

ქორეოგრაფია ქართულ დრამატულ თეატრში

(გ. ჯაბადარის დრამატული სტუდია, ალექსანდრე ახმეტელი, კოტე მარჯანიშვილი)

საკვანძო სიტყვები: *გ. ჯაბადარი, კ. მარჯანიშვილი, ალ. ახმეტელი, დ. მაჭავარიანი, თ. ვახვახიშვილი, ს. სერგეევი, „ფუნტე ოგუნა“, „მზეთამზე“, „ანზორი“, „ლაპარა“, თეატრი, ქორეოგრაფია, პლასტიკა, პანტომიმა, მიმოღრამა*

გასული საუკუნეების სათეატრო და ქორეოგრაფიული შემოქმედების ამსახველ მთავარ და ძირითად წყაროს, იმ დროს, როდესაც სასცენო ნაწარმოებების ვიდეოჩაწერა ჯერ კიდევ არ ხორციელდებოდა, აღნიშნული პერიოდის რეჟისორთა, მსახიობთა, ქორეოგრაფთა თუ საზოგადო მოღვაწეთა მოგონებები, პირადი ჩანაწერები და სხვადასხვა სახის ლიტერატურული მასალა წარმოადგენს. აღწერილობით და შეფასებით ნაშრომებში ცოცხლდება სპექტაკლები, ქორეოგრაფიული და პლასტიკური ნამუშევრები. სპექტაკლის რეკონსტრუქცია სრულ სურათს მაინც ვერ იძლევა სასცენო პროდუქტის შესახებ, თუმცა ყოველივე შემოჩამოვლილზე დაყრდნობით, გარკვეული საინფორმაციო ბაზის თავმოყრის საშუალებით, გვეძლევა შესაძლებლობა დაახლოებით მაინც წარმოვიდგინოთ ნაწარმოების არქიტექტონიკული და მასში შემავალი ელემენტების წარმოსახვითი სურათი.

თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა თავისი შემადგენელი კომპონენტებით, სინთეზური ხელოვნებაა ქორეოგრაფიაც. ქორეოგრაფიას ქმნის პლასტიკა, მოძრაობა, ილეთი. მუსიკა, მხატვრობა და შინაარსი (ლიბრეტო ან ფოლკლორში ზეპირსიტყვიერება) კი, ერთ მთლიან ორგანიზმად აქცევს მას. როდესაც ქორეოგრაფია შედის დრამატულ ნაწარმოებში, შედის მთელი სისრულით, კომპონენტთა ერთიანი შემადგენლობით, თუმცა ამ დროს, ის უკვე ექვემდებარება, ამ შემთხვევაში ძირითად ელემენტს დრამის სახით, წარმოიქმნება სინთეზური თეატრის მრავალკომპონენტური სხეული.

ქორეოგრაფია სპექტაკლში, შეიძლება ითქვას, ჯერ კიდევ გამოუკვლეველი საკითხია. მას შემდეგ, რაც ქორეოგრაფია დრამატული თეატრალური ნაწარმოების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტად ჩამოყალიბდა და მის იდეურ-შინაარსობრივ თუ სახანაობით გადაწყვეტაში უმნიშვნელოვანესი როლი დაეკისრა, ჩვენს ინტერესს იმსახურებს, თუ ვინ, რომელი ქორეოგრაფები იღებდნენ მონაწილეობას იმ ეპოქალურ ძვრებში, რასაც ქართული თეატრი მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან განიცდიდა.

როგორც კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, საკითხი მეტად მოცულობითი აღმოჩნდა. აქედან გამომდინარე, თემა შემოიფარგლა გიორგი ჯაბადარის დრამატული სტუდიის, ალექსანდრე ახმეტელისა და კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედების ქორეოგრაფიული ასპექტების წარმოდგენით.

გიორგი ჯაბადარის დრამატული სტუდია და პირველი სათეატრო ქორეოგრაფები

გიორგი ჯაბადარის დრამატული სტუდიის შექმნას (1918-1920) რეჟისორული თეატრის მსახიობის აღზრდის აუცილებლობა დაედო საფუძვლად. თავად გ. ჯაბადარს კი, საფრანგეთსა და ევროპის სხვადასხვა ქალაქში მიღებულმა ცოდნამ უბიძგა, უცხოეთში მიღებული გამოცდილება საქართველოში დაენერგა.

მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან ქართული თეატრალური რეჟისურა ევროპული სახელოვნებო ტენდენციების გააზრებით ქმნის ახალი პერიოდის ქართული თეატრის სათეატრო ესთეტიკას. სწორედ ეს იდეა იქცა ალ. ახმეტელისა და კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობის საფუძვლად. აქ კი, ქორეოგრაფია უკვე სპექტაკლის არა მხოლოდ შემადგენელი, არამედ ორგანული ნაწილი ხდებოდა, სადაც ახალ ხარისხში ავითარებდნენ წინამორბედთა მიგნებებსაც. „სისტიმაც, რომლითაც სტუდიაში იხვეწებოდა ახალგაზრდა მსახიობების საშემსრულებლო ოსტატობა, ევროპულ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით იყო შედგენილი. იქნებოდა ეს მეტყველების კულტურის სახელმძღვანელო „დიქცია“ (ავტორი თავად გ. ჯაბადარი), თუ პლასტიკის სავარჯიშოები (დალგოროვის სისტიმა), ცეკვის (კლასიკური ევროპული საბალეტო სკოლის სისტიმის მიხედვით - ბაუერ ზაკსი), თუ მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილები (ვ. შალიკაშვილი - სამხატვრო თეატრის პრინციპები)“.¹

ჯაბადარის სტუდიაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა ცეკვისა და ზოგადად მსახიობის პლასტიკის დამუშავებას. როგორც გ. ჩართოლანის მონოგრაფიაში ვკითხულობთ, ცეკვასა და პლასტიკაში გაკვეთილებს ოპერისა და ბალეტის მსახიობები ს. ვაკარეცი და ბაუერ ზაკსი ატარებდნენ.² მსახიობისათვის პლასტიკაში მომზადების მნიშვნელობაზე მიუთითებს ფაქტი, რომ გ. ჯაბადარს ჰქონია ნაშრომი სახელწოდებით „პლასტიკა“, რომელიც ქართულ პრესაში გამოიცემოდა.³

გ. ჯაბადარის სტუდიაში ვაკარეცისა და ბაუერზაკსის მუშაობის თაობაზე ინფორმაციას გვაწვდის აკაკი ვასაძეც. ა. ვასაძის თქმით, გიორგი ჯაბადარს სტუდიაში „პლასტიკის მასწავლებლად ბალეტმაისტერი ვაკარეცი და მისი მეუღლე ბაუერ-ზაკსი“⁴ ჰყავდა მიწვეული.

როდესაც ახალჩამოყალიბებული სტუდია ჯაბადარმა საგარეჯოში წაიყვანა, მასწავლებლებიდან მხოლოდ ვ. შალიკაშვილი, ვაკარეცი და ბაუერზაკსი წაყვნენ. მეცადინეობები ენოში, უნარმაზარი კაკლის ქვეშ ტარდებოდა, მათ შორის ცეკვისა და პლასტიკის გაკვეთილები: „ჩირაღდნებითა და მთვარის შუქით განათებულ მოედანზე, სოფლელებით გარშემორტყმულნი, ჩვენც რიგრიგობით ვამოწმებდით განვლილ მასალას მეტყველებაში, პლასტიკაში, რიტმიკაში“.⁵ სტუდიელები მხიარული ჟივილ-ხივილით მართავდნენ იმპროვიზებულ გამოსვლებს იქაურ მეფანდურე-მომღერლებსა და მოჭიდავეებთან ერთად.

1 ჩართოლანი გ., 1918-1920 წწ. ქართული პრესა თეატრალური რეფორმის შესახებ (გიორგი ჯაბადარის სტუდია), „კენტავრი“, თბ., 2019, გვ. 74.

2 იქვე, გვ. 107.

3 იქვე, გვ. 94.

4 ვასაძე ავ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 40.

5 იქვე, გვ. 44.

საინტერესო პასაჟია: „ყოველდღე გვიქონდა აგრეთვე ცეკვის გაკვეთილები, ვვარჯიშობდით ქალები ქიტონებში, კაცები - მოკლე შარვლებში“.⁶ ღუნჯანისეული და თავისუფალი ცეკვის, განზოგადებული პლასტიკის გავლენა გ. ჯაბადარის სტუდიასაც განუცდია. სწორედ ცეკვის ეს მიმართულება თავის ადგილს პოულობს ამ პერიოდის სადადგომო შემოქმედებაში (ალ. ახმეტელის „ბერლო ზმანია“ - 12 ქალის ეფემერული ცეკვა).

სტუდიაში შექმნილ-გამომუშავებულის რეალიზებისათვის გ. ჯაბადარმა სწორედ ფრანგული პიესა - ეჟენ ბრიეს „სარწმუნოება“ შეარჩია, რომელსაც სენ-სანსის მუსიკა ერთოვდა. როგორც აფიშაც იუწყებოდა, ეს იყო მუსიკალური დრამა. აფიშაზე წარმოდგენილ შემსრულებელთა შორისაა ბრბო და მოცეკვავენი, რაც მიმანიშნებელია იმ გარემოებისა, რომ სპექტაკლში ცეკვას საკმაო დონით ფიგურირებდა. მიუხედავად ამისა, ქორეოგრაფის ვინაობა აფიშაზე ვერ მოხვდა. სავარაუდოდ, სპექტაკლის ქორეოგრაფიულ ნაწილზე ს. ვაკარეცმა და ბაუერნაქსმა იმუშავეს.

სპექტაკლში, „სარწმუნოება“, ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი პლასტიკა, მსახიობის სხეულის არასტატეკური მდგომარეობა და მოქმედება, იმდენად დინამიკური, ელასტიკური და ქმედითი იყო, რომ როგორც ვერიკო ანჯაფარიძე ივთვებს, „კოსტიუმის ზედა ნაწილი ტანიდან ძვრებოდა“.⁷ აქტიურობითა და დინამიკურობით გამოირჩეოდა მასობრივ სცენებში დაკავებული მსახიობების როლებიც.

მსახიობებისათვის ახალი სასცენო პლასტიკის ათვისება, შემუშავება და გამოსახვა, არ იყო მარტივი. როგორც ა. ვასაძე იხსენებს, ცეკვა მისი ძლიერი მხარე ვერ ყოფილა: „სასცენო მეტყველებაში არც ბატონი გიორგი (ჯაბადარი-ხ.დ.) და არც ბატონი ვალერიანი (შალიკაშვილი - ხ.დ.) არ მემდუროდნენ, მაგრამ პლასტიკასა და ცეკვაში გასაოცრად მოუქნელი აღმოვიჩინე. განსაკუთრებით კლასიკური ბალეტის შესტიკულაციის კანონებს ვერ ვითვისებდი. უბრალოდ შინაგანად ვერ ვეგუებოდი. ამის გამო ბალეტ-მაისტერი ბატონი ვაკარეცი მწარედ დამცინოდა“.⁸

გ. ჯაბადარის სტუდია დაიშალა, მან სულ 2 წელი (1918-1920) იარსება. ახალგაზრდა სცენისმოყვარეთა წრის ბაზაზე, რომელსაც გ. მიქელაძე ხელმძღვანელობდა, ა. ფალავამ ჩამოაყალიბა დრამატული სტუდია. ამ სტუდიის მასწავლებელთა სიაში ჩანს სამხატვრო თეატრის პედაგოგი ვ. ჟღენტი როგორც პლასტიკის პედაგოგი.⁹ როგორც მსახიობი ცაცა ამირეჯიბი წერს, მოსკოვში, ხალიუტინას დრამატულ სკოლაში, რომელშიც თავად სწავლობდა, პლასტიკაში გ. ბენდეროვიჩ-ჟღენტი ამეცადინებდათ, და რომელიც შემდგომ მრავალი წლის განმავლობაში თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში ასწავლიდა პლასტიკას.¹⁰ აღნიშნულმა სტუდებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მსახიობთა მომზადების საქმეში. რუსთაველის თეატრის, შემდგომ ქუთაის-ბათუმისა და მარჯანიშვილის თეატრების ძირითად შემადგენლობას სწორედ ამ სტუდებში აღზრდილი მსახიობები წარმოადგენდნენ.

6 ამირეჯიბი ც. მსახიობის მოგონება, „ხელოვნება“, 1975, გვ. 88.

7 ჩართოლანი გ., 1918-1920 წ.წ. ქართული პრესა თეატრალური რეფორმის შესახებ (გიორგი ჯაბადარის სტუდია), „კენეტავრი“, თბ., 2019, გვ. 80.

8 ვასაძე ა., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენეტავრი“, თბ., 2010, გვ. 45.

9 ქორქია რ., აკაკი ფალავა, „ხელოვნება“ (საქ. თეატრ. საზ. სტამბა), თბ., 1960, გვ. 56.

10 ამირეჯიბი ც. მსახიობის მოგონება, „ხელოვნება“, 1975, გვ. 35.

მე-20 საუკუნის დასაწყისი განსაკუთრებული პოლიტიკური რყევებით და ამავე დროს, ხელოვნების ყველა მიმართულებაში ახალი შენაკადების გაჩენით გამოწვეული სიჭრელით ხასიათდებოდა. აკაკი ვასაძე წერს: „იმ არეულ დროს საქართველოში ვის არ შეხვდებოდით - ლტოლვილ გრაფებსა და ბარონებს, პიანისტებს, დირიჟორებს, მომღერლებს, ცნობილ კომპოზიტორ ჩერეპნინს, მხატვარ სუდეინს, ცნობილ მოცეკვავეებს - მორდგინს, მაკლეცოვას, მსახიობ ხოდოტოვს“.¹¹ ერთმანეთის მიყოლებით იხსნებოდა და იხურებოდა თეატრები, სხვადასხვა სახის სტუდიები. სწორედ ამ ვითარების გამოძახილია თეატრალურ სივრცეში ბევრი უცხოელი მოცეკვავისა თუ ქორეოგრაფის გამოჩენა, რომელთა გვარები და შემოქმედების ნაყოფიც მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონმა შემოინახა.

პ. ფრანგიშვილი გვაწვდის ინფორმაციას კიდევ ერთი ქორეოგრაფის შესახებ, რომელიც თეატრალურ დადგმებში საცეკვაო კომპოზიციებსაც ქმნიდა და სრულ ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებებსაც. ეს არის ცეკვის მასწავლებელი ოვერლო,¹² რომელიც დრამატულ კურსებზე მისაღებ კომისიაში მონაწილეობდა და რომელმაც „პლასტიკურობა“ შემოქმედა გამოსაცდელებს.¹³ შემდეგ გვერდზე კი მეტად აკონკრეტებს: „პლასტიკურობას და ქორეოგრაფიას გვასწავლიდა პოლონეთის ოპერის ყოფილი ბალეტ-მეისტერი ოვერლო (რომელსაც თბილისში ერთწლიანი საცეკვაო სკოლა ჰქონდა გახსნილი)“.¹⁴ ხოლო ქართულ ცეკვაში ამეცადინებდათ ელისაბედ ჩერქეზიშვილი.¹⁵ ასევე ოვერლოს დაუდგამს პანტომიმა „კერპთაყვანისმცემელი“.¹⁶

ცნობილია, რომ ქართული სცენის ერთ-ერთი ღვაწლმოსილი მსახიობი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი კარგი მოცეკვავეც იყო. ცეკვა მან ბავშვობიდანვე ისწავლა იმ ყოფით გარემოში, რომელშიც იზრდებოდა. სოფელ ხვედურეთში, რუსული ენის შესასწავლად მიბარებულმა, დეიდაშვილის - ზაქარია ციციშვილის სტუმრიან და ქეიფის მოყვარულ ოჯახში „ცეკვა-თამაშის, დაირა-ბუზიკის დაგვრის მეტი ვერაფერი ვისწავლე“¹⁷ - წერს ე. ჩერქეზიშვილი. სოფელ ტირძისში ქორწილში, 14 წლის ელ. ჩერქეზიშვილის შესრულებულმა „ლეკურმა“ ისეთი მოწონება დაიმსახურა, საზოგადოება კითხულობდა - „ვინ არის ეს პატარა მოლეკურეო!“, მისი ტოლები კი თბილისში ჩასვლას და „ლეკურის“ სწავლებას სთხოვდნენ.¹⁸

შალვა დადიანთან გვითხულობთ: „როცა ქუთაისში რეჟისორობა დავიწყე და კარგად მქონდა შეგნებული, რომ მსახიობს თავისი ტანის მოქნილობა უნდა შედგამდეს და, მამასადაძემე, ყოველგვარ ადამიანურ ცეკვა-როკვასაც დაუფლებული უნდა იყოს, დასისათვის მოვიწვიე სპეციალისტი, ცეკვის მასწავლებელი ალელოვი და ვამეცადინებდი დასს, მეც ვღებულობდი ვარჯიშში მონაწილეობას. ბევრმა დასის წევრმა კარგად შეითვისა ეს ხელოვნება, მე კი, როგორც ზემოთაც ვთქვი, რიგიანი მოცეკვავე მაინც ვერ გამოვედი. ეტყობა ამაში უნიჭო ვიყავ და ვერც თუ ისე მიმიზიდა“.¹⁹ რადგან შ.

11 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 79.

12 ფრანგიშვილი პ., რაც ვნახე და განვიცადე, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1963, გვ. 119.

13 იქვე, გვ. 120.

14 იქვე, გვ. 143.

15 იქვე.

16 იქვე, გვ. 151.

17 ჩერქეზიშვილი ელ., მოგონებანი, „ფედერაცია“, თბ., 1941, გვ. 13.

18 იქვე, გვ. 15.

19 დადიანი შ., რაც გამახსენდა, ქართული პროზა, წ. XXVII, „ფარნავაზი“, თბ., 1996, გვ. 468.

დადიანი თვლიდა, რომ მსახიობი „ყოველგვარ ადამიანურ ცეკვა-როკვას დაუფლებული უნდა იყოს“, სწორედ ამიტომ, მასწავლებელი ალელოვი (გვარის ქართული ფორმით ალელიშვილი უნდა ყოფილიყო - ხ. დ.) მსახიობებს ასწავლიდა როგორც ეროვნულ ცეკვებს, ისე ევროპული ყოფითი ქორეოგრაფიის ნიმუშებს - „მაზურკა“, „პოლკა“, „გალსი“, „კადრილი“ და ა. შ.

ჯერ კიდევ იმ დროს, როდესაც შ. დადიანი თბილისში გადმოსვლამდე ქუთაისის დასს ხელმძღვანელობდა და რეჟისორად მუშაობდა (1920-1921), წესად დაუნერგავს, რომ: „მცოდნე ხალხს წაეკითხა ჩვენთვის ლექციები: თეატრალურ ხელოვნებაზე, დრამატურგიაზე საერთოდ, ევროპიულ თეატრების და კერძოდ საქართველოს ისტორიაზე, მკაფიო მეტყველებაზე და აგრეთვე ფიზიკურ ვარჯიშობაზე, ფარიკაობა, ცეკვა-როკვა როგორც ევროპიული, ისე აზიური და სხვ.“²⁰ მართლაც საინტერესო დეტალია, თუმცა ინტერესს იწვევს, ვინ წაიკითხა ლექციები როგორც ევროპულ, ისე აზიურ „ცეკვა-როკვაზე“, რატომ არ ჩანს ქართული „ცეკვა-როკვა“ ამონარიდში? თუ ამ შემთხვევაშიც როგორც იმ დროს იყო მიღებული, ქართული ცეკვა აზიურ ცეკვებში მოიაზრებოდა? - ისე, როგორც ალ. ალექსიძის „აზიური ცეკვების სტუდიაში“, რომელსაც აზიური ერქვა, მაგრამ ძირითადად ქართულ ცეკვების სტუდიას წარმოადგენდა.

ამგვარად, მოპოვებულ ინფორმაციაზე დაყრდნობით, პროფესიული სასცენო ქორეოგრაფიის სათავეებთან ს. ვაკარეცი, მ. ბაუერზაქსი (რიგ შემთხვევაში ტექსტებში წარმოდგენილია „ზაქსი“, რიგში კი, „ზაკსი“ - ხ.დ.), ვ. ბენდეროვიჩ-ჟლენტი, ალელოვი, ოვერლო, ქართულ ცეკვაში ელ. ჩერქეშიშვილი გამოიკვეთა.



ბალეტმაისტერი ს. ვაკარეცი.

20 დადიანი შ., რაც გამახსენდა, ქართული პროზა, წ. XXVII, „ფარნავაზი“, თბ., 1996, გვ. 565.

ალექსანდრე ახმეტელი

ქორეოგრაფიას ალ. ახმეტელის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რაც ორი მიმართულებით იგვეთება: 1. მსახიობისათვის პლასტიკური შესაძლებლობების განვითარება და, 2. ქორეოგრაფია, როგორც დრამატული სპექტაკლის უცილობელი ნაწილი. რეჟისორი, მსახიობთა პროფესიონალიზმის განსაზღვრისას, თუ როგორი უნდა იყოს ახალი დროის მსახიობი, თვლიდა, რომ მან უნდა იცოდეს ცეკვა, ფლობდეს სხეულს და იყოს მოქნილი, „შუშპარიანი“. შესაბამისად, სპექტაკლიც იქნება ცოცხალი, ტემპერამენტიანი და ხმაურიანი.

თუ გავითვალისწინებთ ალ. ახმეტელის შემოქმედებაში გმირული და რომანტიკული ნაკადების ერთ არნში მოქცევის სურვილს, ცხადი ხდება, თუ რატომ აირჩია რეჟისორმა თეატრის განვითარების ერთ-ერთ მთავარ მოტივად ნაციონალური თემისა და შესაბამისად, ესთეტიკის სცენაზე დამკვიდრების იდეა. სიხლის მაძიებელი თეატრი თავის სახეს ყველგან ეძებდა, მათ შორის ხალხურ შემოქმედებაში, რიტმისა და პლასტიკაში. ყოველივე ამას ემატებოდა ჰეროიკული დრამის პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სურათის სიმკვეთრე. ჰეროიკული თეატრის საფუძვლად ახმეტელი ქართველი კაცის ახალ სახეს მოიანზრებდა. თეატრი უნდა ყოფილიყო სამჭედლო, ლაბორატორია, სადაც შეიქმნებოდა ქართველი მაყურებლისათვის სამაგალითო გმირი.

ალ. ახმეტელი ქართველი მსახიობის განსაკუთრებული პლასტიკის, მოძრაობის რიტმის სპეციფიკის შესახებ მოგვითხრობს წერილში „არის თუ არა ქართული თეატრი - ქართული?“²¹ ძალზე საინტერესოა ალ. ახმეტელის დამოკიდებულება სანახაობითი ხელოვნების - ქართული ეროვნული თეატრის სხვადასხვა დარგის მიმართ. წერილში, რომელიც რეჟისორმა 1915 წელს დაწერა, თეატრალურ სფეროებს შორის ბალეტიც აქვს დასახელებული. ამდენად, ქორეოგრაფიული სპექტაკლის, „ცეკვის თეატრის“ აქტუალობის აღნიშვნა, მე-20 საუკუნის დასაწყისში, უმნიშვნელოვანეს ფაქტს წარმოადგენს. აქ ცალსახად საბალეტო სპექტაკლზეა საუბარი, რომელიც ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელია საქართველოში. ალ. ახმეტელი აღნიშნავს, რომ დრამა, ოპერა და ბალეტი სხვადასხვა ტემპით ვითარდება, რომ ამ სამიდან მხოლოდ დრამა აქვს საზოგადოებას: „ჩვენ სრულებით არ გვაქვს ბალეტი, ოპერა უსუსური ბავშვივით ნელ-ნელა იდგამს ფეხს“²². ბალეტი თავისი წარმოშობით განსაზღვრულად ევროპული ხელოვნებაა (ისევე, როგორც ოპერა) და მისი ნაციონალური - ფორმითა და შინაარსით ქართული მოდელის შექმნისათვის ინიციატივის გამოჩენა, დღევანდელი გადმოსახედიდან პროგრესულად გამოიყურება: „ყოველი ეროვნული თეატრი იზრდება და ვითარდება თანამედროვე კაცობრიობის ცხოვრებაში სამ დარგად: თეატრი - დრამა, თეატრი - ოპერა და თეატრი - ბალეტი. ადვილად შესაძლებელია, რომ ერთი რომელიმე დარგი თეატრისა დროის მიხედვით უფრო მაღლა იდგეს მეორეზე, მაგალითად დრამა - ოპერაზე, ოპერა - ბალეტზე, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მათი აუცილებლობა უეჭველია, ვინაიდან ეს სამივე დარგი თეატრისა, - უმაღლესი ფორმებია ერის ესთეტიურ ზრდა-განვითარებისა. როგორც დრამა მოქმედებით, ასევე ოპერა მუსიკით, ბალეტი დრამატული პლასტიკით ჰქმნიან ესთეტიურ ქარვას ერის სულიერი ექსტაზისას. მათი განსხვავება

21 ახმეტელი ალ., წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 55.

22 იქვე, გვ. 49.

მხოლოდ ფორმებშია. სამივე კი ერთად გრძნობის კულტი არის“.²³

და იქვე: „მე მწამს, რომ თდესმე, როგორც ბალეტი, ასევე ოპერაც გაივლის ეკლიან გზას და დრამასთან ერთად საბატიო ადვილს დაიმკვიდრებს ქართულ კულტურაში“.²⁴ ალ. ახმეტელის ნააზრევს, ცოტა ხნით ადრე, ვიდრე მას სიცოცხლეს გამოასალმებდნენ, ვახტანგ ჭაბუკიანი - ქართული ნაციონალური ბალეტის შემქმნელმა, ბალეტების: „მხეჭაბუკის“ (1936) - მოგვიანებით „მოების ვულის“ სახელწოდებით, „სინათლეს“, „გორდას“ სახით, ხორცი შეასხა.

თეატრალური ნაგებობის სპეციფიკურობაზე საუბრისას ალ. ახმეტელი აღნიშნავდა: „უმთავრეს საშუალებებს დრამა-თეატრისა შეადგენს სიტყვა და მოძრაობა. ჩვენ ვგებულობთ მსახიობის სულიერ ვითარებას და მდგომარეობას სიტყვით და მოძრაობით. აქედან თავისთავად ცხადია, მსახიობი იმგვარ პირობებში უნდა იყოს ჩაყენებული, რომ მისი ხმა, თვით ჩურჩულიც, მისი ოდნავი მოძრაობაც კი ჩვენთვის გასაგები იყოს“.²⁵ ალ. ახმეტელს არ აუმაყოფილებდა ქართველ მსახიობთა პლასტიკური შესაძლებლობების ხარისხი, მისთვის მიუღებელი იყო მსახიობის მიერ მთელი როლის 3-ნ პოზით შესრულება, რაც ვერ უზრუნველყოფდა როლის საინტერესოდ წარმოდგენას. რეჟისორი ამას ოსტატობის სილატაკედ თვლიდა: „ქართულმა სცენამ ვერ შესძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა, ამ მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა-გამოცნობა და ქართული ელფერით მოცული პლასტიკის შექმნა სცენაზე. მერე ეს მოხდა ჩვენში, საქართველოში, სადაც ქართველ კაცზე ლამაზ მოსიარულეს, ბუნებრივი პროპორციით შექმულ მოძრაობის მქონეს ჯერ-ჯერობით ბადალი არ ჰყავს დედამიწის ზურგზე. ქართველი დადის საუცხოოდ, ფენს სდგამს გაბედულად, და არა ჩლუნვად, მოშვებულად... მთელი კორპუსიც გადააქვს თავისუფლად, სწორად, ოდნავ რხევით... ქართველს ფენი გაშლილი დააქვს... მე მყავს სახეში მდაბიო ხალხი, ჩვენი გლეხ-კაცობა. მივიქცევით ყურადღება ჩვენი გლეხი კაცისათვის, როცა ის, მაგალითად, ხელს გართმევთ, ტანს რა მოძრაობას აძლევს? ქართველი წელს მხრებში კი არ ხრის, ე. ი. კი არ იკუნება, როგორც ჩრდილოეთის მცხოვრებლებმა იციან. წელ-გაშლილი სრულიად მთელ კორპუსს ოდნავ თქვენსკენ ხრის, - ფეხები გაშლილი, გაჭიმული უდგას და კისერი პერპენდიკულარულად ხერხემალოთან უჭირავს. ქართველის მოძრაობა ბუნებრივად ესთეტიკურ კანონებს ემორჩილება. ლერწამივით ახოვანი ქართველის მოძრაობა - წმინდა რითმული მუსიკა“.²⁶

მოძრაობას ალ. ახმეტელი განიხილავდა როგორც „სტატიური მომენტების ჯამს“. რომელიმე პერსონაჟის სახის გამოძერწვისას ის ცდილობდა მსახიობს დაენახა ქართული, ნაციონალური მოძრაობის რიტმი და ჟესტის თავისებურება. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე მან მაგალითად აისედორა დუნკანი მოიყვანა: „ასე გააკეთა ცნობილმა მოცეკვავე ქალმა აისედორა დუნკანმა: მან შეაგროვა ძველი ბერძნული ქანდაკებებიდან და ნახატებიდან რამდენიმე ათასეული სტატიური პოზა და ამ გზით აღადგინა (დაახლოებით) ძველი ბერძნული მოძრაობა“. ის ათასობით სტატიური პოზა ცალ-ცალკე ხომ გამოხატავდა რალაც მოძრაობას. „ამიტომ ვამბობ, რომ მოძრაობა სტატიური მომენტების ჯამია“.²⁷

23 ახმეტელი ალ., წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 49.

24 იქვე.

25 აიქვე, გვ. 10.

26 იქვე, გვ. 61.

27 ახმეტელი ალ., წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 169.

თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ აისედორა დუნკანის შემოქმედებამ მართლაც მიახლოებით შეძლო ძველი ბერძნული ქორეოგრაფიის გაცოცხლება. რეალურად დუნკანის შემოქმედებამ სრულიად განსხვავებული მიმართულება მიიღო, რადგან მხოლოდ სტატიკური მდგომარეობებით ცეკვის აღდგენა თითქმის შეუძლებელი აღმოჩნდა.

ასევე შთამბეჭდავია ახმეტელის სიტყვა, წარმოთქმული გასტროლების შემაჯამებელ სხდომაზე მოსკოვში 1933 წლის 25 ივნისს მას შემდეგ, რაც მან თავის მიზანს, ქართველი მსახიობები პლასტიკურად გამოეძერწა, დიდწილად მიაღწია - „ნუ ვაგვიკვირდებათ, რომ ჩვენი მსახიობები მღერიან და ცეკვავენ, უამისოდ ჩვენთან მსახიობი ვერ იმუშავებს. ის ნომრები, რომლებიც ახლა აქ იყო შესრულებული, ნამდვილი ხალხური შემოქმედებაა“.²⁸ ლენინგრადში აღნიშნავდნენ ქართველი მსახიობების მოძრაობისა და აქსტის ვირტუოზულობას, სიმსუბუქეს, პლასტიკურობას. „ალ. ახმეტელმა თვისობრივად ახალი თეატრი შექმნა. მან პირდაპირ „სუფთა“ სახით კი არ აიღო ქართული სანახაობრივი კულტურის ელემენტები, უბრალო კომპონენტებად კი არ აიღო ქართული ცეკვა და ქართული პოლიფონიური სიმღერა (თუმცა, ზოგჯერ მათ პირდაპირ „ფუნქციასაც“ აკისრებდა), არამედ, თავისი ღრმა ინტუიციით ამოიცნო მათი არსი, სწორედ თეატრალური არსი. მისი სპექტაკლები სტრუქტურულად უაღრესად პოლიფონიურია. ეს პოლიფონიზმი მას სჭირდებოდა ქართული ეროვნული ხასიათის გამოვლენისათვის“²⁹ - წერს თეატროლოგი ნოდარ გურაბანიძე.

„ბერდო ზმანია“ (1920). 1920 წელს ქართული თეატრი ღრმა კრიზისის განიცდიდა, დრამატული საზოგადოება უძლური იყო არსებული სიტუაციის შეცვლის საქმეში. საზოგადოებამ იჯარით აიღო „არტოს“ შენობა (ახლანდელი რუსთაველის თეატრი) და მოლაპარაკება გამართა სანდრო ახმეტელთან. ახმეტელმა გადაწყვიტა დაედგა სანდრო შანშიაშვილის პიესა „ბერდო ზმანია“, რომელსაც ადრეც იცნობდა.

„ბერდო ზმანიას“ დადგმისას ალ. ახმეტელმა საფუძველი ჩაუყარა სინთეზური თეატრის წარმოქმნას. მან კომპოზიტორი დიმიტრი არაყიშვილი და მხატვარი ვალერიან სიდამონ-ერისთავი ჩააბა მუშაობის პროცესში. მანამდე კი, 1916 წელს ალ. ახმეტელს და არაყიშვილთან შემოქმედებითი ურთიერთობის გამოცდილება საოპერო სპექტაკლის - „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ - დადგმისას უკვე ჰქონდა. რეჟისორმა გადაწყვიტა „ბერდო ზმანიაში“ მუსიკა, ცეკვა და სიმღერა ფართოდ გამოეყენებინა.

ალ. შანშიაშვილის ტრაგედიას საფუძვლად ედო ქართული ხალხური ლეგენდა წუთისოფლის წუთიერების, დედამიწაზე ადამიანის დროებითობისა და ბედნიერების წარმატებლობის შესახებ. ბერდოც და ზმანიაც ერთი არსებაა - ბერდო მიწიერი, ზმანია კი, ზეციური. მიწიერ სურვილებსა და ზეციურ ოცნებაში დუალისტურად განსხვავება ყოველი ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობაა. „ბერდო ზმანიაში“ ყოველი გრძობა თუ მისწრაფება, მატერიალური თუ არამატერიალური, სიმბოლურ გამომსახველობას ატარებდა: „ცისია“ იდეალური ბედნიერების განსახიერება, „ბედია“ თანმდევი ბედის, მიწა მშობელი „დე დიაა“, ხოლო „ვნებო“, „ტურფა“, „მწეონა“ - ასევე ფილოსოფიური სიმბოლოებია, სიკვდილსაც ახალგაზრდა ქალი გამოხატავს.

ნ. კეკელიშვილი წერს: „ახმეტელი დიდი სიძნელის წინაშე იდგა: გრძობდა, რომ „ბერდო ზმანია“ მისი ფილოსოფიური შინაარსის გამო მაყურებლისათვის მძიმე და

28 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 243.

29 გურაბანიძე ნ., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 56.

