოდს ან მოვლენას გამოხატავდა მათ შემოქმედებით ცხოვრებაში.

ასე იყო თუ ისე, კონსტანტინე სტანისლავსკიც აღიარებდა, რომ თეატრალური ხელოვნება ცოცხალი ორგანიზმია და თან ეფემერულიც. აქედან გამომდინარე კი, მუდმივი ძიებისა და თვითგანახლების პროცესში უნდა ყოფილიყო.

თეატრალური ინსტიტუტის აღდგენის შემდეგ, რეჟისორი და პედაგოგი ლილი იოსელიანი გიორგი ტოვსტონოგოვისა და დიმიტრი ალექსიძის პედაგოგებად მიწვევას აკაკი ხორავას ისტორიულ ნაბიჯად მიიჩნევდა. მათ დაამკვიდრეს ქართული სათეატრო პედაგოგიური აზროვნება, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ლუნაჩარსკის სახელობის მოსკოვის თეატრალური სასწავლებლის კურსდამთავრებულები იყვნენ და მხოლოდ კ.სტანისლავსკის მეთოდოლოგიის საფუძველზე ეუფლებოდნენ პროფესიას, საკუთარ პედაგოგიურ საქმიანობაში გვერდს არ უვლიდნენ ქართული თეატრის გამოცდილებას. იზიარებდნენ კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის მემკვიდრეობას.

მე, ლილი იოსელიანის მოწაფეს (ლილი იოსელიანმაც გიორგი ტოვსტონოგოვის კლასი დაამთავრა) პრაქტიკული მეცადინეობისას ხშირად მომისმენია მაგალითები გ.ტოვსტონოგოვის მუშაობის პრინციპების ილუსტრაციით. თუმცა, როდესაც დღეს ვაანალიზებ მსგავსებასა თუ განსხვავებას პედაგოგსა და ნამოწაფარს შორის (გ.ტოვსტონოგოვსა და ლ.იოსელიანს ვგულისხმობ), გიორგი ტოვსტონოგოვისათვის ყველა ის კომპონენტი, რომელსაც მოიცავს მსახიობის ხელოვნება: ყურადღება, წარმოსახვა, დაკვირვებულობის უნარი, ემოციური მესხიერება, ფანტაზია, ტემპორიტმის შეგრძნება, იმპროვიზაცია და სხვა ერთიან კონტექსტში ემსახურებოდა მთავარს, ქალბატონი ლილი იოსელიანის შემთხვევაში, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი, რასაკვირველია, მნიშვნელოვანი იყო, თუმცა გამორჩეულ დროსა და ენერგიას უთმობდა ქმედითი სიტყვის დაბადებასა და სიტყვით ქმედებას. “სიტყვა ფესვია, ძირი, საწყისი დრამატული ქმედობისა და მისი “გვირგვინი”. სიტყვამ დრამატული სასცენო ხელოვნება ჩვეულებრივი, რიტუალური სანახაობიდან, მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ უძლიერეს, ემოციური ზეგავლენის მქონე ხელოვნებად გადააქცია.”⁵⁶

გადიოდა თვეები და ზოგჯერ ერთსა და იმავე ადგილს მიჯაჭვულნი, ვცდილობდით გვეპოვა ის, რასაც ჩვენგან მოითხოვდა პედაგოგი. ეს არ იყო ადვილი პროცესი, ხშირად ერთგვარად იზღუდებოდა კიდევ სტუდენტის

თავისუფალი აზროვნება, რომელსაც ასე ეტრფოდა გიორგი ტოვსტონოგოვი, თუმცა შემდგომ მუშაობაში და განსაკუთრებით კი, სხვა რეჟისორებთან ურთიერთობისას, ლილი იოსელიანის მოწაფეთა გამორჩეულობა ამ მხრივ მნიშვნელოვნად თვალშისაცემი ხდებოდა. “სცენიდან წარმოთქმული სიტყვა ბოლომდე უნდა გამოხატავდეს შესაქმნელი სახის ხასიათს, მისწრაფებას, შინაგან სამყაროს, სულიერ მდგომარეობას და ასევე ფიზიკურ ქცევა-მოქმედებას.”⁵⁷

საერთოდაც პედაგოგიური ინტერპრეტაციები ყოველთვის გამართლებულია როცა ის ემსახურება ერთ საერთო, მეთოდოლოგიურად გამყარებულ მიზანს მომავალი მსახიობის აღზრდისა. ყოველი პედაგოგისთვის აუცილებელი პირობაა სწორედ ის, რომ პროფესიული თვისებებით შეიარაღებულნი გააგზავნონ უმაღლესი სასწავლებლებიდან თეატრებში.

მიხეილ თუმანიშვილი მიიხნევდა, რომ “მსახიობის პროფესიის არსი ხომ ესაა – მას ყოველ წუთს, ყოველ წამს სიხარულს უნდა ანიჭებდეს წვისა და ვნებათა ღელვის სტიქიონში ყოფნა, ასგრადუსიანი განცდების მორევში ბორცვა. როგორ უნდა შესძინო ადამიანს ეს უნარი, როგორ უნდა ასწავლო მწყობრი სქემებისა და ლოგიკური კონსტრუქციების არხებით გრძნობათა ამ დამფერფლავი ნაკადის ისე წარმართვა, რომ ისინი გზად არ განეღდნენ, არ გაცივდნენ.”⁵⁸

არ დავაკნინებ თეატრალურ ინსტიტუტში მოღვაწე რეჟისორ-პედაგოგთა ღვაწლსა და დამსახურებას, მაგრამ XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან ბოლომდე, რეჟისორ-პედაგოგთა ორ თაობაში განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ -უფროსთა თაობაში: გიორგი ტოვსტონოგოვი და დიმიტრი ალექსიძე, ხოლო შუა თაობაში: მიხეილ თუმანიშვილი და ლილი იოსელიანი. მიუხედავად მათი განსხვავებული მიდგომებისა და სასწავლო პროცესში ინტერპრეტაციისა, ოთხივე პედაგოგის მაგალითზე შესაძლებელია ითქვას, რომ მათ ზუსტად იცოდნენ და ესმოდათ მომავალ მსახიობებთან მუშაობის ყველა სირთულე და მუდმივ თვითგანახლებაში ეძებდნენ ახალ-ახალ გზებს ყოველ ახალ თაობასთან შეხვედრისას, რადგან “ინსტიტუტი სათბურს ჰგავს, ახალ მოხნულ კვალს, რომელსაც საოცარი მოვლა, ხოლო ყოველ ნერგს – დიდი ყურადღება და სათუთი მოპყრობა სჭირდება. ნერგიდან დიდი სიყვარულისა და შრომის შედეგად, შეიძლება როდესმე ძლიერი ხე ან მშვენიერი პალმა გაიზარდოს. ამჟამად გამომართლოს და ერთ-ერთი ამ ბავშვთაგანი იქცეს იმ მსახიობად, რომელსაც ყველანი ასე ველოდებით”.⁵⁹

მიხეილ თუმანიშვილის ამ ნააზრვეის მიღმა, საუბარია მსახიობი-მოქალაქის დაბადებაზე. ზემოთ ჩამოთვლილი პედაგოგები საკუთარ პედაგოგიურ მისიად მიიჩნევენ სტუდენტში მოქალაქეობრივი მრწამსის აღმოჩენასა და მის განვითარებას. ნებისმიერი ინტერპრეტაციის მიუხედავად, დაწყებული გიორგი ერისთავიდან, თითოეული ის ადამიანი, რომელიც ქართული თეატრისათვის მომავალი მსახიობების აღზრდის საქმეს ჰკიდებდა ხელს, ერთ-ერთ უმთავრეს მისიად სწორედ მსახიობი-მოქალაქის აღზრდას მიიჩნევდა.

დიდი ქართველი რეჟისორ-პედაგოგები აღფრთოვანებით იგონებდნენ ერთმანეთის ნამუშევრებს და აფასებდნენ მათ ღვაწლს მომავალი თაობების აღზრდის საქმეში.

გიორგი ტოვსტონოგოვი დიმიტრი ალექსიძეზე წერდა: “როცა თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში ვმუშაობდი, სადაც ორივეს მიგვყავდა კურსი, ხშირად გადავეყრივართ შემოქმედების მიმართულებას, რომელსაც არაფერი ჰქონია საერთო იმასთან, რასაც ინსტიტუტში გვასწავლიდნენ. ამან დაგვაახლოვა და თუმცა სტილისტურად ერთმანეთისაგან განვსხვავდებოდით, მაგრამ ერთმანეთის ხელწერას მუდამ პატივს ვცემდით.”⁶⁰ მიხეილ თუმანიშვილი კი წერდა: “ბატონი დოდო ბუნებით რომანტიკოსი, შმაგი თეატრალი, იგი ყოფითობაზე ოდნავ ზეაწეული იყო მუდამ და თვით ამ ყოფითობას თეატრალურ თამაშობად გადააქცევდა ხოლმე... ბატონ დოდოს შეეძლო ნებისმიერი ადამიანისათვის, ვინც კი სარეპეტიციო ოთახში იმყოფებოდა, ყური დაეგდო, გაეთვალისწინებინა მისი რჩევა და მაშინვე გამოეყენებინა იგი. ბატონ დოდოს ძალიან უყვარდა, როდესაც მის რეპეტიციას გარეშე ვინმე ესწრებოდა. ახალი მაყურებელი ეხმარებოდა მას, ფრთებს ასხამდა მის წარმოსახვას. ზოგჯერ, ასეთ დროს, რეპეტიცია თავის არსს კარგავდა და გადაიქცეოდა სანახაობად, სადაც მთავარი მოქმედი გმირი თავად რეჟისორი იყო”⁶¹

ლილი იოსელიანი მის პედაგოგს ასე იხსენებდა: “გიორგი ტოვსტონოგოვი იყო გამოჩენილი პედაგოგიური და შემოქმედებითი მახასიათებლებით დაჯილდოვებული ადამიანი. მას ჰქონდა უნარი, არა მარტო შეეყვარებინა შენთვის პროფესია, არამედ შეეძლო შენი ანთება, შენი შემოქმედებითი უნარის გააღმასება და ყველაზე მთავარი - მას შეეძლო, ასე ვთქვათ, დალექილიყო შენში.”⁶²

“ლილი იოსელიანი – სკოლაა. თავისი შემოქმედებითი პრინციპებითა და კრეალობით. მისი პედაგოგიური მონაცემები უნიკალურია. არასოდეს მომბეზრებია და არც მომავალში მომბეზრდება გავიმეორო ეს ჭეშმარიტება – უნიკალური

პედაგოგი. მისი ნიჭიერი სტუდენტები, ყოველთვის გამოირჩევიან როლზე მუშაობისას. მათ აქვთ უნარი პერსონაჟის ხასიათში წვდომისა, მისი ფსიქოლოგიის ლაბირინთებში გარკვევისა” – წერდა მიხეილ თუმანიშვილი.

ყველაზე მნიშვნელოვანიც ის არის, რომ გამოჩენილი რეჟისორ-პედაგოგები, როგორ აღწევდნენ ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ ხასიათებში წვდომას.

კოტე მარჯანიშვილი საქართველოში დაბრუნებისას ერთ-ერთი ფოლკლორული ანსამბლის წარმოდგენას დაესწრო და ქართველი მსახიობის ტემპო-რიტმისა და ხასიათის კვლევას სწორედ ფოლკლორიდან ცდილობდა. მისი პანტომიმური ცდები სასწავლო პროცესში ფიზიკური თეატრისა და ფსიქოლოგიური თეატრის ერთგვარ სინთეზიდან გამომდინარეობდა. სანდრო ახმეტელმა სალიანგო სცენებით ვარჯიშობა პროგრამაში შეიტანა, როცა პირველი კურსის გეგმა ჩამოაყალიბეს სათეატრო ინსტიტუტში. თუ თვალს გადავაავლებთ მათ შემოქმედებით დანატოვარს დავინახავთ, რომ ისინი ძალიან დიდ შედეგებს აღწევდნენ თავიანთი ექსპერიმენტებით, რომელსაც სტუდიელებთან თუ სტუდენტებთან ახორციელებდნენ. ალბათ კავუცკოვის “ურიელ აკოსტა” (რეჟ. კ.მარჯანიშვილი) ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია კონცეპტუალური რეჟისურისა, სადაც ყველა სცენიური გამომსახველობითი საშუალება ერთ იდეას, ერთ ფორმას დაქვემდებარებული... ვგულისხმობ დეკორაციათა და კოსტუმთა პლასტიკასაც, მუსიკასაც, ქორეოგრაფიასაც, მსახიობთა თამაშის მანერასაც და, ამავედროულად, განცდის თეატრისათვის დამახასიათებელ ვნებებთან სინთეზსაც. ს.შანშიაშვილის “ანზორი” (რეჟ. ა.ახმეტელი) სალიანგო ანუ მასობრივი სცენების გარეშე წარმოდგენელია, ისევე როგორც გ.რობაქიძის “ლამარა”, ფ.შილერის “ყაჩაღები”, ბ.ლაგერენევის “რდევვა”. დროის მოთხოვნათა შესაბამისად, მარჯანიშვილი და ახმეტელი უნივერსალური მსახიობის აღზრდაზე მუშაობდნენ და იმ პირობებსა და მოცემულობაში მათ მოახერხეს კიდევ, რომ ქართული თეატრს მსახიობთა ლეგენდარული თაობა დაუტოვეს.

გიორგი ტოვსტონოგოვი, რომელიც გამორჩეულად ერთგული იყო კ.სტანისლავსკის იდეებისა, აღნიშნავდა, რომ მეთოდი არ გულისხმობდა მხოლოდ ყოფით დრამებს. მეთოდი გულისხმობდა პროფესიულ საფუძველს, რომლისგანაც შემდეგ უნდა შექმნილიყო ნებისმიერი ჟანრის, მიმდინარეობებისა თუ გრძნობათა ბუნების გამომხატველი მხატვრული სახე. მაგალითისთვის მოჰყავდა მ.მეტერლინკის “ლურჯი ფრინველი” (რეჟისორები კ.სტანისლავსკი,

ვ.ნემიროვიჩ-დანჩენკო, გ.სულერჟიცი. სამხატვრო თეატრი; 1907 წელი... დღემდე რეპერტუარშია), რომელმაც გაუძლო დროსაც და მრავალი თაობებიც აღზარდა. დიმიტრი ალექსიძე, როგორც მისი შესანიშნავი მოწაფეები გიორგი გეგეჭკორი, ეროსი მანჯგალაძე, კოტე მახარაძე და სხვები იგონებენ თეატრალური ფოიერვერკებით გაჯერებულ რეპეტიციებზე, იუმორსა და სერიოზულს, მხიარულსა და დამაფიქრებელს შორის ისეთი ბუნებრივი იყო, ისე ბუნებრივად გადავდიოდით ერთი მდგომარეობიდან მეორეში, რომ ვერც ვამჩნევდითო... მდიდარი ფანტაზიითა და წარმოსახვის უნარით, მაქსიმალური იმპროვიზაციით და ალექსიძე ცდილობდა სტუდენტებში აღედრათ ინტერესი, გაეღვივებინათ ფანტაზია. ამგვარი იმპროვიზაციები არ გამოირიცხავდა მეთოდოლოგიის კანონზომიერებასა და განსაზღვრულობას. მიუხედავად იმისა, რომ გიორგი ტოვსტონოვოვმა ჩვენს თეატრალურ ინსტიტუტში მხოლოდ შვიდი სასწავლო წელი იღვაწა, მისმა თეატრალურმა პედაგოგიკამ მაინც ჰპოვა გაგრძელება მის მოწაფეებში. მიხეილ თუმანიშვილსა და ლილი იოსელიანს, მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ დატვირთულნი მუშაობდნენ სხვადასხვა თეატრებში, არცერთ ეტაპზე არ მიუწეებიათ თავი მომავალ შემოქმედებით კადრებთან ანუ სტუდენტებთან პრაქტიკული მუშაობისთვის. თითოეული მათი გამოშვება, საკურსო თუ სადიპლომო სპექტაკლი ფართო საზოგადოებრივი განხილვებისა და მსჯელობების საგნად იქცეოდა ხოლმე.

“სასწავლო პროცესის პრინციპი ამგვარი იქნება: მე თქვენ აგიხსნით, მაგალითების მოშველიებით დაგანახვებთ. შემდეგ კი თვითონ უნდა სცადოთ... არა, არა, კი არ ვასწავლო – ცუდი სიტყვაა – მორალი კი არ უნდა ვუკითხო, არამედ მოვხიბლო თამაშით, თან გავიტაცო. დმერთმა ნუ ჰქნას, რომ მათ მოსწყინდეთ”.⁶⁴ მიხეილ თუმანიშვილი ასე იწყებდა სვლას უმაღლესი მიზნისკენ, რასაც სტუდენტის თეატრის იღუმალ სამყაროში შესვლა ჰქვია... უფროს სწორედ, მისი მიზანი იყო ამ სამყაროში შეყვანა და შემდეგ სტუდენტს თავად აღარ უნდა სდომებოდა ამ სამყაროს მიტოვება. “მიყვარს ახსნა და ქადაგება არა მარტო იმიტომ, რომ კმაყოფილებას მანიჭებს სხვისთვის ჩემი გამოცდილების გადაცემა, არა. როცა სხვებს რამეს ვუხსნი, თვითონაც უკეთ ვერკვევი საქმეში, სადაც პრობლემას ყოველთვის ახლებურად ვწყვეტ. ის, რაც მიახლოებით ვიცოდი, ამ გზით ზუსტდება, მკაფიოვდება, მწყობრი და სისტემური ხდება.”⁶⁵ ხშირია შემთხვევა, როცა თეატრალური ინსტიტუტის (ახლანდელი თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი) კედლებში იბადებოდა ახალი თეატრალური დასი. მიხეილ თუმანიშვილმა 70-იან წლებში

ექსპერიმენტული ჯგუფი აიყვანა, რომელშიც მსახიობები და რეჟისორები ერთად ეუფლებოდნენ პროფესიას. “მეთერთმეტე აუდიტორიის თეატრი” შეარქვეს ამ ჯგუფს და სწორედ მათ ბაზაზე შეიქმნა კინომსახიობთა თეატრი. თანამოაზრეთა კოლექტივი ქმნის ახალ თეატრს. ექსპერიმენტული ჯგუფის სტუდიურმა მუშაობამ, მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით, სრულიად ახალი ტიპის თეატრი წარმოქმნა, რომელშიც მანქანის სიცოცხლის ბოლომდე არ გამქრალა სტუდიური მუშაობა.

კ.სტანისლავსკი ახალგაზრდა მსახიობებთან მეცადინეობის დროს ამბობდა, ჩემი უბედურება იმაშია, რომ უნდა შევქმნა რაღაც სისტემა, თვითონ მე კი საშინელი უსისტემო ვარო. როგორც კი სისტემაში ჩამაყენებენ – ვჭკნებიო.

რადგან მე, მსახიობის ოსტატობის კურსი ღილი იოსელიანის ხელმძღვანელობით გავიარე და შემდეგ გარკვეული წლების მანძილზე, მასთანვე ვმუშაობდი ასისტენტად, მინდა ერთგვარი შედარებითი ანალიზი გავაკეთო სისტემასა და პრაქტიკულ მუშაობას შორის. კ.სტანისლავსკის საუბარი უსისტემობაზე მეტად მნიშვნელოვანია. სისტემა არ უნდა იქნეს გაგებული, როგორც ზუსტი მეცნიერება. კ.სტანისლავსკიმ და ვ.ნემიროვიჩ-დანჩენკომ საკუთარი დაკვირვების, გამოცდილებისა და ანალიზის საფუძველზე ჩამოაყალიბეს სამსახიობო და სარეჟისორო ხელოვნების სწავლების გარკვეული მეთოდი, რომლის განუხრელი შესრულება არც საკუთარი თავისთვის არ დაუვალებიათ.

ქალბატონი ღილის სამუშაო პროცესი სტრუქტურულად ძალიან წააგავდა, კ.სტანისლავსკის “სისტემად აღიარებულ” მეთოდოლოგიურ ჩარჩოს, თუმცა ის მთლიანად იყო დამოკიდებული თითოეულ ჩვენგანზე (გარეგნობა, სამსახიობო მონაცემი, ინდივიდუალიზმი). ჩვენ ვეზიარებოდით სამსახიობო ხელოვნების საიდუმლოს, თუმცა ეს ერთი კონკრეტული სისტემის მაგალითზე არ ხდებოდა. “მე ვერაფერს ვერ გასწავლით, ცხოვრებაა თქვენი მასწავლებელი” არა ერთხელ გაუმეორებია ქალბატონ ღილის გაკვეთილზე. როცა დავინტერესდი ცნობილი რეჟისორების ნაწერების შესწავლით, ეს ფრაზა, რომელიც პირველი კურსზე არა ერთხელ გამიგონია, ამოვიკითხე კ.სტანისლავსკისთანაც და გ.ტოვსტონოვოვთანაც. თუმცა ფრაზის კონტექსტსა და ანალიზს სხვადასხვა ინტერპრეტაციები ახლდა თან. და ეს არა იმიტომ, რომ ისინი სხვადასხვაგვარად აზროვნებდნენ და სხვადასხვა მიმდინარეობის თეატრს წარმოადგენდნენ, არამედ სწორედ იმიტომ, რომ მათ ერთი ძალიან ღილი საერთო მახასიათებელი ჰქონდათ

– თითოეული სტუდენტისადმი განსაკუთრებული მიდგომა და იმ თვისებების ამოქაჩვა, რომელიც მეტად შენიღბულია მონაცემში.

არა ერთი რეჟისორ-პედაგოგის ლექცია-რეპეტიციას დავსწრებივარ დაწყებული მიხეილ თუმანიშვილიდან და ვინ მოთველის, ალბათ არ დარჩენილა პედაგოგი უკანასკნელი 30 წლის მანძილზე, რომ არ მენახა მისი მუშაობა სტუდენტებთან. მახსოვს სრულიად ფანტასტიკური რეპეტიციები გიზო ჟორდანიას, შალვა გაწერელიას, თემურ ჩხეიძის, გიგა ლორთქიფანიძის, გოგი მარგველაშვილის, ლევან წულაძის და სხვათა, თუმცა გამორჩეულად ჩამებეჭდა მესიერებაში დიდი ქართველი მსახიობის რამაზ ჩხიკვაძის ლექცია-რეპეტიცია. ბატონი რამაზი სულ ერთი სემესტრი ასწავლიდა ჩვენს უნივერსიტეტში მსახიობის ოსტატობას და მაშინ მივხვდი, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს პრაქტიკოსი არტისტის ურთიერთობას სტუდენტებთან. მეორე მაგალითი იყო, როცა უკვე მარჯანიშვილის თეატრში ვმუშაობდი, სარეპეტიციო დარბაზში მქონდა შეხვედრა ქალბატონ ლილი იოსელიანთან. სპექტაკლში მთავარ როლს ელენე ყიფშიძე ასრულებდა. ის, რაზეც ყოველდღიურ ლექცია-რეპეტიციებზე გვიყიჟინებდა ქალბატონი ლილი, სრულიად თვალნათლივ პრაქტიკაში ვნახეთ, ქალბატონი ელენეს რეპეტიციის დროს.

თავად კსტანისლავესკი შესანიშნავი მსახიობი იყო. ჩვენს, საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში, სხვადასხვა წლებში მსახიობის ოსტატობასა და მეტყველებას ასწავლიდნენ: აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, სერგო ზაქარიაძე, კოტე მახარაძე, ზინა კვერენჩხილაძე, გურამ საღარაძე, რევაზ თავართქილაძე... ამ რანგის აქტიორთა შემოქმედებით-პედაგოგიური კავშირი სტუდენტებთან აუცილებელია, რადგან ზოგჯერ დანახულით, ანუ პრაქტიკული მაგალითით, ბევრ რამეს უკეთ ხვდება სტუდენტი, ვიდრე სიტყვიერი ახსნით.

ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ქალბატონი ლილი ეტიუდის შეთხზვასა და განხორციელებას. როდესაც გავიარეთ და ამოვწურეთ ყველა სახის სავარჯიშო (ყურადღებაზე, წარმოსახვაზე, კოორდინაციაზე, ტემპორიტმის შეგრძნებაზე თუ სხვ.), შემდეგი ეტაპი უკვე მარტივი მოქმედების ეტიუდები იყო. შემდეგ რთული ფსიქოლოგიური დატვირთვის ეტიუდებს ვთხზავდით, უკვე შემდგომ ეტაპზე უმნიშვნელოვანესი იყო სავარჯიშო-ეტიუდები კონკრეტული პიესის ნაწყვეტიდან გამომდინარე. ვერ ვიტყვი, რომ პროცესი, რომელსაც წარმართავდა ქალბატონი ლილი სახალისო იყო, თუმცა თითქმის არ მახსენდება დღე, როცა ის მნიშვნელოვანი არ ყოფილიყო - რაღაც ახლის აღმოჩენით. მერვეც, ჩემს პედაგოგიურ პრაქტიკაში ვაკვირდებოდი, რომ სტუდენტს

ახლის შეცნობა-გაანალიზება მეტად იზიდავს და მეც მაქსიმალურად ვცდილობდი თითოეული დღე მექცია მათთვის რაღაც ახლის აღმოჩენის დღედ.

ჩვენი ჯგუფი გაერთიანებული იყო რეჟისორებთან, ამიტომ აღმოვჩნდით იმ ექსპერიმენტის მონაწილენი, რომელიც გულისხმობს მსახიობთა და რეჟისორთა ერთობლივ აღზრდას. ჩვენ, ჩვენივე “რეჟისორების” შეთხზულ ეტიუდებშიც ვმონაწილეობდით, მათთან ერთად ჩვენც ვამოწმებდით, მსახიობის ოსტატობის ამა თუ იმ კომპონენტში რამდენად გავერკვიეთ.

უმნიშვნელოვანესი იყო ეტაპი, როცა რეჟისორებთან მუშაობდა სარეჟისორო ექსპლიკაციის შეთხზვაზე და ამაში ჩვენ, მსახიობებსაც აქტიურად ჩაგვრთავდა ხოლმე.

მესამე კურსზე, როცა შევეჭიდეთ ანტონ ჩეხოვის “სამი დღის” დადგმას, როგორც საკურსო წარმოდგენის – ვითარებისა და ამოცანების, აგრეთვე ეპიზოდებად დაყოფის, მოვლენების, გამჭოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის განსაზღვრა ექსპლიკაციის ფორმატში გავიარეთ. როგორც წესი, მსახიობებთან ექსპლიკაციის ზოგად საფუძვლებს ასწავლიან, ისიც, როგორც დამხმარე საგანს და ჩვენ ამას გავდიოდით რეჟისორებთან ერთად. ჩემი პედაგოგიური პრაქტიკისას მეც მოვსინჯე მსგავსი ექსპერიმენტი და დაგმარცხდი და შემდეგ მივხვდი რატომ... ქალბატონ ლილის არც წინა და არც შემდგომ ჯგუფებთან არ მოუხინჯავს ასეთი რამ. იმ კონკრეტულ, ჩვენს ჯგუფთან მიმართებაში მან მიიჩნია, რომ ეს გამართლებული იქნებოდა.

ეს ფაქტი პრაქტიკული მაგალითი გამოდგა იმისა, რომ პედაგოგიკაში ინტერპრეტაციას მხოლოდ და მხოლოდ სტუდენტისგან გამომდინარე უნდა მიმართო.

გავიდა წლები და სრულიად სპონტანურად, ერთ-ერთ სამსახიობო ჯგუფთან, საკურსო წარმოდგენად ვდგამდი არტურ მილერის “სეილემის პროცესს”. დავიწყეთ პიესის ისტორიული რეალობისა თუ მწერლის ბიოგრაფიის მიმოხილვა, შემდგომ ამისა გაგაანალიზეთ, რა ისტორიულ-პოლიტიკურ რეალობაში დაიწერა კონკრეტული ნაწარმოები, რა პარალელები გაავლო ავტორმა და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ და ასე უნებლიედ შეიქმნა ექსპლიკაცია, რომელიც უმნიშვნელოვანესი აღმოჩნდა ჩემთვის – როგორც პედაგოგისათვის. ანუ კონტაქტი შედგა... ჩვენ ერთ ენაზე ავლაპარაკდით. იმ ჯგუფის წევრების უმრავლესობა დღეს თბილისის თეატრების წამყვანი მსახიობები არიან და მე დღემდე ვადევნებ თვალს მათ შემოქმედებას და მიხარია, რომ პროფესია შეითვისეს. ეს, რასაკვირველია, არ იყო მხოლოდ

ექსპლიკაციაზე მუშაობის შედეგი, უბრალოდ ამ საქმიანობისას ორივე მხრიდან გაცნობიერდა ის, რომ თითოეულ მათგანს საკუთარი პერსონაჟების ხასიათის გასახსნელად უფრო მეტი ინფორმაცია სჭირდებოდათ, რომელსაც მხოლოდ თეორიული მეცადინეობით კი არ მოაგროვებდნენ, არამედ პრაქტიკული მუშაობითაც, სადაც ზუსტდებოდა ყოველი ეპიზოდი, დეტალი თუ ნაკვეთი.

თავი V

არტურ მილერის “მძიმე განსაცდელის”

/საღმების პროცესი/

სადადგმო გეგმა - სარეჟისორო ექსპლიკაცია

/ისტორიულ-დოკუმენტური მასალის დართვით/

1. შესავალი

ა / არტურ მილერი – დრამატურგი, შემოქმედი
ბ / “მძიმე განსაცდელის” შექმნის წინაპირობები

2. “კუდიანებზე ნადირობა”

3. ისტორიული ვერსია – რა მოხდა საღმებში 1692 წელს?!

4. პიესის საექსპლიკაციო შესავალი

5. თეატრალური ანალიზი

6. განხორციელება

7. ეპილოგი

1. შესავალი

...ა/ არტურ მილერი - დრამატურგი, შემოქმედი

ამერიკელი დრამატურგი არტურ მილერი დაიბადა 1915 წლის 17 ოქტომბერს, ქალაქ ნიუ-იორკში, ებრაელი მეწარმის ოჯახში.

მან 1938 წელს მიჩიგანის უნივერსიტეტი დაამთავრა. მილერის პირველივე პიესამ “კაცი, რომელსაც ყოველთვის უმართლებდა” /1944

წელი/ და რომანმა “ფოკუსი” /1945 წელი/ შემოქმედის მხატვრული ინტერესები განსაზღვრეს.

მისი შემდგომი პიესები: “ყველა ჩემი შვილია” /1947/, “კომივოიაჟერის სიკვდილი” /1949/, “ხედი ხიდიდან” /1955/, “მოგონებანი ორ ორშაბათზე” /1955/, “ეს მოხდა ვიშში” /1964/, “ფასი” /1967/, “სამყაროს შექმნა და სხვა ამბები” /1972/ და სხვა გამორჩეული პოპულარობით სარგებლობდა მაყურებელში. მილერის პიესები თარგმნილია მსოფლიოს მრავალ ენაზე. იმ ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებისადმი, რომლებითაც მდიდარია მისი შემოქმედება, ხელოვანთა მუდმივი ინტერესი არცაა გასაკვირი, მით უფრო მაშინ, როდესაც საქმე დიდ დრამატურგსა და მის შემოქმედებას შეეხება.

1965-1971 წლებში არტურ მილერი პენ-კლუბის პრეზიდენტი იყო.

“მძიმე განსაცდელი” /1952-53/ არტურ მილერის ერთ-ერთი ყველაზე გახმაურებული, პოპულარული და, თუ გნებავთ, – სკანდალური ნაწარმოებია. ამ პიესას ხშირად “სეილემის /სალემის/ პროცესის” ან “სეილემელი კუდიანების” სახელწოდებით ახორციელებდნენ სცენაზე. ქართული თეატრი მრავალჯერ დაინტერესდა ამ ნაწარმოებით...

ბ / “მძიმე განსაცდელის” შექმნის წინაპირობები

XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან, ამერიკის შეერთებულ შტატებში, სტალინის ინიციატივით, დაზვერვის სამსახურის საქმიანობა გააქტიურდა. 20-იან წლებში ამერიკაში აგორებული კომუნისტური მოძრაობა ჩაახშეს, იყო მასობრივი დაპატიმრებები და ისინი, ვინც რეპრესიებს გადაურჩნენ, იატაკქვეშეთში აგრძელებდნენ თავიანთ საქმიანობას. ამერიკა, ომის წინა წლებში, სტალინისათვის საკმაოდ სერიოზულ საფრთხეს წარმოადგენდა და ერთ-ერთი მიზეზი დაზვერვის გააქტიურებისა ესეც იყო. პოლიტიკურმა ზეწოლამ 1934 წელს რუზველტს გადააწყვეტინა ეცნო საბჭოთა კავშირი, ამ ფაქტმა ამერიკელი მემარცხენეების გააქტიურება გამოიწვია.

1939 წელს ნაციონალური ელიტის 300-მდე წარმომადგენელმა ა.შ.შ-ში გაავრცელა ერთობლივი მიმართვა, სადაც აცხადებდნენ, რომ ვერანაირ ტოტალიტარიზმს საბჭოთა კავშირში ვერ ხედავენ, რომ ეს ყველაფერი მონაჭორია და რომ ჰიტლერის აგრესიას მხოლოდ სსრკ აღუდგებოდა წინ. არც ჰიტლერთან დადებულ პაქტს, არც ფინეთზე აგრესიას და არც მთელი

აღმოსავლეთ ევროპის დაპყრობას მემარცხენეებზე არ უმოქმედია. დროთა განმავლობაში ნათელი გახდა, რომ ამერიკელი კომუნისტების იატაკქვეშა ბიურო მოსკოველ რეზიდენტთა ფილიალი იყო. თუმცა ეს ყველაფერი მოგვიანებით გაირკვა...

ერთ-ერთი ცნობილი აგენტი ჯეიკობ გოლოსი, რუსი ბოლშევიკი აღმოჩნდა, რომელიც რევოლუციის წლებში გაიქცა პეტერბურგიდან. 1930 წლიდან კი, იგი სახელმწიფოს პოლიტსამმართველოს აგენტი გახდა. გოლოსის საყვარელი ელიზაბეტ ბენტლი, ტრადიციული და მდიდარი ამერიკული ოჯახიდან გახლდათ, თუმცა გოლოსმა მისი გადაბირება მოახერხა და საყვარელსაც პოლიტსამმართველოსთვის ამუშავებდა. გოლოსის ჯგუფში მუშაობდა რადიოინჟინერი კომუნისტი, რომელსაც შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატმა კოდურ სახელად ჯერ “ანტენა”, ხოლო შემდგომ “ლიბერალი” დაარქვა. ამ კაცმა მშვენივრად იცოდა, ვინ იყო მისი ხელმძღვანელი და რომ ის მხოლოდ ამერიკელ კომუნისტებზე არ მუშაობდა. იგი ანუ ჯულიუს როზენბერგი უშუალოდ რეზიდენტმა სემიონოვმა მოამზადა. მისი საშუალებით საბჭოთა კავშირი ეცნობოდა საიდუმლო ინფორმაციებს, ამერიკაში დაწყებული ბირთვული იარაღის შექმნის შესახებ. ისეთი ცნობილი მეცნიერები, როგორებიც იყვნენ ფერმი და ოპენჰაიმერი, ვერ გადმოიბირეს... სამაგიეროდ, ორი წლის შემდეგ, საბჭოთა კავშირზე “ამუშავედა” ცნობილი ინგლისელი დოქტორი კლაუს ფუქსი. იგი მოსკოვს აწვდიდა ყოველგვარ ინფორმაციას, ამერიკული ატომური ბომბის შექმნის უმნიშვნელო დეტალებზეც კი.

ამ დროისათვის, როზენბერგი რეზიდენტთა დიდ ჯგუფს ხელმძღვანელობდა, თუმცა ამერიკის ფედერალურმა ბიურომ მასზე ეჭვი აიღო და ქარხნიდან დაითხოვა. ამ სიგნალმა შეაშფოთა მოსკოვი და დროებით მას რეზიდენტის საქმიანობა აუკრძალა კიდევ. უფუნქციოდ დარჩენილი როზენბერგი, რომელიც სხვა ქარხანაში მოეწყო, ვერ მიხვდა, მისი საიდუმლო ქარხნიდან მოშორების მიზეზს.

თუმცა მალე ყველაფერი გაირკვა. როზენბერგს შეატყობინეს, რომ მთელი აგენტურა ამერიკის ფედერალურ ბიუროში ჩაუშვა ყოფილმა აგენტმა, ელიზაბეტ ბენტლიმ, რომელსაც საყვარლის /გოლოსის/ გარდაცვალების შემდეგ, აღარ მოუხდა მოსკოვთან თანამშრომლობა. მას დაემატა ისიც, რომ სენატში რესპუბლიკელებმა გაიმარჯვეს და გადავიდნენ შეტევაზე. ეს იყო 1946 წელი. კონგრესმა შექმნა “ანტი-ამერიკულ მოქმედებათა გამომკვლევითი კომისია”.

დაიწყო სრული განუკითხაობა. მრავალი უდანაშაულო ადამიანი უსამართლოდ ისჯებოდა. კომისიის პირველი შეცდომა ნაციონალურ ელიტაზე გალაშქრება იყო. ისინი თვლიდნენ, რომ პოლიუფი კომუნისტთა დასაყრდენი იყო და რომ მათი პროდუქციის მაღალი შემოსავლებით ფინანსდებოდა ამერიკული კომუნისტური მოძრაობა.

1950 წელს სენატორად აირჩიეს ჯოზეფ მაკარტი. ამ ეპოქას “მაკარტიზმის” ეპოქას უწოდებდნენ, თუმცა სენატორი მხოლოდ კარიკატურულ სიმბოლოდ აღიქმებოდა. ოთხი წლის განმავლობაში მაკარტი გამოდიოდა სრულიად დაუსაბუთებელი განცხადებებით, ბრალს სდებდა სრულიად უდანაშაულო ადამიანებს კომუნისტებთან ალიანსში, მოითხოვდა მათ სანიმუშოდ დასჯას.

ცნობილმა კინორეჟისორმა ელია კაზანმა კუდიანებზე ნადირობაშერქმეულ მოძრაობაზე განაცხადა, რომ ეს აბსურდია, კუდიანები ხომ არ არსებობენ... თუმცა შერისხულთა რიგებში მარტო კაზანი არ აღმოჩნდა. ქვეყნიდან გააძევეს ბერტოლდ ბრეხტი, ჩარლი ჩაპლინი, პოლ რობსონი... თავად არტურ მილერი განიცდიდა დევნასა და შევიწროვებას. 200-მდე ხელოვანი მაკარტიმ “ამხილა”, სრულიად დაუსაბუთებლად, კომუნისტებთან ალიანსში. “კუდიანებზე ნადირობამ” სულ უფრო და უფრო ფართო მასშტაბები მიიღო.