ძნელი გასაგები იქნებოდა. ისიც იცოდა, რომ სიმბოლური ხერხებით დახატული ადამიანის სულიერი ცხოვრების გადმოსაცემად საჭირო იყო სპეციალურად დაწერილი მუსიკა და ბალეტი. ეს ორი ატრიბუტი უნდა დახმარებოდა სპექტაკლის დედააზრის გახსნაში“.³⁰ სიმბოლისტურ-ფილოსოფიური დრამა ურთულესი ჟანრია, ამასვე ემატებოდა ვოდევილებსა და კომედიებს შერჩეული საზოგადოების მოუშადადებლობა. ნ. კეკელიშვილი ასევე წერს, რომ ალ. ახმეტელის „ბერდო ზმანია“ კ. მარჯანიშვილის „ცხვრის წყაროს“ წინამორბედი, გენერალური რეპეტიცია იყო. მიუხედავად ამ სპექტაკლით განხორციელებული და დანერგილი უამრავი სიანლისა, ახმეტელის მიერ „დანგრეულ კედლებში“ თეატრში საძირკველი მაინც ძველი რჩებოდა, რამაც საბოლოოდ შეფასებათა დიამეტრალიზაცია გამოიწვია.

აჰ. ვასაძე იხსენებს: „ბერდო ზმანიას“ რეპეტიციები მაგიდასთან ჩვეულებრივ დაიწყო, ხოლო, როდესაც მიზანსცენებზე გადავიდით, სანდრო ახმეტელი მსახიობისაგან მოითხოვდა პლასტიკურ მოძრაობას. ამიტომ მისი რეპეტიციები მიზანსცენებზე უფრო პლასტიკურ წვრთნას ჰგავდა. „მსახიობის სხეული ისე უნდა მეტყველებდეს, როგორც სიტყვა“, - ხშირად ვგეტყვოდა ახმეტელი“.³¹

როგორც ჩანაწერებიდან ირკვევა „ბერდო ზმანიაში“ სრულდებოდა რამდენიმე საცეკვაო კომპოზიცია: 1. ქალთა ლანდების ცეკვა, 2. დავლური, 3. სიკვდილის ცეკვა. ერთ-ერთ ჩანაწერში ალ. ახმეტელის მიერ მითითებულია, რომ „საჭიროა მოიწვიონ კომპოზიტორი არაყიშვილი, რომ დაწეროს „ბალეტი“, ქალთა ხორო და ორი სიმღერა ვაჟთათვის“.³²

„ქალთა ლანდების ცეკვას“ „ბერდო ზმანიაში“ ქალთა გუნდი ასრულებდა, რომელიც 12 მოცეკვავე ქალისაგან შედგებოდა: „არც მუსიკის თანხლებით ქალთა გუნდის მოძრაობა იყო თითქოს ახალი მოვლენა ქართული თეატრის ცხოვრებაში. ამგვარი რამ უკვე ჰქონდა გამოყენებული ვ. შალიკაშვილს „სინათლეში“, მაგრამ ახმეტელის მიერ დადგმული ქალთა ეს პანტომიმა უფრო საბალეტო ნომერი იყო, რომელსაც პლასტიკის საშუალებით სცენის შინაარსი უნდა გადმოეცა. ეპიზოდში მონაწილე ყოველი ქალი ირეალურ ფერიას გამოსახავდა, იგი რეალური ცხოვრებისეული გმირის ორეული იყო და ამქვეყნიურ ცხოვრებაში ბერდოსთან თავისი დამოკიდებულება ჰქონდა, ამ შინაგანი განწყობით მოქმედებდა ის პანტომიმაში. მისი ინდივიდუალობა ვლინდებოდა სიმეტრიულ მოძრაობებში. აქ 12 ქალი მონაწილეობდა. როგორც ჩანს, მუშაობა იმდენად საინტერესოდ მიმდინარეობდა, რომ ზოგიერთი მსახიობი ქალი ნაწყენი ყოფილა, მე რად არ ამიყვანა რეჟისორმა, განა იმათზე ნაკლებ შევძლებდი პლასტიკურ რხევასო“.³³ როგორი იყო ახმეტელისეული პანტომიმა, რას ეფუძნებოდა მისი გააზრება პანტომიმასთან დაკავშირებით? პანტომიმის ახმეტელისეული გააზრება და არა მარტო, მარჯანიშვილისეულიც, ეფუძნებოდა ცეკვას, სხეულის პლასტიკურ მოძრაობას და არა დღევანდელი პანტომიმის ესთეტიკას. დღესდღეობით პანტომიმის თეატრი სრულიად სხვა სალექსიკო მასალას იყენებს თავისი სამეტყველო ენის დემონსტრირებისას. ტალოვანი,

30 კეკელიშვილი ნ., სანდრო ახმეტელის პირველი დადგმა, „საბჭოთა ხელოვნება“, #11, 1960, გვ. 72.

31 ვასაძე აჰ., მოვონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტიავრი“, თბ., 2010, გვ. 107.

32 ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 – 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 57.

33 ამოღებულია წიგნიდან: დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 24.

ერთმანეთში გადამდინარე მოძრაობები ევროპული პანტომიმის ფუნდამენტურ საფუძველს ეყრდნობა, რომელსაც თავისი მკაფიოდ განსაზღვრული სკოლა და შემუშავებული ტექნიკა გააჩნია.

აკაკი ვასაძე ხაზს უსვამს „ბერდო ზმანიას“ მეორე მოქმედებაში ქალთა „ბალეტის“ გამომსახველობას, თუმცა ნაწილობრივ შეცდომას უწოდებს დრამაში ბალეტის ჩართვას და ამ გადმოსახედიდან, უცნაურ გამართლებას უძებნის: „მაგრამ ყველაზე უფრო შესანიშნავი ქალები იყვნენ: მუსიკაზე როგორ პლასტიკურად ირხეოდნენ - „არა, ვალ. შალიაპოვილის დადგმულ „სინათლეში“ ეს ასე არ იყო. ეს მთელი ბალეტია“. დამდგმელს ერთი-ორი მსახიობი ქალი გაებუტა: „ჩვენც გამოვდგებოდით პლასტიკური რხევისათვის“. მაგრამ მართლაც მთელი ქალების გამოფენა ხომ არ შეიძლებოდა ერთ პატარა პანტომიმურ ნაჭერში? ახმეტელის ბალეტი შეიძლება შეცდომა იყო, რადგან დრამაში მართლაც ბალეტს არაფერი ადგილი არ უნდა ჰქონდეს, მაგრამ ეს კეკელიური პლასტიკის ან პიესის ფინალის ჩეჩნურითა და ლეკურით შაბლონურად დაგვირგვინების წინააღმდეგ, ეს შეცდომაც კი დამდგმელის მიერ სასცენო ხელოვნების რევოლუციის მოხდენის სიმპტომს მოასწავებდა“.³⁴ აქ მთლად გასაგებად არ იგვეთება - ახმეტელმა ქალთა გუნდის ქორეოგრაფიული კომპოზიცია სპექტაკლში ჩართო და მის ორგანულ აზრობრივ ნაწილად აქცია, თუ როგორც დამამთავრებელ საცეკვაო ნომრად წარმოადგინა, რომელმაც აქამდე ტრადიციად დამკვიდრებული სპექტაკლის ჩეჩნურ-ლეკურით დასრულება ჩაანაცვლა? რას გულისხმობდა ა. ვასაძე „კეკელიურ პლასტიკაში“ - ხალხური ქორეოგრაფიის ნიმუშებს თუ შაბლონურ, გაცვეთილ პლასტიკას? ასეთი შეფასება მხოლოდ „ლეკურ-ჩეჩნურს“ ეხებოდა, თუ სხვა ნიმუშებსაც? ცნობილია, რომ „ბერდო ზმანიაში“ დ. არაყიშვილს ცეკვა „დავლურის“ მუსიკაც შეუქმნია. რაც შეეხება პიესის დამაგვირგვინებელ დივერტისმენტს, რომელიც ხალხური ქორეოგრაფიის ნიმუშებით სრულდებოდა, თავისი მყარი საფუძველი გააჩნდა. აი, რას წერს ი. გრიშაშვილი: „ერთხელ ვაზეთი „დროება“ სწერდა; „მოგვგებნდა ამდენი ლეკური, დროა, თეატრს მცოდნე კაცი ჩაუდგეს სათავეში“. მაგრამ ხალხი კი სულ სხვანაირად აფასებდა ამ ცეკვებს: როცა აფიშაში ცეკვა იყო გამოცხადებული („ა. ყაზბეგი და ქეთო ანდრონიკოვისა ითამაშებენ ლეკურს“, „ა. ყაზბეგი და ნ. მხეიძე ითამაშებენ ჩაჩნურს“), მაშინ მობენეფისეს შემოსავლის იმედი ჰქონდა და ეს კი კარგი დახლი, ერთგვარი „პურიანოსობისა“ იყო ხელმოკლე აქტიორებისათვის“.³⁵ ფოლკლორული საცეკვაო ნიმუშებისაგან შემდგარი დივერტისმენტების წარმოდგენა სპექტაკლების ბოლოს მხოლოდ საბენეფისო წარმოდგენებზე არ ხდებოდა, ამას ტრადიციული ხასიათი ჰქონდა. როგორც ამონარიდიდან ირკვევა, საზოგადოების სიყვარული ხალხური ქორეოგრაფიის მიმართ სპექტაკლებზე მაყურებლის რაოდენობასაც განსაზღვრავდა, თუმცა თავად თეატრს დიდ სამსახურს ვერ უწევდა.

მონოგრაფიის ავტორი ე. დავითაია კი, „რევოლუციურ“ მოლოდინთან დაკავშირებით ასე ხსნის ა. ვასაძის შეფასებას: „რაში მდგომარეობდა რევოლუცია, თუ წინანდელ სპექტაკლებშიც იყო ცეკვა? პანტომიმა აზრის გამომხატველად, შინაარსობრივად იყო ჩართული დრამატულ სპექტაკლში და არა როგორც მხოლოდ ინტერმედია, რომელსაც

34 ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 - 1986-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 173.

35 გრიშაშვილი ი., ძველ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 72.

ზოგჯერ არავითარი აწრობრივი დატვირთვა არა ჰქონდა. აი, ეს იყო რეგოლუცია“.³⁶ ამდენად, აქ რეგოლუციური ის კი არ არის, რომ სპექტაკლებიდან ხალხური ცეკვა უნდა ამოეღოთ, რომელიც სპექტაკლში მხოლოდ როგორც ესთეტიკური დეტალი მონაწილეობდა, არამედ პლასტიკა-პანტომიმა-ქორეოგრაფია ხდებოდა ერთ-ერთი მთავარი გამომსახველობითი ფაქტორი, მოქმედ პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური გასხნისა და სპექტაკლის შინაარსის მაყურებლამდე მიტანის უმნიშვნელოვანესი ელემენტი.

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ზოგჯერ ალ. ახმეტელიც მიმართავდა ჩადგმული საცეკვაო ნომრების გამოყენებას სპექტაკლში, მაგ. „შოთა რუსთაველის“ დადგმის სტრუქტურის წარმოდგენისას, გარდა ცეკვებისა, რომლებიც შესაბამის სიუჟეტურ ნაგებობაში ჩაისმებოდა, მესამე სურათს ამთავრებს საცეკვაო კომპოზიციით: „აქ შეიძლება ჩაერთოს ორიგინალური ბალეტი და ამით დამთავრდეს სურათი“.³⁷ აქ აწრობრივად და შინაარსობრივად საცეკვაო სურათი გამართლებულია, რადგან თან სდევს საერთო ალტაცებასა და ვათავისუფლებით გამონატულ სინარულს.

გაზეთი „საქართველო“ 1920 წლის ქრისტეშობისთვის # 1 (დეკემბერი - ნ.დ.) იუწყებოდა, რომ სახელმწიფო დრამის თეატრში შაბათს, 11 დეკემბერს, მეორეჯერ გაიმართებოდა ალ. შანშიაშვილის „ბერდო-ზმანია“ - დეკორაციები და ტანისამოსი ვალ. სიდამონ-ერისთავის, მუსიკა დ. არაყიშვილის, ბალეტი და ხორო რეჟისორ ალ. ახმეტელის. აქედან ცნადად დასტურდება, რომ ალ. ახმეტელს ამ დადგმაზე ქორეოგრაფი არ მოუწვევია და ქორეოგრაფის სამუშაო თავად შეუსრულებია. ალ. ახმეტელის დოკუმენტური ნარკვევებიდან კი დასტურდება, რომ „ბერდო-ზმანიაში“ „ახალი ბალეტი შემუშავებულია და დადგმულ იქნა ალ. ახმეტელის მიერ“.³⁸ გაზეთში წარმოდგენილ დადგებითი შინაარსის რეცენზიაში, რომლის ავტორია ვინმე ლ. ჯ., აღნიშნავს დ. არაყიშვილის შესანიშნავ მუსიკას და განსაკუთრებით ლეკურს. არ ჩანს, აქ მხოლოდ მუსიკალურ მასალასთან გვაქვს საქმე, თუ ცეკვაც იყო დადგმული. საზოგადოდ, როდესაც ლეკურს გამოიყენებდნენ, მას ცეკვაც ერთვოდა, რადგან ლეკური საცეკვაო მუსიკაა. თუმცა, ვიცით, რომ სპექტაკლში ფიგურირებდა „დავლური“, რაც სავარაუდოდ ვინმე სხვას უნდა დაედგა, ალ. ახმეტელს კი სტილიზებული ქორეოგრაფიული კომპოზიციების დადგმები ხელეწიფებოდა.

გარდა „ქალთა ლანდების ცეკვისა“, ალ. ახმეტელს უნდა ეკუთვნოდეს „სიკვდილის ცეკვაც“. „სიკვდილის ცეკვისას“ სიკვდილის გამოსახულებაა ახალგაზრდა მშვენიერი ქალი. სავარაუდოდ, „სიკვდილის ცეკვა“ არა მასობრივი, არამედ ქალის სოლო ცეკვა უნდა ყოფილიყო თავისუფალი პლასტიკის სპეციფიკით გადაწყვეტილი. როგორც ე. დავითაია გადმოგვცემს, „ბერდო-ზმანიაში“ პანტომიმური სცენები ალ. ახმეტელის დადგმული იყო.³⁹ ნ. კველიშვილის მიხედვით კი, „სცენაზე მოცეკვავე მსახიობთა სინარჩავე და სიმსუბუქეც ახმეტელის მიერ იყო ნაკარნახევი“.⁴⁰ ეს ახმეტელს არ უნდა

36 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 24.

37 ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 – 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 388.

38 იქვე, გვ. 188.

39 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 81.

40 კველიშვილი ნ., სანდრო ახმეტელის პირველი დადგმა, „საბჭოთა ხელოვნება“, #11, 1960, გვ. 72.

ვასჭირვებოდა, რადგან როგორც თამარ წულუკიძე იხსენებს: „მასწავლება, თეატრალურ ინსტიტუტში 1922-24 წლებში ჩატარებული „მიმოდრამისა და პანტომიმის“ გაკვეთილები. ამ საგანში ახმეტელი გვაძეცვადინებდა“.⁴¹

მიუხედავად იმისა, რომ მასობრივი სცენების სპექტაკლში დამკვიდრების ავტორად რეჟისორი ალ. წულუკიძე ითვლება, ახმეტელის მიერ შემუშავებული სტრუქტურა მისგან განსხვავდებოდა. განსხვავება მოძრაობის სიმეტრიულობაში მდგომარეობდა. მოქმედ პერსონაჟთა სიმეტრიული მოძრაობა ერთგვარ აკომპანემენტს წარმოადგენდა მთავარ მოქმედ პირობათვის. ეს დეტალი სანახაობის თვალსაზრისით სურათს მრავალფეროვნებას ანიჭებდა და ამავე დროს, მჭიდროდ უკავშირდებოდა შინაარსს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საბალეტო სპექტაკლში კორდებალეტისა და მთავარი როლის შემსრულებლების ურთიერთმიმართებითი კონსტრუქცია სწორედ მსგავს პრინციპზე აიგებოდა ტრადიციულ კლასიკურ დადგმებში.

ახმეტელის „ბერდო ზმანამდე“ (1920) თეატრი, მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ დიდხანს შეიცავდა მუსიკასაც და ქორეოგრაფიასაც პიესაში ჩასმული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული კომპონენტების სახით, მთლიანობაში მაინც ორგანულ ერთიანობას აღნიშნულ სახელოვნებო დარგებთან ვერ ქმნიდა: „ამიტომ ახმეტელის მისწრაფება, თეატრში მოხდინა მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სინთეზი, შეიძლება შეფასდეს როგორც გარკვეული ნოვაცია. თუმცა, არავითარი საფუძველი არ არსებობს ვიფიქროთ, რომ უკვე „ბერდო ზმანაში“ ყველა ამ კომპონენტის შერწყმა ორგანული იყო. აქ, ცხადია, საქმე ის კი არ არის, რა ხარისხში მოხდა რეჟისორის მისწრაფებათა რეალიზაცია, არამედ საინტერესოა თავად მცდელობის ექსპერიმენტული ხასიათი“.⁴²

როგორ უნდა მომხდარიყო მოქმედების განვითარება, იყო თუ არა ეს ფაქტორი უმთავრესი ალ. ახმეტელის შემოქმედებაში? – „ახმეტელი ვამოდიოდა რა ქართული ცეკვისა და მელოსის (მელოს-ი [ბერძ. melos სიმღერა] ცნება, რომელიც განსაზღვრავს მელოდიურ, სასიმღერო საწყისს მუსიკალურ ნაწარმოებში - ხ.დ.⁴³) ძირებიდან, ტრადიციებიდან, სწორედ ის განწყობილებები მოჰქონდა სცენაზე, რაც ასე უხვადაა ქართულ ფოლკლორში. ამიტომაც შეიძლება ვუწოდოთ მის შემოქმედებას ხალხური. იგი, უპირველეს ყოვლისა, მართლაცაა, ხალხური, დემოკრატიული იყო და ერთნაირი ძალით მოქმედებდა მაყურებლის ყველა ფენაზე, რაც ერთეული რეჟისორების წილხვედრია. მისი შემოქმედება დროული იყო და ეპოქის მხარდამხარ ვითარდებოდა. ამიტომაც, ვუწოდებთ მას თანამედროვე თეატრის დიდოსტატს“.⁴⁴

წინააღმდეგობრივი აღმოჩნდა „ბერდო ზმანისადმი“ მიძღვნილი რეცენზიების შეფასებები. ნაწილი რეცენზენტებისა აღნიშნავდა „ხოროს, ბალეტის“ ეფექტურობას, სილაამაზესა და მშვენიერებას, ნაწილი კი მათ მხოლოდ იაფფასიან ეფექტებს უწოდებდა, თუმცა, სპექტაკლისათვის საჭიროს, ნაწილის აზრით კი „ცეკვა ვერ იყო გაშალაშინებული“.⁴⁵

41 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 151.

42 კალანდარიშვილი მ., მსახიობის პრობლემა სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 14.

43 ჭაბაშვილი მ., უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, „ნაკადული“, თბ., 1964, გვ. 249.

44 ჟორდანიას გ., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 64.

45 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 30.

ნ. კეკელიძე იწინააღმდეგებდა, რომ სწორედ ალ. ახმეტელმა შემატა მსახიობის სხეულს გრაციოზულობა და გახადა მოქნილი, ელასტიკური: „ბერდო ზმანიაში“ პირველად ამოძრავდა მუსიკასთან ერთად ქართული მსახიობის სხეული; სწორედ ქართულ მეტყველებასთან ერთად პირველად ამღერდა იგი; პირველად შემოიჭრა სცენაზე მომხიბლავი, მელოდიური ქართული სიმღერა; პირველად ამოივსო პიესის ტექსტის ცარიელი ადგილები ცეკვითა და იმპროვიზაციით. ნაირფერმა პროექტორებმა გაანათეს სცენაც და მსახიობის ჩაბნელებული სახე, სცენის ტრიალით სრულად გამოიკვეთა მათი სხეული. სცენიდან განდევნილი იქნა უმიზნო, ზედმეტი ნივთები და მსახიობი თავისუფლად ამოძრავდა: „დიმიტრი არაყიშვილის მიერ სპეციალურად დაწერილი მუსიკა, მხატვარ სიღამონ-ერისთავის მიერ შექმნილი დეკორაციები და ტანსაცმელი ორგანულად ერწყმოდნენ პიესის სიუჟეტსა და რეჟისორის მიერ გამოკვეთილ სცენურ სახეებს. სიმფონიური ორკესტრისა და ბალეტის ჩართვა სპექტაკლში ახლაც მიღწევად ითვლება და, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა ამას იმ დროისათვის, ეს თავისთავად ცხადია. თამამად შეიძლება ითქვას, სპექტაკლის იდეის გასახსნელად სიმფონიური ორკესტრისა და ქართული ბალეტის გამოყენების პირველი ცდა საქართველოში სანდრო ახმეტელს ეკუთვნის“.⁴⁶

აქვე კიდევ ერთ დეტალზე ვაგამახვილებთ ყურადღებას. როგორც ზემოთ ითქვა, ახმეტელი სპექტაკლში 12 ქალის ცეკვას „ბალეტს“ უწოდებს. ამ პერიოდის დრამატულ თეატრში ტერმინები - „ცეკვა“ და „ქორეოგრაფია“ არ გამოიყენებოდა, იმ დროს მიღებული იყო „ბალეტი“ და „პანტომიმა“. როდესაც საქმე ცეკვას ეხება, ძირითადად ვხვდებით ტერმინს „ბალეტი“. ამ ტერმინის ქვეშ არ ჩანს კლასიკურ ბალეტს ეხება საქმე, თავისუფალ კომპოზიციას ე.წ. დუნეანის სტილში, პანტომიმას თუ ქართულ ან სხვა ხალხთა ნაციონალურ ცეკვას. მას შემდეგ, რაც კლასიკური ცეკვის განსაზღვრული მიმართულება ჩამოყალიბდა, „ბალეტი“ მხოლოდ ამ მიმართულების აღმნიშვნელ ტერმინად გამოიყენებოდა, რაც განასხვავებდა მას სხვა საცეკვაო ფორმებისაგან. მაგრამ ამ პერიოდში, მე-20 საუკუნის დასაწყისში, მიღებული იყო, რომ ცეკვას ზოგადად „ბალეტს“ უწოდებდნენ, მათ შორის ხალხურ ცეკვასაც. მაგ: 1920 წლის 27 დეკემბრის სადღესასწაულო საღამოს პროგრამაში, რომელიც სახელმწიფო თეატრში იმართებოდა, ვკითხულობთ - 1. ბალეტი ოპერა „ლალატიდან“, დირიჟორი ბ-ნი სტოლერმანი; 2. ბალეტი „აბესალომ და ეთერიდან“, დირიჟორი ბ-ნი ფალიაშვილი.⁴⁷

46 კეკელიძე ნ., სანდრო ახმეტელის პირველი დადგმა, „საბჭოთა ხელოვნება“, #11, 1960, გვ. 72.

47 ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 - 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 169.

აქვე ძალზე საინტერესო დეტალია წარმოდგენილი: საღამოს მეორე განყოფილებაში სრულდებოდა: „ბალეტი „ტარანტელა“ - შეასრულებს 1000 კაცი და გუნდერკინდი ვალოდია ჟღენტის მეთაურობით, ბალეტმაისტერი ბ-ნი სერგეევი“. ამონარიდში ყურადღებას იპყრობს შემსრულებელთა რაოდენობა, რადგან ბალეტმაისტერი ჩანს, აქ ქორეოგრაფიულ შესრულებასთან გვაქვს საქმე და არა საორკესტრო-მუსიკალურთან. ცხადია, ქორეოგრაფ სერგეევს მასობრივი ცეკვა დაუდგამს შემსრულებელთა ძალზე მოცულობითი შემაღგენლობით. ვ. ჟღენტის გვარი გვხვდება აკ. ფაღავას მიერ 1922 წელს დაარსებული „ქართული დრამატული სტუდიისა“ და 1923 წელს „თეატრალურ ინსტიტუტად“ გადაკეთებული პედაგოგების ჩამონათვალში, სადაც ის ასწავლიდა პლასტიკას, რიტმიკას და ტანვარჯიშს, იმპროვიზაციასა და მიმოდრამას კი, ალ. ახმეტელი. (ინსტიტუტში ასწავლიდნენ ასევე კ. მარჯანიშვილი, ნ. შიუკაშვილი, ე. შარლემანი, გ. ჩუბინაშვილი, ა. შანიძე, ი. ჯავახიშვილი და სხვ. გვ. 240.). მაგრამ აქ ვალოდია ჟღენტია

ამის მიზეზს წარმოადგენდა ტერმინის ეტიმოლოგია - „ბალლო“ საიდანაც „ბალეტი“ წარმოსდგა, რაც იტალიურად ზოგადად ცეკვას ნიშნავს. კ. მარჯანიშვილი, პანტომიმა „მუნთამუნს“ წარმატებული პრემიერის მისალოც დეპუტატი სხვებთან ერთად გულითად სალაამს უგზავნის „ქართულ ბალეტს“.⁴⁸ ის არ წერს „მოცეკვავეებს“, „ბალეტში“ კი, მოცეკვავეების ანსამბლს, მთლიან გუნდს გულისხმობს.

„სალომეა“ (1923). ალ. ახმეტელის სპექტაკლში ოსკარ უაილდის „სალომეა“ – „ბალეტი დადგმულ იქნა ნ. ბეგთაბეგოვის მიერ“.⁴⁹ ვინმე რ.გ.-ს წერილში „სალომეაში“ დადგმული ცეკვის შესახებ ვკითხულობთ: „თამარ ჭავჭავაძემ შეძლო „სალომეას“ ეს ყოფა მოეცა შესანიშნავად. მას ამისათვის ჰქონდა ენერჯია და გამტანიანობა, ხმა და შეხედულება. მხოლოდ ტექტარქისათვის ცეკვის დროს საჭიროა მეტი აღვირახსნილი პათოსი, აისედორა დუნკანის ღვედილობა (სავარაუდოდ მოქნილობა - ხ.დ.) და ნაკვთების სიმძაფრე. აგრეთვე, საჭიროა სტიქიური ხმა და ნერვები მოთხოვნის განმეორების დროს, რომ ტექტარქმა შეასრულოს თავისი დაპირება. მიუხედავად ამისა, თამარ ჭავჭავაძემ „სალომეა“ გააცოცხლა დიდი მსახიობის პოტენციური შემოქმედებით“.⁵⁰ როგორც ამონარიდიდან ჩანს, წერილის ავტორი მთავარი როლის შემსრულებელს, თ. ჭავჭავაძეს, მიუხედავად იმისა, რომ როლი კარგად შეასრულა, სწორედ პლასტიკური შესაძლებლობების სიმწირეს საყვედურობს, რადგან მიზანი, რომელიც „სალომეს“ ჰქონდა დასახული, მისი მთავარი იარაღით - ცეკვით - უნდა მოეყვანა სისრულეში. ასევე „სალომეაში“: „პიესას აძლიერებდა ნუბიელების და იუდეველების თვითბუნებრივი რაობის გაშლა და ხასიათი. სუსტი იყო ბალეტი, უფრო ახალგაზრდა ნევრების ცეკვა, არც კოსტუმები იყო შესაფერი“.⁵¹ როგორც ჩანს, ქორეოგრაფ ბეგთაბეგოვის დადგმულმა შავკანიანების „ბალეტმა“ მოწონება ვერ დაიმსახურა ვერც რეალისტური პლასტიკით და ვერც ეთნოგრაფიულ-მხატვრული გაფორმებით.

ახმეტელის „სალომეას“ ფართო აღწერილობა და შეფასება წარმოდგენილი ვინმე „ფ“-ს მიერ, სადაც წერილის ავტორი არ ეთანხმება რეჟისორს სპექტაკლში მასობრივი ცეკვის ადგილისა და დანიშნულების გამო. თვლის, რომ ბალეტი არის დამოუკიდებელი და არ შეესაბამება იმ სცენას, სადაც ავტორმა შესთავაზა მაყურებელს, რომ ცეკვის არსი არასწორადაა გააზრებული: „შეუძლებელია დავეთანხმოთ რეჟისორის მისწრაფებას - შეიტანოს პიესაში თითქმის დამოუკიდებელი ბალეტი. ეს მშვენიერი მოცეკვავეები, საერთოდ ეს ვნებიანი, ორგიული როკვა, შესაძლოა, გარკვეულ ვითარებაში, გამართლებული

წარმოდგენილი, თეატრალურ ინსტიტუტში კი ვალენტინა ჟღენტი მოღვაწეობდა, შეცდომაა თუ ვალოდია ჟღენტი სხვა პიროვნებაა, ამ დროისათვის, ინფორმაცია არ გვაქვს.

მეორე განყოფილებაში მონაწილეობას იღებდა მიქაელა მორდკინი, სახელწოდებით - „ფენშიშველა მოცეკვავე ქალი“ - უდავოა, რომ მორდკინს აისედორა დუნკანის რომელიმე კომპონიცია ან თავად მის მიერვე დუნკანის სტილში დადგმული ცეკვა უჩვენებია. მეცნრე ნომრად წარმოდგენილი „მომავდები გედიც“, სავარაუდოდ, ქორეოგრაფიულ კომპონიციად იყო წარმოდგენილი ფედორა დროზდ-პალიევას მიერ.

მესამე განყოფილება ეთმობოდა ცირკს. ქორეოგრაფია წარმოდგენილია - 13. ბატჩიში - ბალეტი; 15. პანტომიმა-ბალეტი - ბ-ნ პოჟიცკის, სემიონოვის, ლეონოვის, ქ-ნ მორდკინას მონაწილეობით. 48 ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 – 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 428.

49 იქვე, გვ. 208.

50 იქვე, გვ. 211

51 იქვე.

იყოს ღრეობაში ჰეროდესთან. ღვინით ანთებული ფანტაზია ეძებს საკვებს.

სანამ თქვენ ჯერ კიდევ მოფარის ცივი შუქის ტყვეობაში იმყოფებით, არც ისაა სწორი, რომ შვიდი მოსასხამით ცეკვა დადგმულია როგორც ნამდვილი ბალეტი. ამ ცეკვის არსი არაა არც გამჭვირვალე ქსოვილისაგან გაკეთებულ ფრთებში, არც ამ ქსოვილის ფერთა შესამებში. ცეკვის არსი იმაშია, რაც ასე მიუწვდომელია ტეტრარქისათვის და რისი ხილვაც მხოლოდ წამით შეეძლო, ტყუილად ხომ არ ეხვეწება ჰეროდე სალომეას - ჩემთვის იცეკვეო.

ჩვენის ფიქრით, ეს ცეკვები ისევე, როგორც ჯგუფების განლაგება იროდის ღრეობაზე - ხარკია, რომელიც გაიღო რეჟისორმა, რათა დაეკმაყოფილებინა მაყურებელთა ერთი ნაწილის მოთხოვნილებები სანახაობის მიმართ. სპექტაკლისათვის ეს საბედისწერო აღმოჩნდა: ღრეობის უძლიერესი სცენა, რომელიც უნდა გამხდარიყო პრელუდია (ტრაგიკული) აქტისათვის, მეწამული ფერით განათებული ცოდვისა და ალტკინების დაძაბული ატმოსფერო, ჰეროდეს დაჟინებული სურვილი იხილოს სალომეას ცეკვა, მისი უსუსური ცდა მიცემული პირობისაგან განთავისუფლებისა და სალომეას უღმობელი სურვილი მოართვან იოქანაანის თავი და ბოლოს ჰეროდეს სიტყვები „მოართვი“... ამ სცენამ, რომლის მიმდინარეობის დროს მაყურებლის დაძაბულობა აპოგეას აღწევს და რომლის შედეგადაც ისადგურებს საზარელი, დამქანცველი მოლოდინი, ჩაიარა თითქოს შეკვეცით, სათანადო მაღლების გარეშე“.⁵²

ამონარიდებზე დაყრდნობით შესაძლებელია ჩამოვთვალოთ სპექტაკლში შესული საცეკვაო კომპოზიციები: 1. სალომეას ცეკვა, 2. „ახალგაზრდა ნეგრების ცეკვა“, 3. შვიდი მოსასხამით ცეკვა (აქ, საგარეოდ, სალომეა ცეკვავდა შვიდი მოსასხამით, გამჭვირვალე ფრთებითა და სამოსით), 4. მასობრივი „ორგიული როკვა“. შესაძლოა სრულად, შესაძლოა რამდენიმე კომპოზიცია (არ არის გამორიცხული ალ. ანმეტელსაც მიეღო ცეკვის დადგმაში მონაწილეობა, ისე, როგორც „ბერდო ზმანიში“) სპექტაკლში ნ. ბეგთაბეგოვს დაუდგამს.

„რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ (1923). უჯაგრელი (იოსებ გრიშაშვილის ერთ-ერთი ფსევდონიმი - ხ.დ.) საკუთარ შეხედულებას გამოთქვამს ალ. ანმეტელის მიერ განხორციელებულ ავ. ცაგარლის პიესაში „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ და ზოგადად, დრამატულ დადგმებში წარმოდგენილი საცეკვაო ნაწილის შესახებ: „არ შეიძლება აგრეთვე არ აღვნიშნოთ ქართული სცენის ერთი მუდმივი სენი: ჩვენში ბოლო უნდა მოეღოს იმ მახინჯ ცეკვას, ზოგიერთი არტისტი ქალი რომ ცეკვავს სოფლურ ყაიდაზე“.⁵³ საინტერესოა, რომელ მახინჯ ცეკვას გულისხმობს ი. გრიშაშვილი, რომელიც, როგორც ყავლგასული, დაბლა სწევდა სპექტაკლის ხარისხს? ცხადია, თუ სიუჟეტი ქართულ ყოფას ასახავდა, შესაბამისად, ქართული ცეკვა იქნებოდა წარმოდგენილი. რაში მდგომარეობდა ცეკვის სიმახინჯე, რა იგულისხმებოდა „სოფლურ ყაიდაში“? ცნობილია, რომ ქართულ ცეკვას სცენაზე შესანიშნავად ასრულებდნენ ელ. ჩერქეზიშვილი, ქ. ანდრონიკაშვილი, ელ. ანდრონიკაშვილი, ნ. გაბუნია, ტ. აბაშიძე, რომელთა მიერ შესრულებული ცეკვის შესახებ თავად ი. გრიშაშვილს არაერთხელ გამოუხატავს მოწონება.

ი. გრიშაშვილი უპირატესობას ანიჭებს ავ. ცაგარელის პიესის - „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ - ალ. წუწუნავასეულ დადგმას, სადაც რეჟისორს - „ამ პიესის სული ესმის და

52 ანმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 - 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 213-214.

53 იქვე, გვ. 180.

ძველი ეპოქა, თავისი ყარაჩონელებით კარგადა აქვს შეგნებული“, ხოლო ანმეტელის დადგმაში - „ყარაჩონელები ყველა ლაყბობდა, ერთი რომელიღაც კაკანებდა კიდევ: ეს კი „არკადიას სადილში“ შეიძლება მხოლოდ“⁵⁴ („არკადიას სადილი“ სუფლიორ კ. გალუსტოვის პიესა განსაზღვრავს ძველი თბილისის ცხოვრებიდან - ხ.დ.).

„ბერტრან დე ბორნი“ (1923). სპექტაკლ „ბერტრან დე ბორნი“ შესახებ ჩანაწერებში ვკითხულობთ, რომ დადგმა უნდა განხორციელებულიყო პლასტიკისა და პანტომიმის სრული ჩართულობით: „რეჟისორის აზრით, ამ პიესის დადგმა ძნელია, თამაში მთლიანად მოძრაობებზე უნდა აიგოს, ყოველ სიტყვას უნდა ახლდეს მოძრაობა. პიესის დინამიკა უნდა გამოვლინდეს სხეულის მოძრაობის რიტმში. პიესა დაიწყება პანტომიმით, მთავრდება პიესა აგრეთვე პანტომიმით“.⁵⁵ როგორც თავად რეჟისორი მიიჩნევდა, მართლაც, პიესის ამგვარი განხორციელება საკმაო სირთულეს უკავშირდება, რადგან ქორეოგრაფიული, პლასტიკური ფაქტორის სპეციფიკიდან გამომდინარე, სრულიად შეუძლებელია ყოველ სიტყვას მოძრაობა ახლდეს. როგორი იყო ანმეტელის ხორცშესხმული ჩანაფიქრი, რთულად წარმოსადგენია, შესაძლოა მოძრაობა ტენილი გამოსულიყო, რატომ ხედავდა ასეთ პარალელურ რეჟიმში პლასტიკისა და სიტყვის ერთიანობას, როდესაც თავადვე გრძნობდა წინაღობას, რთული ასახსნელია. გარდა ამისა, რა ადგილი ექირა დრამას, თუ წარმოდგენა იწყებოდა და მთავრდებოდა პანტომიმით? როგორც ალ. გველესიანის აღწერილობიდან ჩანს, არა ყოველ სიტყვას, არამედ ყოველ ფრაზას სდევს მსახიობის გადაადგილება, რამაც ხელოვნურად შექმნილი მოძრაობის შთაბეჭდილება დატოვა. სავარაუდოდ, პლასტიკის ნაწილს ამ სპექტაკლშიც თავად ალ. ანმეტელი ქმნიდა.

„ლამარა“ (1926, 1929). ალ. ანმეტელისა და კ. მარჯანიშვილის განხეთქილების მიზეზად სპექტაკლი „ლამარა“ სახელდება. „ლამარაზე“ მუშაობა 1926 წელს კ. მარჯანიშვილმა დაიწყო, მავრამ ვეღარ დაამთავრა. სპექტაკლზე მუშაობა ანმეტელმა განაგრძო, დაასრულა და საბოლოო გამომსახველობა შესძინა. გრივოლ რობაქიძის პიესაზე აგებული „ლამარა“ (იონა ტუსკიას მუსიკა) - „გაჟღერებული იყო სიმღერებით, ცეკვებით, ფშაური კილოვაკებით. მთის ნიაგვიით მსუბუქი, ჰაეროვანი მუსიკა სინქრონულად შერწყმული პლასტიკურ მოძრაობასთან მრავალფეროვნებას ანიჭებდა მთელ წარმოდგენას. ყოველი გმირისათვის მონახული იყო ინდივიდუალური, ცოცხალი ინტონაცია - ასე იქმნებოდა ერთიანი მუსიკალურ-სცენური პორტრეტი“.⁵⁶ ალ. ანმეტელმა „ლამარამიც“, რომელიც ექსპერიმენტული ძიებების ერთგვარ ნიმუშად იქცა, ფართოდ გამოიყენა სიმღერა, ცეკვა და მუსიკა.

მიუხედავად იმისა, რომ „ლამარას“ სამი მოქმედება კ. მარჯანიშვილმა დადგა, მუსიკა ი. ტუსკიას და ესკიზები ლ. გუდიაშვილსაც მანვე შეუკვეთა მისივე ჩანაფიქრით, საბოლოოდ ალ. ანმეტელის დასრულებულ სპექტაკლზე მაინც უარი თქვა, რადგან როგორც აკ. ვასაძე იხსენებს, კ. მარჯანიშვილის აზრით ალ. ანმეტელმა „მთელ რიგ სცენებს მოახვია ზერელე რიტმი, გადაჭარბებული ისტერიული ტემპი და არა ნამდვილი სასცენო ტემპერამენტი. რომ ჩვენ, კოლექტივმა, კოტეს მხატვრული ხაზი ბოლომდე ვერ განვავითარეთ და ბოლო მოქმედება გადავიტანეთ სქემატურ-ფორმალურ მოქმედებით

54 ანმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 – 1986-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 181.

55 იქვე, გვ. 227.

56 ფიხნაძე მ., მუსიკა ანმეტელის სპექტაკლებში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 36.

მოდრაობაში“.⁵⁷

„ლამარაში“ მთის რელიეფის შექმნით მხატვარმა და რეჟისორმა მსახიობებს მისცეს საშუალება გამოეყვინათ და გამოეყენებინათ ბუნებრივი და სამსახიობო პლასტიკური შესაძლებლობები, მთელი სპექტაკლი აგებული იყო მისთვის მკაფიოდ განსაზღვრულ რიტმზე, რაც მეტყველებაში, მოძრაობაში, სიმღერასა და ცეკვაში გამოისახებოდა. განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ს. ახმეტელი მასობრივი სცენების დადგმისას: „ხევსურების ღრეობის სცენა ამ მხრივ ერთ-ერთი საუკეთესო იყო. ს. ახმეტელმა ფართოდ გამოიყენა ფოლკლორული მოტივები - შაირობა, როცა სიტყვას ცვლიდა სიმღერა, უკანასკნელს - ცეკვა“.⁵⁸ ლენინგრადში (დღევანდელ პეტერბურგში) გასტროლებისას მაყურებელთა ხანგრძლივი ტაში და დაუსრულებელი ოვაცია აღნიშნული სცენის შემდგომ მოქმედების გაგრძელების საშუალებას აღარ იძლეოდა: „ღონის ახლდა ხევსურთა მუსიკალურ-პოეტური შეჯიბრი. ლექსი ლექსს ეჯახებოდა, ხოლო ყანწი - ყანწს. ეს პოეტური იმპროვიზაცია ვადადიოდა ცეცხლოვან, ვნებიან ცეკვაში. ქართული კოლორიტით იყო ყველაფერი აღსავსე“.⁵⁹

ახმეტელი „ლამარაზე“ მუშაობისას იმდენად დაინტერესებული იყო პიესის პერსონაჟთა თუ ცალკეული ეპიზოდების მხატვრულ-ფსიქოლოგიური დამუშავებით, ფსიქო-ფიზიკური რეფლექსების ფიქსირებით ყოველ მონაკვეთში, ყოველი რეფლექსისათვის შესაბამისი მოძრაობის, პლასტიკური ენის მოძებნით, რომ რეპეტიციები უფრო სპორტულ დარბაზში წვრთნა-ვარჯიშს ჰგავდა. ახმეტელი ამისათვის ფიზიოლოგების - ი. ბერიტაშვილისა და ი. პავლოვის შრომებით, რეფლექსების შესახებ მათი მოძღვრებითაც კი დაინტერესდა, ასევე დაინტერესებული იყო ბიომექანიკური სასცენო მოძრაობის სისტემით, რაც მეიერჰოლდის სპექტაკლებში გამოიყენებოდა.

მუსიკისა და მოძრაობის ტანდემის შესახებ მოგვითხრობს ა. ვასაძე სპექტაკლში „ლამარა“, რომელიც 1929 წელს ხელახლა დადგა ახმეტელმა უკვე დამოუკიდებლად, კ. მარჯანიშვილის გარეშე: „ყოველი სცენური მოქმედება მან მუსიკალურ რიტმს დაუმორჩილა და ორგანულად დაუკავშირა მხატვრულ სახეს. ასე მაგალითად: ნაბდის მონდა მურთაზის მიერ, მისი დაეკცვა, პარმალზე დაფენა და ზედ ფენმორთხმით დაჯდომა თუ იმ სიმღერის რიტმზე არ აეწყობოდა, რომელსაც ქალთა გუნდი სცენის უკან უძღვროდა ქავთარის ავადმყოფ ბავშვს, დამდგმელი ამ ეპიზოდს ასჯერ გაამეორებინებდა მანამ, სანამ მსახიობი ორგანულად არ შეითვისებდა პლასტიკურ მოძრაობას“.⁶⁰

ახმეტელმა 1929 წლის „ლამარაში“ მუსიკა ისევ იონა ტუსეიას, ხოლო მხატვრული გაფორმება უკვე ირაკლი გამრეკელს დაავალა (პირველ დადგმაში მხატვარი ლ. გუდიაშვილი იყო). „მწყემსი ბიჭების პასტორალებს (პირველ მოქმედებაში), კოტეს დადგმაში მსახიობი ქალები ასრულებდნენ, რის გამოც ამ სცენას მელოდეკლამაციური ფორმა ჰქონდა სპექტაკლის ექსპოზიციაში და ზედმეტი სირბილე ახასიათებდა (ცხადია ქალის პლასტიკა მანაც ქალური იქნებოდა და მამაკაცად ვადაცმულს გაუჭირდებოდა მამაკაცის პლასტიკის გამოვლენა - ხ.დ.). ეს უფრო ესთეტიზირებული სურათი იყო და სრულიად არ შეესაბამებოდა კონტრასტებით აგებულ მგზნებარე დიალოგებს შემდეგ

57 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 125.

58 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 20.

59 იქვე, გვ. 116.

60 ვასაძე აკ., მოვონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 311.

ეპიზოდებში. ახმეტელმა მწყემსი ბიჭების როლებში მამაკაცები ათამაშა. ეს ეპიზოდი ახალ დადგმაში მწყემსი ბიჭების გაჯიბრებად გადაიქცა: „აი მთაზედა, თოვლიანზედა, ია დავთესე, ვარდი მოსულა“... - ამ სიმღერის ფონზე მწყემსები ხანჯლურს (დანასობიას) თამაშობდნენ და სიმღერის რიტმსა და ტემპში წარმოთქვამდნენ თითოეულ ფრაზას. რეპეტიციასე ასეთმა კორექტურამ უფრო მკაცრი, გაჟაკური იერი შესძინა სპექტაკლს⁶¹ - წერს ა. ვასაძე.

„ლამარაში“ ახმეტელის სურვილი იყო „მეტყველების ემოციურობა და რიტმი შეფარდებული ყოფილიყო მასის მოძრაობის ტემპო-რიტმთან, ხოლო ცალკეული პერსონაჟების ქმედება - მასის ქმედებასთან. მთელი სპექტაკლი ერთიან რიტმულ მოძრაობაში, ერთიან ემოციურ დაძაბულობაში უნდა განხორციელებულიყო“.⁶²

თავად პიესა „ლამარას“ ავტორის, გრ. რობაქიძის მიერ აღწერილ სასცენო მოქმედებაში წარმოდგენილია: ლხინის პროცესში, მას შემდეგ, რაც მოლხინართ თავად ვაჟა-ფშაველა შეუერთდება - „გამოუშვებენ მროკავებს. როკვა იმართება ამოწვდილი ხრმლებით. არ დაუშთავრებათ როკვა. ერთი ხევსური მოვარდება ზახნლით: „ქისტები დაგვეცენ თავს! მროკავთა აწვდილნი ხრმალნი ახლა ბრძოლისათვის აელვარდებიან“.⁶³

გრ. რობაქიძის პიესის მესამე კამარაში (კამარა - თავი, ნაწილი, ეპიზოდი - ხ.დ.) მოქმედ პირთა შორის წარმოდგენილია - „ქალები. მომღერლები. დამკვრელები. მოცეკვავენი.“⁶⁴ მოქმედება მიმდინარეობს მდელოზე, დიდი მუხის ქვეშ, საკრავებითა და სუფრით - „ღრეობა სავსეა ხალხით“. გაჩაღებულ ლხინსა და გადაძახილში:

„ქავთარ. ცხენს - ხედნა. ვოვოს - ალერსი.

სიმღერა - ქარვის ღვინოსა.

სამივეს როკვა შაჰფერის -

კაცმა რო მაილხინოსა...

2 ბიჭი. როკვა. როკვა.

3 ბიჭი. სამაია. სამაია.

4 ბიჭი. როკვა სამაია.

ქავთარ. აბა დაიწყეთ.

ხმები. ლამარაც! ლამარაც! ლამარაც!

(ცეკვავენ ხუთნი ქაღნი. მათ შორის ლამარა მუხუთა. უკრავენ „სამაიას“. მიწდია გავიყვებით უცქერს. ოთხნი შეჩერდებიან. ცეკვავენ მარტო ლამარა“.⁶⁵

ალ. ახმეტელის ჩანაწერებიდან ვიგებთ, რომ რომ „ლამარაში“ ცეკვა „სამაია“ გამოუყენებია: „ერთხელ რეპეტიციაზე სამაიას ცეკვავენ, ვერაფრით ვერ აეწყო ცეკვა. უინმა მომიარა, ავირბინე და გაჩვენე როგორ უნდა ეცეკვათ, საერთოდ ასეთი ჩვენების მომხრე არ ვიყავი, მაგრამ რალაც ძალამ წამომავდო ადგილიდან, მერე ჩავხტი საორგესტროში, ჯონი გამოვართვი დირიჟორს და გუდირიჟორე...“⁶⁶ - წერს ალ. ახმეტელი. საინტერესოა, როგორი იყო კომპოზიციურად „სამაია“ - ხალხური, ავთენტური თავისი მრავალსახეობით, თუ „სასცენო“ - სამი ქალის შესრულებით? აქვე

61 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 311.

62 იქვე, გვ. 288.

63 რობაქიძე გრ., დრამები... წერილები თეატრის შესახებ, თბ. 2003, გვ. 286.

64 რობაქიძე გრ., ლონდა, მალმტრემ, ლამარა, „სახელმწიფო გამომცემლობა“, ტფ., 1926, გვ. 170.

65 იქვე, გვ. 175.

66 საბედისწერო შედეგრი სახელად „ლამარა“, რეზო შატავიშვილის ბლოგი, <https://t.ly/wZGJ3>

უნდა ვთქვათ, რომ საზოგადოებისათვის ცნობილი „სამაია“, რომელიც ნ. რამიშვილისა და ი. სუნიშვილის ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში განხორციელდა, „ლაპარას“ დადგმიდან რამდენიმე წლის შემდეგ შეიქმნა. ამდენად, საზოგადოებისათვის ცნობილი კომპოზიცია სამი ქალის შესრულებით, უნდა გამოირიცხოს. „ლაპარას“ შინაარსიდან გამომდინარე, ალ. ახმეტელს ფოლკლორული „სამაია“ უნდა დაედგა, მაგრამ როგორი იყო „ლაპარას“ სამაია, უცნობია. ტერმინის „სამაია“ ქოლგის ქვეშ „სამაიათა“ მრავალი სახეობა იგულისხმება - ქალთა საფერხულო სწორხაზოვანი, საფერხულო ქალთა ან ვაჟთა წრიული, ცალად და წყვილად საცეკვაო „სამაია“. ფოლკლორული წყაროების მონობით ვამბობთ, რომ სწავლას სწავლას ლინგვისტური ფორმით დაცული ტერმინი- „სამა“, „სამაი“, „სამაია“ ტერმინის „ცეკვა“ სინონიმად გამოიყვება, რომელშიც ცეკვის განზოგადებული შინაარსი დევს.

ვრ. რობაქიძის პიესის მიხედვით ლხინი კიდევ უფრო ხურდება მას შემდეგ, რაც ვაჟა-ფშაველა შეუერთდება:

„ქავთარ. როგვა ვაჟასათვის... როგვა...

ხმალის როგვა...

ხმები. ხმალის როგვა... ხმალის როგვა...

(იწყება როგვა. უკრავს საზანდარი: არ ჩანს. გამოდის ხუთი მოცეკვავე. ერთი პირიდან მიცეკვავენ მეორე პირზე. რიგობით. მწკრივით. ხმლებამოღებულნი. გაივლიან თუ არა ერთ გავლას - მოლხინეთ აფარებინან. როცა მესუთე მიგა ბოლოში - უეცრად შემოვარდებიან მოამბენი კვილით.)

მოამბენი. ქისტები! ქისტები! ქისტები!

ქისტები თავს დაესხნენ სოფლებს!

(ამ ძახილზე მასსა ატორტმანდება. ამოფარებულნი კვლავ გამოვარდებიან გაშიშვლებული ხმლებით.)

ყველა. ხმალი! ხმალი! ხმალი!⁶⁷

ხუთი ხმალამოღებული მამაკაცი მოცეკვავის „ერთი პირიდან მიცეკვავენ მეორე პირზე. რიგობით. მწკრივით.“, რომლებიც ერთმანეთის მიყოლებით გადიან სცენიდან - საინტერესო და ამავე დროს, მეტად უცხო კომპოზიციური გამომსახველობის ჩანს. „პირი-პირზე“ მიცეკვება ხალხური საფერხისობის სურათს ახასიათებს, თუმცა ხალხურ ვერსიებში ხმლები არ ფიგურირებს. ვრ. რობაქიძის საცეკვაო დეტალებს პიესაში ისტორიული წყაროს მნიშვნელობა ენიჭება, თუმცა, რამდენად ზუსტად მიჰყვებოდა რეჟისორი სასცენო ვერსიის განხორციელებისას, ჩვენთვის უცნობია.

ამგვარად, „ლაპარაში“ გამოყენებული საცეკვაო კომპოზიციებიდან დადასტურებულად ცნობილია ცეკვა „სამაია“, რომელიც პიესაში წარმოდგენილი ეთნოგრაფიის გათვალისწინებით - ქისტური და ხევსურული, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სცენაზე განხორციელებული ქორეოგრაფია საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკით იქნებოდა წარმოდგენილი.

67 რობაქიძე ვრ., ლონდა, მალმტრემ, ლამარა, „სახელმწიფო გამოცემლობა“, ტფ., 1926, გვ. 182.



სცენა სპექტაკლიდან „ლამარადან“



სცენა სპექტაკლიდან „ლამარა“
გრიგოლ რობაქიძე. რეჟისორი
სანდრო ახმეტელი. რუსთაველის
თეატრი. 1930 წ. ფოტო აღებულია
რეზო შატავიშვილის ბლოგიდან
https://t.ly/_GyFK



თამარ წულუკიძე ლამარას როლში. გრიგოლ რობაქიძე.
რეჟისორი სანდრო ახმეტელი. რუსთაველის თეატრი. 1930 წ.
ფოტო აღებულია რეზო შატავიშვილის ბლოგიდან.
<https://t.ly/v6rkb>

„რღვევა“ (1928). ალ. ახმეტელისათვის ქორეოგრაფიის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მეტყველებს ფაქტი - ბ. ლავრენევის „რღვევაზე“ მუშაობის პროცესში, სპექტაკლის მთლიან რიტმს ცეკვაში ეძებდნენ და სწორედ მიგნებულმა საცეკვაო ტემპო-რიტმმა განსაზღვრა წარმოდგენის რიტმი: „დაწყებული უბრალო თანამშრომლიდან და გათავებული მთავარი როლების შემსრულებლებით, ყველა ეძებდა ამ პიესის რიტმს.

პირველ რეპეტიციებს გავდიოდით „გარმოშვის“ ჰანგების ქვეშ. ყოველ აქტიორს ვაძულებდით შეესრულებინა სპეციფიკური რუსი მენღვაურების ცეკვა. ამ ცეკვაში ჩვენ ვეძებდით ჯან-ღონით აღსავსე რუსი მენღვაურების რევოლუციონურ ალტკინების დასაწყისს.

მივაგენით თუ არა რიტმს, ჩვენთვის ადვილი შეიქნა რევოლუციონური დინამიკის სახის მოცემა“.⁶⁸ - წერს სანდრო ახმეტელი. ამავე რიტმმა განსაზღვრა პირველი და მესამე მოქმედების რიტმული სურათიც, სადაც ბერსენევის ოჯახისათვის იყო შესაბამისი რიტმი მოსაძებნი - „ერთი სიტყვით სრული წინააღმდეგობა მენღვაურთა ცეკვის რიტმთან“⁶⁹ - განაგრძობს ახმეტელი, ე. ი. სრული კონტრასტი.

მიუხედავად იმისა, რომ ქორეოგრაფიამ განსაზღვრა სპექტაკლის რიტმული სურათის მრავალფეროვნება, დამდგმელთა შორის ქორეოგრაფი არ ჩანს. ვფიქრობ, ამ სპექტაკლზე ახმეტელს ქორეოგრაფი დასჭირდებოდა - რუს მენღვაურთა ცეკვა არაპროფესიონალთა დადგმითა და შესრულებით სინუსტეს ვერ დაიცავდა და მხოლოდ თვითმმოქმედებითი ეფექტი ექნებოდა.

„ანზორი“ (1928). ალ. ახმეტელმა ვს. ივანოვის პიესა „ჯავშნოსანი 14-69“, სანდრო შანშიაშვილის მიერ „ანზორის“ სახელწოდებით გადმოქართულებული, 1928-1929 წლის სეზონზე განახორციელა. მოქმედება ციმბირიდან დაღესტანში გადმოიტანეს. პიესის შინაარსის მთავარ ღერძს თეთრგვარდიელებისა და მთიელი ხალხის დაპირისპირება წარმოადგენდა. მთავარი პერსონაჟი ანზორია, რომელიც პირადი ტრაგედიის შემდეგ უერთდება პარტიზანებს, ჯანყდებიან და თეთრგვარდიელებს ართმევენ ჯავშნოსანს. ირაკლი გამრეკელის შესრულებული სასცენო დეკორაცია წარმოადგენდა ტერასებად განლაგებულ ლეკების აულს.

სპექტაკლ „ანზორზე“ („ჯავშანო“) მუშაობისას მსახიობები სწავლობდნენ ლეკურ მეტყველებას, ლეკური ხასიათისა და ესთეტიკის თავისებურებებს. ამის შესახებ ცხადი ხდება სპექტაკლის სარეპეტიციო ჩანაწერებიდან; „29-VI დილით „ჯავშანოს“ რეპეტიცია მოიხსნა, რადგან ამ პიესის მთავარი როლების შემსრულებელი მსახიობები და დასის ზოგიერთი წევრი წავიდა სამხ. ნაწ. გამგესთან ერთად ოქრომჭედელთა რიგში მცხოვრებ ლეკების ბინებზე, მათი ენის კოლორიტის და ზნე-ჩვეულების გასაცნობად.“⁷⁰ აქედანვე ცნობილი ხდება, რომ კომპოზიტორ იონა ტუსკიას ლეკებისაგან ჩაუწერია ცეკვა „ლეკურის“ მუსიკალური კომპოზიცია: „კომპოზიტორ იონა ტუსკიას მიერ ჩაწერილ იქნა ლეკური მელოდია, რომელიც მას ლეკებმა უმღერეს ჩონგურზე. ეს მელოდია შეიძლება გამოყენებულ იქნას უგერტიურისათვის“.⁷¹

ნაწარმოებში არსებული ეთნიკური ფაქტორის სწორად და გააზრებულად წარმოსადგენად სპექტაკლის ავტორს მნიშვნელოვან გარემოებად ფოლკლორულ მასალებთან

68 მეგრელიძე გ., სპექტაკლი „რღვევა“ რუსთაველის თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1982, გვ. 85.

69 იქვე.

70 „ანზორ“, სერია „პიესის სცენური ცხოვრება“, „ხელოვნება“, თბ., 1977, გვ. 71.

71 იქვე, გვ. 73.

სიახლოვე მიაჩნია. ამიტომაც ის, ფაქტობრივად, ნატურალისტურად ცდილობს ლეკური ხასიათისა და ზნე-ჩვეულებების, მათ შორის მუსიკალური შემოქმედების წარმოდგენას, რათა ორგანული კავშირი არსებობდეს მსახიობსა და განსასახიერებელ პერსონაჟს შორის: „ამ რეპეტიციასე მოიყვანეს ორი ლეკი, ჭიანურითა და თარიით, მათი ხალხური სიმღერების ჩასაწერად. კომპოზიტორმა ივ. გოგიელმა ჩაწერა სამი სიმღერა: „მწყემსის სალაშური“, ნაღვლიანი სიმღერა, „ჩარგუ“, საცეკვაო სიმღერა შაირებით და „ლეკურის“ მელოდია, ჩქარი ტემპის“.⁷² გამომსახველობითი საშუალებების სპექტრი, მათ შორის პერსონაჟთა პლასტიკა რეჟისორისათვის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია. ა. ვასაძე იხსენებს: „ანზორის“ მესამე აქტისათვის ხალხური სიმღერები გამოვიყენეთ. „ატირდა ლეკის სოფელი, ატირდა დედა-მშობელი“ და ახმას საცეკვაო სიმღერა „ჰაიდა, მშვენიერო ზაირა, მოდი ჩემთან უნდა ვითხრა აი რა...“ - ამ სიმღერების მოტივი ივანე გოგიელმა შესანიშნავად დაამუშავა და მთელ სპექტაკლს მუსიკალურ ლაიტმოტივად გასდევდა“.⁷³

არა თუ ცეკვა, არამედ მოცეკვავეებიც სრულად უნდა ყოფილიყვნენ ჩართული არა მხოლოდ სპექტაკლში, არამედ რეპეტიციებზეც, როგორც მისი ორგანული ქსოვილი: „რეპეტიციას ესწრება სპექტაკლის ყველა მონაწილე, მოცეკვავეთა ჩათვლით. თუ შემადგენლობა არაა სრული, რეპეტიცია იხსნება“.⁷⁴ აქედან ნათელი ხდება, რას მოითხოვდა ალ. ახმეტელი სპექტაკლის ყოველი მონაწილისაგან, მათ შორის მოცეკვავეებისაგან - თითოეულ მათგანს ზუსტად და კონკრეტულად უნდა ჰქონოდა გააზრებული დადგმის ყოველი ეპიზოდი, სპექტაკლის დრამატურგია, როგორც საკუთარი, ასევე სხვა მონაწილეთა როლი, ადგილი და მოვალეობა.

შთამბეჭდავი იყო „ანზორში“ მესამე მოქმედების ღონინი, რომელიც აულში მთლიანად მუსიკის თანხლებით მიდიოდა: „ომახიანი შეძახილები, ბრძოლის სულისკვეთებით გამსჭვალული ენერგიული დიატონური მელოდიები, აზვირთებულ ტალღებივით რომ ახტებიან ერთმანეთს, ვაჟკაცური, ცეცხლოვანი, მგზნებარე ტემპურამენტით აღსავსე ცეკვები. ეს იყო თავისებური ზეიმი - ბრძოლა. მუსიკა და ცეკვა ხალხის განზოგადებულ ბორტრეტს ხატავდა“.⁷⁵

ასევე ძალზე შთამბეჭდავია ერთ-ერთი სცენა სპექტაკლიდან „ანზორი“: „ზუსტი რიტმით გაცხოველებული სცენები საოცარი სისწრაფით ცვლიდნენ ერთმანეთს, სახლების ბანებზე შეკრებილიყვნენ მთიელი ვაჟკაცი პარტიზანები, ტანწერწეტა ქალიშვილები. იწყებოდა ცეკვა, სიმღერა, სადღესასწაულო ზეიმს მეტ ეფექტს აძლევდა კიდეც ნაბდების ფრენა სცენაზე, თავდავიწყებამდე მისული ზეიმი გრძელდებოდა. მთელი ფერადოვანი მიზანსცენები გარკვეულ რიტმზე იყო დამყარებული, ფეხის ცერებზე იდგა მთელი კოლექტივი“.⁷⁶

მ. კალანდარიშვილი კი ასე აღწერს: „სცენაზე დაძაბული, ვულისწამლები სინჟემ სუფევდა. პარტიზანებში სულიერი დაძაბუნება ისადგურებდა. მაგრამ, უეცრად, ანზორი თანდათან იწყებდა მოძრაობას ერთი მხრიდან მეორე მხარეს. მის კვალდაკვალ

72 „ანზორ“, სერია „პიესის სცენური ცხოვრება“, „ხელოვნება“, თბ., 1977, გვ. 80.

73 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 288.

74 ურუშაძე ნ., რეფლექსოლოგია მსახიობის ხელოვნებას, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 47.

75 ფიჩხაძე მ., მუსიკა ახმეტელის სპექტაკლებში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 38.

76 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 35.

მოელი მასა ასევე იწყებდა მექანიკურად მოძრაობას. რხევის რიტმი ხდებოდა ჩქარი. პარტიზანების მოძრაობა გადაიზრდებოდა თავაწყვეტილ ცეკვაში. ნაბლები ჰაერში ფრიალებდა და ეფინებოდა განგმირულის სხეულს. ყოველივე ამით რეჟისორს თითქოს გამოჰყავდა პარტიზანები მწუხარე მდგომარეობიდან. ბრძოლა ხომ წინ იყო - მთავარი, გადამწყვეტი ბრძოლა“.⁷⁷

სპექტაკლში მონაწილეობდა ქალთა ქორო, რომლის ცეკვა თავად ალ. ახმეტელს დაუდგამს.

განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოირჩევა „ანზორის“ მეოთხე აქტის ერთ-ერთი სცენის თამარ წულუკიძისეული აღწერილობა: „ლაშქა. რკინიგზის ლიანდაგი. შეიარაღებული პარტიზანები ჩასაფრებული ელიან მტრის ჯავშნოსან მატარებლის გამოჩენას: რაც არ უნდა დაუჯდეთ მათ ეს მატარებელი უნდა გააჩერონ. ამის ერთად ერთი საშუალება ეს არის - ცოცხალი ადამიანი უნდა დაწვეს ლიანდაგზე: წესდებით, მეძანქანე მოვალეა გააჩეროს მატარებელი. გადასწყვეტენ კენჭი ჰყარონ, ვინ გასწიროს თავი - ვინ მოგვდეს? (არა ბრძოლაში, ვაჟკაცურად, მტერთან პირისპირ შებმით, არამედ მატარებლის ბორბლების ქვეშ!) მაგრამ როგორ? ვიღაცა წამოიძახებს: ვიცეკვოთ! დეე, ზაირამ აირჩიოს, ცეკვის დროს. ვისაც ზაირა თავს დაუკრავს, ის იყოს მსხვერპლი. ახმას შემოჰყავს ზაირა. უკვე ისმის გუგუნი მოახლოებულ ჯავშნოსან მატარებლისა. იწყება ცეკვა. ტრაგიკული ცეკვა. მომენტი უაღრესად დაჭიმულია, ყოველგვარ საზღვრებს სცილდება! გახელბული რიტმი, გამმაგებული მოძრაობა, დახშული ყრუ ამოძახილები. აღგზნება კულმინაციურ წერტილს აღწევს და... უცებ წყდება: ზაირა თავის სატრფოს - ახმას წინ გაჩერდება, თავისდა უნებურად საყვარელი ადამიანი სასიკვდილოდ გასწიროს. სამარისებული სიჩუმეა, მხოლოდ ისმის გუგუნი მოახლოებული ორთქმავლისა. ახმა წამს გაქვავებული შესცქერის ზაირას თვალებში და უცებ მოსწყდება ადგილიდან, სწრაფად ავარდება რკინიგზის ფერდობზე და გაწევა ლიანდაგზე“.⁷⁸ შეიძლება ითქვას, რომ ძნელად მოიძებნება ტრაგიზმის თვალსაზრისით უფრო შთამბეჭდავი სცენა. შეგრძნებას ამძაფრებს ცეკვა, ცეკვა, რომელიც მას შემდეგ, რაც საკრალური რიტუალის ფუნქცია მოშორდა, ადამიანისათვის სინარულისა და ბედნიერების მიმნიჭებელი ყველაზე ქმედითი საშუალებაა კაცობრიობის განვითარების ყველა საფეხურზე. ახმეტელისეულ სცენაში კი, ცეკვა განაჩენია, განაჩენი სასიკვდილო და გარდაუვალი.

როგორც ე. გუგუშვილი აფასებს: „მეტაფორულად იყო აგებული ცეკვა „ანზორში“.⁷⁹ ამ კონტექსტის მისადაგებით, ცეკვა „ანზორში“ კავკასიის თავისუფლების მოტივს უნდა გამოხატავდეს. როგორც ახმეტელი ამბობდა, ქმნიდა შინაარსით ინტერნაციონალურ და ფორმით ეროვნულ შემოქმედებას, თუმცა „ანზორში“ ფორმაც და შინაარსიც მკაფიო ეროვნულობის დასტურად შესაძლოა თავისუფლად მიჩნეულიყო. ეროვნულობის, ეროვნული ფესვებისა და ნიადაგის მძაფრი შეგრძნება კავკასიის მოტივებზე გადმოქართულებული ივანოვის „ჯავშნოსან 14-69“-ც კი ხელშესახებად იგრძნობოდა. შენიშვნის საბაბს, რომ ახმეტელი ვატაცებულია ევზოტიკით, სწორედ განუმეორებელი პლასტიკური გამომსახველობა განაპირობებდა.

77 კალანდარიშვილი მ., მსახიობის პრობლემა სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 17.

78 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 145.

79 გუგუშვილი ე., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 54.