მაკარტი ნელ-ნელა ემსში შედიოდა. საწინააღმდეგო აზრის მქონეებს, ერთი და იმავე ბრალდებას უყენებდა. მის სამიზნედ ჯერ ამერიკული ჯარი იქცა, შემდეგ ეკლესიასაც გადაწვდა. ისტორიულ ფრაზად აღიარეს ცნობილი იურისტის ჯოზეფ უელშის რეპლიკა “ნუთუ სინდისის ნატამალი აღარ შეგრჩათ, სერ!”

მოელ ამ ბაკქანალიას წერტილი დაუსვა პრეზიდენტმა დუაიტ ეიზენჰაუერმა 1954 წელს. მან ჯერ მაკარტი გაათავისუფლა, შემდეგ კი კომისიის საქმიანობა შეაჩერა. ნაციონალური ელიტის ყველა წარმომადგენელს ბრალდებები მოუხსნეს, თუმცა კიდევ დიდხანს ინახებოდა “კუდიანების” საქმეები არქივებში გრიფით – “საიდუმლო”.

40-50 -იანი წლების ამერიკულმა “კუდიანებზე ნადირობამ” არტურ მილერს გაახსენა სამი საუკუნის წინ, მასაჩუსეტსის კოლონიის, ქალაქ სალემში გამართული სამარცხვინო სასამართლო პროცესი. “მძიმე განსაცდელი” კონკრეტულ ისტორიულ ფაქტს ემყარება. პერსონაჟები რეალური ადამიანები იყვნენ, რომელთაც საკუთარ თავზე იწვნიეს “კუდიანებზე ნადირობის” სიმწვავე.

2. “კუდიანებზე ნადირობა”

საგენდერო /გენდერული/ ტერმინების ლექსიკონის განმარტებით - “კუდიანებზე ნადირობა” - არის XVI-XVII საუკუნეების ევროპაში ბრძოლა ჯადოქრობასთან, სავარაუდო /ეჭვმიტანილი/ კუდიანების კოცონზე დაწვით. გადატანითი მნიშვნელობით კი - მტრის, დამნაშავეს ძებნა ან გამოძებნა. თვითონ კუდიანებზე ნადირობის პროცესი, ზოგიერთი მონაცემით XIV საუკუნეში, ზოგიერთით კი - XV საუკუნის გერმანიაში, მჭიდროდაა დაკავშირებული თვით ჯადოქრობის განსაზღვრასთან. ადრეულ ქრისტიანობაში ჯადოქრობა ითვლებოდა სიყალბედ, რადგან, როგორც სასულიერო პირნი ქადაგებდნენ, მხოლოდ უზენაესს /ღმერთს/ შეუძლია იყოს ყოველსმკმნელი და სხვას არავის არ ძალუძს შეარყიოს მისი ძალაუფლება. თუმცა მომდევნო საუკუნეებში ვრცელდებოდა ჯადოქრობისადმი რწმენა. ამას სხვადასხვა მიზეზი ჰქონდა, მაგრამ ამ მიზეზებში მაინც ქრისტიანობასთან წარმართთა ბრძოლა იყო უმნიშვნელოვანესი.

XIII საუკუნიდან დაიწყო ფორმირება იმ მოსაზრებამ, რომ ჯადოქრობა შესაძლოა საღმრთო ძალაუფლებისათვის ბრძოლასაც წარმოადგენდეს. ჯადოქრობა შობილია სატანის მიერ და კუდიანი კაცები და ქალები ეშმაკთან არიან შეკრულები და მის დაგალებებს ასრულებენ.

კათოლიციზმის საერთო კრიზისის დროს, მწვალებლობათა /ერესების/ გავრცელებასთან და რეფორმაციასთან დაკავშირებით, XV-XVI საუკუნეების ევროპაში ფართოდ გავრცელდა რწმენა კუდიანების შესახებ. იმდროინდელი თეოლოგებისა და მეცნიერთა აზრით, კუდიანები და ჯადოქრები იყვნენ “საზარელი ადამიანები, და თანაც უპირატესად ქალთა სქესის წარმომადგენელი, რომელთაც კავშირი შეჰქმნეს ეშმაკთან, რათა მისი დახმარებით, სხვადასხვაგვარი ჯადოქრული საშუალების გამოყენებით, მიაყენოს ზიანი ადამიანთა სიცოცხლეს, ქონებას, პირუტყვს, ნარგავებს და ბაღებს. ადამიანები, რომელნიც მონაწილეობდნენ ეშმაკის “თავმჯდომარეობით” მოწყობილ კუდიანთა დამის შაბათებში /თემობაში, შეკრებაში/, იყვნენ ადამიანის სხეულის სახით წარმოდგენილნი ეშმაკნი, რომლებიც მხოლოდ სატანას სცემდნენ პატივს. იესო ქრისტეს, ეკლესიას და სხვა რელიგიურ საიდუმლოებებს, კუდიანები მკვეთრად უარყოფდნენ და ლანძღავდნენ. ამბობდნენ, რომ იმ სატანურ შეკრებებზე და თავიანთი მავნებლური საქმიანობის სხვა ადგილებში, ეშმაკის დახმარებით ჰაერში დიდი სისწრაფით, თავის თავსა

და ეშმაკს შორის უგახრწნილესი ფორმით ამყარებდნენ სქესობრივ კავშირს და ქმნიდნენ დიდ მწვალებლურ /ერეტიკულ/ სექტას. და ბოლოს, ეს ის ხალხია, რომელსაც ადვილად შეეძლოთ გარდაქმნილიყვნენ ცხოველებად: კატად, მგლად, თაგვად... და შემდეგ ამ სახით გამოცხადებულიყვნენ ადამიანთა წინაშე”. კონკრეტულად ამ განმარტებას იძლევა იოზეფ ჰაზენი, გერმანიაში ჯადოქრობის ისტორიის კვლევის კლასიკოსი /შვერჰოფი/.

მწვალებლების /ერეტიკოსების/ ადრე გამართულმა სასამართლო პროცესებმა შეძლეს შეექმნათ იურიდიული ბაზა კუდიანების დევნისათვის და საზოგადოებრივი აზრიც ამისათვის მოემზადებინათ.

კუდიანების დევნის ათვლის წერტილად შეიძლება მივუთითოთ ბაზელის საეკლესიო კრება /1440 წელი/ და პაპი ფელიქს V-ს პონტიფიკატი, რომელიც მხარს უჭერდა ინკვიზიციას კუდიანების წინააღმდეგ. გაჩნდა თხზულებანი კუდიანებისა და ჯადოქრობის შესახებ. მაგალითად: მარტენ ლე ფრანკის /პაპ ფელიქს V-ს მდივანი/, იოჰანეს ნიდერის /ბაზელის საორდენო ეკლესიის წინამძღვარი/, კლოდ ტოლოზანის /რომის იმპერიის უზენაესი მოსამართლე/ და ბოლოს ჰაინრიხ ინსტიტორისის /დომინიკელი ბერი, ინკვიზიციის ერთგული მსახური/ თხზულებები. ხალხში განსაკუთრებული პოპულარობით ამ უკანასკნელის “კუდიანთა ურო” სარგებლობდა. გავრცელებულია აზრი, რომ სწორედ ამ ნაწარმოებმა დაუდო საფუძველი კუდიანთა ფართომასშტაბიან დევნას, მაგრამ თანამედროვე მეცნიერთა აზრით, შეფასება გადამეტებული და გაზვიადებულია.

XV საუკუნის ბოლოსათვის პროცესების რიცხვი შემცირდა, ხოლო XVI საუკუნის პირველ ნახევარში, კუდიანების დევნის მხოლოდ თითო-ოროლა შემთხვევა დაფიქსირდა. საერთოდაც სასამართლო პროცესები კუდიანების წინააღმდეგ ტალღებად წარმოიშობოდა, რომელთაგანაც ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო 1477-დან 1486 წლამდე პერიოდი. იგი მჭიდროდაა დაკავშირებული კრიზისულ მოვლენებთან. /ფასების ზრდა, შიმშილი, ჭირის ეპიდემია/, თუმცა გერმანიაში 1550-1590 წლებში აგორებული ტალღა, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც კრიზისთა დაძლევის ერთ-ერთ ასპექტად. იქ განიდევნენ ადამიანები, რომლებიც შეეცადნენ გაებრძოლათ ეკლესიის ზნეობრივი განწმენდისათვის და დაუპირისპირდნენ “მორალური სიწმინდის ქომაგთ”. შემდეგი ტალღა მოდის 1630 წელს, შემდეგ 50-60-იან წლებში და XVII საუკუნის ბოლო ტალღა 80-90-იან წლებში მძვინვარებს. ამ პერიოდში მსხვერპლთა

საერთო რაოდენობა რამდენიმე ათასიდან მილიონებამდე ავიდა. თუმცა მისი განსაზღვრა წყაროთა უზუსტობის გამო თითქმის შეუძლებელია. მაგალითად, ელვანგენში, პატარა გერმანულ სათავადოში, მხოლოდ 1611-1618 წლებში 400-ზე მეტი ადამიანი დასაჯეს. 1692 წელს მასახუსეტის შტატში გამართულ საღემის პროცესზე წარადგინეს 156 ბრალდება, 30 მიიჩნეს დამნაშავედ, ამათგან 14 ქალი და 5 მამაკაცი ჩამოახრჩვეს.

ამგვარ სასამართლოებზე მსჯავრდებულები ძირითადად ქალები იყვნენ. ამ ფაქტს მეცნიერები უკავშირებენ გენდერულ კონფლიქტთა არსებით როლს ამ პროცესებზე. ამ კონფლიქტის ერთ-ერთ მიზეზად თვლიან ქრისტიანული ქალთმოდულების /დიაცთმოდულების/ ხანგრძლივ ისტორიას, რომელიც კონცენტრირებული სახით გამოიხატა კუდიანის /ალქაჯის, ჯადოქრის/ სტერეოტიპში. ქალის განზოგადოებული სახე, რომელიც ამ ბრალდებების ქვეშ მოექცა, იყო შემდეგი: უპირველესად ყოვლისა, ესენი იყვნენ, “მცოდნე ქალები” – ექიმბაშები, მკითხავეები, ბებიაქალები, რომლებიც თავიანთი “მაგიური” ცოდნისთვის იდევნებოდნენ, თუმცა ასეთები ბრალდებულთა უმცირესობას წარმოადგენდნენ. საერთოდაც, სხვადასხვა ქვეყანაში კუდიანთა “ადმოჩენების” სხვადასხვაგვარი ვერსიები “მუშავდებოდა”.

გერმანიისთვის კუდიანის ზოგადი ტიპი ასეთი იყო: აუცილებლად გაუთხოვარი, ქერივი ან ქმარს გაცილებული, ორმოცდაათ წელს გადაცილებული ქალი... ხშირად “კუდიანები” იყვნენ ნონკონფორმისტები – განსხვავებულნი საერთო ცხოვრების მიღებული წესებისაგან. ახალ ინგლისშიც /დღევანდელი ამერიკა/ კუდიანებს ძირითადად “წარმოადგენდნენ” საშუალო ასაკის შინაბერები, ან ქალები, რომლებიც კარჩაკეტილ ცხოვრებას ეწეოდნენ.

მეორე პრობლემას წარმოადგენდა მბრალდებულთა და ბრალდებულთა შორის თანაფარდობის შესწავლა. თუ კუდიანად კაცს მიიჩნევდნენ, მის მიმართ სასამართლო მაინც უფრო შემწყნარებლური იყო. ამასაც ხსნიან იმით, რომ მოსამართლეები მამაკაცები იყვნენ, და თავიანთი სქესის წარმომადგენლებს უფრო სწყალობდნენ. თუმცა ეს სტერეოტიპები დრო და დრო იმსხვრეოდა, განსაკუთრებით მაშინ, თუ პროცესი პოლიტიკურ დატვირთვას იძენდა. საფრანგეთის მარშალი ჟილ-დე რესი, ჟანა დ'არკთან თანამშრომლობისათვის დაატუსაღეს, მაგრამ გაასამართლეს, როგორც კუდიანი და დაწვეს. იყო დაპირისპირების მეორე ტალღაც, რომელსაც სოციალურს უწოდებდნენ, ანუ “მდიდრები ღარიბების წინააღმდეგ”, ანდა პირიქით. ან კიდევ “ქალები მამაკაცთა

წინააღმდეგ” და პირიქით. თუმცა ანალიზის შედეგად მკვლევარნი მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ პროცესების ნამდვილი მიზეზი შეიძლება ყოფილიყო: ბავშვთა და ოჯახის სხვა წევრთა ინტერესების დაცვა; უთანხმოებანი ქორწინებისა და ქონების მემკვიდრეობის დროს, პაექრობა სოციალურ-საოჯახო სფეროში და სხვა.

გერმანელი ისტორიკოსი ვალცი თვლის, რომ ჯადოქრობაში ეჭვის მიტანის გაჩენის მთავარ წინამძღვრად “ჯამის მუდმივობის პრინციპი” ითვლებოდა, რომლის თანახმადაც რაიმე ქონების გაჩენა მეზობლების მიერ, ერთ ინდივიდუმში ან ოჯახში აიხსნება ყოველთვის, როგორც მათი საკუთარი შექმნის შემცირებად. ეს პრინციპი ერთგვარი ბაზა იყო მუდმივი კონკურენციისათვის, ყოველსმომცველი შურისა და სიძულვილისათვის, რომელნიც, თავის მხრივ, ქმნიდნენ ნიადაგს მოწინააღმდეგის ჯადოქრობაში დასადანაშაულებლად. კუდიანების პროცესები სოციალური განმუხტვის საშუალებად იქცეოდა. თუმცა პირად საკითხებზე აგორებული კონფლიქტებიც არ წარმოადგენდა იშვიათობას.

1692 წლის სალემის პროცესზე ათასგვარი ვერსია და “ისტორიული” ცნობა არსებობს, მათ შორის ურთიერთგამომრიცხავიც. მაგალითად, მსხვერპლთა რაოდენობაში ბევრ ცნობაში მხოლოდ იმათ მიუთითებენ, რომლებიც ჩამოახრჩვეს და არა იმათაც, რომლებიც პროცესის მიმდინარეობისას სხვადასხვა მიზეზით დაიღუპნენ – ზოგი წამებით მოკვდა, ზოგს კი გული გაუსკდა. ერთი ფაქტი კი, ყველა ცნობაში უცვლელია, რომ პროცესი შედგა პირადი შურისძიების მოტივით.

3. ისტორიული ვერსია – რა მოხდა სალემში 1692 წელს?!

/ვერსია, რომელიც დღეს ინახება ქალაქ სალემის მსხვერპლთა მემორიალურ მუზეუმში და სავარაუდოდ, რომელიც თავად არტურ მილერმაც გამოიყენა პიესისათვის “შიმე განსაცდელი”/

მოვლენათა ქრონოლოგიური განვითარება:

1692 წელი. 20 იანვარი: ცხრა წლის ბეტი პერისი და მისი ბიძაშვილი აბიგაილ უილიამსი უცნაურად იქცეოდნენ. დროდადრო ყვიროდნენ, კონვულსიებში ვარდებოდნენ. რამოდენიმე დღის შემდეგ, ასეთი ქცევა შეენიშნებოდათ სალემში მცხოვრებ რამოდენიმე გოგონასაც. /იგივე წყარო წერს, რომ ადგილობრივი მღვდლის, სამუელ პერისის ოჯახში, შინამოსამსახურედ ჰყავდათ კარიბის ზღვის კუნძულ ბარბადოსიდან

ჩამოყვანილი ქალი, სახელად ტიტუბა. პურიტანული წეს-ჩვეულებანი ყველა ტიპის გართობას კრძალავდა. მოზარდი გოგონები კი, ვერ ეგუებოდნენ ასეთ მოწყენილობას. ერთ საღამოს ტიტუბამ მათ კარიბის ზღვის კუნძულების მცხოვრებთა წეს-ჩვეულებებზე უამბო; შემდეგ კი, გოგონების თხოვნით, მათ გარკვეული რიტუალიც შეასრულეს, ამ რიტუალს შემთხვევით თავად სამუელ პერისიც შეესწრო და სწორედ იმ დღიდან შეიცვალნენ მისი შვილი და ძმისშვილი/

თებერვლის მეორე ნახევარი: გოგონების საქციელს ექიმებმა სამედიცინო გამართლება ვერ მოუნახეს და დაასკვნეს, რომ ისინი ალბათ სატანის კლანჭებში არიანო! სამუელ პერისმა ბევრლელიდან მოიწვია მისი უწმინდესობა ჯონ ჰეილი, რომელსაც უნდა დაედგინა ჭეშმარიტება “კუდიანთა აღმოსაჩენად”. იგი ჩავიდა სალემში და სატანისტთა გამოსააშკარავებლად ქერის ნამცხვარი გამოაცხო, რომელსაც ეჭვმიტანილთა შარდი მოასხა. ამას სატანაშეპყრობილთა აღიარებითი ჩვენების მისაღწევად აკეთებდა, ანუ თუ მსხვერპლი აღიარებდა მის კავშირს ეშმაკთან, ის განიწმინდებოდა და აქედან გამომდინარე, დასჯასაც ასცდებოდა. წინეხი, რომელიც გაიარეს გოგონებმა, მათთვის საკმარისი აღმოჩნდა, რათა საკუთარი გადარჩენის მოტივით, კუდიანებად დაესახელებინათ ადამიანები, და რაც უფრო მეტს დაასახელებდნენ, მით მეტად განიწმინდებოდნენ თავად.

29 თებერვალი: კუდიანობაზე ეჭვმიტანილებად დააპატიმრეს ტიტუბა, სარა ჰუდი და სარა ოსბორნი. ტიტუბა მიხვდა შექმნილი ვითარების აბსურდს, სასწრაფოდ აღიარა სატანასთან შეკვრა და “გაამხილა”, რომ სატანა მას ძაღლის სახით ეცხადებოდა. /დასჯილ ადამიანთა გვერდით ორი ძაღლიც ეკიდა სალემის სახრჩობელებზე/

1 მარტი: მოსამართლეებმა ჯონ ჰოტორნმა და ჯონათან კორეინმა, სალემის სამლოცველო სახლში, დაიწყეს საქმის გამოძიება. სასამართლოს წინაშე წარსდგნენ “გამოაშკარავებული” სატანისტები – ტიტუბა, სარა ჰუდი და სარა ოსბორნი, რომლებმაც ეტყობა თავის გადარჩენის მიზნით, სულ უფრო მეტი და მეტი ადამიანი ამხილეს “სატანასთან კავშირში”. ტიტუბა მისი არაქრისტიანული წარსულის გამო გამოირჩეოდა/

12 მარტი: მართა კორი დაადანაშაულეს ჯადოქრობაში.

19 მარტი: რებეკა ნერსი დაკითხეს, როგორც ეშმაკი.

21-24 მარტი: მართა კორისა და რებეკა ნერსის საქმეების გამოძიებას შეუდგნენ ჰოტორნი და კორვინი.

28 მარტი: ელიზაბეტ პროქტორი დააპატიმრეს, როგორც კუდიანი.

3 აპრილი: მერი ისტი – რებეკა ნერსის და - დაადანაშაულეს ჯადოქრობაში.