აღ. ახმეტელის შემოქმედების შეფასების არაერთგვაროვნება „ანზორმაც“ გაიზიარა. „ანზორში“ საცეკვაო ეპიზოდის შესახებ მეტად ხელშესახებ და საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის ირ. ზარდელი კრიტიკულ სტატიაში „ანზორ“: „რეჟისორ ახმეტელის შემოქმედება ამოწურულია მესამე აქტით, სადაც იგი იძლევა თავისი რეჟისორული შემოქმედების უმწვერვალეს მიღწევას. ამ შემთხვევაში მისთვის შესაფერისი დახმარება გაუწევია მოცეკვავე დიმიტრიევს, რომელსაც მთიურ ლეკურის რიტმით აქვს გაშლილი მთელი აულის მასიური ცეკვები. ეს რიტმი შემდეგშიაც რომ იყოს დაცული და რეჟისორი ზომიერების ფარგლებს არ სცილდებოდეს, მეოთხე აქტის მიზანსცენები მესამის უფრო სუსტი რედაქცია არ იყოს და მეოთხე აქტი ყოველის მხრით ასეთი უფერული - საანგარიშო დადგმა რუსთაველის თეატრის გამარჯვება იქნებოდა“.⁸⁰

როგორც მსახიობთა, ისე შემფასებელთა გარკვეული რაოდენობა, არ იღებდა ახმეტელის ახალ გამომსახველობით ესთეტიკას. მათ, ვინც სცენაზე ყოფითის სარეისებურ ასახვას უჭერდა მხარს, არარეალურად ეჩვენებოდათ მსახიობთა როგორც მეტყველება, ისე პლასტიკა, მაგ.: სიმონ ჩიქოვანი მკვეთრად უარყოფითად აფასებს როგორც „ანზორის“ გადმოქართულებისას დაშვებულ უზუსტობებსა და შეუსაბამობებს, სცენოგრაფიას, ასევე მსახიობების მოძრაობას სცენაზე: „მსახიობები სცენაზე არ დადიან, მათ კარგა ხანია სიარული დაავიწყდათ - ისინი დახტიან სცენაზე კალიებივით და ბალეტის ნაბიჯებით უახლოვდებიან მოჯადოებულ წრეს“.⁸¹

ირ. ზარდელის ინფორმაციით საცნაური ხდება, რომ აღ. ახმეტელს „ანზორზე“ მუშაობისას მოცეკვავე დიმიტრიევი დახმარებია. ვინ იყო დიმიტრიევი, რომელსაც ესოდენ მნიშვნელოვანი ფუნქცია დააკისრა ახმეტელმა? როგორც აღმოჩნდა, სპექტაკლში საცეკვაო კომპონენტების სწავლას, რომელსაც ერთი საათი ეთმობოდა, უძღვებოდა ქორეოგრაფი დ. დიმიტრიევი (რიგ წყაროებში დიმიტრიევი, რიგში დიმიტრიევი - ხ.დ.): „ნ-დან 7 საათამდე სცენაზე წარმოებს ცეკვის გაკვეთილი, რომელსაც ხელმძღვანელობს ბალეტმაისტერი დ. დიმიტრიევი“.⁸² დ. დიმიტრიევი თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მოცეკვავედ 1922-23 წლების სეზონიდან ჩანს.⁸³ ასევე: „დ. დიმიტრიევს დიდი ხანია იცნობდნენ თბილისელი თეატრალეები, როგორც ბალეტის მსახიობს. მან სადირიჟორო განათლება მიიღო და ორი სეზონის განმავლობაში (1939-40, 1940-41) მხოლოდ ბალეტებს დირიჟორობდა“.⁸⁴

„ანზორში“ ცეკვის დამდგმელად ი. სუხიშვილიც გამოიკვეთა. კლემენტი ვოროშილოვთან წვეულებაზე, სტალინის თხოვნაზე - ეცეკვათ რაიმე ქართული, აკაკი ვასაძე იხსენებს: „სერგო ორჯონიკიძეს თვალეები აენთო და ჩაგვჩურჩულა: მიდით ერთი და გვანახეთ ცეკვა რაა! აკაკი პიანინოსთან დავსვი და „ანზორიდან“ საცეკვაო დაუკარი-მეთქი. (1936 წელია, „ანზორის“ ავტორი, რეჟისორი ახმეტელი ამ დროს უკვე დაპატიმრებულია და მალე დაასრულებინებენ სიცოცხლეს იგივე სტალინი და ორჯონიკიძე. ქართული თეატრის დასი კი ქალიან-კაცთანად - ნატო ვაჩნაძე, თამარ ჭავჭავაძე, აკაკი ვასაძე,

80 ზარდელი ირ., „ანზორ“, „ქართული მწერლობა“ #10-11, 1928, გვ. 176.

81 ჩიქოვანი ს., რუსთაველის თეატრის სეზონი (პირველი წარმოდგენა), „ქართული მწერლობა“ #10-11, 1928, გვ. 173.

82 „ანზორ“, სერია „პიესის სცენური ცხოვრება“, „ხელოვნება“, თბ., 1977, გვ. 85.

83 კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, II, 1921-1951, „ხელოვნება“, თბ., 1955, გვ. 42.

84 იქვე, გვ. 354.

აკაკი ხორავა მათ წინაშე თავგადაკულები ცეკვავენ და მღერიან - ხ.დ.). აკაკი ღელავდა, მაგრამ თავიდანვე კარგად გაართვა თავი დაკვრას. თამარმა ხელები გაშალა და ჩამოუარა მოხდენილი რხევით, გზნებით, დარბაისლური სიამაყით. რამდენიმე ილეთი შეასრულა და, ცეკვაში ნატო ვაჩნაძეც ჩაერთო. მერე ორივემ გამიწვიეს მე და, ისედაც შემართულს, რაღა შემართება მჭირდებოდა, - ზამბარასავით მქონდა ყოველი კუნთი დაჭიმული. თამარმა და ნატომ ისეთი ტემპი შემომთავაზეს, იატაკზე ტერფების მიკარებას ვერ ვასწრებდი - ჰაერში ვასმა გამომდიოდა. ეს ცეკვა ჩემთვის ამოსუნთქვა იყო, და თავგამოდებულ სილალით ვეძლოდი ჩემს საყვარელ ცეკვას „ანზორიდან“. გარშემო მყოფნი გაცეკვული გვიცქერდნენ, მუსიკის რიტმს ტაშს აყოლებდნენ და ხმას არ იღებდნენ, თითქოს ეშინოდათ მოძრაობის სიმწყობრე არ დაერღვიათ. რას დაარღვევდნენ?! ილიკო სუნიშვილის მიერ „ანზორისთვის“ ბრწყინვალედ, დიდის ფანტაზიით დადგმული ეს ცეკვა სისხლში გვქონდა გამჯდარი მე და თამარს. რომ დავასრულეთ, ოვაციები მოგვიწყეს და გვთხოვეს, გაგვემეორებინა. მესამედ ვამეორება რომ გვთხოვეს, აკაკის და გოგოებს ჩუმიად გადავუღაპარაკე, - თქვე დალოცვილებო, ზომიერი ტემპი დაიჭირეთ, თორემ სული ამომძვრა და ესაა. ქართველურ ცეკვებში (ქართულ ცეკვებში უნდა იყოს. რას ნიშნავს ქართველური ცეკვები? - ხ.დ.) ყველაზე მეტი სიმძიმე ხომ კაცზეა დაკისრებული და, ამიტომ, ოფლში ვიწურებოდი უკვე. მესამეჯერაც რომ დავასრულეთ ცეკვა, პირდაპირ საბილიარდოში შევედი სულის მოსათქმელად.⁸⁵ ა. ვასაძის მოგონებებიდან ირგვევა, რომ „ანზორის“ ქორეოგრაფიულ დადგმებში ი. სუნიშვილსაც მიუღია მონაწილეობა და დაუდგამს ქალ-ვაჟის დუეტი. საინტერესოა, მხოლოდ ერთი ცეკვა დადგა ი. სუნიშვილმა „ანზორში“? ირ. ზარდელის ინფორმაციით - „შესაფერისი დახმარება გაუწვია მოცეკვავე დიმიტრიევს, რომელსაც მთიურ ლეკურის რიტმით აქვს გაშლილი მთელი აულის მასსიური ცეკვები“, ფაქტია, რომ ცეკვების ძირითადი ნაწილის დადგმა განუხორციელებია სწორედ მოცეკვავე დიმიტრიევს. იმ დროს, როდესაც ალ. ახმეტელი „ანზორს“ დგამდა, ქართველ ქორეოგრაფთა კადრები უკვე არსებობდა, - დ. ჯავრიშვილი, ა. ალექსიძე, ი. სუნიშვილი. საინტერესოა, რატომ გამოიყენა აულის სცენის გასაშლელად რეჟისორმა ბალეტის მოცეკვავე დიმიტრიევი და არა რომელიმე ჩამოთვლილ ქორეოგრაფთაგან, ხალხური ცეკვის პროფესიონალი ქორეოგრაფი? ყოველივე ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით მხოლოდ ერთი დასკვნის გაკეთების შესაძლებლობა ჩნდება: ახმეტელს სჭირდებოდა არა ცალკეული ცეკვების დადგმა, არამედ მხატვრული, თეატრალიზებული სურათი, რომელიც „ცეკვის თეატრის“ - ბალეტის მსახიობს მიანდო და არა ქართული ცეკვის, თუნდაც გამოცდილ ქორეოგრაფს.

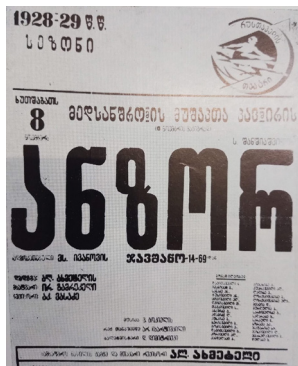
სპექტაკლიდან შემორჩენილ ერთ-ერთ ეპიზოდში, სახლის შემადგენელ ბანზე ჩანს საცეკვაო კომპოზიცია ორი ქალის შესრულებით.⁸⁶ ერთმანეთის შემოვლის შემდეგ ქალები ასრულებენ მოძრაობა „სადა ჩაკვრას“ აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკიდან. უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის საუკუნე გვამორებს იმ ესთეტიკას, რომელიც ამ მცირე ეპიზოდმა გაგვიზიარა, დღესაც მომხიბვლელად გამოიყურება. ხაზი უნდა გაესვას, მის, როგორც წყაროს მნიშვნელობას საცეკვაო ნიმუშების შესწავლის თვალსაზრისით.

⁸⁵ ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი მეორე), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 30.

⁸⁶ მეგრულიც გ., ბერია და რუსთაველის თეატრი, ნაწ. 1, (დასაწყისშივე) <https://t.ly/1pr3V>



ამგვარად, „ანზორის“ ქორეოგრაფიული კომპოზიციებიდან გამოიკვეთა: 1. დ. დიმიტრიევის შესრულებული მასობრივი ცეკვები გაერთიანებული დაღესტნური ლეკურის რიტმით, 2. ქალ-ვაჟთა მთიულური დუეტი ი. სუნიშვილის დადგმით, 3. ზაირას ტრაგიკული ცეკვა, 4. ინტერნეტრესურსით წარმოდგენილი ორი ქალის ცეკვა აღმოსავლეთ მთიულეთის საცეკვაო ლექსივით, 5. ინტერნეტრესურსით წარმოდგენილი სამი ქალის ცეკვა.



აფიშაზე წარმოდგენილია ბალეტმისტერი დ. დიმიტრიევი

სცენა სუბექტკლიდან „ანზორი“

„თეთნული“ (1931). შალვა დადიანის პიესა „თეთნულზე“ მუშაობისას „ბაპების“ - სვანეთის ძველი ადათ-წესების დამცველების გამოსახვისათვის ალ. ახმეტელი მიმართავს მუსიკას. მუსიკალური აკორდი, რიტმი თან ახლავს ფრაზას და ამძაფრებს ემოციური პათოსს, რომელიც აძლიერებს „ბაპების“ რელიგიურ ექსტაზს. კიდევ უფრო მატულობს განცდის გადმოცემის ამპლიტუდა, როდესაც „ბაპების“ სიტყვას საცეკვაო მუსიკის მკვეთრად აქცენტირებული რიტმი ემატება: „ბაპების“ ყოველი სალოცავი სიტყვის გამოთქმა მოგვინდება მუსიკალურ აკორდთან ერთად. მთავარია სიტყვის შინაგანი გრძნობით, ექსტაზით გადმოცემა. „ემოციონალური პათოსით“ უნდა წარიმართოს წყევლის რიტმის თანდათანობითი აწევა. აუცილებელია მათი სახის გამოძერწვა მუსიკალური რიტმის დახმარებით. წყევლა იქნება სიმღერით, განწირული და ძლიერი კაცის სიმღერით. მოძრაობა მათი საშინელია, - თითქოს მთელი ძველი სამყარო რელიგიურ ექსტაზშია, განიცდის თავის დასასრულის ტრაგედიას... განცდა ვნებიანია და უაღრესად დაძაბული“. ..., ხორუმისა და ფერხულის რიტმი საფუძველია „ბაპების“ წყევლის რიტმისა“⁸⁷ - განმარტავდა ახმეტელი „თეთნულზე“ მუშაობისას.

კიდევ უფრო დეტალურად აღწერს სცენას „თეთნულში“ მსახიობი თამარ წულუკიძე: „აი, ის სცენა, როდესაც „ბაპები“ გაიგებენ ალპინისტების წინამძღოლის - გელახსანის დაღუპვას. გელახსანს უნდოდა დაეპყრო თეთნულის მიუწვდომელი მწვერვალი (რომელიც მოხუცთათვის შეადგენს ზესთაბუნებრივ ძალების წმიდათაწმიდას). სცენის გარეთ ისმის ქალთა გუნდის სამგლოვიარო საგალობელი. ისმის ხმამაღალი მწუნარე შეძახილები და მოთქმა-გოდება მოხუცი დედაბერისა. ოდნავ განათებულ სცენაზე ყოველი მხრიდან თითქოს ხვრელებიდან ძვრებიან „ბაპები“ ნადირთა ტყავში გახვეულნი საშინელი და საზარელი პირველყოფილი სანახაობისანი (მართალია ახმეტელმა „ბერიკაობა“ - „ყეენობა“ ვერ დადგა სცენაზე, მაგრამ ფოლკლორული დეტალების ზოგიერთ ელემენტში განხორციელებას მაინც ახერხებდა - ხ.დ.⁸⁸): გრძელი წვერებით, აბურძენილები, დაგრენილები, დაკორძებულები, გამობობლდებიან, სმენად გადაიქცევიან, წრეს შეჰკრავენ. ბოროტად კბილებდაკრეჭილ სახეზე სასინარულო ზეიმი ეტყობათ. ერთმანეთის მხრებზე ხელებს აწყობენ. მათი დანასკულ-დაპრანჭული ხელები გამხმარი მუნის ტოტებსა ჰგვანან. ფერხულს შექმნიან და იწყებენ ცეკვას. ცეკვავენ ჯერ ნელა, შემდეგ თანდათან უჩქარებენ, ტუნძულებენ მთელი სიმძიმით, თან რალაც ბგერებს გამოსცემენ, გაურკვეველს ბურღილებენ, ხტიან, ტრიალებენ შეშლილებივით... ეს სცენა შემწარავ შთაბეჭდილებას ახდენდა“⁸⁹.

„თეთნულის“ მუსიკის შექმნაც იონა ტუსკიას დაევალა. „რაც შეეხება ყეენობის სცენას, რომელიც იონა ტუსკიას მიერ სამ ნაწილად სონატის ფორმით იყო დაწერილი, იგი წარმოადგენდა „თეთნულის“ კულმინაციურ მომენტს“⁹⁰.

87 ახმეტელი ალ., წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 161.

88 ნაციონალური თეატრის ფორმის ძიებისას ახმეტელი, ხალხურ შინაარსზე აგებული პიესების გარდა, ხალხური სახიობის საწყისების დრამატულ თეატრთან თანახმობასაც განიხილავდა. მას სურვილი ჰქონდა, სცენაზე წარმოედგინა უძველესი ხალხური სანახაობები „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“, გაეცოცხლებინა ორი ყველაზე ცნობილი პერსონაჟი ქართული ზღაპრებიდან - ქოსატყუილა და ნაცარქექია, სადაც ცეკვა, სიმღერა, ვამაირება სპექტაკლის მნიშვნელოვან სამეტყველო ენას შექმნიდა. ახმეტელის ჩანაფიქრით, ექსპერიმენტულ სპექტაკლში მაყურებელიც აქტიურ მონაწილეობას მიიღებდა. სხვადასხვა მიზეზის გამო ექსპერიმენტი ვერ განხორციელდა.

89 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 140.

90 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 329.

საინტერესოა და ამავე დროს უცნაურიც, რომ ისეთი მძაფრი, ემოციურად დატვირთული სცენის განხორციელებისას, ავტორებმა „თეთნულდში“ ქორეოგრაფები არ გამოიყენეს: „მასობრივ სცენებში მთელი დასი იყო დაკავებული თავისი მაღალი ვოკალური და სასცენო მოძრაობის კულტურით. მთელი დასი გატაცებით და თავდავიწყებით მუშაობდა. დამდგმელებს ისეთ იმპულსს გვაძლევდა, რომ ქორეოგრაფების გარეშე დავდგით და დავზვეწეთ კიდევ ცეკვის სცენები და პანტომიმური ეპიზოდები“.⁹¹

ანშეტელის დიდი ხნის სურვილს წარმოადგენდა ხალხური სანახაობა „ბერეკაობის“ სცენაზე განხორციელება. მიუხედავად იმისა, რომ „ბერეკაობისათვის“ იწერებოდა სცენარები, იქმნებოდა მუსიკა, სასცენო რეკვიზიტი, მიმდინარეობდა რეპეტიციები პლასტიკაში, ჩანაფიქრი ვერ განხორციელდა, ვერ გაერთიანდა და ვერ დასრულდა მთლიანი სურათი. როგორც ა. ვასაძე წერს, ანშეტელმა არასწორი შემოქმედებითი გზა აირჩია, ვერ შეუსაბამა დროს სათეატრო პოლიტიკა. მიუხედავად წარმატებისა, მოსკოვში 1933 წლის გასტროლების შემდეგ, მას ურჩევდნენ „ზომიერება დაეცვა ფოლკლორული მასალის გამოყენებისას“, „შემოქმედებით მეთოდად არ ექცია „რიტმი“, „არ მოქცეულიყვნენ ეგზოტიკის ტყვეობაში“ და „გაუთვალისწინებინა ბურჟუაზიული ნაციონალიზმის საფრთხე“. ნაციონალური თემატიკით ზედმეტად გატაცებას საყვედურობდნენ ანშეტელს და ურჩევდნენ აქტუალური თანამედროვე რეპერტუარის შექმნას. ყოველივე ზემოჩამოთვლილი კი ის იყო, რაც ანშეტელს აინტერესებდა, - ნაციონალური კულტურა, ეგზოტიკად მონათლული ეროვნულობა, ფოლკლორით გადმოცემული ხალხურობა და ყოველივე ერთიან ტემპო-რიტმს დაქვემდებარებულ-დამორჩილებული. იმ დროს კი, ერთ უზარმაზარ ჰიბრიდში - საბჭოთა კავშირში, მთავარი არა ეროვნულობა, არამედ იდეოლოგიზებული „საბჭოთა ადამიანი“ იყო, ეროვნულობა ფეოდალურ-ბურჟუაზიული წყობიდან შემორჩენილ ხარვეზად ითვლებოდა.



სცენა სპექტაკლიდან „თეთნულდი“

91 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 329.

„ყაჩაღები-intiranos“ (1933). „ყაჩაღების“ შეფასებასთან დაკავშირებით - „თეატრების და პრესის მუშაკებთან შეხვედრაზე სანდრო ანმეტელის მოხსენება ჩატარდა ილუსტრირებულად. რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა სტუდიელები ასრულებდნენ რიგ ისეთ ცეკვებს, რომლებიდანაც ეს თეატრი იღებდა რიტმსა და პლასტიკას. ამით ანმეტელმა კიდევ ერთხელ მოახდინა თეატრის ნაციონალური ფორმის ანალიზი“⁹² - ძალზე საინტერესო და ორიგინალური პრეზენტაციაა დღევანდელი გადმოსახედიდან. როდესაც სანდრო ანმეტელი საუბრობდა იმის შესახებ, თუ საიდან უნდა წამოსულიყო საბჭოთა კულტურა: ჩვენი რეალური სინამდვილიდანო - ამბობდა ის. რეალური სინამდვილე ქართული თეატრისათვის კი, ნაციონალური კულტურის საკითხს უკავშირდებოდა, მათ შორის რევოლუციამდელი კულტურის შენარჩუნების საკითხს.

მილერის „ყაჩაღებში“ ანუ ანმეტელისეულ ვერსიაში „ინ ტირანოს“: „პოლონეზის მუსიკის ხმაზე კიბეებზე ჩამოდიოდნენ ნილბიანი წყვილები: მკაცრი მოძრაობა, - თითქოს მანეკენები. ტემპი განგებ შენელებული, სხეულები უსიცოცხლო, ატმოსფერო უსულო... ადამიანები თითქოს ძალას ატანდნენ ემოძრავათ, მოცეკვავეთ თითქოს ფეხები არ ემორჩილებოდათ. ყველაფერი ეს სამელოვიანო პროცესის იერს აკუთვნებდა ფრანცის მიერ მოწყობილ საზეიმო მეჯლისს. ამ ფონზე მხოლოდ ერთადერთი ფრანცი დაფრინავდა. ამ უხალისო უსულგულო ნიღბების ფონზე მხოლოდ ფრანცი დაჰქროდა გაშმაკებით და როგორც ქორი თუ სვაგი აფრიალებდა თავის მოსასხამს გარედან შავს - შიგნიდან ცისფერს“.⁹³

მოზერის მხილების შემდეგ ძალზე ეფექტურად წარიმართა ფრანცის განცდების გამაფრება. გრძობათა წინააღმდეგობის გადმოცემა მსახიობმა ისევ პლასტიკის დახმარებით გადაწყვიტა: მამასთან და ძმასთან ანგარიშის გასწორების შემდგომ ფრანცი წეიმს მართავს: ა. ვასაძე იხსენებს: „ერთგვარი დრამატული შეუსაბამობის თუ ხარვეზის დასაფარავად, რეჟისორმა მეჯლისზე მისულ სტუმართა სახეები შავი ნიღბებით დაფარა, რომ მათი გრძობებისა და ფიქრების გამომეტყველება არ გამოჩენილიყო; ნიღბები რაღაც იდუმალ იერს ანიჭებდა ამ სცენას. უკრავს მუსიკა, ისიც იდუმალად წელილი ჰანგებით. ცეკვა... მე ძალით ვაცეკვებ წყვილებს... ზამბარასავით ვარ მოჭიმული... და, აი, მეჯლისის აგზნების მომენტში შემოდის პასტორი მოზერი, რომელიც წყევლა-კრულვას დაანთხევს ფრანცს და დაურიდებლად, უშიშრად ამხილებს მისი ბუნების ბილწ თვისებებს. პასტორი მიდის, მე კი (ფრანცი) ვცდილობ მედიდური და მრისხანე წამოძახილი დავადევნო მას, მაგრამ - ვერ ვასწრებ: სანამ რამეს ვუპასუხებდე, პასტორი მოზერი გადის. მარტო დავრჩი, მფლობელის ტახტზე დგომას ვეღარ ვახერხებ მღელვარებისაგან ძალამინდილი; საფეთქლებში სისხლი მაწვება, თავბრუ მესხმის, ასეთ მდგომარეობაში ხალხის წინ ასე ყოფნა, ასე დარჩენა აღარ ძალმიძს; ჩქარა, ჩქარა, ჩქარა უნდა გავიქცე აქედან, რომ მარტო დავრჩე. საით წავიდე? ჩემს ირგვლივ, შეწყვეტილი ცეკვის გაქვავებულ პოზით დგანან რაღაც ფანტომები, ნიღბთა ჭრილიდან ცივი მზერით რომ მომჩერებიან; ისინი თითქოს განგებისად გასაქცევ გზებს მილობავენ; მხოლოდ ერთ ადვილსლა ვხედავ, რომ ამ გაქვავებულ ურჩხულებს დავემალე: მინდა წინ წავიდე, ავანსცენისკენ... აი, გადავდგი კიდევ რამდენიმე ნაბიჯი და, უცერად, თითქოს მიწიდან ამომპვრალმა ქალ-ვაჟის წყვილმა გზა ვადამილობა. ყველაფერი ეს სულისშემწეული კომპარატივით შემომეხალა; ისე ვიგრძენი თავი, თითქოს საზარმა ჰალუცინაციამ შემიპყრო. ჩემს წინ

92 სანდრო ანმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 104.

93 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 338.

ამართულ ქალ-ვაჟის წყვილს გაოგნებული შევცქეროდი, მათი შენიღბული გაქვავებული სახეების ატანა ვეღარ შევძელი; ტვინში მივლიდა: „ჩემი გზიდან უნდა მოვიცილო ეს წყვილი; უნდა ვაგაქრო ეს წყვილი“... გაშმაგებულმა მოვიგლოჯე ლაბადა და წყვილს გადავაფარე ზემოდან. სუნთქვა გამიადვილდა. თითქოს ეს წყვილი იყო შემწარავი ჰალუცინაციების გამომწვევი მთავარი ურჩხული; და რაკი მოვაშთე, ვიწყე სიარული ჩემი უფლების სიმაგრისკენ, მფლობელის ტახტისაკენ. „იცეკვეთ“! - ისტერიულად დავიყვირე ტახტიდან და, თან, ამ ბრძანებით, თითქოს ჩემს ძალმოსილებასაც ვამოწმებდი. ვაისმა მუსიკა და, მიბნედილ მელიოდიას, როგორღაც უნდობლად, ინერციით, ავტომატურად აჰყვინენ გაქვავებული ფიგურები... რაკი დავინახე, ყველა ჩემს ბრძანებას დაემორჩილა - კვლავ განმიმტკიცდა რწმენა, რომ ხელუყოფელი მფლობელი ვარ... მაგრამ შიში მაინც მწარავს, შიში გულს მიღრღნის - ცოდვილის შიში. ნიღბოსნები ცეკვავენ და მე კი ძალას ვიკრებ, სამეჯლისო დარბაზიდან რომ ვავიქცე და თავი დავაღწიო ამ ჰალუცინაციურ ატმოსფეროს“.⁹⁴

კოტე მარჯანიშვილი

როგორი იყო თეატრის სინთეზური ბუნება კოტე მარჯანიშვილის გააზრებით? თავდაპირველად, როდესაც კ. მარჯანიშვილი მოსკოვში „თავისუფალ თეატრს“ (1918) ქმნიდა, ფიქრობდა, რომ თეატრის სინთეზურობა ერთ თეატრში სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებების თანაარსებობას მოიცავდა, ერთი შენობის კედლებში შესაძლო იყო განხორციელებულიყო დრამატული, კომედიური, პანტომიმური, მუსიკალური (ოპერეტა და ოპერა) სპექტაკლები, სადაც დრამატული თეატრის მსახიობები მხოლოდ დრამაში მიიღებდნენ მონაწილეობას, საოპერო მომღერლები მხოლოდ ოპერებში და ა.შ. მოგვიანებით კი, სინთეზურობა სხვადასხვა თეატრალური ჟანრისა და მიმართულების შერწყმით ერთ სანახაობაში გააერთიანა, ოპერის მომღერლები მღეროდნენ და ცეკვავდნენ, დრამატული მსახიობები მუსიკალურ დადგემებში მონაწილეობდნენ, ხოლო „ბალეტის“ მოცეკვავეები, მონაწილეობას იღებდნენ ოპერეტაში. ამიტომაც, მის სპექტაკლებში ჰარმონიულად იყო თეატრალური ხელოვნების ყველა დარგი: სიტყვა, მუსიკა, ცეკვა და მხატვრობა.

კ. მარჯანიშვილი წერს - „განა ადამიანისათვის დამახასიათებელი არ არის, რომ ის კიდევ მეტყველებდეს, კიდევ მღეროდეს და კიდევ ცეკვავდეს? ცხოვრებაში ხომ ის ადამიანი მოსწონთ, უყვართ, რომელიც მოსწრებული სიტყვის პატრონიც არის, ტკბილი ხმით მომღერალი და თანაც გასაოცარი მოცეკვავე. ცხოვრებაში - განაგრძობდა კ. მარჯანიშვილი, - ადამიანი რომ მხოლოდ მეტყველებდეს, ან მხოლოდ მღეროდეს, ან მხოლოდ ცეკვავდეს - ასეთი რამ არ არსებობს, ყოველივე ამას მთლიანობით ჰფლობს. ხელოვნებაში ეს ადამიანური მთლიანობა (მეტყველობისა, პლასტიკისა და მუსიკისა და მხატვრობისა) დანაწევრდა, ცალ-ცალკე წარიმართა მათი განვითარება და თითოეული მათგანის განვითარება უმაღლეს წერტილს აღწევს. ხელოვნების განვითარების თვალსაზრისით ეს სასარგებლოა, მაგრამ საკმარისი არ არის. ახლა აუცილებელია ვიზრუნოთ, რომ ყველა ეს ელემენტები ერთ მთლიანობაში შევაერთოთ, მაშინ ჩვენ მივიღებთ ადამიანის ცხოვრების არა დანაწევრულ ასახვას, არამედ ასახვას მის მთლიანობაში და ეს იქნება დიდი ხელოვნება, დიდი სიმართლე. რასაკვირველია ეს გულისხმობს იმას, რომ დრამატურგიაც სინთეზური იყოს, მსახიობიც ისე იყოს

94 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტაური“, თბ., 2010, გვ. 436-437.

აღზრდილი, რომ თავისი ნიჭით, უნარით და ოსტატობით შესძლოს ასეთი ადამიანის მთლიანი ხასიათის გამოხატვა, და თეატრიც საკმაოდ მომზადებული უნდა იყოს ამისათვის.

ზოგიერთს ჰგონია, რომ სინთეზური თეატრი ეს ხელოვნების სხვადასხვა დარგების მექანიკური შეერთების უხეირო ცდაა. ან თეატრის ერთ შენობაში, ერთ სახურავ ქვეშ - ოპერის, ბალეტის და დრამის თავმოყრაა. სრული გაუგებრობაა. სინთეზური თეატრი ყოველ ადამიანში არსებობს, ადამიანი თვით არის სინთეზური ბუნების. არის, როდესაც ადამიანს ეძღვრება და მან უთუოდ უნდა იმღეროს, სინარული თუ მწუნარება მისგან გარკვეულ პლასტიკურ გამომსახველობას მოითხოვს და ადამიანი არ შეიძლება, შეზღუდული იყოს თავის გრძნობების გამოხატვაში ერთი რომელიმე საშუალებით, ის ყველა საშუალებას ჰყოფს.

რასაკვირველია, ცალცალკეც ეს დარგები იარსებებენ კიდევც, მაგრამ ჩვენ განვითარების ისეთ გზაზე ვდგავართ, რომ გვინდა თუ არ გვინდა, სულ უფრო მეტი და მეტი გაბედულებითა და გამალებით სინთეზს უნდა მივმართოთ“.⁹⁵

კ. მარჯანიშვილის დადგმები გამოირჩეოდა მუსიკალურობით (მუსიკის სიუხვით). როგორც თავად ამბობს, „თითქმის ყოველ პიესას მუსიკას ვაყოლებდი“.⁹⁶ ეს კი ახალი რიტმებით, ახალი ინტონაციებით აჟღერებდა და ამდიდრებდა მსახიობის ტექსტს. კ. მარჯანიშვილი რეპეტიციებსაც მუსიკის თანხლებით ატარებდა, კომპოზიტორი მუდმივად ესწრებოდა რეპეტიციებს. პირველივე აკორდი იყო ტონის მიმცემი რეპეტიციის დასაწყისის და მთლიანად პიესისთვისაც. კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებში მუსიკა ფონს კი არ წარმოადგენდა, არამედ ჩართული იყო როგორც პიესასთან ორგანულ კავშირში მყოფი უხილავი პერსონაჟი.

უშანგი ჩხეიძე იხსენებს: „რა ედო საფუძვლად მარჯანიშვილის დადგმებს? ეს იყო, უპირველეს ყოვლისა, სინთეზური თეატრის ძირითადი პრინციპები (მართალია სასცენო ხელოვნება არსებითად (ბუნებით) სინთეზური ხასიათისაა, მაგრამ მარჯანიშვილის სპექტაკლებში ეს ძალიან მკაფიოდ იგრძნობოდა); ხელოვნების ყველა დარგის გამოყენება სპექტაკლში (სიტყვა, მოძრაობა, მუსიკა, მხატვრობა), მათი ჰარმონიული შედუღება და მის ფონზე ყოველმხრივ გაწვრთნილი აქტიორი, რომელიც თანაბარი სიძლიერით ფლობს სიტყვასა და აქტს, მოძრაობასა და მუსიკას, თამაშობს ტრაგედიასა და ოპერეტას, პანტომიმასა და დრამას“.⁹⁷

კოტე მარჯანიშვილი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა მსახიობის პლასტიკას, მის გამომსახველობას სცენაზე. სცენაზე მსახიობის მკაფიოდ გამოკვეთის აუცილებლობამ კ. მარჯანიშვილი მიიყვანა დასკვნამდე, რომ საჭირო იყო გადადგმულიყო ნაბიჯები მსახიობის პლასტიკის განვითარებისათვის, რადგან როგორც ის ამბობდა, აქტიორები ვერ გრძნობდნენ სხეულს სათანადოდ. მისი აზრით, მსახიობს სხეულიც ისევე მომზადებული და „დაყენებული“ უნდა ჰქონოდა, როგორც ხმა. მსახიობთა მოძრაობის მიმართ მარჯანიშვილის პრეტენზიები შემსრულებელთა შორის უკმაყოფილებას იწვევდა. დაწინებულები მსახიობებისაგან ისმოდა, რომ „მარჯანიშვილს დრამატული არტისტები

95 კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013, გვ. 216.

96 იქვე, გვ. 103.

97 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 85.

კი არ უნდა, არამედ ბალერინები და აკრობატებიო“.⁹⁸ ის თვლიდა, რომ „აქტიორის გამოწრთობილ სხეულს“ სრულიად სხვა შესაძლებლობები გააჩნია. მსახიობთა არაპლასტიკურობა, სხეულის ფლობის ენის არცოდნა, სხეულის ინდიფერენტულობა, მიუხედავად სამსახიობო მონაცემებისა, მათ ხშირად სასაცილო მდგომარეობაში აგდებდა. ამიტომ, ერთ-ერთი ძირითადი პირობა გახლდათ ის, რომ მსახიობს სათანადოდ უნდა ემართა სხეული განვითარებული პლასტიკის მეშვეობით: „კოტე მსახიობისაგან მოითხოვდა სინთეზურობას, მოითხოვდა, რომ მსახიობი ყოფილიყო აწყობილი მუსიკალურ საკრავივით სავსებით დაუფლებული თავის სხეულს, მოძრაობას, ხმას, მეტყველებას, სახეს, ბევრისათვის კი ეს უცხო იყო და შეუძლებელიც, მათ უძნელდებოდათ ცეკვა, სიმღერა, რიტმული მოძრაობა“.⁹⁹

კ. მარჯანიშვილის „უსიტყვო დრამით“ დაინტერესების შესახებ 1912 წელს ერთ-ერთი ვახუთისათვის მიცემული ინტერვიუდან ნ. გვარამისთან ვკითხულობთ: „უსიტყვო დრამის აზრმა იმდენად დამაინტერესაო, - უთქვამს კოტე მარჯანიშვილს, - რომ მინდა, ამისათვის, ახლად დავიწყო მოგზაურობა ვაზაფხულზე. რა არის თეატრი? იგი ტაძარია გრძნობისა და არა აზრისა, როგორც ბევრს ჰგონია. ხშირად საჭირო ხდება დანატვა ისეთი გრძნობისა, რომლის სიტყვით ვადმოცემა შეუძლებელია. „უსიტყვო დრამის“ მიზანია სწორედ ამნაირი გრძნობის გადაცემა. ამასთან, ცხადია, რომ „უსიტყვო დრამას“ შეუძლია ისეთივე შთაბეჭდილება მოახდინოს მაყურებელზე, როგორსაც გაეფექტებული დრამა ახდენს. „სინჰით“ გადაცემა გრძნობისა - ერთი უძლიერესი საშუალებათაგანია...“¹⁰⁰

კოტე მარჯანიშვილის მუშაობის მეთოდითა და შემოქმედებით აღტაცებული კომპოზიტორი, თამარ ვახუთისიშვილი, იხსენებს ქორეოგრაფ ვაკარეცთან მუშაობას (ვაკარეცმა თ. ვახუთისიშვილის მუსიკაზე თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე დადგა ბალეტები - „ბახუსის დღესასწაული“ (1917) და „სიყვარულის წამალი“ (1920) - ხ.დ.) და აღარებს რა ამ ორი ხელოვანის შესაძლებლობებს, კომპოზიტორი „უბადრუკ სანახაობას“ უწოდებს მის მუსიკაზე დადგმულ ვაკარეცის ნამუშევარს. აღნიშნავს იმ ჰარმონიის შესახებ, რომელიც მუსიკის ჩართულობით მარჯანიშვილის სპექტაკლებში სუფევდა: „მანც, როგორ აღწევს მარჯანიშვილი ამ არაჩვეულებრივ. თავისებურ რიტმს მსახიობთა მოძრაობაში? ახლა, როცა მაგონდება ვაკარეცის ცოდვილობა ჩანს ბალეტში, ვხვდები, რა უბადრუკი სანახაობა იყო ეს დადგმა! თანაც ის ბალეტია, ეს კი დრამა. მუსიკაც როგორ მოერგო! გუშინ ამას ვერ დავიჯერებდი“.¹⁰¹

კოტე მარჯანიშვილი 1922 წელს, ნ სექტემბერს რუსეთიდან ჩამოვიდა თბილისში. მას თან ჩამოჰყვანენ ბალერინა დებოლსკაია და საბალეტო ქორეოგრაფი ფუტელინი პანტომიმის დასადგმელად. თუმცა, კონკრეტულად სად და რომელ დასთან განახორციელებდა ჩანაფიქრს, არ იცოდა, რადგან, როგორც ამბობს, „შენობა არ იყო“. თბილისში მცირე თეატრისათვის შექმნილი დასის (ყოფილ ახალ თეატრთან არსებული რუსული დასი) ხელმძღვანელებმა - ბრიანსკიმ, მარგარიტოვმა და მანსკიმ - შესთავაზეს შეერთებოდა მათ დასს და მათთან ერთად დაეღვა სპექტაკლები. როგორც კ. მარჯანიშვილი აღნიშნავს

98 კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიკალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013, გვ. 83.

99 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, თბ., 1961, გვ. 397.

100 გვარამი ნ., თეატრალური მეშუარები, „სახელგამი“, თბ., 1949, გვ. 14.

101 ვახუთისიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 11.

- „იქ მე დავდგი სამი პიესა. პირველი - უაილდის „სალომე“ მეცელის მუსიკით, მეორე - ვ. მეცელის ბანტომიმა „Манящий свет“ და „Желтая кофта“, რომელიც განმეორებული გეგმით დადგმული მქონდა „თავისუფალ თეატრში“.¹⁰² როგორც ელ. დონაური აღნიშნავს, ამ წარმოდგენების შესახებ ბევრი არაფერია ცნობილი, რადგან კოტეს ამის შესახებ არ უსაუბრია, თავად კი, ამ დადგმებზე მის მუშაობას არ შესწრებია.

როდესაც კ. მარჯანიშვილი საქართველოში ჩამოვიდა და თეატრის ხელმძღვანელობა შესთავაზეს, თქვა, რომ „რუსულ დრამასთან იყო კონტრაქტით შეკრული“¹⁰³ და ქართული დრამის ხელმძღვანელობას ვერ იყისრებდა, ამიტომ დროებით მუშაობაზე დათანხმდა. ...და, დაიწყო უდიდესი ერა ქართული თეატრის ისტორიაში.

„ფუენტე ოვენუნა“ („ცხვრის წყარო“) (1922). ქართული თეატრი რთული, სავალალო მდგომარეობის გამო დახურვის პირას იდგა. განათლების სახალხო კომისიის მიერ მოწვეულ ფართო საზოგადოებრივ კრებაზე კ. მარჯანიშვილმა თეატრი დახურვას გადაარჩინა და შედეგად გადაწყდა დადგმულიყო სპექტაკლი, რომელიც დაამტკიცებდა, რომ შესაბამისი ხელმძღვანელობის პირობებში თეატრს გააჩნდა რესურსი. რეჟისორმა მანამდე კიევში (1919 წელს დადგმული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ - ხ.დ.) განხორციელებული გეგმის მიხედვით, დაიწყო მუშაობა ლოპე დე ვეგას პიესაზე. 1922 წლის 15 ნოემბერს (ელ. დონაურის მიხედვით 25 ნოემბერს - ხ. დ.) დაიდგა „ფუენტე ოვენუნა“ („ცხვრის წყარო“) - მხატვარი ბ. სიდამონ-ერისთავი, კომპოზიტორი თ. ვახვანიშვილი, ქორეოგრაფები ვ. ფუტლინი, ს. სერგეევი.

როგორც თ. ვახვანიშვილი წერს: „სწორედ ამ სპექტაკლში მოხდა მუსიკის, მოძრაობის, ცეკვების სრულყოფილად გამოყენება, მათი ორგანული შეჭრა სპექტაკლის აზრობრივ ქარგაში“.¹⁰⁴

„ფუენტე ოვენუნას“ დადგმისას, როგორც ელ. დონაური იხსენებს, ყველაფერს თავად კ. მარჯანიშვილი ქმნიდა: „ის იყო მხატვარი, კომპოზიტორი, ხორეოგრაფი. ერთს უხატავდა, მეორეს წაუმღერებდა, მესამეს აჩვენებდა ცეკვით მოძრაობებს, როგორც მისთვის იყო საჭირო“.¹⁰⁵ თეატრის სინთეზურობიდან გამომდინარე, როგორც წესი, რეჟისორი სპექტაკლის შექმნის პროცესში სრულად არის ჩართული, თუმცა როდესაც რეჟისორი უშუალოდ იღებს მონაწილეობას როგორც პრაქტიკოსი სინერგეტიზმის ყოველ ნაწილში, ეს უიშვიათეს მოვლენათა კატეგორიას უნდა მიეკუთვნოს.

როგორც აკაკი ვასაძე იხსენებს „ფუენტე ოვენუნაზე“ მუშაობისას „პლასტიკური ნომრებისა და ცეკვების დასადგმელად ბატონმა კოტემ „ახალი დრამიდან“ ბალეტმაისტერი ფუტლინი მოიწვია“.¹⁰⁶ 1926 წელს აკ. ვასაძის ინიციატივით გახსნილ მსახიობების მოსამზადებელ ექსპერიმენტულ სახელოსნოშიც „პლასტიკაში მოსწავლეებს ავარჯიშებდა ბალეტმაისტერი ფუტლინი“.¹⁰⁷

102 კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიკალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013, გვ. 103.

103 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 372.

104 ვახვანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 5.

105 კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიკალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013, გვ. 141.

106 ვასაძე აკ., მოვლენები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 139.

107 იქვე, გვ. 288.

სწავლან კი, (მაგ. დ. ანთაქესთან) „ფუნქტე ოვენუნას“ ქორეოგრაფიულ ნაწილში დამხმარედ სერგეევი სახელდება: „აი, ლაურენსიამ გადატენა შუბი და გამოაცხადა, რომ „მტარვალნი უკვე აღარ არიან“. მის ამ სიტყვებს მოწეიმე ხალხნი მხიარული ყიჟინითა და შექანალებით შეეგება. უცებ აფრიალდა ქრელი მანდილები, მოსასხამები - უსაზღვრო სინარულმა თავისი გამოხატულება ცეკვის შმაგსა და გახელებულ რიტმში ჰპოვა.

მართალია, კოტეს ეხმარებოდა ქორეოგრაფი სერგეევი, მაგრამ რა თქმა უნდა, ამის მთავარი სულის ჩამდგმელი მარჯანიშვილი იყო. ქორეოგრაფის საერთო მონახაზს ის აზუსტებდა და აჩუქურთმებდა.¹⁰⁸

ქვემოთ წარმოდგენილ ერთ აფიშაზე ფუტლინია დაფიქსირებული ქორეოგრაფად, პროგრამაზე კი, სერგეევი.

როგორც ქორეოგრაფი ს. სერგეევი იხსენებს, მისი პირველი შეხვედრა კ. მარჯანიშვილთან „ცხვრის წყაროზე“ მუშაობისას შედგა. იგი ოპერისა და ბალეტის თეატრის სრულიად ახალგაზრდა მსახიობი იყო როდესაც ამ საეტაპო დადგმის მეტად მნიშვნელოვანი ელემენტის - ქორეოგრაფიის განხორციელებას შეუდგა: „ცეკვების ხასიათზე მივიღე ასეთი დავალება: ცეკვებში უნდა გამოვლინდეს ცხვრისწყაროელი გლეხების უდარდელი მხიარულება (საქორწილო ცეკვაში) და საერთოდ ხალხის ცხოველმყოფელობა (მესამე მოქმედების მასიური ფერხული)“.¹⁰⁹

ს. სერგეევი ასევე იხსენებს მის მიერ განხორციელებულ კომპოზიციებს სწავლასწავა სპექტაკლში: „ცხვრის წყარო“ შემდეგ მე კიდევ რამდენიმე დადგმაზე ვიყავი მიწვეული. ესენია: ბენავენტეს „ინტერესთა თამაში“, თამ. ვახვანიშვილის სამმოქმედებიანი პანტომიმა „მზეთა-მზე“, ოპერეტა „მასკოტა“ და უკვე, როცა ოპერის თეატრში ბალეტმეისტერად ვმუშაობდი, კ. მარჯანიშვილმა აქ დადგა ოპერეტა „ბოკაჩიო“, რომელშიაც ცეკვები მე დავდგი“.¹¹⁰ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც შოთა რუსთაველის თეატრში დაცული საბუთებიდან ირგვევა, კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ანბეტელის ერთობლივ დადგმებად ითვლება - ჯ. სინგის „გმირი“, ს. შანშიაშვილის „მათრახის პანაშვიდი“, ი. გედევანიშვილის „სინათლე“, შექსპირის „ჰამლეტი“, „ვინძორის მხიარული ქალები“, ნ. აზიანის „დეზერტირკა“, გრ. რობაქიძის „ლაამარა“, პანტომიმა „მზეთამზე“, მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“. ს. სერგეევს, აქედან გამომდინარე, ალ. ანბეტელთანაც ჰქონია მუშაობის შესაძლებლობა.

როგორც ბაბო გამრეკელი იხსენებს, „ფუნქტე ოვენუნა“ იწყებოდა ცეკვით - „ორი პატარა ზანგი ბიჭი ხლით დატვირთული ლანგრით ხელში, ცეკვით გადაჭრის სცენას. ასე იწყება სპექტაკლი“.¹¹¹

თ. ვახვანიშვილი იფონებს: „აი, ლაურენსიასა და პასკუალას მხიარული სცენაც.

- აქ კიდევ ერთი ცეკვა მჭირდება, - ამბობს მარჯანიშვილი.

მეც არ ვიცი, საიდან და როგორ, მაგრამ ვუკრავ საცეკვაოს, თამარი კი უვლის.

- ასე, ასე... ყოჩაღ, - ამბობს ღიმპორეული მარჯანიშვილი“.¹¹²

აღნიშნული ამონარიდიდან ცხადი ხდება, რომ იმპროვიზაციასაც ჰქონდა ადგილი.

108 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, თბ., 1961, გვ. 390.

109 ქართლელი ევგ., ცხვრის წყარო“, „ხელოვნება“, თბ. 1959, გვ. 52.

110 იქვე, გვ. 52-53.

111 იქვე, გვ. 32.

112 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 10.

სპონტანურად წარმოქმნილი საცეკვაო ეპიზოდი კომპოზიტორის სპონტანურადვე შესრულებულმა მუსიკამ და მსახიობის, ლაურენსიას როლის შემსრულებლის, თამარ ჭავჭავაძის, იმპროვიზაციით შექმნილმა ცეკვამ წარმოქმნა.

„ფუნტე ოვენუნაში“ რამდენიმე საცეკვაო კომპოზიციაა, ორგანულად გაერთიანებული სპექტაკლთან, რომლებმაც წარმოდგენის მხატვრული და ასევე შინაარსობრივი ასპექტების გამაფრებას მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი. ასეთია გამარჯვებული ხალხის ზეიმი ტირანთა დაცემის აღსანიშნად, როდესაც ზეიმი გადადიოდა მასობრივ, ალტაცებულ ცეკვაში.¹¹³

შთაბეჭდავი იყო ლაურენსიას და ფრონდოზოს ქორწილის სცენა, როდესაც დარბაისელი მოხუცები მიუძღვიან საქორწინო მაყრიონს: „მხიარული ახალგაზრდობა მღერის, უკრავს, ოხუნჯობს და ცეკვავს, იწყება ლაურენსიას მგზნებარე ცეკვა“,¹¹⁴ რომელსაც კომანდორის გამოჩენა წყვეტს.

ლაურენსიას მიერ კომანდორის მოკვლას, მტარვალის მოშორებით გამოწვეულ დიდ სინარულს თან მოჰყვა მუსიკის ხმა და „ლაურენსია და მასთან ერთად მთელი ხალხი გამარჯვების ექსტაზით დამთვრალნი იწყებენ თავბრუდამხვევ ცეკვას“.¹¹⁵ როგორც ამონარიდიდან იკვეთება, ამ სცენაში მონაწილეთა დიდი რაოდენობა ცეკვავს - მასობრივი ცეკვა არის წარმოდგენილი, თუმცა როგორია, რა საცეკვაო ლექსიკას ეყრდნობა, ან როგორი კომპოზიცია ახასიათებს, ტექსტურ მასალაში არ ჩანს. კ. მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარო“ მოგვიანებით, ქართული ნაციონალური ბალეტის ფუძემდებლის, ვახტანგ ჭაბუკიანის „ლაურენსიაში“ საბალეტო ნაწარმოებად გაცოცხლდა.

ამგვარად „ცხვრის წყაროს“ საცეკვაო კომპოზიციები აგებული იყო ესპანური ცეკვის სალექსიკო ბაზის გამოყენებით, რომლებიც საბალეტო ქორეოგრაფებმა - ვ. ფუტლინმა და ს. სერგეევმა განახორციელეს. ამონარიდებზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სპექტაკლი შეიცავდა შემდეგ საცეკვაო კომპოზიციებს: ორი შავკანიანი ბიჭის ცეკვა, საქორწილო ცეკვა, მასობრივი ფერხული, ლაურენსიას საცეკვაო კომპოზიცია, ლაურენსიას ცეკვა ხალხთან ერთად.



თამარ ჭავჭავაძე ლაურენსიას როლში, ქორეოგრაფი ს. სერგეევი.

¹¹³ კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული 1872-1947, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 224.

¹¹⁴ კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 116.

¹¹⁵ იქვე, გვ. 122.

კინტოებით, ჩადრიანი ქალებით - „მე უნდა ვაჩვენო ძველი ტფილისი, მთელი ყოფა და მოსახლეობა“¹¹⁷ და, მხატვართან (ვალერიან სიღამონ-ერისთავი) და კომპოზიტორთან (თამარ ვახვაანიშვილი) ერთად იოსებ გრიშაშვილს ესტუმრა.

2 იანვარს გამართულ „მზის დაბნელებას“ წარმოდგენელი წარმატება ხვდა წილად. ძველი თბილისის სურათების სცენაზე გაცოცხლებამ მაყურებელთა აღტაცება გამოიწვია: „მაყურებლები პირდაპირ ანგრევდნენ იქაურობას ყოველი მსახიობის გამოჩენაზე, აღფრთოვანებით ხვდებოდნენ ყოველ სცენას, სიმღერას, ცეკვას“.¹¹⁸

ი. გრიშაშვილი, კ. მარჯანიშვილის დადგმის შეფასებისას, ამბობს: „პიესაში ბევრი რამ იყო ჩამატებული, მაგრამ ბევრიც გამოკლებული. გამოკლებული იყო მაგალითად: კინტოების ერთი უძველესი სიმღერათაგანი: „საყვარელი დამიკარგავს“ და „ჰადანდანი დანდანი“. დღეს, როცა ყველა მახინჯ ჰანგებს კინტოებს აწერენ, საჭირო იყო ამ ძველი სიმღერის მოსმენა. „ჰადანდანი დანდანი“, ოთხი კინტოს მიერ ნამღერი, მშვენიერი ხორთ იქნებოდა ძველი ქალაქის კოლორიტის მოსაგონებლად“.¹¹⁹ ავტორი სინანულს გამოთქვამს იმის გამო, რომ „ყველა მახინჯ ჰანგებს კინტოებს აწერენ“, არადა, ბევრი უარყოფითი, რაც კინტოსთან ასოცირდა, სწორედ მისი დამსახურებით შეიქმნა და დაძვინდრდა.

სპექტაკლში ფიგურირებდნენ კინტოები თაბახებით და მესამე მოქმედებაში მათი ცეკვაც ყოფილა დადგმული - „კინტოების თარფით ცეკვაც“¹²⁰ (თარფი იგივე თაბახი - ხ.დ.)

როგორც ი. გრიშაშვილთან ვკითხულობთ, ილია ზურაბიშვილი სპექტაკლში ერთ-ერთი ყარაჩოხელის როლს თამაშობდა,¹²¹ თუმცა იქვე ამბობს: „კინტოებში განიჩეოდა - ილია ზურაბიშვილი თავისი ბრვე შესწდულებით, გამყინავი ხმით და ბუნებრივი მინრამონით“.¹²² ამდენად ი. ზურაბიშვილი კინტო იყო თუ ყარაჩოხელი, ი. გრიშაშვილის მიხედვით, გაურკვეველია, როგორც ჩანს, თავადაც არ განასხვავებს ამ ორ პერსონაჟს ერთმანეთისაგან.

„უშარჟოდ (რა იგულისხმება „უშარჟოდ“-ში? ალბათ იუმორის ვარემე - ხ.დ.) სწორ ხაზეში ცეკვავენ ვიგო იორდანიშვილი (მანო) და სარჩიშვილი (გეი).

ყველა კარგი იყო, ყველა!“¹²³ - აღნიშნავს იქვე ი. გრიშაშვილი.

ამონარიდში ცხადად ჩანს, რომ სპექტაკლში ორი კინტოს საცეკვაო დუეტი იყო წარმოდგენილი. ეს დეტალი საკმაოდ სიმპტომატურია, რადგან „კინტოური“ სცენაზე ცალად სრულდებოდა, ასევე ასახული ვანო ხოჯაბეგოვის სურათებშიც.

ვიგო იორდანიშვილი, რომელიც სპექტაკლში ერთ-ერთი კინტოს როლს თამაშობდა, ამავე დროს კ. მარჯანიშვილის ასისტენტი იყო ამავე სპექტაკლზე.¹²⁴

სპექტაკლის აღწერილობაში „კინტოები ცეკვავენ“¹²⁵ ცხადია, მიგვანიშნებს, რომ

117 ვახვაანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 18.

118 იქვე, გვ. 20.

119 გრიშაშვილი ი., წერილები და ნარკვევები, 1915-1943, ტ. 4, „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1985, გვ. 24.

120 იქვე, გვ. 25.

121 იქვე.

122 იქვე, გვ. 26.

123 იქვე.

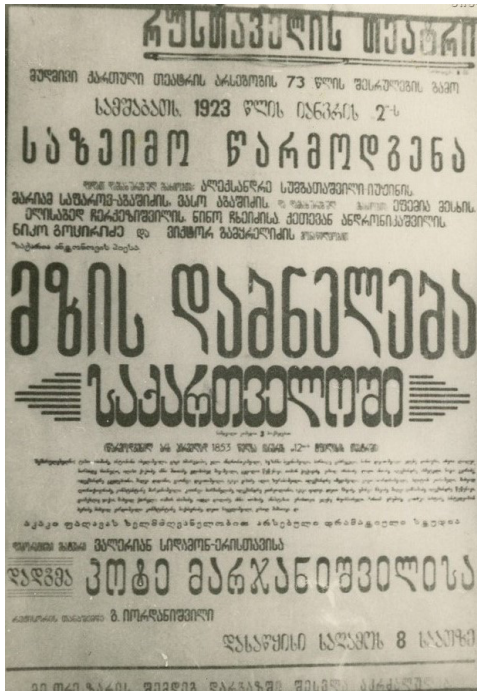
124 ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 142-143.

125 იქვე, გვ. 148.

სრულდებოდა ცეკვა ქალაქური ფოლკლორიდან - „კინტოური“. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ როდესაც მარჯანიშვილამდე სპექტაკლები იდგებოდა, თუნდაც „მზის დაბნელება“, არ ჩანდა თუ ვისი დადგმული იყო ცეკვები. უნდა ვივარაუდოთ, რომ თავად მსახიობები ითავსებდნენ ქორეოგრაფის ფუნქციას და ხალხის წიაღიდან შეთვისებულ-შესწავლილით გადიოდნენ ფონს იოლად. ისევე, როგორც მსახიობის, ელ. ჩერქეზიშვილის შემთხვევაში, რომელმაც სახლში, ახლობლების გარემოში შეისწავლა ცეკვა და გარდა იმისა, რომ სცენაზე შესანიშნავად ცეკვავდა, შემდეგ სხვას ვადასცემდა და ასწავლიდა ქართულ ცეკვებს.

კ. მარჯანიშვილისეულ „მზის დაბნელების“ როლების ჩამონათვალში ვხვდებით „მოცეკვავე ბიჭს“,¹²⁶ რაც მიგვანიშნებს პერსონაჟის მკაფიოდ გამოკვეთილ ფუნქციაზე სპექტაკლში.

სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“ ვიორგი შავგულიძეს ერთ-ერთი კინტოს როლი შეუსრულებია.¹²⁷ ლადო გუდიაშვილთან ვკითხულობთ: „მასხოვს, ერთ წვიმიან დღეს თეატრში შევიარე... სასაცილოდ გამოვიყურებოდი - პალტო, ქოლგა, კალთები... „მზის დაბნელების“ რეპეტიციას გადიოდნენ...



ფოტო აღებულია დავით შულღიაშვილის კოლექციიდან - საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული ფოტომატიანე.

კოტემ შემნიშნა და დამიძახა...

- ამ სცენაში ამ ახალგაზრდა ყმაწვილს (მიმითითა ვიორგი შავგულიძეზე) ვერა და ვერ ვაძეგვ კინტოური, ძალიან გთხოვ, ერთხელ დაუარე და აჩვენეო.

შევეწუხდი, ხომ ხედავ, როგორ მაცვია-მეთქი... მაგრამ არაფერი გამოვიდა...

დაუკრეს კინტოური და მეც ერთხელ შემოვუარე.

- ნახე როგორ უნდა?.. აბა, ახლა შენც სცადეო, - უთხრა შავგულიძეს.

ისევ დაუკრეს... შავგულიძეს კინტოურად ეცვა. ჩამოუარა. ისეთი სანახავი იყო, სანახტიდან გადმოსულს ჰგავდა.¹²⁸

ამონარიდზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ სპექტაკლის ერთი ეპიზოდის „ქორეოგრაფი“ ლ. გუდიაშვილი ყოფილა. აქ კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ სწირად სასცენო ქორეოგრაფია სპონტანურად იბადებოდა, პროფესიონალი ქორეოგრაფების გარეშე. აქვე უნდა ითქვას, რომ გაკვირვებას იწვევს ერთი დეტალი - რატომ არ ჩანს პირველი ქართველი მოცეკვავე და ქორეოგრაფი ალექსი ალექსიძე (სონღულაშვილი),

¹²⁶ ჯანელიძე დ., ერთი სპექტაკლის ისტორიისათვის („მზის დაბნელება საქართველოში“), ტფ., მარჯანიშვილის თეატრი, 1936, გვ. 31.

¹²⁷ იქვე, გვ. 30.

¹²⁸ გუდიაშვილი ლ., მოგონებების წიგნი, „ნაკადული“, თბ., 1979, გვ. 78.

რომელიც ოპერაშიც მოღვაწეობდა და ცეკვის საკუთარი სტუდიაც ჰქონდა (1902) კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებაში, მით უმეტეს, რომ როგორც თ. ვანვახიშვილი აღნიშნავს, კ. მარჯანიშვილი პირველი იყო რეჟისორთაგან, ვინც ქორეოგრაფთან ერთად მუშაობა დაამკვიდრა ქართულ თეატრში?

ამგვარად, სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“ წარმოდგენილი იყო „ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორი“ – 1. ოთხი კინტოს თარფით ცეკვის, 2. კომპოზიციის, რომელსაც „მოცეკვავე ბიჭი“ ასრულებდა და პ. გ. შავგულიძის გუდიამვილისეული „კინტორის“ საფუძველზე.

კომედია საიუბილეოდ - კოტე მარჯანიშვილის დაბადების 100 წლისთავის აღსანიშნად - აღადგინა ვასო გოძიაშვილმა 1972 წლის 27 მაისს. სპექტაკლზე იმუშავეს მხატვარმა ელენე ახვლედიანმა, კომპოზიტორმა კოტე მელვინეთუხუცესმა, ქორეოგრაფებმა ჯანო ბაგრატიონმა და იური ზარეცკიმ.

„ინტერესთა თამაში“ (1923). „ინტერესთა თამაშზე“ მუშაობისას დრამატულ სპექტაკლში პლასტიკის მნიშვნელობასა და მიღებული შედეგის შესახებ აღნიშნავს აკაკი ვასაძე, სადაც ნათლად ჩანს, თუ რა როლს ასრულებდა პლასტიკა და ქორეოგრაფია მსახიობის მიერ როლის აღქმის, გააზრებისა და განსახიერების პროცესში: „ტანსაცმლის ესკიზებმა და მუსიკამ ხომ როგორც სხვების, ასევე ჩემი როლის პლასტიკური და ფსიქოლოგიური ხასიათი განსაზღვრეს. სწორ ფიზიკურ შეგრძნებას ყოველთვის ვაღწევდი, როგორც კი მოძრაობას საცეკვაო და აკრობატულ ილეთებზე ავარჯობდი. აზარტული მოძრაობა ჩემში იწვევდა ხალისიან უშუალო მიმართვას მაყურებლისადმი და პარტნიორისადმი. პროლოგი ბატონმა კოტემ ისე მომაქარგვინა საცეკვაო და აკრობატული ილეთებით, რომ მისი გამოტანა ესტრადაზეც შეიძლებოდა ცალკე ნომრად“.¹²⁹ როგორც ზემოთ ს. სერგეევი აღნიშნავდა, მას „ინტერესთა თამაშის“ ქორეოგრაფიანაც უმუშავია.

„მასკოტა“ („ნატურის თვალი“) (1923). კ. მარჯანიშვილის მუსიკალურ-კომედიაში „მასკოტა“, როგორც აკ. ვასაძე იხსენებს, გამოვლინდა დასის ფართო, ვოკალურ-პლასტიკური შესაძლებლობები: „ამ მუსიკალურ კომედიაში რეჟისორმა მიზნად დაგვისახა არა ცალკეული არიების, დუეტებისა და საგუნდო სიმღერების ვოკალური შესრულება, არამედ ახალი სასცენო კომპოზიციის შექმნა, რომელიც უნდა წარმოიშვას ხმის, სიტყვის შეგრძნებისა და მოძრაობის ორგანული შეერთება-შერწყმით“.¹³⁰

„სინათლე“ (1924). საინტერესო დეტალები გამოვლინდა სპექტაკლ „სინათლის“ დადგმასთან დაკავშირებით. 1924-1925 წლებში ი. გედევანიშვილის პიესის პირველი ნაწილის განხორციელება გადაწყდა.

როგორც ჩანს, ეს პიესა მრავალჯერ მანამდეც დადგმულა და საზოგადოებაში პოპულარობითაც სარგებლობდა. ტასო აბაშიძე წერს, რომ ვ. შალიკაშვილმა დადგა ი. გედევანიშვილის „ახალი პიესა-წიგანო“ „სინათლე“ ცეკვით, სიმღერით და ორკესტრით“.¹³¹ ასევე აღნიშნავს, რომ სპექტაკლი ისეთი წარმატებით მიდიოდა, რომ ერთ სეზონში იგი 30-ჯერ წარმოადგინეს. საგასტროლოდ წასულმა დასმა ამ სპექტაკლით მთელი საქართველო მოიარა, ვერ წარმოადგინეს მხოლოდ იმ პატარა თეატრებში, სადაც შესაბამისი ტექნიკური საშუალებები არ არსებობდა. საგარეულოდ, ეს 1914 წელს

129 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 156.

130 იქვე, გვ. 150.

131 აბაშიძე ტ., მოგონებანი, „ხელოვნება“, თბ., 1954, გვ. 123.

უნდა განხორციელებულიყო. როგორც ტასო აბაშიძის მოწოდებული ინფორმაციიდან ირკვევა, აღნიშნული წარმოდგენა თავიდანვე მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ყოფილა და მას განსხვავებული ტექნიკური სასცენო ბაზა სჭირდებოდა.

მარჯანიშვილის რეჟისორობით „სინათლე“ ახლებურად უნდა დადგმულიყო. როგორც ე. დავითაიასთან ვკითხულობთ, უწინდელ დადგმებს ბალეტის ხასიათი ჰქონდათ: „კ. მარჯანიშვილმა თავისი ჩანაფიქრი შემდეგნაირად მოხაზა: „სინათლის“ დადგმას არავითარი კავშირი არ უნდა ჰქონდეს წინანდელ დადგმებთან, რადგანაც წინანდელ დადგმას აქვს ბალეტის ხასიათი“.¹³² ამონარიდიდან შეიძლება ვიფარაუდოთ, რომ ძველ დადგმებს პანტომიმის ხასიათი ჰქონდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ძირითად სამეტყველო ენად მოძრაობა იყო გამოყენებული და რაც „სინათლის“ „მზეთამზესთან“ სიახლოვეზე გვაძლევს მინიშნებას. ახალ დადგმაში კი, მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდი უნდა გადაწყვეტილიყო პლასტიკის ენით: „დამატებითი სცენა, სახელდობრ, დავრიშის მონოლოგი, რომ დედოფალმა უნდა მოწყვიტოს ვარდი და შეჭამოს. ეს სცენა უნდა გაკეთდეს ინტერმედიის სახით. სალამურის სცენის დროს საჭმლის ჭამა უნდა იყოს ინტერმედიის სახით“.¹³³

ი. გედევანიშვილის პიესის - „სინათლის“ - მიხედვით შექმნილი ვ. ჭაბუკიანის ბალეტი „სინათლე“ (გრ. კილაძის მუსიკა), 1947 წელს დაიდგა.

„გააზნაურებული მდაბიო“ (1924). თეატრში მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიოსათვის“ შესაფერის მხატვრულ გადაწყვეტად მუსიკალურ კომედია-ბალეტს თვლიდნენ, მაგრამ მიხეილ ქორელი სხვა მიმართულებით მუშაობდა - სიტყვის პრიორიტეტის მიმართულებით და როგორც ვასაძე ამბობს, საქმე წინ ვერ მიდიოდა. კ. მარჯანიშვილმა კი გამოიყენა მოლიერის ეპოქის კომპოზიტორის - ლულის მუსიკა, გაამდიდრა მოლიერის თეატრის აქსესუარებით, შესძინა სიმსუბუქე და საბოლოოდ პატარა „სცენური ნოველები პანტომიმის სახით თუ ვოკალურად შესრულებული“¹³⁴ შეავსო კომედიისათვის მაცოცხლებელი უანგბადივით, რომელიც ახალისებდა სიტყვასა და გრძნობას: „გააზნაურებულ მდაბიოში“ ბატონმა კოტემ სანამუშოდ გამოიყენა ლულის მუსიკა და ბრწყინვალედ ააგო ყველა ინტერმედია და პანტომიმა“.¹³⁵ „მუსიკალურ ტემპსა და რიტმზე იყო აგებული პანტომიმური, ვოკალურ-ქორეოგრაფიული ინტერმედიები“.¹³⁶

„მათრახის პანაშვიდი“ (1924). სპექტაკლში „მათრახის პანაშვიდი“ („ჭერეთის ვძირები“), რომელიც ს. შანშიაშვილის მიერ გადმოქართულებული პიესის მიხედვით კ. მარჯანიშვილმა დადგა, გამოიყენა ხალხური სანახაობა „ბერიკაობა“. „ბერიკაობა“, როგორც მისივე წერილებიდან ჩანს, ალ. ახმეტელის ინტერესის სფეროს წარმოადგენდა. ზემოთ წარმოდგენილ ჩამონათვალში „მათრახის პანაშვიდი“ ალ. ახმეტელისა და კ. მარჯანიშვილის ერთობლივ ნაწარმოებთა შორისაა.

„მალმტრეში“ (1924). „მალმტრეში“ ასევე შეიცავს საცეკვაო ეპიზოდს: „მეპაპიროსე ბიჭები ცეკვა-ცეკვით მღერიან: პაპიროსი ექსტრა, უან სტეპ, ტუ სტეპ; პაპიროსი

¹³² დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 61.

¹³³ იქვე.

¹³⁴ ვასაძე აკ., მოვონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 164.

¹³⁵ იქვე, გვ. 166.

¹³⁶ იქვე, გვ. 167.

გლორია, უან სტეპ, ტუ სტეპ“.¹³⁷ საცეკვაო ეპიზოდი ჩარლსტონის ელემენტებით ან ზოგადად, ამერიკული საცეკვაო მუსიკის პასაჟებით უნდა შედგენილიყო.

პანტომიმა „მზეთამზე“ (1926, 1929). თ. ვანგანნიშვილი წერს, პანტომიმისადმი ინტერესი კ. მარჯანიშვილისათვის მოსკოვის სამხატვრო თეატრში კომპოზიტორ ილია საცს ალუძრავს 1910 წელს. მათ ერთად დადგეს ა. ვოსკრესენსკის პიესა „ცრემლები“.

როგორც ცნობილია, კ. მარჯანიშვილი საქართველოში ჩამოსვლის მიზეზად პანტომიმის დადგმას ასახელებდა - მან რუსული დრამის თეატრში რამდენიმე სპექტაკლი დადგა, მათ შორის პანტომიმა. საქართველოში დარჩენის შემდეგ კი, უკვე აქ მიეცა საშუალება მუშაობა დაეწყო პანტომიმას, რომელიც „მზეთამზის“ სახელწოდებით არის ცნობილი. კ. მარჯანიშვილმა პანტომიმას მუშაობა 1923 წელს დაიწყო, რომელიც საბოლოოდ 1926 წელს განხორციელდა. მზეთამზეს“ რეპეტიციებში ალ. ახმეტელი გვიან ჩაერთო, მას შემდეგ, როდესაც ერთ დღეს შემთხვევით შევიდა პანტომიმის რეპეტიციაზე და ახალი თეატრალური ჟანრით დაინტერესდა.