11 აპრილი: ელიზაბეტ პროქტორისა და მერი ისტის საქმის გამოძიებას ჰოტორნთან და კორვინთან ერთად შეუდგნენ: გუბერნატორის მოადგილე ტომას დენფორტი და კაპიტანი სამუელ სივოლი.

19 აპრილი: იძიებდნენ აბიგაილ ჰობსის, ჯაილს კორის, მერი უორენისა და ბრიჯიტ ბიშოპის საქმეებს. მხოლოდ აბიგაილმა აღიარა “სატანასთან კავშირი”.

22 აპრილი: ჰოტორნმა და კორვინმა თითქმის მთელი სოფელი დაკითხეს.

2 მაისი: შემდეგი სხდომა სოფელთა გამოსააშკარავებლად.

4 მაისი: დააპატიმრეს ჯორჯ ბაროუზი.

9 მაისი: ბაროუზი დაკითხეს მოსამართლეებმა.

10 მაისი: დაიკითხნენ ჯორჯ ჯეკობსი და მისი შვილიშვილი მარგარეტი, რომელმაც ბაბუამისიც და ჯორჯ ბაროუზიც ეშმაკთან კავშირში ამხილა. ამავე დღეს ბოსტონის ციხეში გარდაიცვალა სარა ოსბორნი.

14 მაისი: ინგლისიდან მოვიდა ცნობა, რომ ახალ ინგლისში / ამერიკის მაშინდელი სახელი/ ახალი გუბერნატორი დაინიშნა – უილიამ ფიპსი.

18 მაისი: მერი ისტი გაათავისუფლეს ციხიდან; თუმცა, მბრალდებელთა პროტესტის გათვალისწინებით, მალევე უკან შეაბრუნეს.

27 მაისი: გუბერნატორ ფიპსის ბრძანებით, ვიცე-გუბერნატორ დენფორტთან ერთად, ჰოტორნისა და კორვინის გარდა, შვიდი მოსამართლე დაუნიშნეს პროცესს, რათა დაეჩქარებინათ განაჩენთა გამოტანა. ესენი იყვნენ: უილიამ სთუთონი, ნათანიელ სანტოლსტენი, ბართლომე გიდნეი, სამუელ სივოლი, ვაით სტილი ვინსროპი, ჯონ რიჩარდსი და პიტერ სერჯანტი.

31 მაისი: დაკითხეს მართა კარიერი, ჯონ ელდენი, ვილმოტ რედი, ელიზაბეტ ჰოუ და ფილიპ ენგლიში.

2 ივნისი: ბრიჯიტ ბიშოპს პირველს მიესაჯა ჩამოხრჩობა. პროტესტის ნიშნად ნათანიელ სანტოლსტენი ტოვებს პროცესს.

10 ივნისი: ჩამოახრჩვეს ბრიჯიტ ბიშოპი.

29-30 ივნისი: რებეკა ნერსი, სიუზან მარტინი, სარა უაილდსი, სარა ჰუდი და ელიზაბეტ ჰოუ გაასამართლეს კუდიანობის ბრალდებით.

19 ივლისი: რებეკა ნერსი, სიუზან მარტინი, სარა ვილდესი, სარა ჰუდი და ელიზაბეტ ჰოუ ჩამოახრჩვეს.

2-6 აგვისტო: გაასამართლეს ჯორჯ ჯეკობსი, მართა კარიერი, ჯორჯ ბაროუზი, ჯონ და ელიზაბეტ პროქტორები და ჯორჯ ვილარდი.

19 აგვისტო: ჯორჯ ჯეკობსი, მართა კარიერი, ჯორჯ ბაროუზი, ჯონ პროქტორი და ჯორჯ ვილარდი ჩამოახრჩვეს.

9 სექტემბერი: გაასამართლეს მართა კორი, მერი ისტი, ელის პარკერი, ენ პუდეტორი, დორკას ჰოარი და მერი ბრედბერი.

17 სექტემბერი: გაასამართლეს მარგარეტ სკოტი, სამუელ ვარდველი, მერი პარკერი, აბიგაილ ფოლკნერი, რებეკა იმსი, მერი ლეისი, ენ ფოსტერი და აბიგაილ ჰობსი.

19 სექტემბერი: წამებისაგან გარდაიცვალა ჯაილს კორი.

21 სექტემბერი: დორკას ჰოარმა “აღიარა,” რომ ის კუდიანია, ამიტომ სიკვდილს გადარჩა და ბოსტონის ციხეში გადაიყვანეს.

22 სექტემბერი: მართა კორი, მარგარეტ სკოტ, მერი ისტაი, ელის პარკერი, ენ პუდეტორი, ვილმორტ რედი, სემუელ ვარდველი და მერი პარკერი ჩამოახრჩვეს.

8 ოქტომბერი: 20 ადამიანის წამების შემდეგ, სალემის “კუდიანების ნადირობაზე” ტომას ბრეტლიმ კრიტიკული წერილი დაწერა.

29 ოქტომბერი: გუბერნატორმა ფიპსმა შეაჩერა სალემის სასამართლოს მუშაობა.

1693 წელი, 25 ნოემბერი: მთელი კოლონიის სასამართლომ მიიღო გადაწყვეტილება უზენაესი სასამართლოს შექმნის შესახებ, რათა ბოლომდე

მიყვანა ყველა საქმე, რომელიც 1693 წლის მაისში აღმოჩენილ “კუდიანებს” შეეხებოდათ. თუმცა ამჯერად, აღარაფერ არ გაუსამართლებიათ.

საბრალდებო დასკვნები: 10 ივნისი, 1692

ბრიჯიტ ბიშოპი – ბევრლი რიდზე ჰქონდა ტავერნა, რომელიც საეჭვო რეპუტაციით სარგებლობდა. იგი იქ გართობის უფლებას აძლევდა ახალგაზრდებს. მეზობლებმა შეამჩნიეს, რომ ის ხშირად კლიენტს სამსახურებრივი დროის დასრულების შემდეგაც ტოვებდა ტავერნაში. მას მდიდრული, თასმებით შეკრული ტანისამოსი უყვარდა, ეს კი სალემის პურიტანულ მაცხოვრებლებს აღიზიანებდა. მამაკაცებთან ფლირტობდა, რაც სალემელი ქალების გაღიზიანებას იწვევდა. ბევრ ქალს აეჭვიანებდა სოფელში. ძალიან მწარე ენა ჰქონდა, ამის გამო ბევრი ჰყავდა გადაკიდებული. საკუთარ ეზოში ახარებდა სხვადასხვაგვარ ბალახებს, რომლითაც მკურნალობდა ხალხს და ექიმბაშის სახელიც ჰქონდა გავარდნილი. სავარაუდოდ დაბადებულია XVII საუკუნის 50-იან წლებში. დააპატიმრეს 1692 წლის 2 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 10 ივნისს.

ჯორჯ ბაროუზი –სოფელ სალემის თემის საბჭოს ხელმძღვანელობდა 1680-1683 წლებში. იგი ღვთის სახელით თხოვდა სასამართლოს ადამიანთა შეწყალებას, რაზეც თავადაც დაადანაშაულებს ჯადოქრობაში, რაზეც ბაროუზმა განაცხადა, რომ ეშმაკი ღმერთის სახელით ვერ ილაპარაკებსო. ეს განცხადებაც სატანისეულად ჩაუთვალეს და დააპატიმრეს 1692 წლის 2 აგვისტოს. 42 წლის. ჩამოახრჩვეს 19 აგვისტოს.

მართა კარიერი – ერთ-ერთმა ბრალმდებელმა მერი ლეისიმ, სასამართლოზე ხელი დაადო მას, რომ თითქოს იგი აიძულებდა კავშირი დაემყარებინა ეშმაკთან. მისმა შვიდი წლის გოგონამაც დედის საწინააღმდეგო ჩვენება მისცა. მას ადანაშაულებდნენ ჯადოქრობის ღრმა ცოდნისთვისაც. სავარაუდოდ 40-იან წლებში დაიბადა. დააპატიმრეს 1692 წლის 2 აგვისტოს, ჩამოახრჩვეს 19 აგვისტოს.

ჯაილს კორი – უბრალო, გაუნათლებელი ფერმერი. არ შედიოდა თემში, აქედან გამომდინარე არ სცნობდა თემის კანონებს. ამის გამო, ბევრი მტერი გაიჩინა. სასამართლოზე დაინტერესებამ მიიყვანა, შემდეგ უცებ დააპატიმრეს. სასამართლოსთვის ჩვენების მიცემაზე უარი განაცხადა. ამბობდა, რომ მისი დაკითხვის უფლება არ ჰქონდათ, რომ მას შეეძლო ღუმილის უფლება

გამოეყენებინა. 80 წლის მოხუცი, ჩვენების მისაღებად სასტიკად აწამეს. მძიმე ქვებს ადებდნენ გულზე, რათა გაუსაძლისი ტკივილით მაინც გამოეტეხათ. 19 სექტემბერს, ერთ-ერთი რიგითი წამებისას, ქვების ქვეშ გაისრისა და გარდაიცვალა.

მართა კორი – ჯაილსის მეუღლე. გოგონების მონათხრობი სასაცილოდ არ ჰყოფნიდა, არ სჯეროდა ასეთი სისულელების. ამაზე საჯაროდაც განაცხადა. სანაცვლოდ, გოგონებმა პირადად დასდეს ბრალი კუდიანებთან კავშირში. მას კარგი რეპუტაცია ჰქონდა და ხელისუფლებას არ უნდოდა მისი დაპატიმრება. როდესაც ჩვენებას აძლევდა, განაცხადა რომ ევანგელისტი იყო, ამით უნებლიედ დაუპირისპირდა მისი ქმრის გამონათქვამს, მისი რელიგიურობის შესახებ, როდესაც ჯაილსმა პირად საუბარში ჰქეილთან გაიხსენა მათი ქორწინების ზოგიერთი დეტალი. ასაკი უცნობია. დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.

მერი ისტი – რებეკა ნერსის და. მთელ სოფელში იცნობნენ, როგორც წმინდა ქალს. წინასწარი ძიებისას მიცემული ჩვენება იმდენად გულწრფელი იყო, რომ მოსამართლე ჰოტორნმა დარბაზიდანაც გაათავისუფლა, თუმცა გოგონების მიერ მის საწინააღმდეგოდ აგორებულ ტალღას უკვე ვეღარ გადაურჩა. იგი ბოლო წუთამდე ითხოვდა, არ დაეღვარათ უდანაშაულო ადამიანთა სისხლი, მაგრამ უშედეგოდ. იყო დაახლოებით 45-50 წლის, მეორედ დააპატიმრეს 6 სექტემბერს. ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.

სარა ჰუდი – უსახლკარო. მისი ქმარი, რასაც იშოვნიდა ყველა სამუშაოს თანხმდებოდა, ოჯახის წევრებიც თან დაჰყავდა. ცხოვრობდნენ იმ სახლის ფარდულებში, სადაც მუშაობდნენ. რაღაც პერიოდში სამუშაო აღარ ჰქონდათ, სარამ ფერმერებს სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოებისათვის მიწა სთხოვა. ბევრს არ უყვარდა იგი, იმიტომ რომ ყველას ფულს თხოვდა და თუ არ ასესხებდნენ, სარა მათ ლანძღავდა. ამბობდნენ, რომ იგი დაავადებული იყო ყვავილით, და საერთოდაც, ცოტა ხნით ადრე, საღებში გავრცელებული ყვავილის ეპიდემია მისი ბრალი იყო. მისმა ქმარმა უილიამ ჰუდმა სასამართლოზე სარას საწინააღმდეგო ჩვენება მისცა. მან განაცხადა, რომ იგი ჯადოქარიყო, რომ ყოველივე კარგის და სასიკეთოს მოწინააღმდეგეაო. სავარაუდოდ დაიბადა 30-იან წლებში. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 19 ივლისს.

ელიზაბეტ ჰოუ – იგი მეზობლებმა დაადანაშაულეს ჯადოქრობაში და თან განაცხადეს, რომ მას კარგა ხნით ადრე ეტყობოდა სატანის მსახურება, ვიდრე სოფელში “კუდიანებზე ნადირობა” დაიწყო. ძირითადი ბრალდება მის წინააღმდეგ მეზობლების საქონლის ჯერ დაავადება და შემდეგ დახოცვა იყო. ასაკი – 55 წელი. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 19 ივლისს.

ჯორჯ ჯეკობსი – მასაც მეზობლებმა უჩივეს. თავდაპირველად ჯორჯი თავის დაპატიმრებას იუმორით უყურებდა, პროცესზე გაიხუმრებდა კიდევ. მისმა შვილიშვილმა განაცხადა, რომ ის ჯადოქარია, თუმცა მერე უარყო, მაგრამ უკვე ძალიან გვიან იყო. ასაკი 76 წელი. დააპატიმრეს 2 აგვისტოს, ჩამოახრჩვეს 19 აგვისტოს. ოჯახური ტრადიციის თანახმად, იგი სიკვდილმისჯილის სამარიდან საკუთარ ფერმაში გადაასვენეს დენვერსსპორტში.

სიუზან მარტინი – მას ბრალად დასდეს კუდიანობა, იმის გამო, რომ ერთხელ მეგობართან მისულს აღმოუჩინეს, რომ ფეხსაცმელი არ ჰქონდა დასვრილი – ესე იგი მოფრინდაო, ანუ ალქაჯიაო. ამას გარდა, მარტინს ხშირად ჰქონია უთანხმოება ოჯახში, ჩხუბობდაო თავის ქმარ-შვილთან. ასაკი დაახლოებით 40 წელი. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 19 ივლისს.

რებეკა ნერსი – გამოირჩეოდა განსაკუთრებული ეკლესიურობით. გაზარდა 8 შვილი, ბევრს შურდა, სოფელში მისი ავტორიტეტის, ქონებისაც. მას 300 ჰექტარამდე მიწა, საკუთარი ფერმა და ღამაზი სახლი ჰქონდა. 39-მა მეზობელმა დაწერა მის შეწყალებაზე. დაპატიმრებისას, მოხუცებულობისგან მას ყურს აკლდა, ამიტომ ზოგჯერ არაადეკვატურად პასუხობდა შეკითხვებზე. თავდაპირველად ის უდანაშაულოდ გამოაცხადეს, თუმცა კოლეგიამ მისი საქმე ხელახლა განიხილა და განაჩენიც შეცვალა. 70 წლის. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 19 ივლისს. ოჯახმა მისი გვამი მოიპარა და რებეკა საგვარეულო სასაფლაოზე დამარხეს.

სარა ოსბორნი – ბოლო ერთი წლის განმავლობაში კვირა დღეობითაც კი ვერ ახერხებდა ეკლესიაში სიარულს. თავდაპირველად ითქვა, რომ ამის მიზეზი ავადმყოფობა იყო. შემდეგ სხვა ბრალდება ამოუტივტივეს, თითქოს მეორედ გათხოვილი სარა, პირველ ქმარს ქონებაზე ედავებოდა. ასაკი დაახლოებით 60 წლის. დაიღუპა 1692 წლის მაისში ბოსტონის ციხეში.

ელის პარკერი – მისი ქმარი იყო მეზღვაური. მის წინააღმდეგაც ამ პროცესისათვის დამახასიათებელი ბრალდებები წარადგინეს. “აგზავნიდა

ცხოველებს, მტერზე გასალაშქრად”, “ვინმესთან სტუმრობისას, მასპინძელი ავად ხდებოდა”... ასაკი უცნობია. დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.

მერი პარკერი –35-40 წლისა. დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.

ჯონ პროქტორი – წარმატებული და მდიდარი ფერმერი. იგი საერთო ისტერიის წინააღმდეგ გამოვიდა. როდესაც მის მოსამსახურეს მერი უორენს აუკრძალა პროცესზე წასვლა და ცემით დაემუქრა, მერი გამოუტყდა, რომ მალე მის ცოლსაც მოაკითხავდნენ. მართლაც მალე ელიზაბეტ პროქტორი დააპატიმრეს. ცოლის დასახსნელად მისული პროქტორი პროცესზევე დააპატიმრეს და ეშმაკთან კავშირში დაადანაშაულეს. მის გამოსახსნელად მრავალმა გავლენიანმა პიროვნებამ დაწერა თხოვნა სასამართლოს წინაშე, თუმცა დენფორტმა განაჩენი უცვლელი დატოვა. დააპატიმრეს 2 აგვისტოს, ჩამოახრჩვეს 19 აგვისტოს.

ენ პუდეტორი – ქვრივი. გოგონებმა იგი ქმრის და კიდევ ორი საღემელი ქალბატონის სიკვდილში დაადანაშაულეს. ერთ-ერთმა დაპატიმრებულმა, თავის გადასარჩენად, ენი ჯადოქრობაში დაადანაშაულა, თითქოს ამით თავად განიწმინდა, ამის გამო პუდეტორმა სიტყვიერი შეურაცხყოფა მიაყენა მოსამართლეებს. 35-38 წლის. დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.

ვილმოტ რედი – ქალაქის სატანად შერაცხეს. ერთ ქალბატონს წაჩხუბებია, რომელიც სახალხოდ დასწყევლაო. მალე ის ქალბატონი ავად გამხდარა. დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.

მარგარეტ სკოტი – ასაკი გაურკვეველია. დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.

სამუელ ვარდველი – სასამართლო პროცესზე მან დაადასტურა, რომ იყო ჯადოქარი, თუმცა სხვა კუდიანების მხილებისათვის აწამეს და მაშინ საკუთარი ჯადოქრობაც უარყო. ასაკი უცნობია. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.

სარა უაილდესი – ისიც მეზობლის საჩივრის მსხვერპლი გახდა. მისი ქმარი კონსტებლი იყო და იმ მეზობლის შვილი დაუპატიმრებია... 35-40 წლისა. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 19 ივლისს.

ჯონ ვილარდი – კონსტებლი იყო. მიიჩნევდა, რომ დასასჯელები სწორედ ბრალმდებელი გოგონები იყვნენ. გოგონებმა ეს არ აპატიეს, ცოლის ნათესავები გადაიბირეს, მათ კი თავის მხრივ, ჩვენებაში ჯადოქრად გამოაცხადეს. 37 წლის. დააპატიმრეს 2 აგვისტოს, ჩამოახრჩვეს 19 აგვისტოს.

ტიტუბა – მღვდელ პერისის შინამოსამსახურე. წარმოშობით კარიბის ზღვის კუნძულ ბარბადოსიდან. ტიტუბას ადანაშაულებენ მთელი ამ ისტერიის პირველივე დღიდან, რომ მან თავისი წარმართული რელიგიით მოაჯადოვა გოგონები. იგი მაშინვე გამოტყდა, რომ ეშმაკთან იყო შეკრული და ახლა განიწმინდა, ამიტომ ის მხოლოდ დააპატიმრეს და ბოსტონის ციხეში გადააგზავნეს.

დორკას ჰუდი – სარას ოთხი წლის გოგონა. მან დაადანაშაულა დედა, იმაში რომ სახლში სამი სახის ჯადოს ინახავდა – ორ ყვითელ ფრინველს და შავ ნაჭერს.