1920 წელს ალ ახმეტელს „ბერდო ზმანის“ გარდა დაუდგამს შარაშიძის „მზეთამზე“.¹³⁸ როგორი იყო ეს „მზეთამზე“, სიუჟეტი რას ეხებოდა, დრამა იყო თუ პანტომიმა, მუსიკა ვის ეკუთვნოდა? - ინფორმაცია არ ჩანს.

1923 წელს დაწყებული „მზეთამზის“ ლიბრეტო კ. მარჯანიშვილს ეკუთვნის, პანტომიმის შექმნის იდეა კი სოფელ „მზეთამზის“ ბუნებამ და მასზე არსებულმა ლეგენდამ შთააგონა. პანტომიმა „მზეთამზის“ ინსპირაცია ბორჯომის ხეობის ერთი მწვანით დაფარული ბეჭობიდან წამოვიდა, რომელსაც „მზეთა მზე“ ერქვა და რომლის წვერს ამომავალი და ჩამავალი მზის სხივები მუდამ ანათებდა. იქვე იყო სოფელი „მზეთამზე“, ხოლო პანტომიმის სიუჟეტი ეყრდნობა მზიური ქვეყნის მფლობელ მეფის ასულ მზეთამზეს თავგადასავალს. პანტომიმის მთავარი დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟები იყვნენ: თემური - მზეთამზეს სილამაზით მონიბლული მესობელი ქვეყნის მრისხანე მმართველი, თენგიზი - მზეთამზეს საქმრო, ფატმანი - ბოროტი ჯადოქარი, ხარბი სპასალარი, მეომრები და ა.შ. როგორც ზღაპრისთვის არის დამახასიათებელი, იმართება ბრძოლა კეთილსა და ბოროტს შორის, თუმცა ლეგენდა ამჯერად არც თუ კეთილად სრულდება: „თავისი პირვანდელი იდეა - ხალხის რწმენა, რომ ნათელი სძლეოს ბნელს, სიყვარული მტრობას, თავგანწირვა ძალადობას, ქართული ეპოსის და ლიტერატურის ეს უკვდავი თემა კ. მარჯანიშვილმა რამდენადმე უგულუბელყო და ყურადღება მთავარ გმირთა ტრაგიკულ სიყვარულზე გადაიტანა, რითაც, რა თქმა უნდა, პანტომიმის სიუჟეტი გააღარიბა“¹³⁹ - წერს თ. ვანგანნიშვილი.

წარმოსახვით მიახლოებით აღდგენილი სურათის ვათვალისწინებით, საკითხავია, რამდენად შეესაბამება კოტე მარჯანიშვილის ჩანაფიქრს სახელწოდება პანტომიმა. საკითხის ეჭვქვეშ დაყენება პანტომიმისა და მიმოდრამის თავად მარჯანიშვილისეულმა განმარტებებმა გამოიწვია. საინტერესოა, როგორი პლასტიკით ახორციელებდა რეჟისორი სიუჟეტური ხაზის განვითარებას, დიალოგების ან გრძნობების გადმოცემას, იყო თუ არა უწყვეტი პლასტიკა, როდის ერთვებოდა პანტომიმური ელემენტები წარმოდგენაში, ერთვებოდა თუ არა უსიტყვო დრამის პრინციპი - ბევრი შესტიკულაცია „დასახმარებლად“? ერთი კი ცხადია, აღწერილობების საფუძველზე ჩანს, რომ ქორეოგ-

¹³⁷ ვანგანნიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 54.

¹³⁸ ამირეჯიბი ც. მსახიობის მოვლენა, „ხელოვნება“, 1975, გვ. 110.

¹³⁹ კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 183.

რაფია წმინდა სახით - რამდენიმე საცეკვაო კომპოზიციით წარმოდგენილი - შესაბამის მონაკვეთებში იყო ჩასმული.

ვანგინილოთ კ. მარჯანიშვილის მოსაზრებები პანტომიმისა და მიმოდრამის დადგმის შესახებ, რომელიც მან 1913 წლის გაზეთ „ტეატრში“ (#1386) გამოაქვეყნა: „პანტომიმის არსი, როგორც ჩვენ გვესმის ეს, ბრწყინვალედაა განსაზღვრული ხელოვნების ერთ-ერთი უაღრესად ფაქიზი ინგლისელი კრიტიკოსისა და თეორეტიკოსის, არტურ სიმონსონის მიერ. ჯერ კიდევ 1894 წელს ის წერდა: „შეცდომა იქნება ვიფიქროთ, რომ პანტომიმა მხოლოდ საშუალებაა, უსიტყვო მოქმედებაა, რომ იგი მხოლოდ სიტყვის ეკვივალენტია...

ასეთი განმარტებისას - პანტომიმა ბუნებრივად და აუცილებლად გადაიქცევა ხოლმე მიმოდრამად. მიმოდრამის სიმძიმის ცენტრი მსახიობის განცდაშია. მასშია მთელი ძალა და მასზეა აგებული ყოველივე დანარჩენი. აქ შესტი არ წარმოადგენს სიტყვის მონაცვლეს; იგი დამოუკიდებელი და თავისთავადია. მსახიობის განცდები შეიძლება გამოინახოს სხვადასხვა ფორმით: დრამაში - ძირითადად სიტყვით, მიმოდრამაში - შესტით.

ამის შესაბამისად, პანტომიმისა და მიმოდრამაში სხვადასხვაგვარადაა გამოყენებული მუსიკა. მაშინ, როდესაც პანტომიმში შესტები განაწილებულია მუსიკის მიხედვით, რითაც გარეგნულად იგი ამ მხრივ ბალეტს ენათესავება, მიმოდრამაში მუსიკასა და შესტს შორის უფრო ღრმა შინაგანი ურთიერთობაა.

ხოლო შესტები და მოძრაობანი მიმოდრამაში მხოლოდ მაშინ შეიძლება რიტმულად განლაგდეს მუსიკისა და კვალობაზე, როდესაც რიტმულად განლაგდება მათი გამომწვევი განცდები. მუსიკის როლი მიმოდრამაში, ჩვენი აზრით, განისაზღვრება მისი რიტმის ზემოქმედებით განცდაზე. ასეთ ვითარებაში გარეგნული ნახატი აუცილებლად გახდება რიტმული და ფორმისა და შინაარსს შორის ჰარმონია გამეფდება“.¹⁴⁰

სწორედ ამიტომაც, თუ პანტომიმში მოძრაობის რიტმი მუსიკის რიტმს ექვემდებარება, ისევე, როგორც ქორეოგრაფიაში და ამით ბალეტს ემსგავსება, მიმოდრამაში კი, განცდა შესტსა და მუსიკას შორის უფრო სიღრმისეულ კავშირს ამყარებს და განცდის რიტმულობა მუსიკის რიტმულობაზეა დამოკიდებული, „მზეთამზე“ სიუჟეტისა და მონუმბილ აღწერილობით მასალაზე დაყრდნობით, არა პანტომიმის, არამედ, მიმოდრამის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

კოტე მარჯანიშვილი თამარ ვახვანიშვილთან საუბრისას, კითხვაზე რა არის პანტომიმა, ვახვანიშვილის განმარტებაზე „სპექტაკლი, რომელშიც სიტყვას შესტი ცვლის“, ხსნის, თუ რა განსხვავებაა ქორეოგრაფიის სხვა სახეებსა და პანტომიმას შორის, სადაც ჩანს, რომ ბალეტი მის მხარდაჭერას ვერ იმსახურებს სხვადასხვა მიზეზთა გამო, ხოლო პანტომიმა იგივეა, რაც დრამა სიტყვის გარეშე.

კ. მარჯანიშვილი ცდილობდა ყველასათვის, ვინც პანტომიმის შექმნაში მონაწილეობდა, აეხსნა თუ რას წარმოადგენდა პანტომიმა:

„შენ კი იცი რა არის პანტომიმა? - შემეკითხა (თ. ვახვანიშვილს - ხ.დ.)

- სპექტაკლი, რომელშიც სიტყვას შესტი ცვლის.

- მაშ რაღაც ყრუ-მუნჯთა საუბრის მსგავსი, არა?

140 მარჯანიშვილი კ., შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, კრებული, ტ. 1, შ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, „ხელოვნება“, თბ., 1972, გვ. 132-133. ამოღებულია - დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 81.

- რატომ ყრუ-მუნჯების... აი, იმაში...

- დაამთავრე, ბაღეცში არა? არა, ქალბატონო, მარჯანიშვილი ბაღეცმაისტერი არ არის, მე ცეკვები მიყვარს, განსაკუთრებით ხალხური, მაგრამ მიმი ბაღეცში - ამაზე უფრო ყალბი ხელოვნება მე არ მეგულება, ბაღეცში აუცილებლად აზრი უნდა შევიდეს, უნდა გარდაიქმნას, და რაც მთავარია, მოისპოს შტამში. ეს ქორეოგრაფების საქმეა. მე და შენ კი შევქმნით უსიტყვო დრამას, ოღონდ როგორ გავაკეთებთ ამას, საღამოზე ვილაპარაკოთ“.¹⁴¹

„მზეთამზეს“ არა პანტომიმის, არამედ მიმოდრამის სახელწოდების ქვეშ მოთავსების შესახებ ჩემს შეხედულებას ამყარებს კიდევ ერთი ფაქტი - ზემოთ წარმოდგენილ წერილში კ. მარჯანიშვილი წერს - „პანტომიმში შესტები განაწილებულია მუსიკის მიხედვით, რითაც გარეგნულად იგი ამ მხრივ ბაღეცს ენათესავება“, ხოლო ქვემოთ ამბობს, რომ „უსიტყვო დრამის“ - პანტომიმის შექმნას აპირებს. აქ გაურკვევლობა ჩნდება - პანტომიმა „უსიტყვო დრამაა“ თუ ბაღეცის მონათესავე ხელოვნება. უსიტყვო დრამა მუსიკის რიტმზე აწყობილი, როგორც თავად ამბობს წერილში, ცხადია, მიმოდრამაა.

რაც შეეხება კ. მარჯანიშვილის ფრაზას - „ცეკვაში აზრი უნდა შევიდეს და შტამში მოისპოს“ - ევროპაში ის-ის იყო იდგამდა ფეხს მოდერნისტული ქორეოგრაფიის სახით, რომელსაც სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვა სახელი ერქვა: მხატვრული, თავისუფალი, რიტმო-პლასტიკა, თანამედროვე, გამომსახველობითი. ქორეოგრაფიის ამ მიმართულებამ მართლაც დაანგრია კლასიკური ბაღეცისთვის ნიშანდობლივი შტამში და როგორც ფსიქოლოგიურმა, ექსპრესიულმა ხელოვნებამ თავისი გზა მოძებნა. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ კლასიკური ბაღეცი, როგორც მთავარი მამოძრავებელი და ძირითადი წყარო, რომელზეც ზემოთ აღნიშნული მიმართულებები ამოიწარდა, ძველებურად აგრძელებდა არსებობას. რაც შეეხება შინაარსსა და აზრს ქორეოგრაფიაში, ამის საუკეთესო მაგალითია იმ ეპოქის - 1932 წელი - გერმანელი ქორეოგრაფის, კურტ იოსის დადგმული „მწვანე მაგიდა“, რომელიც ყოფიერების ყოველი დროისთვის დამახასიათებელ მწვანე სოციალურ თემატიკას ასახავს - ომსა და მისგან გამოწვეულ უბედურებას პოლიტიკური მოღვაწეების გულგრილობის ფონზე.

პანტომიმის არსის დადგენისათვის საინტერესოა თამარ წულუკიძისეული მონათხრობი. სტუდიელებთან შეხვედრისას კოტე მარჯანიშვილმა იკითხა, თუ რით განსხვავდებოდა ბაღეცი პანტომიმისაგან. თამარ წულუკიძემ უპასუხა, რომ ბაღეცს ცეკვავენ, პანტომიმას კი თამაშობენ. კ. მარჯანიშვილი პასუხმა არ დააკმაყოფილა და თქვა, რომ ბაღეცშიც თამაშობენ - „ბაღეცში ცეკვები ენაცვლება მიმიკურ სცენებს, რომელსაც აგრეთვე თამაშობენ“.¹⁴² კ. მარჯანიშვილს კლასიკური ბაღეცისთვის დამახასიათებელი პანტომიმა ჰქონდა მხედველობაში, ეს ის დროა, როდესაც პანტომიმა ჯერ კიდევ ფიგურირებს საბაღეცო სპექტაკლში, როდესაც ის ცეკვას ჯერ კიდევ არ ჩაუნაცვლებია, თუმცა სპექტაკლში ძალზე მცირე ადგილს იკავებს. მიუხედავად იმისა, რომ მოგვიანებით პანტომიმა მინიმუმამდე იქნა დაყვანილი, ტრადიციული კლასიკური ბაღეცები დღესდღეობითაც შეიცავენ პანტომიმის, შესტებით შინაარსის გადმოცემის გარკვეულ დოზას. ახალგაზრდა ვასო გომიშვილის მიერ გაშარჟებული საბაღეცო სცენის შემდგომ კ. მარჯანიშვილმა სტუდიელებს განუმარტა, რომ ბაღეცს ახასიათებს „ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი

¹⁴¹ კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, თბ., 1961, გვ. 162.

¹⁴² ვახვანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 23.

შტამპის ფორმა. პანტომიმში კი ყოველთვის ახალ-ახალი მოძრაობა იბადება იმ შინაგანი გრძნობის მიხედვით, რომელსაც მუსიკა კარნახობს“.¹⁴³ შესაბამისი შესტის, მიმიკის, მოძრაობის მოსაძებნად კი მუსიკის შეგრძნებას სთავაზობდა, რომელიც თავად უკარნახებდა მსახიობს თუ რაგვარი უნდა ყოფილიყო მისი მოქმედება. კ. მარჯანიშვილს აქ ისევ მუსიკისა და მოძრაობის ერთიანობისაკენ მივყავართ, ანუ მისი დახასიათებით პანტომიმისაკენ. ფრანა - „პანტომიმში კი ყოველთვის ახალ-ახალი მოძრაობა იბადება იმ შინაგანი გრძნობის მიხედვით, რომელსაც მუსიკა კარნახობს“, ქორეოგრაფის პრინციპია, იქნება ეს ბალეტი თუ ხალხური საცეკვაო შემოქმედება. როდესაც ალ. ახმეტელი დუნკანის მაგალითის საფუძველზე მდგომარეობათა გადაბმით წარმოქმნილი მოძრაობის ერთიან ჯაჭვზე საუბრობს, ძალიან ჰგავს კ. მარჯანიშვილის იდეურ ჩანაფიქრს, თუქცა, სპექტაკლის სრული ფორმატით წარმოდგენისას ამგვარი მეთოდიკა ვერ გაამართლებდა. ეს მეთოდი მხოლოდ მცირეტანიანი ნაწარმოებების შესაქმნელად გამოიყენებოდა და არა სიუჟეტური თეატრალური დადგმის განსახორციელებლად.

„პანტომიმის დადგმაში მონაწილეობას იღებდნენ სტუდიის რიტმიკის მასწავლებელი ვ. ლ. ვენდეროვიჩი-ჟლენტი და ოპერის ბალეტმაისტერი ალბერტი,¹⁴⁴ რომელიც აღმოსავლური მოძრაობის ელემენტებში ავარჯიშებდა სპექტაკლის მონაწილეებს“.¹⁴⁵ „ცხვრის წყაროს“ შემდეგ თამ. ვახვანიშვილის სამმოქმედებრიან პანტომიმში „მზეთა-მზეზე“ სამუშაოდ ს. სერგევიც ყოფილა მიწვეული, როგორც თავად აღნიშნავს.¹⁴⁶

დ. ანთაძე წერს, რომ „პანტომიმურ მოქმედებაში მრავლად იყო ჩართული საცეკვაო ნომრები - ქართული საქორწილო, შემოსეული არაბების, ფატმანის მორჩილი ჭინკების, მზეთა-მზის მეგობარ ასულებისა და სხვა...“¹⁴⁷

როგორც ჩანს, მუსიკა პანტომიმის ხერხემალს წარმოადგენდა, რადგან როგორც თ. ვახვანიშვილი წერს - „მსახიობთა თამაში, სიუჟეტური ხაზი - ყველაფერი წინასწარ განსაზღვრული იყო მუსიკით“.¹⁴⁸ კ. მარჯანიშვილი სპარსელი მთავარსარდლის როლის შემსრულებელს, ბ. მაღლაკელიძეს, ურჩევს როლის უკეთ განსახიერებისათვის გაჰყვეს მუსიკის მელოდიას: „ყველა თავის ინსტიქტს მისდევს - სიხარულს, სიმკაცრეს, ეშმაკობას... მუსიკა ხომ გეხმარება? შესანიშნავია. დავადგინოთ: მელოდია სულის ამსახველია, ხოლო რიტმი - ნებისყოფისა. ამ სცენაში ყველა ქართველს ერთი მისწრაფება აქვს - სამშობლოს კეთილდღეობის დაცვა; ამიტომაც მეომრებს იერიშის რიტმი უნდა ჰქონდეთ, მოძრაობა კი მკვეთრი, გამომსახველი და ვაჟკაცური“.¹⁴⁹ და იქვე შენიშნავს, რომ ბრძოლის გადმოცემა საჭირო და არა ლეკურის ცეკვაა, რომელსაც მათი მოქმედება უფრო წააგავდა.

143 ვახვანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 23.

144 ალბერტი - 20-იან წლებში თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის მოცეკვავე, ძირითადად ასრულებდა ქართულსა და აღმოსავლურ ცეკვებს - დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 146.

145 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 82.

146 ქართლელი ევგ., ცხვრის წყარო, „ხელოვნება“, თბ. 1959, გვ. 52-53.

147 ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 309.

148 ვახვანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 25.

149 იქვე, გვ. 33.

მართლაც, მუსიკას სპაქტაკლში უმთავრესი როლი ენიჭებოდა. პირველ მოქმედებაში, ორკესტრის მხიარული ჟღერადობა ქორწილის სამზადის შესაბამის რიტმსა და ხასიათს კარნახობდა. მოქმედება ცეკვით გრძელდებოდა. ქართული ნაციონალური სიუჟეტიდან და კ. მარჯანიშვილის ხალხური ქორეოგრაფიის მიმართ სიყვარულიდან გამომდინარე, წინასწარქორწილო სამზადისის დროს ჩართული ქალ-ვაჟთა მასობრივი ცეკვა ქართული საცეკვაო ფოლკლორიდან უნდა ყოფილიყო, თუმცა თ. ვახვაჩიშვილი მისივე საცეკვაო მუსიკალური კომპოზიციის შესახებ არაფერს ამბობს. ამდენად გაურკვეველია, თუ რა ცეკვა შესრულდა და ვინ დადგა: „შემოდინ ჭაბუკები, ქალიშვილებთან ცეკვას იწყებენ. უბრალოდ და მომნიშვნელოდ მოძრაობენ, აღსავსენი არიან ქართველებისათვის ჩვეული წრფელი თავდაჭერილობით“.¹⁵⁰

საინტერესოა ქორწილის სცენა: „იწყება ცეკვა. პანტომიმში ცეკვა დივერტისმენტი როდია. ქართულსა და დავლურს (აღსანიშნია, რომ ზოგჯერ „ლეკური“ გვხვდება, ზოგჯერ „ქართული“ თ. ვახვაჩიშვილის მოგონებებში - ხ. დ.) ქორეოგრაფიული ხელოვნების ყველა კანონის დაცვით ასრულებენ. ვარდა ამისა ცეკვების რიტმიცა და მუსიკალური მასალაც არსებითად არის ჩართული მოქმედებაში - ისინი ხელს უწყობენ ხან მხიარულების, ხან თენგიზის (მთავარი გმირი - ხ.დ.) შინაგანი განწყობილების გამოხატვას, ხანაც მზეთა-მზის ხასიათის ლირიული მხარის გამოჟღავნებას“.¹⁵¹ აქ კი, უკვე ცხადია, რომელი ქართული ცეკვა იქნა გამოყენებული - ცეკვა „ქართული“, რომელიც როგორც ავტორი ამბობს, განსხვავდება დივერტისმენტისაგან. დივერტისმენტი დამოუკიდებელი უსიუჟეტო ქორეოგრაფიული ნაწარმოებების კრებულია, შედგენილი სხვადასხვა ხალხური თუ ისტორიულ-ყოფითი ცეკვებისაგან, რომელიც მე-19 საუკუნის დასაწყისში შემოიღეს. იგი საბალეტო სპექტაკლის დასრულების შემდეგ იმართებოდა და მისგან სრულიად დამოუკიდებელ კომპოზიციას წარმოადგენდა. საოპერო თუ დრამატულ დადგმებში უსიუჟეტოდ ჩასმული რამდენიმე ცეკვისაგან შემდგარი კომპოზიციები მე-18 საუკუნეში „სიუჟეტურმა ბალეტმა“ ნელ-ნელა განდევნა. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ დივერტისმენტი სპექტაკლის ბოლოს იმართებოდა, სპექტაკლში ჩასმულს კი ინტერმედიას უწოდებდნენ.

პანტომიმურ სპექტაკლში პლასტიკურობის გააზრების მეტად საინტერესო დეტალის შესახებ გვიყვება თ. ვახვაჩიშვილი - მარჯანიშვილის ასისტენტი ვალენტინა ვენდეროვიჩი¹⁵² - რიტმიკისა და პლასტიკის მასწავლებელი, მიუხედავად იმისა, რომ აღფრთოვანებული იყო კ. მარჯანიშვილის მუშაობით, არ ეთანხმებოდა ზოგიერთი განაწილებული პერსონაჟის მსახიობთათვის შესაბამისობას. მაგ., მარიკო ჩხეიძის მიერ დედის როლის განსახიერებას, რადგან ტლანქად და მოუქნელად ეჩვენებოდა.

„- რა, ცუდად ცეკვავს? - ირონიულად ეკითხება მარჯანიშვილი, - მერე რა. მისი სტატიკურობა უფრო მომწონს, თქვენ კი გამოვრჩათ მთავარი: თვალები. თავისი კომპლექციით, მშვენიერი ჯანმრთელობით იგი იდეალური დედა და მოსიყვარულე ცოლი უნდა იყოს, მაგრამ როცა თვალებში ჩახედავ, ჟრუანტელი დავივლის, იმდენი

¹⁵⁰ ვახვაჩიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 35.

¹⁵¹ იქვე, გვ. 37.

¹⁵² ვლენტი (ვენდეროვიჩი) ვალენტინა ლეონიდეს ასული. პედაგოგი რიტმიკისა და სასცენო მოძრაობაში. 1939-დან 1950 წლამდე მუშაობდა თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში, იყო პროფესორი. 1950 წლიდან სამუშაოდ გადავიდა ლენინგრადში - დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ანშეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 159.

ტრაგიზმია მის მწერაში“.¹⁵³ და იქვე ამატებს: „მარჯანიშვილს მარიკო ჩხეიძეში ყველაზე მეტად მისი ტიპიურობა მოსწონს, ნამდვილი ქართველი ქალია, თანაც ძალზე ბუნებრივი, პლასტიკურად“.¹⁵⁴ რა შეიძლება ამ მოვლენას ვუწოდოთ - შესაბამისი ტიპაჟი შესაბამისი პლასტიკით? მაგრამ ეს ხომ პანტომიმია და უფრო მეტ პლასტიკურობას მოითხოვს მსახიობისაგან, ვიდრე დრამატული სპექტაკლი? თუმცა კ. მარჯანიშვილის დრამატულ სპექტაკლშიც მღერიან და ცეკვავენ მსახიობები, ისევე წარმატებით, როგორც შესაბამისი დარჯის სპეციალისტები. რთული ასახსნელია, ალბათ მსახიობის სტატიკური პლასტიკურობა უფრო შეეფერება ამ ვითარებას ან სულაც ბუნებრივი, რეალისტური პლასტიკურობის სტატიკურობა.

ე. დავითაია წერს, რომ „ამ სპექტაკლზე („მწეთამწე“) მუშაობამ არა მარტო ახმეტელის შემდგომ მოღვაწეობაში გამოიღო დადებითი ზეგავლენა, არამედ თვით ვ. ლ. ვენდეროვიჩი-ჟღენტის შემდგომ პედაგოგიურ მოღვაწეობაშიც გარკვეული კვალი დატოვა. იგი მუსიკალურ ეტიუდებს აკეთებინებდა თავის სტუდენტებს და მოითხოვდა მუსიკის დახმარებით შინაგანი განცდის მოძრაობაში გადმოცემას. მისი ეტიუდები პანტომიმის ელემენტებს შეიცავდნენ“.¹⁵⁵ როგორც თ. ვახვაჩიშვილი გადმოგვცემს, კ. მარჯანიშვილი „მწეთამწეზე“ მუშაობდა ლაბორატორიული მეთოდით. ლიბრეტოც და მუსიკაც მუშაობის პროცესში ზუსტდებოდა და იცვლებოდა თუნდაც რომელიმე მსახიობის სპონტანურად წარმოქმნილი მიგნებიდან გამომდინარე.

ალ. ახმეტელი, რომელიც ასევე მონაწილეობას იღებდა პანტომიმაზე მუშაობის პროცესში, მეტ აქცენტს ქართულ ხასიათზე აკეთებდა, მარჯანიშვილი კი ცდილობდა ზედმეტი პათეტიკა მოეხსნა და თანამედროვეობის კონტექსტში გადაწყვიტა. მთავარი აქცენტი მუსიკაზე კეთდებოდა, რადგან გმირთა ემოციური გასაღები სწორედ მუსიკის ხელში იყო, მუსიკის ტემპო-რიტმს ექვემდებარებოდა შემსრულებელთა მოქმედება. იმის გამო, რომ კ. მარჯანიშვილი სხვა სპექტაკლის - „ინტერესთა თამაშის“ - რეპეტიციებზე გადაერთო, პანტომიმა „მწეთამწე“ „მოთიანად ვალენტინას ხელში გადავიდა“.¹⁵⁶ „მწეთამწეს“ კოსტიუმებსა და დეკორაციებზე ი. შარლემანი მუშაობდა. „მწეთამწეს“ რეპეტიციები 1925 წელსაც გაგრძელდა, ამჯერად მარჯანიშვილი კაკაბაძის „მიწისძვრას“ დგამდა და ისევ ვერ იცლიდა პანტომიმისათვის. მოგვიანებით სტუდიაში პანტომიმაზე სანდრო ახმეტელმა გააგრძელა მუშაობა. პირველ აქტზე მუშაობა ახმეტელმა დაამთავრა. მან მეტი ქართული კოლორიტი მიანიჭა სურათს.

ხელიდან ხელში გადადიოდა პანტომიმის მუშაობის პროცესი. საბოლოოდ 1926 წელს პრემიერაც შედგა, თუმცა უკვე თეატრის მსახიობების და არა სტუდიელების მონაწილეობით, რადგან ორწლიანხვედრის განმავლობაში სტუდიელთა უმრავლესობა უკვე თეატრის მსახიობი გახდა. პანტომიმის რეპეტიციები ორწლიანხვედარი გაგრძელდა და 1926 წელს საბოლოოდ განხორციელდა. სპექტაკლის მხატვარი ლ. გუდიაშვილი, კოსტიუმების მხატვარი დ. შევარდნაძე იყვნენ.

ე. დავითაია წერს: „პანტომიმა „მწეთამწე“, რომელიც 1926 წლის 11 მარტს დაიდგა, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული თეატრის სტილისა და შემოქმედებითი მეთოდის ფორმირების საქმეში. პანტომიმაზე ხანგრძლივმა მუშაობამ ახალგაზრდა

¹⁵³ ვახვაჩიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 38.

¹⁵⁴ იქვე.

¹⁵⁵ დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 82.

¹⁵⁶ ვახვაჩიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 41.

შემსრულებლებს განუვითარა და განუმტკიცა ის თვისებები, რომლებითაც გამოირჩევა ქართველი მსახიობი: რიტმის სიზუსტე, მსუბუქი და პლასტიკური მოძრაობა, რომანტიკული განწყობილება, ჰეროიკული პათოსი (ამ მსახიობების უმრავლესობა ახლა ქართული სცენის წამყვანი ოსტატები არიან).

სრულად დადგმის და პერსონაჟთა სამეტყველო ენის შესახებ დაწვრილებითი ინფორმაცია არ გვაქვს, მხოლოდ დეტალებით ვიგებთ, თუ როგორი იქნებოდა სპექტაკლი. ერთ-ერთ შეფასებაში ვკითხულობთ: „პანტომიმის დადგმა სავსებით მხატვრულია. ძლიერ ლამაზია მასობრივი სურათები, კიდევ უფრო კარგია პლასტიკა, რიტმი და სინათლის ეფექტები. სცენაზე სასტიკი დისციპლინაა, მშვენივრად დამუშავებულია არა მარტო მთავარი როლები, არამედ სტატისტების როლებიც. მხატვრული ხელი ჩანს ყოველ დეტალში... ცალკე შემსრულებელთა შორის უნდა აღინიშნოს ს. თაყაიშვილი - ფატმანი, რომელსაც ახასიათებს მშვენიერი პლასტიკა, მიმიკა და გრაცია; თ. წულუკიძე - მზეთამზე მაყურებელს იზიდავს გულწრფელი თამაშით...“¹⁵⁷

ერთ-ერთი დასამახსოვრებელი სახე „მზეთამზეში“ სესილია თაყაიშვილს შეუქმნია, - მან ფატმანი განასახიერა. როლის სპეციფიკიდან გამომდინარე, თენგიზზე შეყვარებულ ჯადოქარს თავისი „ჯადოქრული“ და სიყვარულის მიზნოვნელი გრძნეულის პლასტიკის შეზავებით, დასამახსოვრებელი პერსონაჟი გამოუძერწავს.

საცეკვაო კომპოზიციები ფერხულის სახით ჩნდება სცენაში თენგიზის გვამის გარშემო, რომელსაც ფატმანის ჭინკა-კაცუნები ასრულებენ და ასევე თემურის დარდის განსაქარვებლად მოცეკვავე ქალების ცეკვით.

„თემურის როლის შემსრულებელ ვანო ლალიძეს სპარსული მინიატურების შესატყვისი მოძრაობები და პოზები ჰქონდა“¹⁵⁸ - ვკითხულობთ ე. დავითაიასთან. ცხადია, ყოველი სახის ეთნიკურობა შესაბამისი პლასტიკით უნდა გამოხატულიყო, ამისათვის მან ბალეტმაისტერი დაინშარა, რათა მეტად მხატვრული და მეტყველი სახის ჩამოყალიბება შესძლებოდა მსახიობს, რათა არ დარღვეულიყო ეთნოგრაფიულ-ისტორიული სიმართლე.

„მზეთამზეს“ არაერთგვაროვანი შეფასება ხვდა წილად. მიუხედავად ბევრი დადებითი რეცენზიისა, ცხადი ხდება, რომ ის სრულად წარმატებული ვერ აღმოჩნდა. თ. ვახვაანიშვილი რამდენიმე მიზეზს ასახელებს - ლიბრეტოში აქცენტების არასწორად განაწილებას და ქართულ თემატიკაზე შექმნილ პანტომიმში ქართული მოტივების სიმცირეს: „ქართული ლეგენდის სრულყოფილი ასახვის თვალსაზრისით, მეორე შეცდომა ის იყო, რომ მუსიკა, გარდა ცეკვებისა, ვოდება-ტირილისა და მრავალჟამიერისა, არ გამომდინარეობდა ქართული მოტივებიდან. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკა მსახიობებს ხელს უწყობდა დრამატული ხაზის წარმართვასა და ფსიქოლოგიური მომენტების გაფერადებაში“.¹⁵⁹

ის ფაქტი, რომ კ. მარჯანიშვილი ს. ახმეტელისაგან განსხვავებით ქართულზე აქცენტს არ აკეთებდა, მარჯანიშვილისა და ახმეტელს შორის შელაპარაკების მიზეზიც გახდა.

¹⁵⁷ დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 89.

¹⁵⁸ იქვე, გვ. 85.

¹⁵⁹ ვახვაანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 45.

ახმეტელსა და მარჯანიშვილს შორის წარმოქმნილი აწრთა სხვადასხვაობა თავად მათი რეჟისორული კრედიტად მომდინარეობდა. ახმეტელისათვის ქართული ფენომენის დომინირება მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა, თავგანწირული ბრძოლის ძლიერი შინაგანი ცეცხლით ჩვენება, რუსთაველის პერსონაჟები იდეალური და მისაბამი იყო და სწორედ ეს მოტივი წარმოადგენდა მისთვის საწყის წერტილს, მარჯანიშვილი კი ისტორიის თანამედროვედ გააზრებას ემხრობოდა.

ა. ფევერალსკი აღნიშნავს, რომ პანტომიმა „მზეთამზე“ მუშაობა მარჯანიშვილმა ვერ დაამთავრა ავადმყოფობის გამო - „ამის გამო სანახაობითმა მხარემ დაჩრდილა პანტომიმის მოქმედების განვითარება. მიუხედავად ამისა, იმ მომენტმა, რომ სცენურ მოძრაობას ეროვნული პლასტიკა დაედო საფუძვლად, რაც პირველ ცდად გვევლინება, შესამჩნევი როლი ითამაშა ქართული სცენური ხელოვნების განვითარების საქმეში“.¹⁶⁰ აქედან ცხადად ჩანს, რომ „მზეთამზე“ სამეტყველო ენა ქართული ცეკვის პლასტიკის მსგავსი უნდა ყოფილიყო. აქ ალბათ ქართულ საცეკვაო მოძრაობებზე აგებული ლექსიკა იგულისხმება, სხვა მხრივ „ეროვნული პლასტიკა“ რას უნდა გულისხმობდეს, გაურკვეველია, რადგან პლასტიკის ეროვნულობა ქმედების ყოველ დეტალში ვერ გამოვლინდება. მაგ. „ბერდო ზმანიამი“ 12 ქალის ეფემერული ცეკვა ეროვნული პლასტიკის არ ჩანს, დ. არაყიშვილის „დავლურზე“ შესრულებული ცეკვა კი, ეროვნული პლასტიკით იქნებოდა განხორციელებული. ზოგადად, პანტომიმა, ამ შემთხვევაში არავერბალური თხრობა, იძლევა მოძრაობის შეუხლედავად, ეროვნული ჩარჩოების გარეშე პლასტიკის გამოსახვის საშუალებას, მკაფიოდ განსაზღვრული სალექსიკო ფონდის გამოყენება კი, შესაბამის ეთნიკურ გამომსახველობას წარმოშობს.

კ. მარჯანიშვილი „მზეთამზის“ პრემიერას ვერ დაესწრო ავადმყოფობის გამო, მის დებუებაში კი, სადაც ყველას, ვინც კი თეატრს ქმნის, მოკითხვას უთვლის, ფიგურირებს „ქართული ბალეტი“. რას და ვის გულისხმობდა „ქართულ ბალეტში“ მარჯანიშვილი? პანტომიმის შემსრულებელი მსახიობები დრამატული თეატრის მსახიობები იყვნენ, ზომ არ უნდა ვივარაუდოთ, რომ „ქართულ ბალეტს“ მოცეკვავეებისაგან დაკომპლექტებული ცალკე შემსრულებლები ქმნიდნენ, რომლებიც თუმცა აქაც გაურკვეველია, ქართული ცეკვის მოცეკვავეები იგულისხმება თუ კლასიკური ცეკვის? საყურადღებოა, რომ აქ მან სავარაუდოდ ქართული ხალხური ცეკვა იგულისხმა, რადგან ბალეტი მის სპექტაკლში, ქორეოგრაფიის ამ მიმართულებასთან მისი დამოკიდებულებიდან გამომდინარე, არ უნდა ყოფილიყო გამოყენებული.

1929 წელს კ. მარჯანიშვილმა თ. ვახვანიშვილთან ერთად მუშაობა დაიწყო ახალ პანტომიმაზე, ასევე „მზეთამზე“ სახელწოდებით, რომელსაც შემდგომ „ხანძარი“ ეწოდა, მაგრამ განსხვავებული სიუჟეტი: „ამჯერად მზეთამზე სოფლის გოგოა, რომელიც სათავეში ჩაუდგება გლეხთა აჯანყებას სასტიკი მემამულის წინააღმდეგ. სიუჟეტი ბევრად ეხმიანება ძველ პანტომიმას: ქორწილი, კენინას სისასტიკე. ნეფის გათოკვა, ამბოხება. ჩვენ ძველ მუსიკას ვიყენებთ, მაგრამ რა თქმა უნდა ახალიც ბევრი იქნება. პანტომიმაზე იმუშავებს დავით მაჭავარიანი“ (ქორეოგრაფი - ხ.დ.).¹⁶¹

1930 წელს მარჯანიშვილის თეატრის უკრაინაში გასტროლების დროს უკრაინის საზოგადო მოღვაწეებთან შეხვედრისას მარჯანიშვილმა თამარ ვახვანიშვილს სთხო-

¹⁶⁰ ამოღებულია დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგემები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 46.

¹⁶¹ ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 108.

ვა, ლეკური შეესრულებინა (მუსიკა და არა ცეკვა - ხ.დ.). თ. ვახვანიშვილი წერს - „იძულებული ვავხდი ესტრადაზე ავსულიყავი და დამეკრა ლეკური „პანტომიმიდან“.¹⁶²

კომპოზიტორი არ აკონკრეტებს, რომელი პანტომიმიდან, თუმცა უნდა ვივარაუდოთ, რომ კომპოზიცია შესრულდა „მზეთამზედან“. როგორც ვახვანიშვილი წერს, მეორე პანტომიმშიც იგივე მუსიკა იქნა გამოყენებული, რაც პირველისათვის დაიწერა რიგი დამატებებით. სავარაუდოდ, აღნიშნული ლეკური ქორწილის სცენიდან უნდა იყოს.

კ. მარჯანიშვილის პანტომიმას „მზეთამზე“ პარალელი ეძებება ვახტანგ ჭაბუკიანის შექმნილ კლასიკურ ბალეტთან „მზეჭაბუკი“, რომელიც ქორეოგრაფმა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში 1936 წელს, ხოლო პეტერბურგში „მთების გულის“ სახელწოდებით 1939 წელს დადგა.

ამგვარად, „მზეთამზეს“ ქორეოგრაფიულ ნაწილში ვ. ვენდეროვიჩ-ჟღერტის, ალბერტისა და დ. მაჭავარიანის მონაწილეობა გამოიყვითა, ხოლო საცეკვაო კომპოზიციების შესახებ კ. მარჯანიშვილისეული რუსული ლიბრეტო გვამცნობს: პანტომიმის პირველი მოქმედების მეოთხე სცენა - მანარობლის შემოსვლა და მიგება მთავრდება მანარობლისა და ქალიშვილის „ლეკურით“. მეხუთე სცენაც - ნეფე-დედოფლის შემოსვლა მთავრდება - ცეკვა-თამაშით, თუმცა რა სახის, არ ჩანს. მეორე მოქმედების პირველ სურათში საცეკვაო კომპოზიცია ჯადოქრის ცეკვა წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო აზიური ცეკვის ესთეტიკით, ელასტიკური პლასტიკით, რაც ჰარამჰანული ცეკვისათვის არის სიმპტომატური. მეოთხე სცენაც სპარსელი მზეთუნახავის ჰარამჰანულ ცეკვას ეთმობა.

„ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ (1928). 1928 წლის ოქტომბერში ქუთაისის თეატრი სპექტაკლს - ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ ამზადებდა. თითქმის დასრულებულ დადგმაში კოტე მარჯანიშვილმა კორექტივები შეიტანა და როგორც კონსტანტინე ხუნდაძე იხსენებს - „მესამე მოქმედებაში კაფეს სცენას კოტემ დაუმატა ცეკვები პარტერსა და იარუსებზე.

მაყურებელთა დარბაზში მყოფი თავს გრძობდა ნამდვილ ბურჟუაზიულ კაფე-შანტანში და ვაოგნებული იქირობოდა სცენისა და იარუსებისაკენ“.¹⁶³ კოტე მარჯანიშვილმა ამ სცენით ყოფლისმომცველად, ყოველმხრივ ალყაში მოაქცია მოულოდნელობით გაოცებული მაყურებელი. ცეკვა გარშემო, საითაც არ უნდა გაეხედა მაყურებელს, მართლაც ეფექტური სანახაობა უნდა ყოფილიყო.

სპექტაკლზე „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ მუშაობდა ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი.¹⁶⁴

„ყოველივე ეს ისეთი დინამიკურია. ისე გიტაცებს, რომ მე უკვე აღარც მესმოდა, რას უკრავდა დ. მაჭავარიანი, მაგრამ ცეკვები, მართლაც რომ დიდებულად დაუდგამს, თანაც ერთ თვეში, სადღაც კიბის ქვეშ, სადაც მოახელოებდა, იქ მუშაობდა, რადგან 11 საათის შემდეგ აღარ აძლევენ სამეცადინო ადგილს. რაღაც არაჩვეულებრივი შრომისუნარიანობა, ალღო და მუსიკალობა აქვს“.¹⁶⁵ - იხსენებს თ. ვახვანიშვილი.

გერიკო ანჯაფარიძე ამ პიესაში უსიტყვო როლით იყო წარმოდგენილი, მხოლოდ ჩარლსტონს ცეკვავდა, რასაც უდიდესი მომხიბვლელობით ასრულებდა. „მაგონდება პიესა „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ მესამე მოქმედება წარმოადგენს კაფე-შანტანს,

162 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 116.

163 ხუნდაძე კ., მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, „საბჭოთა ხელოვნება“ #11, 1960, გვ. 74.

164 ჯომარაძე ერ., ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო თეატრი, „ქართული მწერლობა“ #10-11, 1928, გვ. 186

165 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 90.

ვერიკო მოცეკვავის როლს ასრულებს. რამდენი სინარნარე, რამდენი ლერწამტანის ხვეულების მოდულაციები იყო ვერიკოს ცეკვაში ჩაქსოვილი! არ დაიჯერებთ, მე ხშირად ამ ცეკვისათვის დაფიარებოდი ამ სპექტაკლზე“.¹⁶⁶ - წერს ი. გრიშაშვილი.

საცეკვაო ეპიზოდებში სხვა პერსონაჟებიც მონაწილეობდნენ - ახალგაზრდა სერგო ზაქარიაძე, მეექვსე ტუსადის როლში, ასევე წარმოდგენილი იყო უსიტყვო როლით - მხოლოდ ცეკვავდა: „ჩარლსტონის დროს ბზრიალა სარკის ბურთი ისვრის ათინათს და ორკესტრის მუსიკის რიტმს ემთხვევა, ტანგოს დროს სცენა ბნელდება და მხოლოდ ნაირფერი სინათლის ჩქერი - ლურჯი, წითელი, ყვითელი, იისფერი, ანათებს შემსრულებელთა სკულპტურულ ჯგუფს. მედია ქორელი და სერგო ზაქარიაძე ბრწყინვალედ ცეკვავენ, როგორც ტექნიკური, ისე დრამატული თვალსაზრისით, სპექტაკლში მათ დიდი წარმატება ხვდათ. ამასი რა თქმა უნდა, უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის მაჭავარიანს“.¹⁶⁷

დოდო ანთაძე წერს - „ასევე მონდენილად იყო გამოყენებული ცეკვა დადგმაში „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, აქ რამოდენიმე საგანგებოდ შერჩეული ქორეოგრაფიული ნომერი, ქმნიდა მინისტრ კილმანისა და მისი წრის სულიერ ხრწნის სრულ ატმოსფეროს“.¹⁶⁸

„კაკალ გულში“ (1928). შალვა დადიანის კომედიური ჟანრის პიესაში „კაკალ გულში“ ქორეოგრაფად მიწვეული იყო დაფით მაჭავარიანი. პიესაში ვკითხულობთ - „აი, ნავანშშმევს ეს დარბაისელი ხალხიც იწყებს ცეკვას იცით რისას? გაცხარებულ მათიმიოსას ... აი როგორ ცეკვავენ ... მოდი!.. (მაროს გარდა სათითაოდ ათამაშებს ყველას, ბოლოს გახურებული ცეკვა)“.¹⁶⁹ (გახმოვანებაში ისმის „მაჩიჩი“).¹⁷⁰

„თარჯიმანი

ქალბატონებო და ბატონებო! ჩვენი უცხო სტუმარი თხოულობს, რომ ქალებმა ქართული ფერხული იცეკვონ... ძალიან მოსწონს ეს ცეკვა... ამას წინათ რაჭაში ნახა და აღტაცებულია...

თამუნია

ფერხული?

ცაცა

რაზე ლაპარაკობს?

ნადიკო

Что то за танец?

კვეჟენაძე

გჩომდილო! ფერხული არ იცი? Хоровод?

ქალები

- ა? Хоровод!

- სამწუხაროდ ჩვენ არ ვცეკვავთ...

ახალგაზრდობა (ახრიალდება)

ფოქსტროტი, ფოქსტროტი...

166 გრიშაშვილი ი., თეატრალური წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1960, გვ. 166.

167 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 94.

168 კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული 1872-1947, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 224.

169 დადიანი შ., პიესები ტ 2, კაკალ გულში, ტფ., სახელმწიფო გამომცემლობა, 1934, გვ. 19.

170 დადიანი შ., სცენა სპექტაკლიდან „კაკალ გულში“, ეროვნული ბიბლიოთეკის აუდიო წიგნები, <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/22959?locale=ka>

(დამკვერელი უკრავს. ახალგაზრდობა ფოქსტროტს ცეკვავს. ამერიკელი თარჯიმანი რაღაცას ეტყვის).

თარჯიმანი (იქვე მდგარ ირაკლის და გონიოლავას)

ფოქსტროტი აკრძალული ცეკვა არ არის?

ირაკლი

დიდკაცების ოჯახებში შეიძლება...

გონიოლავა (გადახედავს ირაკლის)

გაანია სად და როდის...იასნო დალშე!¹⁷¹

კომპოზიტორ თამარ განჯანიშვილის მოგონებებში სპექტაკლის - „კაკალ გულში“ - შესახებ ერთი საინტერესო ფრაზა იქცევს ჩვენს ყურადღებას: თავადი ირაკლი, პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი, ხელისუფლების ცვლილების შემდეგ, რომელიც დაწესებულებაში მუშაობს, „სრულიად თავისუფლად წერს ყოველგვარ პროექტს, ყოველგვარ საკითხზე, სამშობიარო სახლისა და ქორეოგრაფიული სკოლისათვისაც კი“.¹⁷² ეს პასაჟი რეგოლუციის შემდეგდროინდელ საქართველოში ქორეოგრაფიული სკოლებისათვის პროექტების წერისა და შედგენის წესის არსებობის შესახებ გვაუწყებს.

სპექტაკლში - „კაკალ გულში“, როგორც ტექსტიდან ჩანს, გამოყენებული უნდა ყოფილიყო სამეჯლისო ცეკვა ვალსის სახით - „აქ, ამ ყველასათვის ნაცნობ თეჯირის უკან რა სამიჯნურო სურათები შეიძლებოდა ყოფილიყო!.. რა ვალსები!.. (ხელს მოჰკიდებს ერთ გოგონას და ცეკვავს) რა ცეკვები!.. რა მუსიკა!.. (მასთან ერთად ყველა ცეკვავს)“.¹⁷³ აქ მასობრივი ცეკვაც უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი.

ერთ-ერთ აქტში კი: „სცენის უკნიდან ისმის თავბრუდამხვევი „ქართული“, და დარაჯი სთხოვს თივას ეცეკვოს. როგორც ყოველთვის, მარჯანიშვილისთვისაც ცეკვა არ იყო სადივირტისმენტო ნომერი, არამედ იყო ამა თუ იმ ეპიზოდის ორგანული ნაწილი. თივას - ნ. მაჭავარიანისა და დარაჯის - შ. ჩხეძის ცეკვა ეს იყო მათი სახეების არსის დამამტკიცებელი ერთადერთი აშკარა და ტიპიური მომენტი. პატარა ტანის გოგო გაჯგვიმული ოქლაქი დარაჯის გვერდით! მათი ე.წ. არშიყოფა ხდებოდა ცეკვის დროს, როდესაც „კაფალური“ თავის „დამას“ გამუდმებით ეძებდა ხან თავის ზურგს უკან, ხან კი ილღიის ქვეშ. ეს იყო არა მარტო სასაცილო, არამედ იქმნებოდა შესანიშნავი ჟანრული სურათი გამოუსვლელი სოფლელი წყვილისა, რომლებიც ცდილობდნენ ქალაქელების მიბაძვას. ისინი შუა ცეკვაში არიან, როდესაც გამოდის ირაკლი. დარცხვენილი შეყვარებულები სხვადასხვა მხარეს გარბიან“.¹⁷⁴ თუ წარმოვიდგენთ ცეკვა „ქართულს“ თავისი სიდიადით და შევადარებთ წარმოდგენილ აღწერილობას, ცხადი ხდება, რომ პერსონაჟთა და სიტუაციის ხასიათიდან გამომდინარე, ცეკვამ კომედიური ხასიათი მიიღო. აქ, სავარაუდოდ, არც ცეკვის ამ ნიმუშისათვის დამახასიათებელი ნაწილებად განფენილი არქიტექტონიკა იქნებოდა დაცული და არც მისთვის ნიშანდობლივი ესთეტიკა. ჩანს, რომ უფრო დაბალი სოციალური წრისათვის დამახასიათებელი „ქართული“ აქვს ქორეოგრაფს დადგმული. იუმორისტულად გადაწყვეტილი საცეკვაო დუეტი მოძრაობებსაც შესაბამისს მოითხოვდა. აღწერილიდან გამომდინარე, მეტად სახასიათო და საინტერესო

171 დადიანი შ., პიესები ტ 2, კაკალ გულში, ტფ., სახელმწიფო გამომცემლობა, 1934, გვ. 53-54.

172 კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიკალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013, გვ. 292.

173 იქვე, გვ. 297.

174 იქვე, გვ. 304.

ნიშუშთან უნდა გვკონდეს საქმე.

ის ფაქტი, რომ აქტივობა მოძრაობები, განსაკუთრებით კ. მარჯანიშვილის კომედიურ სპექტაკლებში, მუსიკაზე იყო აწყობილი, მის ტემპო-რიტმსა და ხასიათს განსაზღვრავდა და ექვემდებარებოდა, მარჯანიშვილის სპექტაკლების „პლასტიკურობაზე“ მეტყველებს. პლასტიკური ხდებოდა არა მხოლოდ მსახიობის ქმედება და თამაში, არამედ მთლიანად წარმოდგენაც. სპექტაკლში „კაკალ გულში“ ძირითადად მოქმედება მიმდინარეობდა კანცელარიაში, ხოლო, როდესაც კაბინეტში გადადიოდა მოქმედება - „მეჭკდავი ქალები და დანარჩენი მოსამსახურენი, რომელნიც კანცელარიაში იყვნენ მოთავსებულნი, წამოიშლებოდნენ თავიანთი მაგიდებით და ფოქსტროტის ცეკვით და სიმღერით (იმ ხანებში ფოქსტროტი კიდევ დიდ „ძალაში“ იყო საერთოდ), ორ წყებად ჩამწვრივდებოდნენ სცენის წინა პლანზე“.¹⁷⁵ ფოქსტროტის ტემპო-რიტმი ახასიათებდა სპექტაკლში გამოყენებულ სიმღერას „სიმონია ვოცაძე“. საცეკვაო რიტმების ორგანული ჩართვა წარმოდგენაში შესაბამის გარემოს ქმნიდა სახასიათო ატმოსფეროს შესაგრძობად.

„ურიელ აკოსტა“ (1929). არაერთხელ აღინიშნა, რომ განსაკუთრებულია მუსიკის როლი კ. მარჯანიშვილის დადგმებში, ის სრულფასოვანი პერსონაჟია, რომელიც თან სდევს როგორც ცალკეულ მოქმედ პირს, ისე, მთელ სპექტაკლს. სპექტაკლის წინა მუსიკალური უვერტიურა თავიდანვე განსაზღვრულ განწყობას უქმნიდა მაყურებელს და ამზადებდა სპექტაკლის აღსაქმელად. რა თქმა უნდა, მუსიკა სრულ სინქრონიზში იყო როგორც გმირთა ხასიათთან, ისევე ამა თუ იმ ეპიზოდის შინაარსთან. მუსიკისაგან გამოწვეული ემოციური ფაქტორის ერთგვარ გავრძელებას წარმოადგენდა ცეკვა, ქორეოგრაფიის შემცველი ეპიზოდები, რომლებიც ასევე უზვად იყო წარმოდგენილი კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებში: „სულ სწავგარად იყენებდა მარჯანიშვილი მუსიკას ურიელის უკანასკნელ აქტში, ივდითის და ბენიონის (მურუსიძე) ქორწილის საღამოს. ახალგაზრდა წყვილები ცეკვით გამოდიან მანასეს (ი. ზარდალიშვილი, შ. ვომელაური) ბაღში. წყნარი და სევდიანი საცეკვაო ჰანგი, მოცეკვავეთა ოდნავ სტილიზებული მოძრაობანი და მათ შორის ივდითის დატანჯული, გაფითრებული სახე. ცეკვა და მუსიკაც, მათი ოდნავ ებრაული ელფერით, დიდი გემოვნებით და ზომიერებით არის გაკეთებული. სულ მცირე გადაჭარბება და მთელ სცენას სულ სწვა ხასიათი მიეცემა და შედეგიც სწვა იქნება, ეს ნაძალადევი, უხალისო მხიარულება, დროგამოშვებით შეძახილები და ჟრიატის ხმები, რომელნიც სახლიდან მოისმის, მუსიკა, ცეკვა, - მთელი ეს სცენა რეჟისორმა შესანიშნავად გამოიყენა როგორც ფონი, რათა უფრო მძლავრად და მკაფიოდ ეჩვენებინა ურიელისა და ივდითის ტრაგედია“.¹⁷⁶ როგორც ამონარიდიდან ჩანს, მუსიკაც და ცეკვაც ებრაული (რადგან სიუჟეტი ებრაულ ეთნოსს ეხება) იქნა გამოყენებული. ჯერ გამოდიან წყვილები, რომელთა შორისაა ივდითიც. საინტერესოა, რა მუსიკა გამოიყენა კომპოზიტორმა თ. ვახვაჩიშვილმა, რადგან ქორწილის სცენაში, როგორც წესი, საქორწილო კომპოზიცია უნდა წარმოდგენილიყო შესაბამისი მუსიკით, „წყნარი და სევდიანი ჰანგი“ საქორწილო მხიარულების, თუნდაც შინაარსობრივად სევდიანის კონტექსტში, უცნაურად იგვეთება. ცეკვა და მუსიკა „ოდნავ ებრაული ელფერით“ მართლაც სტილიზაციაზე მიგვიანიშნებს, აქედან გამომდინარე, ასევე ძალზე საინტერესოა „ოდნავ სტილიზებული“ მოძრაობების სურათი, რომელსაც შემსრულებელთა განსაზღვრული რაოდენობა ასრულებდა.

დოდო ანთაძე წერს - „ანდა რა მრავალის მოქმედი იყო საქორწილო ცეკვა-მენუეტი

175 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 128.

176 იქვე, გვ. 126.

„ურიელ აკოსტა“-ს ბოლო აქტში. პირველ რიგში ცეკვა ვდა თვით კმაყოფილებითა და ბოროტი სიხარულით აღსავსე ბენ-იონაი, მის გვერდით კი განწირული, მსხვერპლად შეწირული ოქროს კერპისა და ბრმა ფანტაზიისადმი - სევდიანი, სულიერად განადგურებული ივდითი. მათ მოყვებოდათ სხვა წყვილები, რომელთა ცეკვის მანერულობა ხაზს უსვამდა იმას, რომ მათ, სულით შეზღუდულ ადამიანებს, ვერც კი გაუგიათ სიღრმე იმ ადამიანური ტრაგედიისა, რომელიც მათ თვალწინ იმლებათ“.¹⁷⁷

1972 წელს კ. მარჯანიშვილის 100 წლის იუბილეს აღსანიშნად კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ აღადგინა ვერიტო ანჯაფარიძემ, სადაც ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანია.

„ბეატრიჩე ჩენჩი“ (1930). ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანის ნამუშევარი იკვებება სპექტაკლში შელის „ბეატრიჩე ჩენჩი“: „მან (მაჭავარიანმა - ხ.დ.) გადაგვიჩინა კიბეებიც და პოლონეზის გრძელი მუსიკაც, ისე ოსტატურად აჰყავდა და ჩამოჰყავდა მოცეკვავეთა წყვილები. ამ ნერვული მოძრაობით მან შექმნა ტრაგედიის მომასწავებელი ატმოსფერო“.¹⁷⁸ სპექტაკლში ახალგაზრდა და ახალბედა ვიორჯი შაგველიძემ პოლონეზი შეასრულა: „უსიტყვო როლში კვლავ გამოიჩინა თავი ჟორა შაგველიძემ. პირველ მოქმედებაში იგი ბეატრიჩესთან ცეკვავს პოლონეზს. ეს ლამაზი, კონტა ოფიცერი, რომელიც შეყვარებული თვალებით შესცქერის თავის პარტნიორს - ბეატრიჩეს, ყველა მაყურებლის ყურადღებას იპყრობს“.¹⁷⁹

„ყაჩაღები“ (არ განხორციელდა). ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილი ენდობოდა მსახიობებს და ხშირად აძლედა როლის დამოუკიდებლად გააზრების საშუალებას. ასეთი ერთ-ერთი ეპიზოდი ეხება ვ. ანჯაფარიძის საცეკვაო სცენას. ვ. ანჯაფარიძე იხსენებს ეპიზოდს, რომელიც კ. მარჯანიშვილის შიღერის დაუმთავრებელ „ყაჩაღებში“ უნდა გათამაშებულიყო. გადაცმული კარლოსის ამოცნობისა და კარლოსთან შეხვედრის სიხარული ამალიას შადრევანთან ცეკვით უნდა გამოეხატა, უნდა გამოეხატა იმპროვიზაციით, იმ წუთას აღმოცენებული ემოციისა და გრძნობის შეფასებით: ვ. ანჯაფარიძე იხსენებს: „მოლოების ბაღში ამალია ხვდება გადაცმულ კარლოსს, მიდის მათი დიალოგი, კარლოსი სტოვებს ამალიას, დარწმუნებული, რომ ამალიამ ვერ იცნო იგი. ამალია მარტო რჩება. ვულმა იცნო კარლოსი, და მისი სიხარული, აღფრთოვანება აღწევს იმ ზომამდე, რომ ის იწყებს ცეკვას შადრევანის ბალუსტრადან. მარჯანიშვილმა მითხრა: „ცეკვის რეპეტიცია არ გექნება, სწავლა ცეკვის არ არის საჭირო, ისე იცეკვებ, როგორც გრძნობა გიკარნახებს და იცეკვებ მაშინ, როცა შენი აღფრთოვანება იმ ზომამდე მიაღწევს, რომ ცეკვა თავის თავად დაიბადება, მაგრამ თუ შენი სულიერი განწყობილება არ ავა ისეთ სიმაღლეზე - მაშინ ცეკვა არ შეიძლება, მაშინ არ იცეკვებ“.¹⁸⁰ ამონარიდიდან ნათელია, რომ მარჯანიშვილს მიჰყავს მსახიობი იქამდე, იმ ნიშნულამდე სწევს განცდის ტემპერატურას, როდესაც ცეკვა თავად წარმოიქმნება. თუ ცეკვა არ დაიბადა, ე.ი. მსახიობი შესაბამის სიმაღლეს ვერ მისწვდა, ვერ შექმნა დიდი გრძნობით მოტივირებული ცეკვა. ცეკვა ისედაც გრძნობის ხელოვნებაა, გააზრებული თუ გაუაზრებული ემოციით აღმოცენებული, რომელსაც იმპულსი სჭირდება, ამ შემთხვევაში კი, მსახიობისაგან გაჩენილი იმპულსი. მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა, რომ ცეკვა მხოლოდ უდიდესი შინაგანი ემოციური ფაქტორის შედეგად იბადება, რომ ცეკვა არ შეიძლებოდა მექანი-

177 კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული 1872-1947, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 224.

178 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 112.

179 იქვე, გვ. 114.

180 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 242.

კური ყოფილიყო, ის თავისთავად, ბუნებრივად, ორგანულად უნდა წარმოექმნა მსახიობს.

„კი, მაგრამ“ (1930). ოპერეტის ხასიათი მიეცა გ. ბუნნიკაშვილის კომედიას „კი, მაგრამ“, რომელზეც კ. მარჯანიშვილმა კომპოზიტორ თამარ ვახვანიშვილსა და ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანთან ერთად იმუშავა. ქუთაისში დადგმულ გ. ბუნნიკაშვილის კომედიაში - „კი მაგრამ“, რომელიც მუსიკალურ კომედიად იქცა, განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსახურებს ფოქსტროტი.¹⁸¹

„მშენებელი სოლნესი“ (1931). „...დიდი თეატრის ქორეოგრაფმა ნამდვილი ნორვეგიული ცეკვა დაგვიდგა, მუსიკაც შემიქო და მითხრა, თქვენ ბალეტს გრძნობთო. საბედნიეროდ მარჯანიშვილს არ გაუგია ეს „ბალეტს გრძნობთო“. ასეც ვიცოდი, რომ მარჯანიშვილი ამ დივერტისმენტს არ მიიღებდა. დღეს ყველაფერი ისე შეცვალა, რომ ამ ცეკვიდან არაფერი დაუტოვებია, რამაც დიდად დამაწუხრა ახალგაზრდა მსახიობები, რომლებიც შესანიშნავად ცეკვავდნენ“.¹⁸² - იხსენებს თ. ვახვანიშვილი. თხრობა სპექტაკლ „მშენებელი სოლნესი“ ეკუთვნის, თუმცა დიდი თეატრის ქორეოგრაფი ვინ იყო ან რა ცეკვა დაიდგა, არ ჩანს. აქ კიდევ ერთხელ გამოჩნდა კ. მარჯანიშვილის არცთუ დადებითი დამოკიდებულება ბალეტის მიმართ, რაც თ. ვახვანიშვილის ფრაზიდან - „საბედნიეროდ მარჯანიშვილს არ გაუგია ეს „ბალეტს გრძნობთო“ - საკმაოდ ნათლად იკვეთება.

„არსენას ლექსი“ (1931). კ. მარჯანიშვილის დადგმამ „არსენას ლექსი“ აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. როგორც ი. გრიშაშვილი იხსენებს: „თეატრში „არსენას ლექსის“ დადგმა, რეჟისორული ჩანაფიქრის მხრივ, ჩვენს სცენაზე ბრწყინვალე გამარჯვება იყო. აქ ნამდვილი ცხენის მაგივრად ბუტაფორული ცხენი შემოაგორეს რგოლებზე. ღამბაშიძე ტექსტს კითხულობდა ცეკვით და ომანიანად, სინათლის ათამაშება მარჯანიშვილისებური იყო. მაგრამ მაყურებელი ორად გაიყო, რიგი აქებდა და ახალი სიტყვის თქმას ხედავდა ამ დადგმაში, რიგს მხოლოდ სანახაობად მოეჩვენა, ბალეტის გასართობად. მეც ამ უკანასკნელში ვერიე. მე კოტეს ეს დადგმა, არსენას ლექსის მსგავსად, ხალხურ კილოზე ავაწყე „სახუმაროდ, სათრეველად“ და რეცენზიის სახით „ფიროუნას“ ფსევდონიმით „ნიანგში“ მოვათავსე. ეს იყო 1931 წელს!“¹⁸³

ლექსი ვრცელია, ბოლო სტრიქონები კი ასეთია:
„ყველაფერი დაგვანახვეს, რაც რომ წიგნში ჩაბეჭდესა:
ყანახები, კინტოები, მექისენიც გვაჩვენესა!
ჩვენ ნიჭიერ მარჯანიშვილს არაფერი გამორჩესა,
აქეთ ცეკვა! იქით ცეკვა! მხოლოდ ცეკვით გაგვართესა,
ეს შალიღო ღამბაშიძეც ბაღდადურად აცეკვესა.
ძლიერ ბევრი გავიცინე, მოუხდება ჩემს ძარღვებსა,
მხოლოდ როცა სახლში მიველ, ჩვენს პატარებს ვუთხარ ესა!
- დიდებს სულ არ მოეწონათ, ბავშვებისთვის ივარგებსა!“¹⁸⁴

როგორც ი. გრიშაშვილის ლექსად გამოთქმული გამარჯებული რეცენზიიდან ჩანს, დადგმაში იმაზე მეტი ცეკვა იყო, ვიდრე სპექტაკლს სჭირდებოდა - კ. მარჯანიშვილის ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორის ნიმუშები გამოუყენებია, შალვა ღამბაშიძეს კი, „ბაღდადური“ შეუსრულებია.

181 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, თბ., 1961, გვ. 129.

182 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 127.

183 გრიშაშვილი ი., თეატრალური წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1960, გვ. 161.

184 იქვე.

დასკვნა

ამგვარად, მოპოვებულ ინფორმაციაზე დაყრდნობით, პროფესიული სასცენო-სათეატრო ქორეოგრაფიის სათავეებთან ს. ვაკარეცი, მ. ბაუერზაკი, ვ. ბენდეროვიჩი-ჟლენტი, ალელოვი, ოვერლო, ქართულ ცეკვაში ელ. ჩერქეზიშვილი გამოიკვეთა.

ქორეოგრაფიული კომპონენტების ავტორები ალ. ახმეტელის დადგემებში:

„ბერდო ზმანია“ - საცეკვაო და პანტომიმური კომპონენტების ავტორი ალ. ახმეტელი;

„ლაპარა“ - სავარაუდოდ, ისევ თავად ალ. ახმეტელი;

„თეთნული“ - ალ. ახმეტელი;

„სალომეა“ - ნ. ბეგთაბეგოვი;

„ანზორი“ - დ. დმიტრიევი, ი. სუნიშვილი.

ქორეოგრაფები, რომლებიც კოტე მარჯანიშვილთან მუშაობდნენ სპექტაკლებზე:

„ფუენტე ოვენუნა“ - ავ. ვასაძე ასახელებს ბალეტმაისტერ ფუტლინს. ამ ფუტლინთან ერთად ჩამოვიდა კ. მარჯანიშვილი 1922 წლის 6 ნოემბერს საქართველოში, რომელთან ერთადაც პანტომიმის დადგმას გეგმავდა. ფუტლინი, ავ. ვასაძის ინიციატივით, 1926 წელს გახსნილ მსახიობების მოსამზადებელ ექსპერიმენტულ სახელოსნოშიც „პლასტიკაში მოსწავლეებს ავარჯიშებდა“. დ. ანთაძე კი ს. სერგეევს ასახელებს კ. მარჯანიშვილის დამხმარედ აღნიშნულ სპექტაკლში. ასეც არის - ქორეოგრაფად დადგმის აფიშაზე ფუტლინია დაფიქსირებული, პროგრამაში კი - ს. სერგეევი. ს. სერგეევი იხსენებს მუშაობის პროცესს.

„მზეთა-მზე“ 1926 წ. - თ. ვახვანიშვილის მონათხრობით „მზეთამზე“ მუშაობდნენ კ. მარჯანიშვილის ასისტენტი, რიტმიკისა და პლასტიკის მასწავლებელი, ვალენტინა ვენდეროვიჩი და ბალეტმაისტერი ალბერტი. სავარაუდოდ, პირველი „მზეთამზის“ ქორეოგრაფი ს. სერგეევი უნდა ყოფილიყო.

„მზეთა-მზე“ - „ხანძარი“ 1929 წ. - თ. ვახვანიშვილის ინფორმაციით, განახლებულ პანტომიმაზე იმუშავა ქორეოგრაფმა დავით მაჭავარიანმა.

„ბეატრიჩე ჩენჩი“ - ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი.

„კაკალ გულში“ - ქორეოგრაფად მიწვეული იყო დავით მაჭავარიანი.

„ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ - მუშაობდა ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი.

„კი, მაგრამ“ - ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი.

„მშენებელი სოლნესი“ - ცეკვები დადგა მოსკოვის „დიდი თეატრის“ ქორეოგრაფმა (ვინ იყო ქორეოგრაფი, არ ჩანს).

„ხატიჯე“ - ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი

„ურიელ აკოსტა“ - ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი.

„მასკოტა“ - ქორეოგრაფი ს. სერგეევი.

„ინტერესთა თამაში“ - ქორეოგრაფი ს. სერგეევი.

რეჟისორთა სინთეზურმა მუშაობამ ქორეოგრაფებთან მკვეთრად დამახასიათებელი შტრიხი შესძინა მე-20 საუკუნის ქართული დრამატული თეატრის გამომსახველობას და მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა თეატრის კოლორიტული იერსახის ჩამოყალიბებაში.

შეველასე ხანგრძლივი და ნაყოფიერი შემოქმედებითი სამუშაო კოტე მარჯანიშვილმა ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანთან ერთად გასწია. დ. მაჭავარიანი კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებისათვის ქმნიდა არა მხოლოდ ქორეოგრაფიას, არამედ მუსიკასაც. ქუთაისის

დრამურის წევრებს შორის, რომელთაც სასცენო მოღვაწეობა მე-20 საუკუნის დასაწყისში დაიწყო, დ. ანთაძე ასახელებს დ. მაჭავარიანსაც.¹⁸⁵ კ. მარჯანიშვილმა მოსკოვშიც ცეკვების დასადგმელად დ. მაჭავარიანი წაიყვანა.