4. ექსპლიკაციის შესავალი

ერთ საღამოს გოგონათა ერთი ჯგუფი ტყეში წავიდა და იქ კოცონის გარშემო დაიწყო ცეკვა. მათი ერთად ყოფნა რიტუალის, სპირიტუალი სეანსის, თუ რაღაც ამდგვარის ჩატარებას უფრო ჰგავდა, ვიდრე გართობას. გოგონები საკუთარი შეყვარებულების სახელებს ჰყვიროდნენ. ერთ-ერთმა მათგანმა /აბიგაილ უილიამსი/ ფერმერ ჯონ პროქტორის სახელი წამოიძახა. იგი დაოჯახებული იყო და მისმა ცოლმა ელიზაბეტ პროქტორმა, აბიგაილი, რომელიც მათ ოჯახში მოსამსახურედ ჰყავდათ აყვანილი, სახლიდან დაითხოვა, რადგან იეჭვა მის ქმარსა და მოსამსახურეს შორის ინტიმური კავშირი. ამის შემდეგ აბიგაილი ერთადერთი სურვილით აენტო, რათა გზიდან ჩამოეშორებინა ელიზაბეტ პროქტორი და, აქედან გამომდინარე, საყვარელი ადამიანი დაესაკუთრებინა. ტიტუბამ, რომელიც აბიგაილის ბიძასთან /პერისთან/ მსახურობდა, იცოდა წარმართული რელიგიის ზოგიერთი რიტუალი, თუმცა მისი გაქრისტიანების შემდეგ, არასოდეს უსარგებლია ამ ცოდნით.

სოფელში ერთ-ერთ გავლენიან ოჯახს /პატნემები/ ერთადერთი ქალიშვილის გაჩენის შემდეგ, შვილი ან არ უჩნდებოდათ, ან დაბადებისთანავე უკვდებოდათ. ოჯახის დიასახლისს /ენ პატნემი/ აინტერესებდა, რაიმე ჯადო ხომ არ ჰქონდათ გაკეთებული... ისარგებლა რა, აბიგაილისა და მისი შვილის – რუთის მეგობრობით და აგრეთვე იმით, რომ აბიგაილთან სახლში, ადრე წარმართი, ახლახან გაქრისტიანებული ტიტუბა /რომელსაც ეცოდინებოდა წარმართული რიტუალები/ ცხოვრობდა, აიძულა ისინი, რაიმე ხერხით გაერკვიათ, რა ხდებოდა მის ოჯახში.

ენ პატნემი – ხომ იცით, მე შვიდი ჯანმრთელი შვილი დავმარხე... მხოლოდ რუთი შემრჩა და წელს, ჩემი რუთიც, ჩემი ერთადერთი ასული, უცნაურად შეიცვალა, საოცრად გახდა, თითქოს საშინელი ვამპირი სისხლს სწოვდეს. სწორედ ამიტომ გავაგზავნე ტიტუბასთან... ტიტუბამ იცის მიცვალებულთა სულების გამოძახება... ბოლოს და ბოლოს მინდა ვიცოდე, ვინ მოკლა ჩემი ბაღლები?! /I მოქმედება, I სურათი/

აბიგაილის წარმოდგენით, ეს იყო ერთადერთი შანსი მისთვისაც, რათა ელიზაბეტ პროქტორისათვის რაიმე ზიანი მიეყენებინა...

ბეტი პერისი – შენ სისხლს სვამდი, ჯადოს სვამდი, გუდი პროქტორის მოსაკლავად. /I მოქ. I სურ./

მოცეკვავე ბავშვებს, რომლებიც სულ მთლად გაშიშვლებულიყვნენ, შემთხვევით თავზე წაადგებათ სოფლის მღვდელი სამუელ პერისი. მამის დანახვაზე ბეტის, რომელიც მხოლოდ 9 წლისაა, შეშინებულს გული შეუწუხდა და ახლა ცუდად არის. მამა ორმაგად დაშინებულია – ერთი იმით, რომ შვილი ჰყავს ცუდად, მეორე და მთავარი - ეჭვი გაუჩნდა, მის სახლში კუდიანებმა ხომ არ დაიდეს ბინაო. იგი იძულებულია ბევრლენიდან გამოიძახოს მისი უწმინდესობა ჯონ ჰეილი, რომელიც მისი აზრით, კარგად ერკვევა ამის მსგავს საქმეებში... ასევე გამოიძახა სოფელში ერთ-ერთ ყველაზე ჭეშმარიტ ქრისტიანად აღიარებული მოხუცი რებეკა ნერსი...

ასეთია ამ ისტორიული ქრონიკის წინა ისტორია და მისი შემდგომი უბედურებების ძირითადი ამოსავალი ვითარება, ესე იგი **ამოსავალი მოვლენა** /პიესამდე მომხდარი ამბავი/ – ელიზაბეტის მიერ ეჭვიანობის საფუძველზე აბიგაილ უილიამსის სახლიდან გაძევება... შურისძიების მიზნით მოწყობილ

სეანსზე, ზედმეტი მოწმის /პერისი/ გამოჩენა, რის გამოც შეშინებული ბეტი უგონოდაა...

პიესის მოვლენები:

I მოვლენა – ჯონ პროქტორის გამოჩენა პერისის სახლში.

II მოვლენა – ჯონ ჰეილის ჩამოსვლა.

III მოვლენა – გოგონების მიერ “აღიარებითი” ჩვენება ჰეილთან, რომ მათ ნახეს კუდიანები.

/ექსპოზიციის დასასრული და დაპირისპირებული მხარეების ბრძოლის დასაწყისი/

IV მოვლენა – საქმის განხილვის მასშტაბების გაზრდა და დენფორტის მოვლინება სალემის პროცესზე.

V მოვლენა – უდანაშაულო ადამიანთა რიცხვში ელიზაბეტ პროქტორის დასახელება სასამართლოზე და მისი დაპატიმრება.

VI მოვლენა – პროქტორის აღიარება.

VII მოვლენა – ელიზაბეტის ტყუილი.

VIII მოვლენა – პროქტორის /და სხვა უდანაშაულოთა/ დაღუპვა /ფინალი/.

ტრაგედიის ფაბულა – აბიგაილ უილიამსი, შურისძიების მიზნით, ცდილობს მისი მოწინააღმდეგის გზიდან ჩამოცილებას.

სიუჟეტი – აბიგაილი მიაღწევს შურისძიების ობიექტის – ელიზაბეტის ჩამოცილებას, თუმცა უნებლიედ თავის საყვარელ ადამიანსაც /პროქტორს/ დაღუპავს.

ტრაგედიის ძირითადი კონფლიქტი – პროქტორშია. უჭირს დაგიწყება იმ ქალისა, რომელთანაც მან, როგორც მამაკაცმა კარგად იგრძნო თავი... რომელიც შეუყვარდა... ასევე უჭირს უარი თქვას ოჯახზე, შვილებზე...

ძირითადი თემა – ღირსება.

ქვეთემები: უპრინციპობა, მედროვეობა, სიყალბე, ფარისევლობა, თვალთმაქცობა, ერთგულება, დასმენა, პოლიტიკური ავანტიურა, უდანაშაულოთა დასჯა...

მარტივი მორალი – არცერთ, უმძიმეს ვითარებაშიც კი, კაცმა ღირსება არ უნდა დაკარგოს.

იდეა – მოძალადეობა, ტირანია /ამ შემთხვევაში ორთოდოქსალური რელიგიურობა/ ასამარებს ადამიანებში პიროვნული თვისებების გამოვლენის საშუალებას.

პიესის ჟანრი – ისტორიულ ქრონიკაზე აგებული ტრაგედია.

5. თეატრალური ანალიზი

სპექტაკლის მიზანდასახულობა - /რატომ იღებება, რისთვის, ვისთვის/ - ამუშაინდელ /ჩვენს დროში/ ძირგადგმულ ბოროტებათა /სიყალბის, ფარისევლობის, უპრინციპობის, სახელმწიფო-პოლიტიკური შეკვეთების, ორთოდოქსალური რელიგიურობის, რელიგიის სახელით სპეკულირების, უდანაშაულოთა განსჯის, განკითხვისა და დასჯის, საწინააღმდეგო აზრის მატარებელთა მტრად /კუდიანად/ გამოცხადების, პოლიტიკურ ოპონენტთა დევნისა და ფიზიკური განადგურების, მათზე სხვადასხვა იარაღების მიწების და მრავალ სხვათა/ საწინააღმდეგოდ.

სპექტაკლის ზეამოცანა – ოცნება იმაზე, რომ უდანაშაულო ადამიანი არ დაისაჯოს. /ოცნება იმაზე, რომ მარლთმსაჯულებაში იზეიმოს ჭეშმარიტებამ/

სპექტაკლის გამჭოლი მოქმედება – ითქვას სიმართლე, რაც არ უნდა მწარე იყოს იგი.

სპექტაკლის ძირითადი მარცვალი – არა იცრუო.

სპექტაკლის იერსახე /ხატი/ - მეთოდისტური ტაძარი /ეკლესიას ეშმაკები დაეპატრონენ/

სპექტაკლის ძირითადი ატმოსფერო – შიშის, სასოწარკვეთის, უნდობლობის, უდანაშაულოთა დევნის...

სპექტაკლის ძირითადი ტემპო-რიტმი – პირველ მოქმედებაში /პირველი და მეორე სურათი/ ერთი შეხედვით მდორე, მწვავე შინაგანი რიტმით, განსაკუთრებით სცენებში ჯონ ჰეილის მონაწილეობით. მეორე მოქმედებაში

/მესამე სურათი – სასამართლო/ დაძაბული, დამუხტული, ავისმომასწავებელი... მეოთხე სურათში კი, მისი კონტრასტული – შედარებით მდორე. /საერთოდაც მთელ სპექტაკლს გასდევს სასამართლო პროცესისათვის დამახასიათებელი ცვალებადი ტემპო-რიტმი.../

ტრაგედიის გამჭოლი მოქმედებისა და კონტრმოქმედების უშუალო მამოძრავებელი ჯონ პროქტორია და მასთან დაპირისპირებული აბიგაილ უილიამსი.

პერსონაჟები პირობითად ოთხ ქვეჯგუფად იყოფა:

<u>მსხვერპლნი:</u>	<u>მბრალდებელნი:</u>	<u>აღმსრულებელნი:</u>
<i>ჯონ პროქტორი</i>	<i>აბიგაილ უილიამსი</i>	<i>დენფორტი</i>
ელიზაბეტ პროქტორი	სამუელ პერისი	ჰოტორნი
რებეკა ნერსი	მერი უორენი	ჩივერი
ჯაილს კორი	მერსი ლუისი	ჰერიკი
ფრენსის ნერსი	ბეტი პერისი	<u>დამარცხებულნი</u>
		ჯონ ჰეილი
სარა ჰუდი /რომელსაც ახსენებენ/	სუსანა უაილკოტი	
		მთელი საზოგადოება
მართა კორი /ასევე/	ტომას, ენ და რუთ	
	პატნემები	
ტიტუბა		

პერსონაჟთა ზეამოცანები და გამჭოლი მოქმედებები:

სამუელ პერისის ზეამოცანა – შეინარჩუნოს მისი არსებული გავლენის სფეროები და მდგომარეობა. **გამჭოლი მოქმედება** – ყველა ხერხით შენიღბოს მის საწინააღმდეგოდ წამოსროლილი ნებისმიერი მოსაზრება.

ბეტი პერისის ზეამოცანა – ჩამოყალიბდეს აბიგაილის ტიპის დამოუკიდებელ პიროვნებად. გამჭოლი მოქმედება – გამოვიყენო ჩემი ასაკი საკუთარი ხელშეუხებლობისათვის.

ტიტუბას ზეამოცანა – მოვესწრო თანასწორუფლებიანობას და არ გავიდევნო ჩემი არაქრისტიანული წარსულის გამო. გამჭოლი მოქმედება – დავარწმუნო გარემოცვა საკუთარ უდანაშაულობაში.

აბიგაილ უილიამსის ზეამოცანა – დაისაკუთროს ჯონ პროქტორი. გამჭოლი მოქმედება – გამოვიყენოს შექმნილი ვითარება ელიზაბეტ პროქტორის გზიდან ჩამოსაცილებლად.

სუსანა უაილკოტის ზეამოცანა – ვიცხოვრო მშვიდ ქვეყანაში. გამჭოლი მოქმედება – მივყვე აბიგაილის საქციელს, რათა ავიცდინო დასჯა.

მისის ენ პატნემის ზეამოცანა – ბედნიერი ოჯახი ჩამოვაყალიბო. გამჭოლი მოქმედება – არ გავუშვა შანსი, რათა საკუთარი ოჯახის ტრაგედიათა გამომწვევ “ჭეშმარიტ” მიზეზს მივაგნო.

მისტერ ტომას პატნემის ზეამოცანა – შევიძინო მდგომარეობა, გავლენა და მამულები. გამჭოლი მოქმედება – სახელმწიფო გეგმას – “კუდიანების მოძიების” საქმეს წავეხმარო და ამით მოვიპოვო უფლებები ზეამოცანის განსახორციელებლად.

მერსი ლუისის ზეამოცანა – ვიყო მამაკაცთათვის სასურველი ქალი და დიდხანს შევინარჩუნო ყმაწვილური სილამაზე. გამჭოლი მოქმედება – ვიმოქმედო ისე დამაჯერებლად, რომ ოდნავი ეჭვიც კი არ აიღონ ჩემზე, როგორც “დამნაშავეზე”.

მერი უორენის ზეამოცანა – მოვახერხო სხვა ოჯახში გადაბარება მოსამსახურედ. გამჭოლი მოქმედება – დავუჭირო მხარი იმას, ვის მხარესაც სასამართლო გადაიხრება, რათა მე არ შემეხოს რაიმე სახის დანაშაული შექმნილ ვითარებაში.

ჯონ პროქტორის ზეამოცანა – ვიცხოვრო, ისე რომ ჩემს შთამომავალთ ღირსეული კაცის სახელი დავუტოვო. გამჭოლი მოქმედება – წინ აღვუდგე უდანაშაულო, თუნდაც ერთი ადამიანის დასჯას, თუნდაც ჩემი პირადი ცხოვრების გამოტანა მომიხდეს სააშკარაოზე.

რებეკა ნერსის ზეამოცანა – ვიცხოვრო ჭეშმარიტად ქრისტიანულად. გამჭოლი მოქმედება – დავეხმარო ადამიანებს ჭეშმარიტების მიგნებაში, რათა მცდარ გზას არ დაადგინენ და ამით უბედურება არ მოუტანონ სოფელს.

ჯაილს კორის ზეამოცანა – ვიცხოვრო სამართლიან საზოგადოებაში. გამჭოლი მოქმედება – პერისსა და პატნემს არ მივცე საშუალება, განახორციელონ საკუთარი ავი ზრახვები.

ჯონ ჰეილის ზეამოცანა – ვიდგე ქრისტიანულ წეს-კანონთა სადარაჯოზე და არ დავუშვა არცერთი მცირე გამოვლინებაც კი – წარმართობისა. გამჭოლი მოქმედება – ჩავწვდე საღვთისმეტყველო საიდუმლოებებს, ვამხილო და საკადრისად დავასჯევიო რელიგიის “შეურაცხყოფნი”.

ელიზაბეტ პროქტორის ზეამოცანა – გავზარდო შეილები ქრისტიანულად, ღირსეულ მოქალაქეებად. შევქმნა სანიმუშო ოჯახი. გამჭოლი მოქმედება – სასამართლოს დაწყებით ვაიძულო ქმარი, თქვას სიმართლე და ამით ოჯახური სიმშვიდის გარანტია მივიღო.

ფრენსის ნერსის ზეამოცანა – შევეცადო მივალწიო რებეკას სრულყოფილებას რელიგიასთან მიმართებაში. გამჭოლი მოქმედება – ვიბრძოლო საკუთარი ცოლის უდანაშაულობის დასამტკიცებლად.

იეზეკილი ჩივერის ზეამოცანა – მივალწიო თანამდებობრივ ზრდას კარიერაში. გამჭოლი მოქმედება – მოვაგვარო ჩემი საქმეები, შექმნილი ვითარების გამოყენებით.

ჰერიკის ზეამოცანა – გამოვქეზო უფრო მშვიდი სამსახური. გამჭოლი მოქმედება – შევასრულო სამსახურებრივად დაკისრებული მოვალეობა.

ჯონ ჰოტორნის ზეამოცანა – მოვახერხო შტატის მოსამართლედ გადასვლა ბოსტონში. გამჭოლი მოქმედება – სასამართლოს განჩინებებით დავუმტკიცო ერთგულება ხელისუფლებას.

ტომას დენფორტის ზეამოცანა – მივალწიო მოსამართლის სრულყოფას, რათა არ გამომეპაროს არცერთი დანაშაული, თუმცა ვიმოქმედო პოლიტიკური ვითარების შესაბამისად. გამჭოლი მოქმედება – მის ჩამოსვლამდე გამოკვლეულ საქმეებში /თუნდაც მცდარად გამოკვლეულში/ მოვქეზო ლოგიკა და მივიყვანო საქმე ბოლომდე, გართულებების გარეშე. /პროქტორის აღიარების შემდეგ,

ზეამოცანის გათვალისწინებით მისი გამჭოლი მოქმედება შეიძლება ჩამოყალიბდეს ასე – დანაშაული რეალურად არსებობს, დასასჯელიც რეალურია. დაე, დაისაჯოს რეალური დამნაშავეები, თუ ეყოფათ გამბედაობა და ღიად და ფაქტებით დაუპირისპირდებიან მოწინააღმდეგეთ/

სპექტაკლის იერსახე – ეკლესია /აქედან გამომდინარე, ბგერით-მუსიკალური იერსახეც ეკლესიური ანუ საორღანო მუსიკა ან საგალობლები/; მიუხედავად, პურიტანული საზოგადოებისა, ძვალ-რბილშია გამჯდარი წარმართული წეს-ჩვეულებანი... საზოგადოება დაშორებულია რწმენას... ურწმუნობა, უკეთურობა, სიცრუე ტრაგედიის წარმომშობი ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზია.

ჯონ პროქტორის ფრაზა – მე ძვირად მიღირს ჩემი სახელი! /II მოქმედება, IV სურათი/

დენფორტის ფრაზა – მთელი ეს სასამართლო პროცესი ჩალის ფასადაც არ ღირს. /II მოქმ, IV სურათი/

ჰეილის დამარცხება – არ შეიძლება იმ მრწამსის წიაღში დარჩენა, რომელსაც მხოლოდ წამება და სიკვდილი მოაქვს... სიცოცხლე ყველაზე ძვირფასი განძია, ღვთისაგან ბოძებული. /II მოქმ, IV სურათი/

აბიგაილის დამარცხება: პროქტორი – მე ვიწვექი მასთან... მე მასთან ვცხოვრობდი... /II მოქმ, III სურათი/

6. განხორციელება

სცენა წარმოადგენს მეთოდისტურ ტაძარს. შუაში საეკლესიო ორღანის ფორმის დანადგარი დგას, რომელიც წვრილი ფიცრებისაგან შედგება და ამავდროულად წარმოადგენს სცენაზე ძირითად შემოსასვლელს. დროდადრო “ორღანის” ღრიჭოებში ჩანს ლანდები ჩასაფრებული ადამიანებისა, რომლებიც თითქოს ყურს უგდებენ სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს. /საერთო დასმენების, შანტაჟის, შიშის, ძრწოლის ატმოსფერო/. გასასვლელი არის გვერდით /მაყურებლისგან მარჯვენა მხარესაც/ “საეკლესიო” თაღში. ისმის ბახის საორღანო მუსიკა. იხსნება ფარდა.

I რეჟისორული ნაკვეთი – “რატომ ვერ იღვიძებს ბავშვი?!”

I მოქმედება, I სურათი, I ეპიზოდი – “ბავშვი კვდება”

I სურათი წარმოადგენს ადგილობრივი მღვდლის, სამუელ პერისის სახლსაც. აგანსცენაზე დგას ტახტი, თითქოს მიცვალებულიაო – ბეტი ცუდადაა, ბორგავს. თავად პერისი დგას თაღთან და ლოცულობს. ბახის მუსიკაში შეერევა მუსიკალური ხმები, რომელიც რაღაც ავისმომასწავებელ ატმოსფეროს ქმნის, მას ერთვის ბეტის საშინელი კვილი, რომელზეც შემოვარდება ტიტუბა, რათა დააწყნაროს ბავშვი.

ტიტუბა პერისში იწვევს საშინელ გაღიზიანებას, მას აქვს ეჭვი, რომ გოგონები რაღაცას მაღავენ, რაღაცას არ ეუბნებიან. პერისი ეჭვობს, რომ ბარბადოსიდან /ზანგთა კუნძული/ წამოყვანილი ტიტუბა, რომელიც თავად მან გააქრისტიანა, ძველ რჯულს ვერ იფიწყებს. მღვდელთმთავრის სახლში მისი არსებობა, თუ ეს ასეა, მასაც დადუპავს. სიმართლის თქმის შემთხვევაში, პერისს ეცოდინება მაინც რა დაემართა ბავშვს და როგორ უწამლოს.

ეკლესიასთან სოფლის მრევლი იკრიბება. ხმები გავრცელდა, რომ სოფელში კუდიანები არიან. ეს კიდევ უფრო ამძიმებს პერისის მდგომარეობას.

მარჯვენა მხრიდან შემოდის აბიგაილ უილიამსი, თითქოს მრევლს გვერდითი შემოსასვლელიდან გამოეპარაო და სუსანა უაილკოტი მოჰყავს, რომელიც ექიმთან ჰყავდათ გაგზავნილი.

სუსანა – ექიმმა მიბრძანა, რომ აქ ალბათ ავი სულები მოქმედებენო!

ეს განცხადება სცენაზე მყოფთ /ტიტუბა, აბიგაილი, პერისი, ბეტი/ შოკში ჩააგდებთ. აბიგაილმა კი იცოდა სუსანასგან ეს ინფორმაცია, მაგრამ ვერ დაუშვა, რომ იგი ამას საჯაროდ დააყრანტალებდა. ბეტი კივის, ტიტუბა ოთახიდან გაიძურწება. პერისი აგონიაშია – ყველაზე მეტად ამის ეშინოდა, არადა, ჯონ ჰეილი ჰყავს გამოძახებული ბევრლეიდან. მას იმედი ჰქონდა, რომ ხალხში გავრცელებულ ჭორს კუდიანების არსებობის შესახებ, მისი უწმინდესობა გააქარწყლებდა და ხალხიც დამშვიდდებოდა, მაგრამ ახლა?!

პერისი – კუდიანებს და ჯადოქრებს ჩემს ოჯახში რა ესაქმებათ?

აბიგაილს არ აწყობს, რომ პერისი ამ ფიქრებში ჩაღრმავდეს და თითქოს უიოლებს მდგომარეობას: - ჩადით და აუხსენით, რომ კუდიანები არაფერ შუაშია, ბეტისთან მე დავრჩები.

აბიგაილი დარწმუნებულია, რომ შეშინებული ბეტი უკვე უკეთაა, მაგრამ გონზე მოსვლა “არ აწყობს” – ეშინია კუდიანობა არ დააბრალონ... აბიგაილი ხედავს რა ხდება გარეთ და თუ ბეტი უგონო მდგომარეობაში დარჩება, კუდიანობას უფრო დააბრალებენ; ამით შეშინებული გოგონები კი, რას დააყრანტალებენ - არ იცის. გუშინ თუ ვინმემ ჩაიდინა “დანაშაული” ეს თვითონაა. ქათმის სისხლი დალია გული პროქტორის “მოსაკლავად”. გოგონები თუ გამოტყდებიან, მაშინ კუდიანად, ეს აზვირთებული ბრბო, თავად მას გამოაცხადებს. პერისთან კი, ბეტის ავადმყოფობის ერთადერთ მიზეზად ასახელებს იმას, რომ – როდესაც თქვენ ბუჩქებიდან გამოხვედით, ბეტის ძალიან შეეშინდა და გული შეუწუხდა. ეს იყო და ეს.

პერისი – მე დავინახე ბალახზე კაბა ეგდო... ხეებს უკან კი, შიშველმა ქალმა გაირბინა... რატომ ცეკვავდით, თუ სულელებს არ უხმობდით?..

აბიგაილი არკვევს, რომ პერისი უფრო მეტ ინფორმაციას ფლობს, ვიდრე მას ეგონა, ამიტომ უნდა გამოტყოს ბოლომდე ბიძამისი, რა იცის მან, რათა მოქმედების ახალი გეგმა შეიმუშავოს...

II ეპიზოდი – “რუთიც მოჯადოვებულია”

მოულოდნელად შემოიჭრებიან ცოლ-ქმარი პატნემები. პერისი ახალ ინფორმაციას იღებს.

ენ პატნემი – მე გავაგზავნე რუთი ტიტუბასთან სულელების გამოსაძახებლად...

პერისი – რას ამბობ დედაკაცო!.. დავიდუპე!

ტომას პატნემი – თქვენ არ დაღუპულხართ... სანამ სხვები წამოგიყენებენ ბრალდებას... ჩადით და თქვენვე აუხსენით ხალხს, რომ ჯოჯოხეთის ძალებმა შეიპყრეს თქვენი ასული!

ტომასი ბეტის მოჯადოვებას უსვამს ხაზს, რათა ყველაფერი ტიტუბას გადაბრალდეს და არა მის ცოლს, ან ქალიშვილს, რომელიც დიდიდან ძალიან უცნაურად იქცევა.

“ორდანის” უკან კვლავ ვიღაც უთვალთვალებს მოვლენებს. ამჯერად ეს მერსი ლუისი აღმოჩნდა – პატნემების მსახური.

აბიგაილს აწყობს მერსის მოსვლა, ყველანი ერთად იქნებიან, ადვილად მოილაპარაკებენ და მომავალ სამოქმედო გეგმასაც დასახავენ.

პატნემი ამჯერად აბიგაილის წისკვილზე ასხამს წყალს, როცა პერისს ხალხთან სასაუბროდ მიიხმობს.

III ეპიზოდი – “შეთანხმება-დაშინება”

გოგონები მარტო დარჩნენ, მათ მერი უორენიც შემოემატათ. ბეტი არ იღვიძებს, მერი აცხადებს რომ – ჩვენ დიდი ცოდვა ჩავიდინეთ, სულელებს რომ ვუხმობდით. ყველა ჯადოქრობაზე ლაპარაკობს, არადა, ჩვენ მხოლოდ ვცეკვავდით... ამისთვის, მხოლოდ გაგვროზგავენ... სიმართლე ვთქვათ!..

აბიგაილი ხვდება, რომ იღუპება. რადიკალური ზომებია საჭირო! ესენი შეშინდებიან და “ჩაუშვებენ”. ჯერ გამოააშკარავენ ბეტის სიმულაციას და “გააღვიძებს”, შემდეგ კი მიმართავს ყველას:

– თუ ვინმე თქვენთაგანი ენას წაიგრძელებს და ჩემზე რამეს იტყვის, მაშინ მიფრთხილდით... ისეთ დღეს დაგაყენებთ, ეშმაკიც ვერ მოისაზრებს...

IV ეპიზოდი – “დაუპატიჟებელი სტუმარი” – I მოვლენა

შემოდის ჯონ პროქტორი

მის გამოჩენას არავინ ელოდა პერისის სახლში... იგი მღვდელთმთავართან დაპირისპირებულია, თანაც აბიგაილი ამ სახლში ცხოვრობს. პროქტორის ყურამდეც მივიდა ჯადოქრობის ამბავი. იგი, ერთის მხრივ, დარწმუნებულია, რომ არავითარი კუდიანები და ავი სულელები არ არსებობენ და ჩამოვიდა, რათა მისი გავლენა მოახდინოს ხალხზე, რომელთაც ამის სჯერათ; მეორეს მხრივ, რეალური შანსი მიეცა შვიდი თვის უნახავ აბიგაილს შეხვედეს /რომელიც ვერა და ვერ ამოიგდო გონებიდან/ ისე, რომ ცოლთანაც აქ მოსვლის მოტივი ჰქონდეს... და მაინც მერი უორენის აქ დახვედრა არ ესიამოვნა.

მერისაც შეეშინდა მისი გამოჩენა... ხომ არ გაიგო წუხანდელი ამბავი? მერიც ესწრებოდა სპირიტულ სეანს, სადაც ელიზაბეტის სიკვდილი ინატრეს... ბეტის პროქტორის გამოჩენის უფრო შეეშინდა, ვიდრე წუხელი მამამისის დანახვის და ისევ ცუდად გახდა. აბიგაილი გაშეშებულია.

ტიტუბა დემონსტაციულად ტოვებს ოთახს, თითქოს ეუბნება პროქტორს, შენმა გაურკვევლობამ, ასე გააბოროტა ეს ბავშვი /აბიგაილი/ და ახლა შეიძლება სისულელეს შეეწიროსო.

ოთახს მერი უორენიც ტოვებს, ისე გაუჩინარდება, თითქოს აქ არც ყოფილაო.

დაბნეულ “შეყვარებულებს” მერსი ლუისის კეკლუცი გამომშვიდობება გამოაფხიზლებთ, რომელიც სუსანასთან ერთად გადის და “ავადმყოფი ბავშვის მოსავლელად” დატოვებს საყვარლებს.

დიდი პაუზა. დატვირთული ვნებით, ერთმანეთის ხილვის სიხარულით, აღმაფრენით. აბიგაილი და პროქტორი ერთმანეთს არ უყურებენ, მაგრამ საოცრად გრძნობენ ერთმანეთს. პაუზას კვლავ აბიგაილი არღვევს, რომელიც პროქტორის აქ გამოჩენით გამარჯვებულადაც თვლის თავს. პროქტორის მცდელობა შეიკავოს თავი – უძლურია ვნებააშლილი ქალის პირისპირ.

თუმცა პროქტორს აბიგაილი იმ სიმაღლეს ეუბნება, რაც რეალურად მოხდა წუხელ: - მე და ბეტი ტყეში ვცეკვავდით, უცვებ ბუჩქებიდან ბიძანები გამოძვრა, ბეტის საშინლად შეეშინდა და გული შეუღონდა. სულ ეს იყო და ეს.

ერთადერთი, რასაც აბიგაილი უმაღლავს პროქტორს, არის ის, რომ ელიზაბეტი ახსენა წუხელ – სულების გამოსმობისას, თუმცა ბეტის ავადმყოფობას, რომ ჯადოქრობასთან არავითარი კავშირი არა აქვს, ამაში პროქტორს დაარწმუნებს.

პროქტორს პირველივე გამოჩენისთანავე უნდა ეტყობოდეს, რომ დამნაშავედ გრძნობს თავს მის წინაშე. “დავღუპე ქალი”, “თავი შევაცვარე”, “თუმცა მე, არაფერს დავპირებივარ, მაგრამ...” – ეს ფიქრები აწვალავს პროქტორს, მთელი ამ შვიდი თვის მანძილზე. ეს ფიქრები ერთგვარი შენიღბვაა საკუთარ გრძნობებში გარკვევისა, თუმცა აქ შემოვიდა თუ არა, გააცნობიერა, რომ თუ სასწრაფოდ არ გაეცლება აქაურობას, უარესი მოხდება. გააცნობიერა, რომ უყვარს ეს ქალი და რომ ეს სიყვარული პურიტანული საზოგადოებისათვის მიუღებელი იქნება... რომ ეს სიყვარული წალეკავს ყველაფერს... დაანგრევს მის ოჯახს... რომ არა ეს დიდი გრძნობა, პროქტორს ასე არ გაუჭირდებოდა, აბიგაილისათვის III აქტში, სასამართლოზე კახპა ეწოდებინა.

პროქტორს კი უნდა წასვლა, მაგრამ ვიღა გაუშვებს?! მთელი ამ ეპიზოდის მანძილზე, აბიგაილი ცდილობს ჯონს გაახსენოს ის ვნება, რამაც დაწვა, რამაც ალაგუნო...

პროქტორი – გიჟი ხარ!

ბეტიმაც იგრძნო საშიშროება იმისა, რომ უნებლიედ შესაძლოა გახდეს სექსუალური აქტის შემსწრე და ამ ეპიზოდში ის ყველაზე გულის გამაწვრილებლად კივის, თითქოს იხმოხს ხალხს - მომეშველეთო.

ბეტის კვილზე შემოცვივდებიან პერისი, პატნემები, ტიტუბა, რომლებსაც მოჰყვებიან რებეკა ნერსი და ჯაილს კორი.

პერისს არ ესიამოვნა პროქტორის მის სახლში დანახვა.

აბიგაილი უნებლიედ კიდევ ერთ შეცდომას უშვებს – როდესაც თქვენ დაიწყეთ გალობა, ვადიდოთ ქრისტე, ბეტის უცებ შეეშინდა და კვილი მორთო.

ტომას პატნემი – ესე იგი, ბეტი ვერ იტანს ღვთის სახელის გაგონებას, ის უსათუოდ მოჯადოვებულია.

V ეპიზოდი – “ბეტის ძილი უნდა”

რებეკას მოსვლას პერისი ღვთის წყალობასავით ელოდებოდა. რებეკა ნერსი სოფელში გამორჩეული პატივისცემით სარგებლობს. მისდამი პატივისცემა უნდა იგრძნობოდეს ყველა პერსონაჟისგან. ამ როლის შემსრულებელშიც უნდა გამოსჭვიოდეს სითბო, სიმშვიდე, გარეგნული და განსაკუთრებით კი, სულიერი სისპეტაკე.

რებეკა ერთი წუთითაც კი არ დაუშვებს, ეჭვს რაიმე არაქრისტიანულზე, პირიქით, სხვებსაც მოუწოდებს სიმშვიდისაკენ, რათა ბავშვი დამშვიდდეს და მალე მოვიდეს გონს.

რებეკა – ბეტის ძილი უნდა!

ამ მოსაზრების წინააღმდეგ კვლავ პატნემები გაილაშქრებენ. თუმცა რებეკა მათ დამშვიდებასაც ახერხებს.

რებეკა – ექიმის და ლოცვის იმედი ვიქონიოთ! ღმერთს მივენდოთ, კუდიანების ძებნა ჩვენ დაგვლუპავს... მეშინია, ძალიან მეშინია!

ვითარების სიმძიმე კარგად ესმის რებეკას და ეს პირველი გაფრთხილებაა სოფლელებისა, რაიმე უბედურებას არ გადაეყვაროთ.

რებეკა – იქნებ ბოდიში მოგეხადათ მისი უწმინდესობის ჰეილის წინაშე და უარი გეთქვათ მის სამსახურზე. მისი ჩამოსვლა ააფორიაქებს ხალხს და დაიწყება უბედურება!

VI ეპიზოდი – “მინი-სასამართლო”

რებეკას დასკვნით ცოტათი გადიდგულეებული პერისი ფერმერებისთვისაც მოიცდის. მთელი შემდეგი ეპიზოდი სასამართლო პროცესის ჩანასახია, სადაც მღვდელთმსახური მბრალდებლის ამპლუაში მოგვევლინება, ხოლო ჯონ პროქტორი და ჯაილს კორი კი – “დამნაშავეებად”.

პერისი – ამ ზამთარში არცერთხელ არ ყოფილხართ ეკლესიაში.

პროქტორი – არ შემიძლია ყოველ კვირას, ხუთი მილის გამოვლა. ეკლესიაში გირაოზე და თამასუქებზე უფრო მეტს ლაპარაკობენ, ვიდრე ლოცულობენ.

ამ ეპიზოდში საწინააღმდეგო აზრის მქონე ადამიანების დევნა-შევიწროვების, მათზე ადმინისტრაციული სასჯელების მოფიქრებისა და დაკისრების ჩანასახია. ასეთი წვრილმანი, ერთი შეხედვით, კინკლაობა, მალე დიდ უბედურებაში გადაიზრდება.

რებეკას მცდელობა, არ გამწვავდეს კონფლიქტი, უშედეგოა! თუმცა ჯონ ჰეილის ჩამოსვლა ამ კონფლიქტს დროებით შეაჩერებს.

VII ეპიზოდი, II მოვლენა – “ჰეილის ჩამოსვლა”

ჰეილს უყურადღებოდ არ უნდა დარჩეს, კონფლიქტური ვითარება, რაც ნამდვილად არ წარმოშობილა ბავშვის ავადმყოფობის ნიადაგზე. ვიდრე შემოვა “ორდანის” უკან, კვლავ უნდა შეინიშნებოდეს ლანდი მოყურადებული ადამიანისა.

ჰეილი ახალგაზრდა კაცია. შესაძლოა, ამით იყოს გამოწვეული მისი მაქსიმალიზმი. მას წინასწარ შეუსწავლია, სავარაუდოდ ვინ უნდა დახვედროდა აქ, თუმცა ფერმერების შესახებ არავითარი ინფორმაცია არა აქვს. თუ რებეკა ნერსს, ის იმ წამსვე ამოიცნობს, პროქტორი და კორი მისთვის უცხონი არიან. მისი, ერთი შეხედვით, ხუმრობით ნათქვამი ფრაზა კორის მისამართით, – თქვენ ხომ არ შეაშინეთ?! – აბიგაილისა და გოგონების ყურადღების მიღმა არ რჩება. უსაფუძვლო ბრალდებების წაყენების მთელი ისტერია ჯერ წინაა.

პროქტორი – როგორც ვიცი თქვენ უჭკვიანეს კაცად გთვლიან, მისტერ ჰეილ! იმედი მაქვს, რომ ასეთი აზრი თქვენზე სამუდამოდ დარჩება სალემში.

ეს ჰეილის პირველი გაფრთხილებაა, ამას მოხდევს მეორე სიგნალი:

რებეკა – წავალ და ვილოცებ თქვენთვის.

პერისი – თქვენ ხომ არ ფიქრობთ, რომ ჩვენ სატანასთან ვმეგობრობთ?!

რებეკა – მინდა მივხედე, რა ხდება აქ...

თუმცა ამას ჰეილი ყურადღებას არ აქცევს და აქედან იწყება სწორედ მისი დამარცხების დასაწყისი.

VIII ეპიზოდი – “ტიტუბა კუდიანია”

ჰეილი იწყებს ერთგვარ სპირიტუალ სეანსს ბეტიზე, რათა ამ ზემოქმედებით მოახერხოს სიმართლის გაგება... სეანსის დროს, ჯაილს კორი უნებლიედ საკუთარი ცოლის “ჩამშვები” ხდება. ჰეილი ზედმეტ ყურადღებას უთმობს მის მონათხრობს, ცოლის უცნაურობების შესახებ, ბეტიც უძრავადაა, ანუ მოვლენები უკიდურესად იძაბება. პერისმაც აღიარებითი ჩვენების მიცემა დაიწყო, ყველაფერი იქეთ მიდის, რომ ახლა ამ წუთებში გამოააშკარავებენ აბიგაილს. დადგა ის წუთი, როცა აბიგაილმა უნდა რადიკალური გადაწყვეტილება მიიღოს.

აბიგაილი – სატანა ტიტუბამ გამოიძახა!

გაჩნდა პირველი მსხვერპლი! ჰეილი “გამარჯვებულია”, კუდიანების აღმოჩენა იწყება!

მთელი ამ სცენის მანძილზე, ჰეილი უნებლიედ აბიგაილისა და სხვა გოგონების გზისმკვლევი და მასწავლებელი ხდება.

ჰეილი – ქვაბში რაიმე ცოცხალი არსება ხომ არ შეგინიშნავთ? თაგვი, ობობა ან ბაყაყი?.. რას გრძნობდით ამ დროს? ცივმა ქარმა დაუბერა და უეცრივ შეგცივდათ? მერე კი მოგეჩვენათ, რომ ფეხქვეშ მიწა იძრა, ხომ?

სატანისტების აღმოსაჩენი ყველა ეს სამხილი, შემდგომში საკუთარი დანაშაულის “შესანიღბავად” გამოიყენა აბიგაილ უილიამსმა.

ტიტუბას კი, რომელიც ხვდება, რომ მისი წარმართული წარსულის გამო, ჩამოღრჩობა არ ასცდება, კვლავ ჰეილი “გამოიყვანს” ამ მდგომარეობიდან.

ჰეილი – გამოტყდი, ტიტუბა და განიწმინდები, გაგაცისკროვნოს შენ ნათელმან უფლისამან.

IX ეპიზოდი, III მოვლენა – “დაასმინე სხვა, რომ თავი გადაირჩინო”

ამის შემდეგ მოვლენები ელვის სისწრაფით ვითარდება. მიხვდა რა, ტიტუბა რომ მხოლოდ ის გახდება განტყვევის ვაცი, გადაწყვიტა, აღიარებასთან ერთად, რაც შეიძლება მეტი და მეტი ადამიანი – თანასოფლელი “ამხილოს” სატანასთან კავშირში.

ამაში მას გოგონებიც აჰყვებიან, განსაკუთრებით აქტიური ხდება ბეტი. მან ზუსტად აუღო ალღო შექმნილ ვითარებას და სწორედ ახლაა დრო “გაღვიძებისა” და “მონანიებისა”.

ამ ეპიზოდში ბეტი, მერსი ლუისი, აბიგაილი, ტიტუბა, სუსანა უაილკოტი /შეიძლება მერი უორენიც/, პლასტიკურ ეტიუდს წარმოადგენენ. ჯერ როგორ “დაუბერავს ცივი ქარი”, შემდეგ როგორ “შესცივდებათ”, შემდეგ როგორ “ებრძვით სატანა”, აწყებინებს კივილს, წივილს, ფეხების ბაკუნს, ბოლოს როგორ ახერხებენ მისგან გათავისუფლებას და “გაციისკროვნებულნი” როგორ “ამხელენ” სატანასთან შეკრულებს.

ამ საერთო არეულობისა და “განწმენდის” ეპიზოდში, “ორდანის” უკან გამოჩნდება პირველი თოკზე ჩამოკონწიალებული მსხვერპლის სილუეტი.

/არეულობა მიმდინარეობს ავისმომასწავებელი მუსიკალური ბგერებისა და სინათლის მკვეთრი ცვალებადობების ფონზე, პარალელურად ამ “აღსარებისა”, სხვა პერსონაჟების შემსრულებელი მსახიობები, გადააღაგებენ რეკვიზიტს და სცენას მეორე სურათისათვის აწყობენ/

ჰეილი – მადლობა ღმერთს სატანის ჯადო დათრგუნულია, ისინი გათავისუფლდნენ!

ტომას პატნემი – სასამართლოს აღმასრულებელს დაუძახეთ!

აქ მთავრდება ექსპოზიცია და პირველი რეჟისორული ნაკვეთი “რატომ ვერ იღვიძებს ბავშვი?!”

II რეჟისორული ნაკვეთი – “შურისძიებას ჩემს ცოლს მსხვერპლად ვერ შევწირავ”

I ეპიზოდი – “განგაში”

IV მოვლენა – საქმის განხილვის მასშტაბების გაზრდა და დენფორტის მოვლინება სალემის პროცესზე.

მოქმედება მიმდინარეობს ჯონ პროქტორის სახლში. ელიზაბეტ პროქტორს ეტყობა, რომ დელავს. ელოდება ქმარს. მას ეჭვი ღრღნის, არც თუ უსაფუძვლოდ. თავს ქსოვით იქცევს, მაგრამ მაინც ვერ ისვენებს, სულ გზას გასცქერის... როგორც იქნა, გამოჩნდება ჯონ პროქტორი. მისი გამოჩენისთვის ელიზაბეტი გარეგნულად მშვიდდება, რათა ქმართან არ გაამჟღავნოს თავი, ის მისგან ელოდება სიმართლეს... ნუთუ ისევ ატყუებს?!

მთელი პირველი დიალოგის მანძილზე, ელიზაბეტს თითქოს სიტყვებს ძალით სძალავენო. ჯონიც გრძნობს, რომ რაღაც ხდება, თუმცა უნდა დაიჯეროს, რომ ეს უფრო მისი ავადმყოფობის ბრალია. თუმცა ქურდს კუდი ეწვისო.

ბოლოს და ბოლოს, როგორც იქნა, პროქტორი გაიგებს ელიზაბეტის ასე ყოფნის ნამდვილ მიზეზს:

ელიზაბეტი – ბოსტონიდან ჩამოსულა შვიდი მოსამართლე და გუბერნატორის სრულუფლებიანი წარმომადგენელი.

პროქტორი – ხომ არ გაგიჟდა?

პროქტორის ეს ბოლო რეპლიკა აბიგაილს ესება. იგი აცნობიერებს, რომ საქმე უკვე სერიოზულადაა.

ელიზაბეტი – თუ მერის დავუჯერებთ, აბიგაილი წმინდანია და სასამართლოში რომ მიდის, ხალხი თურმე გზას უთმობს. დაეცემა იატაკზე, გოგონებიც მასთან ერთად, დაიწყებენ წვივებს, კივილს, ხელების ქნევას და იმ ქალს, რომლის წინაშეც დაეცემა თურმე ციხეში მიათრევენ, როგორც კუდიანს... ღმერთი არ გაპატიებს გაჩუმებას, შენ უნდა ჩაერიო ამ საქმეში, ჯონ!

ადელვებულის ცოლის დასამშვიდებლად როლებში შეჭრილი ჯონი უნებლიედ თავს გასცემს, რომ აბიგაილთან შეხვედრისას ისინი მარტონი იყვნენ. ელიზაბეტი გრძნობს, რომ აბიგაილი ამ ვითარებას მის საწინააღმდეგოდ გამოიყენებს, ამიტომაც ერთადერთი შანსი მისი გადარჩენისა პროქტორია. სწორედ ეს ხდება მიზეზი იმისა, რომ ამ აღიარების შემდეგ ელიზაბეტს ეჭვიანობის სცენების მოწყობის დრო აღარ აქვს.

ამასობაში მერი უორენიც ბრუნდება სასამართლოდან!

II ეპიზოდი – სახიფათო საჩუქარი

V მოვლენა – უდანაშაულო ადამიანთა რიცხვში ელიზაბეტ პროქტორის დასახელება სასამართლოზე და მისი დაპატიმრება

ელიზაბეტთან დიალოგით გაღიზიანებული პროქტორი ჯავრს მერიზე ამოანთხევს, თუმცა აქაც მოულოდნელ წინააღმდეგობას წააწყდება.

მერი – მე ოფიციალური მოწმე ვარ.

პროქტორი – მე შენ გიჩვენებ ოფიციალურ მოწმეს...

მერი – მე დღეს იგი /ელიზაბეტი/ სიკვდილს გადავარჩინე...

ელიზაბეტი – ბრალს მდებენ?!

საქმე აგორდა, ელიზაბეტის ეჭვი გამართლდა, აბიგაილმა გადაწყვიტა გზიდან ჩამოიშოროს. ელიზაბეტს უკვე ყულფი ელანდება, ქმარიც რომ აჭიანურებს წასვლას და სიმართლის თქმას?! ესე იგი გაწირეს? ორივემ ერთად?! ამ ვითარებაში უცნაურია მერის საუბარი სიკეთეზე, ურთიერთსიყვარულზე და კიდევ უფრო უცნაურია საჩუქარი მერისგან – თოჯინა!!!

მერი – ჩვენ ახლა ყველას უნდა გვიყვარდეს ერთმანეთი!

მერი გადის. ცოლ-ქმარი კვლავ მარტო დარჩება. პროქტორი ისევ ფეხს ითრევს, თუმცა ეტყობა, რომ მერის ინფორმაციამ, სული აუფორიაქა. ეს გახდება მიზეზი იმისა, რომ:

ელიზაბეტი – მაშ წადი მასთან, ჯონ! უწოდე კახპა და ყოველგვარი იმედი მოუსპე.

პროქტორი ისედაც აპირებდა წასვლას, უბრალოდ უნდოდა კარგად აეწონდა დაეწონა სათქმელი; უჭირს საჯაროდ გაამხილოს მისი გატაცების შესახებ, ამიტომ ცდილობს მოძებნოს ისეთი არგუმენტი, რითაც პროცესსაც შეაჩერებს და თავისი პირადი ცხოვრებაც საჯაროდ არ გამჟღავნდება. თუმცა ელიზაბეტს, რომელსაც ცალი ფეხი ეშაფოტზე აქვს ადგმული, აღარ აღელვებს მისი ფიქრები, მისი დუმილი, თუ გარეგნული უინიციატივობა აფიქრებინებს, რომ: - ხომ ვხედავ, არ გინდა წასვლა?!

პროქტორისათვის ეს ბოლო წვეთი იყო, შვიდი თვის მანძილზე ნებისმიერი მცდელობა, გამოესწორებინა აბიგაილის მიზეზით ოჯახში შექმნილი უთანხმოება, ელიზაბეტისაგან იბლოკებოდა. მან ნდობა დაკარგა. მაგრამ ამ შემთხვევაში პროქტორმა უნდა გააცნობიეროს, რომ მხოლოდ ელიზაბეტის ნდობა არ დაუკარგავს... უნდა გააცნობიეროს შეცდომა, რომელიც მან პერისების სახლში მისვლით ჩაიდინა, თუმცა ამ შეცდომამ შესაძლოა ახლა ელიზაბეტი გადაურჩინოს...

“ორღანის” უკან კი, კვლავ ლანდია; თითქმის მთელი ამ სცენის განმავლობაში უნდა იგრძნობოდეს, თითქოს მათ ვიღაც ჩაუსაფრდა, თითქოს მათ ვიღაც უთვალთვალებს. მოთვალთვალე თავად ჯონ ჰეილი აღმოჩნდება.

III ეპიზოდი – “თეოლოგიური გაკვეთილი”

ჰეილის გამოჩენა განსაკუთრებით ელიზაბეტს არ ესიამოვნა; ეს არც ჰეილისათვის არ უნდა დარჩეს შეუმჩნეველი.

მისი მოსვლის მიზეზის გარკვევა, ცოლ-ქმარს ნამდვილად არ უჭირთ, მაგრამ შეგუება იმასთან, რომ ღვთის მსახური მათ სერიოზულად და დარწმუნებით ესაუბრება სატანის არსებობაზე სალემში, მათი მოთმინების ფიალას ავსებს.

მთელი ამ ეპიზოდის განმავლობაში, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ჰეილი ცოლ-ქმრისაგან ათი მცნების ზეპირად წარმოთქმას ითხოვს, ღვთისმსახური თავდაჯერებული იდიოტის შთაბეჭდილებას უნდა ტოვებდეს. ეს ეპიზოდი უნდა იქცეს ჰეილის “კუდიანებზე გამარჯვების” უმთავრეს სცენად. ამის შემდეგ ჰეილი ნელ-ნელა გააცნობიერებს იმას, თუ როგორ გამოიყენებს ყველა მის საჯარო გამონათქვამს – გოგონები სათავისოდ, სასამართლოს აღმასრულებელი კი – სათავისოდ.

პირველი სიგნალი ამისა, ამ სცენის ბოლოში უნდა დაიწყოს:

პროქტორი – ბავშვების ავადმყოფობას საერთო არაფერი აქვს ჯადოქრობასთან... პერისმა შეისწრო ისინი ტყეში, ცეკვის დროს, ბავშვები ძლიერ შეშინდნენ... აი, ეს გახლავთ მათი ავადმყოფობის მიზეზი... არ მეგონა თუ ასეთი აურზაური ატყდებოდა ამ სისულელეზე...

ჰეილი – სისულელეზე? მე დაგკითხე უამრავი ხალხი... ისინი გამოტყდნენ.

პროქტორი – ისინი მზად არიან ხელი მოაწერონ ყველაფერს, ოღონდ სახრჩობელა აიცილინონ. ამაზე არ გიფიქრიათ?

სწორედ რომ არ უფიქრია ამაზე ჰეილს და ეს უნდა მკაფიოდ გამოჩნდეს ამ ეპიზოდში.

IV ეპიზოდი – “მსხვერპლი იზრდება”

შემოდინან ჯაილს კორი და ფრენსის ნერსი. მათ ცოლები დაუპატიმრეს. განმარტებას ჰეილს სთხოვენ.

ჰეილი იმდენად დაბნეულია პროქტორის აღიარებით, რომ უნებლიედ წამოსროლილი ფრაზის: - ეშმაკის წარწყმედამდე ერთი საათით ადრე, უფალი ღმერთი მასაც უდანაშაულოდ მიიხნევდა – რებეკა ნერსთან და მართა კორთან მიმართებაში წარმოთქმით, თავად გრძნობს თავს უხერხულად. მოვლენები კი, ელვის სისწრაფით ვითარდება.

V ეპიზოდი – “ელიზაბეტის დაპატიმრება”

შემოდის ჩივერი, მოგვიანებით კი, ჰერიკიც.

პროქტორისათვის ყველაფერი ნათელია – ელიზაბეტი უნდა დააპატიმრონ... მის მიერ ელიზაბეტის ოთახიდან გასტუმრება, უფრო მექანიკურ თავდაცვას უნდა წააგავდეს, ვიდრე ცოლის დაცვას და მაინც მას აინტერესებს მოტივი... ნუთუ აბიგაილიც რაღაცაში გამოტყდა? თუ გამოტყდა, ელიზაბეტს კი არა, მას მოაკითხავდნენ... ამ ფიქრებში ჩაფლული ჯონი უეცრად იგებს, რომ თოჯინა, რომელიც მერი უორენმა მოართვა დღეს ელიზაბეტს, მისივე “კუდიანობის” მიზეზად იქცევა.

ხავსი, რომელსაც პროქტორი ეჭიდება, ამჯერად მერი უორენია. მიუხედავად მერის თანხმობისა, რომ თოჯინა ნამდვილად მან მოიტანა ოჯახში, ელიზაბეტს მაინც აპატიმრებენ.

სწორედ აქედან იწყება პროქტორის აღიარებითი ჩვენება: - მე გეტყვით ვინ დათარეშობს სალემში – შურისძიება! შურისძიება აწესებს კანონს! შურისძიებამ წააქეზა გოგონები, ბოროტება ჩაედინათ... შურისძიებას ჩემს ცოლს მსხვერპლად ვერ შევწირავ.

ელიზაბეტი დააპატიმრეს, ჰეილის ტვინში სრული ქაოსია, გაოგნებულია მერი უორენიც... “ორღანის” უკან ლანდი ჩნდება, რომელიც ნელ-ნელა

გვიანლოვდება და აი გამოჩნდა კიდევ – ტომას დენფორტი, გუბერნატორის სრულუფლებიანი წარმომადგენელი. დღეს მას აკისრია უდიდესი პასუხისმგებლობა.

“ორღანს” უკან ჩამოხრჩობილთა რიცხვი იმატებს. პირველი მოქმედების დასასრული. იხურება ფარდა.

მეორე მოქმედების რეჟისორული ნაკვეთები, სურათების, მოვლენებისა და ეპიზოდების მიხედვით

III რეჟისორული ნაკვეთი – “ჯონ პროქტორი პროცესზე”

II მოქმედება, III სურათი – სასამართლო დარბაზი

I ეპიზოდი – “ჯაილს კორის პროტესტი”

II ეპიზოდი – “ჯონ პროქტორი და მერი”

III ეპიზოდი – “დაპირისპირება” – VI მოვლენა – პროქტორის აღიარება

IV რეჟისორული ნაკვეთი – “არა იცრუო”

IV ეპიზოდი – VII მოვლენა – ელიზაბეტის ტყუილი

V ეპიზოდი – “კიდევ ერთი ტუსაღი”

V რეჟისორული ნაკვეთი – “ან აღიარება, ან სიკვდილი”

IV სურათი – ციხე

I ეპიზოდი – “ჰერიკი მთვრალია”

II ეპიზოდი – “პერისი გაგიჟდა”

III ეპიზოდი – “ოჯახური იდილია ციხეში”

IV ეპიზოდი – “მე ვაღიარე, მეტი რა გინდათ?”

VI რეჟისორული ნაკვეთი – “მე ძვირად მიღირს ჩემი სახელი”

V ეპიზოდი – VIII მოვლენა – პროქტორის /და სხვა უდანაშაულოთა/ დაღუპვა.

VII რეჟისორული ნაკვეთი – ფინალი

ავანსცენაზე პროქტორი დგას ყულფში თავგაყრილი. უკან „ორდანთან“ დგას ჰეილი. „ორდანის“ თავზე უამრავი ჩამოხრჩობილია. ავანსცენაზე პროქტორის გასწვრივ ცარიელი ყულფი ჰკიდია, თითქოს თავის მსხვერპლს ელოდებოდეს. ჰეილი ნელ-ნელა მიიწევს პროქტორისაკენ. მთელი ამ მსვლელობის მანძილზე მისი მზერა მიპყრობილია ყულფისკენ, გაუბედავ ნაბიჯებს კი, პროქტორისაკენ „მიჰყავს“ იგი. უცებ შეჩერდება, იღებს გადაწყვეტილებას, ჩამოიხსნის ჯვარს და ჩამოხრჩობილ პროქტორს ჩაუკუჭავს ხელში. ნელ-ნელა ბნელდება სცენაზე, გამონათებული მხოლოდ ცარიელი ყულფია... იხურება ფარდა. წარმოდგენა დამთავრდა.

7. ეპილოგი

სალემის პროცესის ექვს ჩვენს დრომდე გრძელდება. 1957 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში გაიმართა უპრეცედენტო პროცესი, სადაც ადამიანთა ჯგუფი, რომლებიც XVII საუკუნის მიწურულს გამართული პროცესის მსხვერპლთა შთამომავალნი აღმოჩნდნენ, ითხოვნენ გაუქმებულიყო სამი საუკუნის წინ ჰოტორნის მიერ მიღებული სასამართლოს განჩინება და ჩამოხრჩობილებს და მათ შთამომავლებს მოხსნოდათ ბრალდებები. სასამართლომ მათი მოთხოვნა დააკმაყოფილა, თუმცა არა ყველა გასამართლებულის მიმართ. ამ განაჩენსაც მაკარტიზმის ეპოქის ინერციით ხსნიდნენ. 2001 წლის 30 აპრილს სასამართლოს მიმართეს მარგარეტ სკოტის, ბრიჯეტ ბიშოპის, ელის პარკერის, ვილმოტ რედისა და სიუზან მარტინის შთამომავლებმა იგივე თხოვნით...

ცნობილი მწერალი ნათანიელ ჰოტორნი, მოსამართლე ჯონ ჰოტორნის შვილთაშვილია. იგი თავის შემოქმედებაში ცდილობდა, ერთგვარი ბოლიში მოეხადა, მისი წინაპრის მიერ ჩადენილი უკანონობის გამო. ამას სხვადასხვაგვარად ხსნიდნენ: ერთნი ამბობდნენ, რომ ეს შემოქმედი ადამიანის ჰუმანურობააო, მეორენი კი იხსენებდნენ ისტორიულ ფაქტს, როდესაც სარა ჰუდის განაჩენი გამოუცხადებია მოსამართლე კორვინს, სარამ იგი ასე დაწყევლო – მალე მენახე შენივე სისხლში იხრჩობოდე, შენ და შენი შთამომავალნიო. სალემის პროცესიდან რამოდენიმე წელიწადში მართლაც დაიდუბა მოსამართლე კორვინი, თანაც საიდუმლოებით მოცულ ვითარებაში. როდესაც მისი გვამი იპოვეს, ის საკუთარ სისხლში იყო დამხრჩვალნი... /დიაგნოზი ასეთი დაუსვეს – ყელის კაპილარებიდან მძლავრი სისხლდენა/. ამ ფაქტიდან გამომდინარე, ნათანიელ ჰოტორნის შიშს უფრო მიაწერდნენ მის

მონანიებას, თუმცა 1850 წელს მისი ერთ-ერთი წიგნის ავტორისეულ წინასიტყვაობაში წერია: “ჩემმა დიდმა ბაბუამ „კუდიანების“ მოსპობით გაითქვა სახელი. მე პირდაპირ ვაცხადებ, ეს შავი ლაქა მოუშორებელია... მე ვერ გეტყვით მოინანიეს თუ არა მათი უმძიმესი ცოდვები ჩემმა წინაპრებმა... მე, როგორც მწერალი, მოქალაქე, ვლოცულობ, უპირველესად იმისათვის, რათა ჩვენ – შთამომავლებმა მცირედით მაინც გამოვისყიდოთ ცოდვები და თან თავიდან ავიცილოთ ის წყევლა, რაც, ბუნებრივია, ჩვენი მისამართითაც წამოვიდოდა უდანაშაულო მსხვერპლთა ბაგედან...”

დასკვნა

თუ თვალს გადავაავლებთ ქართული სათეატრო პედაგოგიკის თითქმის ორასწლოვან ისტორიას, ნათლად დავინახავთ, რომ მსახიობის აღზრდის შედეგები გამოიკვეთა იმ პედაგოგთა საქმიანობაში, რომლებსაც დოგმად არ უქცევიათ სწავლების პროცესში ესა თუ ის თეატრალური მიმდინარეობა, რადგან თეატრალური ხელოვნება და მისი გამომსახველობითი საშუალებები თვითგანახლების პროცესს განიცდის. აქედან გამომდინარე, აუცილებელია მომავალი კადრების აღზრდა მიმდინარეობდეს ეპოქის თანადროულად, მით უფრო ისეთ სფეროში, რომელშიც ზუსტი მეცნიერებებისგან განსხვავებით ბევრია დამოკიდებული ინდივიდზე, ანუ ადამიანზე, რომელსაც უნდა გადაეცეს პედაგოგის გამოცდილება ისე, რომ არ დაზარალებს მომავალი მსახიობის ინდივიდუალობა. დიდმა ქართველმა მსახიობმა აკაკი ხორავამ, რომელიც თეატრალური ინსტიტუტის აღდგენის (1939 წელს) ერთ-ერთი ინიციატორი და არა ერთი თაობის აღმზრდელი გახლდათ, ჯერ კიდევ 60-იანი წლების დასაწყისში მთელი სიმწვავეით განიხილა მომავალი მსახიობების აღზრდის მეთოდოლოგიაში არსებული დოგმების პრობლემა. “სამწუხაროდ, ზოგჯერ ჩვენ, ოსტატები, სტუდენტს თავს ვახვევთ საკუთარ პრაქტიკას, საკუთარ გამოცდილებას, საკუთარ ხერხებს, რომლებიც გუშინ და გუშინწინ გამომუშავდა და შესაძლებელია დღეისათვის უკვე მოძველებულად გამოიყურებოდნენ. ხშირად შეუმჩნევლად გვერდს ვუვლით ახლის ნერგს, ცხოვრების ხალას სუნთქვას, რომელიც თუმცა გაუბედავად, მაგრამ მაინც გამოსჭვივის ჩვენი მოსწავლეების ჯერ კიდევ არასრულყოფილ ნამუშევრებში. ამას ჩვენ ვერც კი ვამჩნევთ

თვალშისაცემი ზოგიერთი შეცდომების მიღმა და მხოლოდ ამ უკანასკნელთა გასწორებას ვცდილობთ. მაგრამ შეცდომებს იმდენად ტლანქად ვასწორებთ, რომ მათთან ერთად ნამუშევრიდან გამოგვაქვს ისიც, რაც მოტანილია ცხოვრებიდან, სტუდენტის გამოცდილებიდან, მისი ინდივიდუალობიდან.

საჭიროა ვიყოთ ძალიან ფრთხილი და გულისხმიერი ყოველივე ახლისადმი, თავისებურებისადმი, ცოცხალისადმი, რასაც სტუდენტის ნამუშევარში შევნიშნავთ, რადგან ეს არის თეატრის მომავლის, მისი ხვალინდელი დღის საწინდარი.”⁶⁶

აკაკი ხორავას ეს მოსაზრება, რომელსაც მთლიანად ვიზირებ, არ იყო გამონაკლისი. თუ დავაკვირდებით კოტე მარჯანიშვილის პედაგოგიურ მისწრაფებებს, ხოლო შემდგომ ყურადღებით გავეცნობით გიორგი ტოვსტონოგოვის, მიხეილ თუმანიშვილისა თუ სხვა დიდი პედაგოგების ნააზრევს მსახიობის აღზრდის პრობლემებთან დაკავშირებით, დავინახავთ რომ ყველა დროსა და ეპოქაში დგას უძრაობისა და დოგმატური შეხედულებების მსხვრევის საკითხი. კონსტანტინე სტანისლავსკიც კი, რომელმაც ერთ-ერთი ყველაზე ფუნდამენტური ნაშრომი შექმნა მომავალ მსახიობთა თუ რეჟისორთა დაოსტატების შესახებ, მიიჩნევდა, რომ არ შეიძლებოდა მისი პედაგოგიური გამოცდილების ბრმად გაზიარება. უფრო მეტიც, სამხატვრო თეატრი ერთ პერიოდში, განსაკუთრებით კი XX საუკუნის 20-30-იან წლებში, გადაიქცა საკმაოდ უინტერესო, სტერეოტიპულ შემსრულებლად იმ ნოვაციებისა, რომელსაც ადგილი ჰქონდა XIX საუკუნის მიწურულს, როცა ჩეხოვისა და გორკის დრამატურგიის საშუალებით კ.სტანისლავსკიმ და ვ.ნემიროვიჩ-დანჩენკომ სამხატვრო თეატრის შექმნით, “გაილაშქრეს” მცირე თეატრში დამკვიდრებული სტერეოტიპული ფორმების წინააღმდეგ. განსაკუთრებით მას შემდეგ, როცა კ.სტანისლავსკიმ შეიმუშავა ქმედითი ანალიზის მეთოდი, რამაც მნიშვნელოვნად შეცვალა მისი სისტემის მიერვე აღიარებული სწავლების ფორმები. პედაგოგიკაში გაჩნდა საშიშროება იმისა, რომ სტანისლავსკის სისტემის მიმდევრები, რეალურად “ცუდი” სამხატვრო თეატრის მიმდევრებად ჩამოყალიბდნენ. ეს კი მხოლოდ იმის გამო მოხდა, რომ ცალკეულ პედაგოგში თვითგანახლებისა და ნოვაციის სურვილი თითქმის არ არსებობდა, ასეთი პედაგოგები ინერციით მისდევდნენ იმას, რაც “გაიზუთხეს” და შემდეგ პრაქტიკაში ინდივიდუალური შემოწმების უნარი ალბათ არ აღმოაჩნდათ. რეჟისურაში ეს ისეთი საგანგაშო არ არის, რადგან შეიძლება ესა თუ ის წარმოდგენა ან წარმოდგენების რიგი ჩავარდეს ან ვინმემ მოძველებულად

მიიჩნოს, პედაგოგიკაში კი, ეს იწვევს უამრავი შტამპის დამკვიდრებას სტუდენტის სასწავლო-შემოქმედებით პროცესში.

თავად კოტე მარჯანიშვილი აღტკინებული კ.სტანისლავსკის იდეებითა და სამხატვრო თეატრით, ძალიან მალე სინთეზური თეატრის იდეამ გაიტაცა. 20-იან წლებში განსაკუთრებული ყურადღება მიაპყრო პანტომიმას, ჟესტს, მიმიკას, როგორც მსახიობის გამომსახველობითი საშუალებების ერთ-ერთ უმთავრეს ფერს.

ნაშრომში ერთი კონკრეტული სპექტაკლის სარეჟისორო ექსპლიკაცია წარმოდგენილია სადისერტაციო კრიტერიუმების შესაბამისად. მაგრამ ცხადია, ექსპლიკაციის ეს ფორმა სულაც არ არის სავალდებულო გაზიარებული იქნეს სხვა პიესის ექსპლიკაციის შექმნისას. ჩემი ინდივიდუალური ხედვა, ამ კონკრეტულ პიესასთან დაკავშირებით, სარეჟისორო პროცესის დროს არ გულისხმობს ნაწერის სერუპულოზური სიზუსტით გადატანას წარმოდგენაში. სპექტაკლი, რომელიც შეიქმნა ამ ექსპლიკაციის საფუძველზე, გამთლიანდა სტუდენტ-მსახიობების ინდივიდუალობით.

ნებისმიერი ინტერპრეტაცია მომავალი სამსახიობო კადრების აღზრდისას გამართლებულია, თუ ის გამყარებულია პროფესიული ჩვევების გამომუშავებითა და სრულადაა გამოყენებული სტუდენტის ინდივიდუალობა სასწავლო პროცესში. ნებისმიერი დოგმატური მიდგომა ამ პროფესიის პედაგოგიკაში სტუდენტისთვის საზიანო ხდება და იწვევს თეატრალური შტამპების წარმოქმნას.

“საერთოდ, პედაგოგიკა, ნამდვილი პედაგოგიკა, მიყვანაა თითოეული ახალგაზრდისა გარკვეულ დასკვნამდე; ერთად ფიქრია! როცა სხვასთან ერთად ფიქრობ და შენ თავად მიდიხარ გარკვეულ აზრამდე, ეს არასოდეს დაგავიწყდება.”⁶⁷

გამოყენებული ლიტერატურა და შენიშვნები:

1. სერგო გერსამია “გიორგი ერისთავის თეატრი” თბილისი, 1950 გვ.136
2. იქვე
3. ჟურნალი “კვალი” 1895 წ. №51

4. ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. VI, თბ., 1927 წ., გვ. 47.
5. გაზეთი “მრომა”, 1881 წ. № 12
6. ილია ჭავჭავაძე “თეატრის შესახებ” გვ. 66.
7. იქვე გვ. 75.
8. ა.თავზარაშვილი “მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის განხილვა ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკის შუქზე” – “თეატრმცოდნეობითი ძიებანი” ტ. II 1970 წ. გვ. 54.
9. ვასო აბაშიძე “მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ” კრებ. “ცხოვრების სარკე”, წიგნი 2, 1902 წ. გვ. 374.
10. კოტე მესხი – გაზ. “დროება” 1880 წ. № 227 “წერილები პარიჟიდან... წერილი მეოთხე”.
11. ვალერიან გუნია “ქართული თეატრი” 1889 წ. გვ. 177
12. ვასილ კიკნაძე – ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები. 1982 წ. გვ. 86
13. ვასო აბაშიძე “მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ” კრებ. “ცხოვრების სარკე”, წიგნი 1, 1901 წ. გვ. 373
14. იოსებ იმედაშვილი “ჩემი ცხოვრების წიგნი” 1978. გვ. 368.
15. იქვე გვ. 425.
16. ელისაბედ ჩერქეზიშვილი – მოგონებანი თბილისი 1941 წ. გვ. 72.
17. გიორგი ჩართოლანი – “თეატრალური რეფორმა და გიორგი ჯაბადარის თეატრ-სტუდია” თბილისი 1993 წელი. გვ. 61.
18. “ალიონი”, 1918, 25 მარტი, გვ. 1.
19. ვასილ კიკნაძე “სინამდვილე და სახიობა” 1990 წ. გვ. 540
20. “თეატრი და ცხოვრება”, 1918, № 14, გვ. 15.
21. გიორგი ჩართოლანი – “თეატრალური რეფორმა და გიორგი ჯაბადარის თეატრ-სტუდია” თბილისი 1993 წელი. გვ. 75.
22. აკაკი ვასაძე – “მოგონებები, ფიქრები” წიგნი პირველი 2010 წელი გვ. 45
23. გიორგი ჩართოლანი – “თეატრალური რეფორმა და გიორგი ჯაბადარის თეატრ-სტუდია” თბილისი 1993 წელი. გვ. 78
24. პეტრე დადვაძე – “სახალხო საქმე”, 1919, 15 ნოემბერი, გვ. 3.
25. გიორგი ჯაბადარი – “საქართველო”, 1920, 17 მარტი, გვ. 4.
26. აბურთიკაშვილი – “თეატრალური პორტრეტები” 1962 წ. გვ. 129.
27. აკაკი ვასაძე – “მოგონებები, ფიქრები” წიგნი პირველი 2010 წელი გვ. 47
28. თამარ წულუკიძე “მხოლოდ ერთი სიცოცხლე” “ხელოვნება” 1983 წელი. გვ. 86
29. ალექსანდრე ახმეტელი – დოკუმენტები, ნარკვევები. 1978 წელი ტ. I. გვ. 170
30. ვასილ კიკნაძე “სინამდვილე და სახიობა” 1990 წ. გვ. 549
31. თამარ წულუკიძე “მხოლოდ ერთი სიცოცხლე” “ხელოვნება” 1983 წელი. გვ. 103
32. გაზ. “კომუნისტი” 1922 წელი № 228
33. საქართველოს თეატრისა და კინოს მუზეუმი, კატალოგი № 20, № 6-15894
34. იქვე № 6-116
35. იქვე № 6-15857
36. იქვე № 6-15857
37. კ. მარჯანიშვილი “შემოქმედებითი მემკვიდრეობა” თბილისი 1972 წელი. ტ. I გვ. 254.

38. ა.ახმეტელი –“ქართული თეატრის კრიზისი” – “სახალხო გაზეთი” 1912 წ. №683
39. ა.ახმეტელი – ახალი სახიობა “ქართული თეატრის დღე” 1923 წელი
40. უ.ჩხეიძე – კოტე მარჯანიშვილი – რეჟისორი და ხელმძღვანელი 1949 წ. გვ.6
41. კ.მარჯანიშვილი – მოგონებები, სტატიები, გამოსვლები. 1958 წ. 112 გვ.
42. აკაკი ვასაძე – “მოგონებები, ფიქრები” წიგნი პირველი 2010 წელი გვ.209-210
43. თამარ წულუკიძე “მხოლოდ ერთი სიცოცხლე” “ხელოვნება” 1983 წელი. გვ.125
44. ეთერ გუგუშვილი – კოტე მარჯანიშვილი 1979 წ. გვ.308-309
45. აკაკი ვასაძე – “მოგონებები, ფიქრები” წიგნი პირველი 2010 წელი გვ.204
46. იქვე გვ. 205.
47. მიხეილ თუმანიშვილი – “რეჟისორი თეატრიდან წავიდა” 1989 წ. გვ.19-20.
48. [Товстоногов Г. А.](#) Зеркало сцены: В 2 кн. / Сост. [Ю. С. Рыбаков](#). 2-е изд. доп. и испр. М.: Искусство, 1984. Кн. 1. с т.239-240
49. იქვე გვ.240
50. ნათელა ურუშაძე – “მიხეილ თუმანიშვილი ასწავლის” გვ.14
51. [Товстоногов Г. А.](#) Зеркало сцены: В 2 кн. / Сост. [Ю. С. Рыбаков](#). 2-е изд. доп. и испр. М.: Искусство, 1984. Кн. 1. с т.222
52. დიმიტრი ალექსიძე “მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის” 1950 წ. გვ.28
53. დენი დიდრო “პარადოქსი აქტიორზე” 1952 წ. გვ.27
54. ვასო აბაშიძე “მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ” კრებ. “ცხოვრების სარკე”, წიგნი 2, 1902 წ. გვ.375-376.
55. ბენუა კოკლენი “მსახიობის ხელოვნება” 1937 წელი. გვ.18.
56. დიმიტრი ხეთისიაშვილი – ლილი იოსელიანი 2002 წ. გვ.170
57. იქვე გვ.178
58. მიხეილ თუმანიშვილი – “რეჟისორი თეატრიდან წავიდა” 1989 წ. გვ.145.
59. “ხელოვნება” მ.თუმანიშვილი “მოდი, ვითამაშოთ” 1992 წ. №9-10
60. დიმიტრი ალექსიძე – “მხოლოდ ხელოვნებით – მხოლოდ ხელოვნებისთვის” 1978წ.
61. ვენერა ანდრონიკაშვილი “სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის საკითხები” 2008 წ. გვ.70-71
62. იქვე გვ.37.
63. დიმიტრი ხეთისიაშვილი – ლილი იოსელიანი 2002 წ. გვ.13-14
64. მიხეილ თუმანიშვილი “ახლა კი ფარდა”. 1998 წ. გვ.20
65. მიხეილ თუმანიშვილი – “რეჟისორი თეატრიდან წავიდა” გვ.261
66. ა.ხორავა “შემოქმედებითი კადრების მომზადების ზოგიერთი საკითხი” გაზ“სოვეტსკაია კულტურა” №99, 1960 წ.
67. ნათელა ურუშაძე – საუბარი მარიკა წულაძესთან “თეატრი და ცხოვრება” 2014 წ. №4, გვ.80

ექსპლიკაციაში გამოყენებული ლიტერატურა:

არტურ მილერი - „მძიმე განსაცდელი“ - თარგმანი ქეთევან ლორთქიფანიძისა

ლილი იოსელიანი – კრებული. 2002 წელი

მარიანა შატერნიკოვა – საიდან წარმოიშვა მაკარტიზმი

გენდერული ტერმინების ლექსიკონი

ინტერვიუ არტურ მილერთან - „ნეზავისიმია გაზეტა“ 2001

ინტერნეტ-გვერდები: www.province.ru/publishing/index-izdanie.html

www.salemweb.com

www.salemweb.com/memorial/

www.salemweb.com/memorial/stonesintro.shtml

www.witchdungeoon.com

სარჩევი:

1. შესავალი	----- 2
2. თავი I – მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკის ისტორიული ასპექტები	--- 5
3. თავი II – ჯაბადარისა და ფაღავას სტუდიები პედაგოგიური აზროვნების ისტორიისათვის	----- 14

4.თავი III – კოტე მარჯანიშვილი და ალექსანდრე ახმეტელი – ქართული სათეატრო პედაგოგიკის ფუძემდებლები	----- 26
5.თავი IV – ქართული სათეატრო პედაგოგიკის განვითარების ეტაპები	-41
6. თავი V – ა.მილერი “საღემის პროცესი” ექსპლიკაცია	- 55
7.დასკვნა	-90
8.გამოყენებული ლიტერატურა და შენიშვნები	-96
9.ექსპლიკაციაში გამოყენებული ლიტერატურა	-98
10. სარჩევი	- 99