დავით მაჭავარიანი,
ფოტო აღებულია გვერდიდან https://t.ly/f6_db

უმანგი ჩხეიძე აღნიშნავს კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი ურთიერთობისა და ქორეოგრაფის როლის შესახებ მარჯანიშვილის სპექტაკლებში: „დასასრულს, მინდა აღვნიშნო სპექტაკლის კიდევ ერთი მონაწილე, რომელიც შესძინა მარჯანიშვილმა ქართულ თეატრს. ეს არის ქორეოგრაფი.

მარჯანიშვილის პირველი სპექტაკლის „ცხვრის წყაროს“ დადგმიდან დაწყებული, ქორეოგრაფს ყოველთვის იწვევდნენ საჭიროების დროს ცალკე ცეკვების გასაკეთებლად. ასე ვრძელდებოდა მარჯანიშვილის რუსთაველის თეატრში მუშაობის მთელ მანძილზე. მისი სახელობის თეატრის დაარსებიდან ქორეოგრაფი უკვე თეატრის მუდმივ მომუშავედ ხდება, რომლის თანამდებობაზე მოწვეული იყო დ. მაჭავარიანი. ქორეოგრაფის მონაწილეობამ თეატრის მუშაობაში საერთოდ დადებითი გავლენა მოახდინა აქტიორის სხეულის პლასტიკის კულტურაზე, აქტიორის მოძრაობაზე, ჟესტზე და რიტმულობის განვითარებაზე. მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ მთელ რიგ სპექტაკლებში - „ცხვრის წყარო“, „ინტერესთა თამაში“, „გაანჯარებული მდაბიო“, „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, „აკაკალ გულში“, „ურიელი“ და სხვ. - როგორც ცეკვებს, ისე რიტმულ მოძრაობებს განსაკუთრებული ყურადღება ჰქონდა მიქცეული. ზოგიერთ მათგანში ცეკვები ისე ორგანულად იყვნენ ჩაქსოვილი პიესის სიუჟეტსა და განვითარებასთან, რომ მის განუყრელ ნაწილს წარმოადგენენ და თავისი მხატვრული ღირსებით ამაღლებდნენ სპექტაკლის საერთო მხატვრულ დონეს. ქორეოგრაფმა საგრძნობი დახმარება გაუწია მარჯანიშვილს აგრეთვე თ. ვახვანიშვილის პანტომიმა „ხანძარზე“ მუშაობის დროს, მისი სახ. თეატრში 1929-1930 წლის სეზონში.

პირველი პანტომიმა, რომელიც დადგა ქართულ სცენაზე მარჯანიშვილმა, ეს იყო თ. ვახვანიშვილის „მზეთა-მზე“ რუსთაველის თეატრში. მას ბოლომდე შერჩა მისწრაფება

¹⁸⁵ ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 40.

ერთ და იმავე თეატრში სასცენო ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრების განხორციელებისა. დღეს ქორეოგრაფი უკვე აუცილებელი მონაწილე გახდა არამცოთუ წამყვანი, არამედ პროდინციის ყველა თეატრშიც“.¹⁸⁶

აქვე წარმოვადგენ ქორეოგრაფ დ. მაჭავარიანის მოგონებას დიდ რეჟისორზე, რომელსაც თარგმანის სახით ვთავაზობთ (მოგონება მრავლად შეიცავს ყოფით დეტალებს, რომელთაც გვერდი ავუარე. ყურადღება გამახვილებულია ქორეოგრაფიასთან და მუსიკასთან დაკავშირებულ ეპიზოდებზე. თარგმანი - ნ. დამჩიძე).

შემოქმედებით თანამეგობრობაში (ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანის მოგონებებიდან)

„ზუბალოვის სახალხო სახლში (ახლა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში) არსებობდა ჯგუფი იმ დროს ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რეჟისორებისა: დოდო ანთაძე, ვ. აბაშიძე, ვ. სულიაშვილი, ფ. ჯაოშვილი, რომლებმაც თანამშრომლობისათვის, როგორც ქორეოგრაფი, მიმიწვიეს.

პირველად კ. ა. მარჯანიშვილი ვნახე სპექტაკლზე „ცეცხლის გამზალებლები“ - ამ სპექტაკლში ცეკვები ჩემი დადგმული იყო.

სპექტაკლში იყო ტანგო - მას ასრულებდნენ მედეა ქორელი და ი. ს. გვინჩიძე. იმ საღამოს ვადმოძკეს, რომ კ. მარჯანიშვილმა „აღნიშნა“ ჩემი მუშაობა და დადებითად შეაფასა.

ძალევე ჩემთან სახლში მოვიდნენ ვერიკო ანჯაფარიძე, თამარ ჭავჭავაძე, დოდო ანთაძე და ვადმოძკეს მარჯანიშვილის განზრახვა მის მიერ შექმნილ ქუთაისის თეატრში ჩემი ქორეოგრაფად მიწვევის შესახებ. არასოდეს მიფიქრია სხვაგან გადასვლაზე, რადგან მთლიანად დაკავშირებული ვიყავი თბილისის თეატრებთან, სატინშირეწვთან, ასევე კვლამძღვანელობდი კინომსახიობთა დიდ ჯგუფს, რომელსაც ცეკვაში ვამეცადინებდი. მახსოვს, მიუხედავად დიდი პატივისცემისა და სიყვარულისა ჩემი ამ სამი მეგობრის მიმართ, ვერ დავთანხმდი. მაგრამ როდესაც მითხრეს, რომ ხვალ დილის ცხრის ნახევარზე კ. ა. მარჯანიშვილი სახლში შელოდება და დაჟინებით მირჩიეს მას ახლოს ვავცნობოდი, გადავწყვიტე წავსულიყავი.

დათქმულ დროს კ. მარჯანიშვილთან ვიყავი. მასთან უკვე ისხდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები, რომლებიც თან მიჰყავდა ქუთაისში. ახლა ვერ ვიხსენებ ჩვენი საუბრის ყველა წვრილმანს, რომელიც საკმაოდ დიდხანს ვაგრძელდა, თუმცა აი, რა დამონა მესხიერებაში: „თქვენ კარგად იქნებით ქუთაისში, - მითხრა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ. - სამუშაო საინტერესო იქნება, ჩვენი ძალებით „წითელ ყაყაჩოსაც“ დავდგამთ. - მივუხვდი, ის ცდილობდა სამუშაოს დიაპაზონით დავეინტერესებინე. სხვათა შორის, ჩემს მიერ ჩაბარებული ყოველი ახალი სამუშაოს შემდეგ „წითელი ყაყაჩოს“ დადგმის განზრახვა უმტკიცებოდა: „ჩვენ კარგად ვაგაკეთებთ „წითელ ყაყაჩოს“, - მესმოდა შემდგომში ხშირად.

იმ საღამოს ხანგრძლივი თხოვნის შემდეგ კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ დაიწყო ხუმრობა: „მითხრეს, რომ თქვენ ვაფრთხობთ ის, რომ ვყვირი, ვხმაურობ, ვილანძლები

¹⁸⁶ კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 138-139.

(მართლაც ვუთხარი ამის შესახებ ჩემ სამ ამხანაგს). თქვენ ეს არ გეხებათ“, - აი, ასე დაასრულა მან.

ჩვენ რუსულად ვსაუბრობდით, და უცებ მან მკითხა: „თქვენ შევიძლიათ ქართულად წერა?“. მე დავეუდასტურე. მაშინ მომცა ქაღალდის ფურცელი იმავე კეთილი ღიმილით და თქვა: აბა, დაწერეთ თქვენი სახელი, მამის სახელი და გვარი“, მიმითითა რა ადგილზე თითოთი ფურცლის ბოლოს. ხელი ხალისით მოვაწერე. „აი, თქვენ უკვე ხელი მოაწერეთ ხელშეკრულებას ჩემთან - შემოიღია ჩვენი საუბარი დასრულებულად ჩავთვალო“.

მას დავეშორდი იმის სრული გააზრებით, რომ ამ ადამიანთან ყოფნა, მასთან მუშაობა - დიდი ბედნიერებაა.

ძალიან მალე ჩვენ (ვამბობ „ჩვენ“, მხედველობაში მაქვს ჯგუფის დიდი ნაწილი თავად მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით) ვავემზადვერეთ ერთი ვაგონით ქუთაისში.

იმ დროს თეატრის შენობა რემონტდებოდა. რემონტი დასასრულეს უახლოვდებოდა და არც ერთი ჩვენგანი თეატრში არ მიდიოდა.

ქუთაისში ჩამოსვლიდან რამდენიმე დღეში, მუსიკას მონატრებულმა (ჩემ ოთახში არ იდგა ინსტრუმენტი, მე ის ვკვიან მივიღე) ვისარგებლე გამოსასვლელი დღით, მივედი თეატრში, სადაც, როგორც ვფიქრობდი, მხოლოდ მუშები იყვნენ. შევედი ოთახში, რომელშიც როიალი იდგა, დაჯექი და დავიწყე ოპერეტიდან - „სილვა“ საყვარელი ადგილების დაკვრა. მთელი დღე მესმის ყვირილი, უფრო სწორად შეყვირება, ვიცანი კონსტანტინე ალექსანდრეს ძის ხმა. აი, ვფიქრობ, იწყება, რას ვიზამ, დამნაშავე ვარ, არ უნდა მოვსულიყავი თეატრში დასვენების დღეს... მესმის: „სად არის ეს, ვინ უკრავს“... და მაშინვე იღება კარი. მოვასწარი ამოვფარებოდი რაღაც დაფებს და გადავიწყვიტე თავი არ გამემჯღაფნებინა. კოტე მარჯანიშვილთან ერთად შემოვიდა მუდმივად მისი თანამგზავრი დოდო ანთაძე და კიდევ ვიღაც. სუნთქვა შევიკარი, მაგრამ... მარჯანიშვილი არ მიდის და ავრბელებს, როგორც მომეჩვენა, აღმოფთობას: „ვინ უკრავდა, ხომ ვაგივონე, მოძებნეთ“... და მიბოვებს! წარმოიდგინეთ ჩემი მდგომარეობა! ვცდილობდი მობოდიშებამ, მაგრამ ვერ ამოვთქვი ვარგვევით ვერც ერთი სიტყვა. კ. მარჯანიშვილი, ჩემი ვარაუდის დასტურად, როგორც შიშისაგან მომეჩვენა, მრისხანე სახითა და ხმით, კითხულობს: „თქვენ უკრავდით?“ მომიწია მეღიარებინა - გამომიჭირა. „აბა, დაჯექი და დამეკარი კიდევ ერთხელ „სილვა“. დაჯექი და დავუკარი. მან მოხოვა კიდევ ერთხელ დამეკრა სილვას არია და თქვა, რომ ძალიან უყვარს „სილვა“, რომ მას ბევრი რამ აკავშირებს ამ მუსიკასთან!

ასე, რომ პირველი „მუსიკალური შეხვედრის“ შემდეგ განმტკიცდა კ. მარჯანიშვილის რწმენა ჩემს - ასევე როგორც მუსიკოსის - მიმართ. თეატრში არც ერთი მუსიკალური ფრაზა არ ვაისძოდა და არ დადასტურდებოდა ჩემი მონაწილეობის ვარაუდი!

დაიწყო სეზონისათვის მზადება. ერთდროულად მუშაობა მიმდინარეობდა დადგმებზე - „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, „ჟანა დარკი“ და „ურთელ აკოსტა“. ჩვენთან შტატში კომპოზიტორი იყო თ. ნ. ვახვახიშვილი. ის დაკავებული იყო პიესა „ჟანა დარკზე“ მუშაობით. ვადაწყდა, რომ ახალი თეატრი უნდა ვახსნილიყო პიესით „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“. დავიწყეთ ცეკვების დადგმა. მოძვეს დავალება მომეზადებინა რამდენიმე ცეკვა, რათა შექმნილიყო ევროპული ბარის შთაბეჭდილება, და ყველაფერი ეს ერთ აქტში. ჩაფიქრებული იყო, რომ აქტი დაიწყებოდა და დამთავრდებოდა მასობრივი ცეკვებით. ამ ორ ცეკვაში ყველა ჩავართე - ასე თუ ისე თავისუფალი მსახიობები, მთელი

ახალგაზრდობა. ვადაწყდა შესრულებულიყო კიდევ სამი დიდი საცეკვაო ნომერი, ისეთი, როგორსაც მე ჩავთვლიდი მისაღებად. ვადავწყვიტე დამედგა აკრობატული ტანგო მედია ქორეოსისა და სერგო ზაქარიაძის, ნეოლასიკური ვალსი ნუნუ მაჭავარიანისა და მ. აბაშიძის და ექსცენტრიკული ნომერი ვერვოლ ანჯაფარიძისა და ვ. მაღლაკელიძის მონაწილეობით. ამოცანა რთული იყო - ცეკვაში დაეაყვებელი არც ერთი მონაწილე ხომ პროფესიონალი მოცეკვავე არ იყო?!

ასე, რომ სამუშაო დიდი, დრო კი, შეზღუდული იყო.

ერთხელ მიძახებენ სარეპეტიციო დარბაზში. ვერც კი მოვასწარი შესვლა, რომ კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ მომმართა: „აბა, დაჯექი როიალოთან და გამოიმისხე დაპატიმრებულთა მონოტონური გადაძახილი (კაკუნით) კამერიდან კამერაში, მაჩვენე მათი ძღვოძარეობა!“

ყოველთვის ისე კარგად მესმოდა მისი, რომ დავჯექი და მაშინვე ვავაკეთე ის, რასაც ჩემგან ელოდა. „დაიძახსოვრე ეს, დააფიქსირე“, - მითხრა მაშინვე. ამის შემდგომ დღეში რამდენჯერმე, მარჯანიშვილი მომწყვეტდა ხოლმე ჩემი რეპეტიციებიდან, გამომიძახებდა თავის სარეპეტიციოში და გამოვსახავდი ხან „გაზაფხულს“, ხან უშანგი ჩხეიძის „სირბილს ქუჩაში“, ხან არღანს იმავე უშანგის მონოლოგის თანხლებით, რომელიც ჩნდებოდა თავიდან სცენაზე, შემდეგ (ლენტაზე ვადაღებელი) ეკრანზე და ისევ სცენაზე. ამასთან ერთად საჭირო იყო მონოლოგის საერთო რიტმსა და ხასიათის მიყოლა: „უნდა დაწყებულიყო მხნედ, ტემპში, შემდეგ ალელუებით უნდა გადასულიყო ტეგეტორ, მოწყვეტით მოქმედებაზე, შემდეგ შენელებულიყო და დასრულებულიყო ერთდროულად უშანგისთან ერთად“. ის, რაც პირველ დღეს ვავითამაშე, და ვფიქრობდი, რომ ეს მხოლოდ ხასიათს ვადმოსცემს, რომ ეს შეიცვლება, ხელახლა დაიწერება უფრო კომპეტენტური პირის მიერ... ისევე დარჩა დაფიქსირებული და, სხვათა შორის, შეუცვლელიად სრულდებოდა მხოლოდ ჩემ მიერ თეატრში ორგესტრსა და კონცერტმეისტერებთან ერთად!“⁶⁷

„კ. მარჯანიშვილის ახალი თეატრის პირველსავე აფიშაზე, წარწერის - ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი, ერთი სტრიქონით მაღლა ეწერა: „მუსიკა დ. მაჭავარიანის“. ამის შემდგომ, რიგი სპექტაკლებისა (ხუთი თუ ექვსი) მუსიკალურად ჩემ მიერ იყო ვაფორმებული.

ასე რომ პირველ სპექტაკლებში ცეკვები მზად იყო, მოწონებული და ყოველგვარი შენიშვნის გარეშე სცენაზე ვაშვებელი. დიდი ძლევაარებით მივემეზავრებოდი თბილისში გასტროლზე პირველი სეზონის დასრულებისთანავე. გასტროლები მიმდინარეობდა ოპერის თეატრში. ახლაც კი მესმის აპლოდისმენტები ყოველი ცეკვის შემდეგ. სხვათა შორის, მინდა დავასახელო ჩვენი თეატრის ორი ერთუზიასტი - მხატვრები ე. ახვლედიანი და თ. აბაკელია, რომლებმაც ჩვენი რამდენიმე სპექტაკლი გააფორმეს და რომლებიც სპექტაკლებშიც დაეაყავე. ისინი შეუცვლელიად ცეკვავენ კორდებალეტში ქუთაისის ყოველ წარმოდგენაში, თბილისში გასტროლებისას, ხარკოვსა და მოსკოვში. ე. ახვლედიანი ცეკვადა წყვილში მსახიობ მ. დავითაშვილთან ერთად ორ მასობრივ ცეკვაში სპექტაკლში „ჰობლია, ჩვენ ვცოცხლობთ!“: თ. აბაკელია ამ სპექტაკლში ცეკვადა მასაში, ხოლო სპექტაკლში - „ხატიჯე“ - გამოდიოდა მეათე „გერლს“ (ვოვონად - ხ.დ.) ესპანურ ცეკვაში.

187 Machavariani D., В творческом содружестве, Константин Александрович Марджанишвили - творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, „Литература да хеловнеба“, Тб., 1966, стр. 343-346.

ხარკოვში (ისე, როგორც მოგვიანებით, მოსკოვში) „ჰობლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ მე-3 აქტისათვის ყველა გასასვლელი ბალერინებით, მოცეკვავეებით, ხარკოვის თეატრისა და ბალეტის თეატრის მსახიობებით ივსებოდა, და აქ, ისე, როგორც მოსკოვში, არავის სჯეროდა, რომ ჩვენთან ცეკვაგადა არაპროფესიონალური ბალეტი. („არაპროფესიონალური ბალეტი“ უნდა ვავივით, როგორც „არაპროფესიონალური დასი“ - ხ.დ.). როგორი ვაოცებული რჩებოდა ჩვენი მაყურებელი, როცა სპექტაკლის „ჰობლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ მომდევნო დღეს, სპექტაკლზე „ურიელ აოსტა“ ივდითის როლში ისინი ხედავდნენ... ვუშინდლო ცეცხლოვან, ექსცენტრულ „მოცეკვავეს“, რომელიც ასრულებდა (ამთავრებდა - ხ.დ.) სოლისტების გამოსვლას. აღტაცებისაგან გაოგნებული ხალხი ხელებს შლიდა!¹⁸⁸

„დავუბრუნდები კ. მარჯანიშვილის ქუთაისში შექმნილ თეატრში მუშაობის პირველ თვეებს.

სპექტაკლის - „ჰობლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ - წარმატებით ფრთაშესხმული უკვე თამამად ვიწყებ მუშაობას „ურიელ აოსტაზე“, სადაც საუბარო ქორეოგრაფიული სამუშაო მაქვს! გადავწყვიტე ყველაფერი დამემთავრებინა და შეძლევა გამებრწყინა. დადგა დღე, როდესაც უკვე ყველაფერი მოწესრიგებული მქონდა, ხაზთა სიმკვეთრე კამათის გარეშე: თავი, ხელები, კორპუსი ყველას ერთიან უზადო მდგომარეობაში - ყველაფერი ისე, როგორც მიღებულია ჩვენთან ბალეტში, რასაც მასწავლიდნენ, რითაც ვიყავი სავსე და გაჯერებული. ვთხოვე კონსტანტინე ალექსანდრეს ძეს ენახა და მიეღო ჩემი სამუშაო. დარწმუნებული ვიყავი, რომ განსაკუთრებულ მადლობას დავიმსახურებდი. ჩემი სამრეკლოდან (გადმოსახედიდან) მართალი ვიყავი: იმ შედეგის მიღწევა, რომელსაც მივაღწიე არაპროფესიონალი მოცეკვავეებისაგან, უდავოდ გასაოცარი იყო!

შემოვიდა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე. ჩემი წყვილები გამოვიდნენ, შეეცადნენ შეესრულებინათ ყველაფერი საფთოთაქო სასწორის სიზუსტით! ვდგავარ ისე, როგორც არასდროს ამაყი და გარეგნულად მშვიდი! მაგრამ რა აღარ მოვისმინე! ჩემ მენსიერებაში ეს დარჩება მთელი ცხოვრება. მესმოდა, რომ ძირითადი, რითაც რეჟისორი „მირტყამდა“, იყო „ბალეტი“. „შენი კლასიკური ბალეტი - ვის სჭირდება ამ სპექტაკლში, ამ სიტუაციაში?! ეს რა არის? გამოდის, რომ ყველა ამ სტუმარმა საბალეტო სკოლა დაამთავრა - ერთიანად შეისწავლა აღნიშნული ცეკვა ამ მუსიკის თანხლებით. ეს აღამიანები - ჩამოსული აქ სხვადასხვა ქალაქიდან, ქვეყნიდან, სხვადასხვა ასაკის, ხასიათის და გუნება-განწყობის... ყველა ერთნაირად ასრულებს? ეს ხომ აბსურდია! ვიღაც მოხუცია, ვიღაც ამაყი, ვიღაც სულელი. მომეცი ხასიათი, მომეცი ცოცხალი ადამიანები“. ერთ მომენტში მომეჩვენა, რომ ჩემმა შემოქმედებამ კრახი განიცადა - ეს ჩემთვის ჯერ არავის უსწავლებია. მოგვიანებით, როდესაც სპექტაკლის „ურიელ აოსტა“ რეკენზიაში წავივითხე ქორეოგრაფის მიერ ჩაფიქრებული ცეკვების სინატიფის, „უესტებისა და ხასიათების დაუვიწყარი ვალერის“ შესახებ, ვფიქროვ: „ნეტავ თეატრის გარეთ იცოდეთ რა დამიჯდა ეს „ნატიფად ჩაფიქრებული ხასიათები“ და ვინ იყო ყოველი ამ სცენური სიმართლის სულისჩამდგმელი!“¹⁸⁹

„ვაკეთებდი პანტომიმას „ხანძარი“. კოტე მარჯანიშვილმა მომცა მითითება - თავი ამერიკელებთან ბალეტის კლასიკური ხერხებისათვის, რათა მოქმედების ახსნა მიმიკითა

188 Мачавариани Д., В творческом содружестве, Константин Александрович Марджанишвили - творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, „Литература да хеловნება“, Тб., 1966, стр. 346-347.

189 იქვე, стр. 347-348.

და შესტიკულოაციით არ ყოფილიყო. მაგალითად, მითითება უსახელო თითზე, როდესაც უნდათ მაყურებელს აუხსნან, რომ ვითომ თქვენზე დაქორწინება სურთ და უკეთებენ სა-ქორწინო ბეჭედს“ (ნათელია, რომ ტრადიციული საბალეტო პანტომიმა თავიდან იქნა აცილებული, მაგრამ რით ჩანაცვლდა? - ხ.დ.)

პანტომიმა „ხანძარი“ დიდი წარმატება ხვდა როგორც საქართველოში, ისე ჩვე-ნი გასტროლოების დროს უკრაინაში და მოსკოვში. სიმღერის ელემენტი პირველად (სტუმრები ქორწილში სიტყვების ვარეშე ძღეროდნენ „მრავალჯამიერს“, იღვნენ რა ხელში აწეული ყანწებით) შეტანილ იქნა პანტომიმა-ბალეტში „ხანძარი“, რაც პრესამაც აღნიშნა. ამ პანტომიმაში ნახვენები იყო ქართველი ხალხის სოციალური ყოფა, დაწვე-ბული რეგოლოუციამდელი პერიოდით, დამთავრებული დღევანდელი დღით. ბალეტ-პან-ტომიმაში „ხანძარი“ ჩართული იყო ხალხური ჩვეულებები, რიტუალები, ნახვენები იყო ქართული ქორწილი მთელი მისი სიმშვენიერით, ცეკვებით. ეს რატომღაც დავიწყებას მიეცა. არადა, ეს ზომ ზორციელადებოდა კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით, რომელ-საც სცენაზე ქართველი ხალხის ცეკვის მრავალსაუკუნოვანი კულტურის ტრადიციის აღორძინება სურდა“.¹⁰⁰

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირჯიბი ც. მსახიობის მოგონება, „ხელოვნება“, 1975.
2. „ანზორ“, სერია „პიესის სცენური ცხოვრება“, „ხელოვნება“ თბ., 1977.
3. ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962.
4. ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 – 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978.
5. გვარაძე ნ., თეატრალური მემუარები, „სახელგამი“, თბ., 1949.
6. გრიშაშვილი ი., წერილები და ნარკვევები, 1915-1943, ტ. 4, „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1985.
7. გრიშაშვილი ი., ძველ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1948.
8. გრიშაშვილი ი., თეატრალური წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1960.
9. გუგუშვილი ე., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
10. გუდიაშვილი ლ., მოგონებების წიგნი, „ნაკადული“, თბ., 1979.
11. გურაბანიძე ნ., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
12. დადიანი შ., რაც გამახსენდა, ქართული პროზა, წ. XXVII, „ფარნავაზი“, თბ., 1996.
13. დადიანი შ., პიესები ტ 2, კაკალ გულში, ტფ., სახელმწიფო გამომცემლობა, 1934, გვ.

190 Machavariani D., В творческом содружестве, Константин Александрович Марджанишвили - творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, „Литература да хеловნება“, Тб., 1966, стр. 352.

14. დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981.
15. ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010.
16. ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976.
17. ვახვანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968.
18. ზარდელი ირ., „ანზორ“, „ქართული მწერლობა“, #10-11, 1928.
19. კალანდარიშვილი მ., მსახიობის პრობლემა სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
20. კაშაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, II, 1921-1951, „ხელოვნება“ თბ., 1955.
21. კეკელიძე ნ., სანდრო ახმეტელის პირველი დადგმა, „საბჭოთა ხელოვნება“, #11, 1960.
22. კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიკალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013.
23. კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961.
24. კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული 1872-1947, „ხელოვნება“, თბ., 1948.
25. ჟორდანიას გ., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
26. რობაქიძე ვრ., დრამები... წერილები თეატრის შესახებ, თბ. 2003, გვ. 286.
27. რობაქიძე ვრ., ლონდა, მალმტრემ, ლამარა, „სახელმწიფო გამომცემლობა“, ტფ., 1926.
28. სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“ თბ. 1958.
29. ურუშაძე ნ., რეფლექსოლოგია მსახიობის ხელოვნებას, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
30. ფიჩხაძე მ., მუსიკა ახმეტელის სპექტაკლებში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
31. ფრანგიშვილი პ., რაც ვნახე და განვიცადე, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1963.
32. ქართლელი ევგ., ცხვის წყარო“, „ხელოვნება“, თბ. 1959.
33. ქორქია რ., აკაკი ფალავა, „ხელოვნება“, თბ., 1960.
34. შატავიშვილი რ., საბედისწერო შედეგრი სახელად „ლამარა“, ბლოგი, <https://t.ly/cLkVB>
35. ჩართოლანი გ., 1918-1920 წწ. ქართული პრესა თეატრალური რეფორმის შესახებ (გიორგი ჯაბადარის სტუდია), „კენტავრი“, თბ., 2019.
36. ჩერქეზიშვილი ელ., მოგონებანი, „ფედერაცია“, თბ., 1941.
37. ჩიქოვანი ს., რუსთაველის თეატრის სეზონი (პირველი წარმოდგენა), „ქართული მწერლობა“ #10-11, 1928.
38. ჭაბაშვილი მ., უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, „ნაკადული“, თბ., 1964.
39. ხუნდაძე კ., მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, „საბჭოთა ხელოვნება“ #11, 1960.
40. ჯანელიძე დ., ერთი სპექტაკლის ისტორიისათვის („მზის დაბნელება საქართველოში“), ტფ., მარჯანიშვილის თეატრი, 1936.
41. Мачавариани Д., В творческом содружестве, Константин Александрович Марджанишвили - творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, „Литература да хеловнеба“, Тб., 1966.

ინტერნეტრესურსი:

1. მეგრელიძე გ., ბერია და რუსთაველის თეატრი, ნაწ. 1, <https://t.ly/HrCUw>

CHOREOGRAPHY IN GEORGIAN DRAMA THEATRE

Summary

Theatre is a synthetic art with all its components. Choreography is also a synthetic art - it is characterised by plasticity, movement and combinations of movement. The music and the content (the libretto or oral poetry in folklore) combine the whole into a unified organism. Choreography is integrated into a play with all its components, although in this case it should follow the basic element of the drama, and in this way the body of synthetic theatre consisting of many components is created in the form of the drama.

Choreography in theatre performance is a hitherto unexplored field. Choreography plays an important role in the creation and existence of a theatre play and ensures the content and visual presentation of the performance. In this article, we are interested in researching those choreographers who have participated in the epochal changes and development trends of theatre art in Georgia since the beginning of the 20th century.

As it turned out, the topic to be explored is quite comprehensive. Based on this, we have limited ourselves to the representation of the choreographic aspects in the drama studio of Giorgi Jabadari, as well as in the work of the directors Alexandre Akhmeteli and Kote Marjanishvili.

Giorgi Jabadari's studio (1918-1920) was founded to develop synthetic theatre and universal actors. The same idea inspired the directors Al. Akhmeteli and Kote Marjanishvili were inspired by the same idea. G. Jabadari had gained his professional experience in France and other European countries and he applied this experience in Georgia.

At the beginning of the 20th century, Georgian theatre paved a new way - it changed from comedy and vaudeville theatre to the European aesthetics of European theatre. In this theatre, choreography was not only a part of the performance, but an organic part of it, and in some cases, choreography even became the language of the performance. In the Jabadari theatre, dance and the plasticity of the actors played a major role.

The beginnings of Georgian professional stage choreography were marked by: S. Vakarez, M. Bauer-Sachs, V. Benderovich-Jghenti, Alelov, Overloo, in the field of Georgian dance - El. Cherkeshishvili.

Choreography occupies a special place in the work of Al. Akhmeteli's work. Two moments are highlighted: 1. the development of plastic skills in actors, 2. the transformation of choreography into an inseparable part of the theatre performance. When determining the professional suitability of the actors, the director assumed that the actor of the new era should be capable of the art of dance, he should be in control of his body and be elastic, gifted with a "spark". Accordingly, the theatre performance would be spirited and "effervescent".

Considering that in the work of Al. Akhmeteli's work was based on the idea of fusing the heroic and the romantic, it becomes clear why the director made the idea of the national

theme and, accordingly, the national aesthetics the main motif of the theatre's development. The new theatre sought new means everywhere - both in rhythm and in plasticity. Added to this was the sharpness of the psychological image of the characters in heroic theatre. For Al. Akhmeteli, the new image of the Georgian was the basis for heroic theatre. The theatre was to become a forge, a kind of laboratory in which an exemplary hero was to be created for the Georgian spectator.

Al. Akhmeteli was often the author of choreographic compositions himself. In his theatre productions: "The Rift", "The Robbers - In Tyrannos", "Tetnaldi", "Anzori", "Salome", "Bertrand de Born", "Other Times Now", "Lamara", "Berdo Zmania" - the following choreographers worked on the dances and choreographic scenes alongside Al. Akhmeteli, the following choreographers worked on the dances and choreographic scenes: on "Salome" - N. Begtabegov, on "Anzori" - D. Dmitriev, I. Sukhishvili.

Kote Marjanishvili's theatre performances were distinguished by their musicality (by the abundance of music). K. Marjanishvili wrote that he provided almost every performance with a musical accompaniment, thus achieving the effect that the text of the actors acquired a completely different sound, rhythm and intonation. K. Marjanishvili's rehearsals were also accompanied by music; the composer always had to be present at rehearsals.

The very first chord set the tone for the beginning of the rehearsal and for the entire theatre production. In K. Marjanishvili's theatre performances, the music was not a background or staffage, but was organically interwoven into the stage work like an invisible acting person.

Together with the music, the choreography formed the eloquent language of the stage work. K. Marjanishvili was particularly fond of pantomime (mimodrama), where choreography played a decisive role.

It can be seen from the edited sources that K. Marjanishvili developed a practice of collaboration with choreographers in drama theatre. His creative collaboration with the choreographer David Machavariani proved to be particularly fruitful - D. Machavariani not only created the choreography for K. Marjanishvili's performances, but also composed the music.

Of Kote Marjanishvili's stage works, the following should be emphasised:

"Fuente Ovejuna" (1928) - on the premiere poster the name of the choreographer was Futlin, in the programme booklet - S. Sergeev.

"Mseta-Mse" (1926) - according to the memoirs of Tamar Vakhvakhishvili (the composer), K. Marjanishvili's assistant Valentina Venderovich (who worked as a teacher of rhythm and plasticity) and ballet master Alberti worked on the theatre performance of "Mseta-Mse". It can be assumed that the choreographer of the first performance of "Mseta-Mse" was S. Sergeev.

"The Fire" (1929) - according to T. Vakhvakhishvili, choreographer David Machavariani worked on the renewed pantomime.

"Beatrice Cenci" (1930) - choreographer David Machavariani,

"Hitting the mark" (1928) - choreographer David Machavariani,

"Oops, we're alive!" (1928) - choreographer David Machavariani,

"Yes, but!" (1930) - choreographer David Machavariani,

"The Worker Solnes" - it is not possible to find out exactly who the choreographer was

- it is only stated that it was a ballet master from the Bolshoi Theatre in Moscow,
 - “Khatije” (1930) - choreographer David Machavariani,
 - “Uriel Acosta” (1929) - choreographer David Machavariani,
 - “Maskota” - choreographer S. Sergejev,
 - “The Game of Interests” - choreographer S. Sergejev.

The synthetic collaboration between directors and choreographers gave the Georgian drama theatre at the beginning of the 20th century its characteristic features. All this played an important role in the development of the peculiar colouring of Georgian drama theatre.

CHOREOGRAPHIE IM GEORGISCHEN SCHAUSPIELTHEATER

Zusammenfassung

Das Theater ist eine synthetische Kunst mit allen ihren Komponenten. Die Choreografie ist auch eine synthetische Kunst – sie besteht von der Plastizität, Bewegung und Bewegungskombinationen. Die Musik und der Inhalt (das Libretto oder mündliche Dichtung in der Folklore) verbinden das Ganze zu einem einheitlichen Organismus. Die Choreografie wird in einem Schauspiel mit all ihren Komponenten integriert, obwohl sie in diesem Fall dem Grundelement des Dramas Folge leisten soll, und auf diese Weise entsteht in Form des Dramas der aus vielen Komponenten bestehende Körper des synthetischen Theaters.

Die Choreografie in der Theatervorstellung ist ein bislang unerforschtes Feld. Die Choreografie spielt bei der Entstehung und dem Bestehen eines Theaterschauspiels eine wichtige Rolle und sorgt für die inhaltliche und visuelle Darstellungskunst der Vorstellung. Unser Interesse gilt im Rahmen des vorliegenden Beitrags die Erforschung jener Choreografen, die an den epochalen Veränderungen und Entwicklungstendenzen der Theaterkunst in Georgien seit Beginn des 20. Jh.-s teilgenommen haben.

Wie es sich herausgestellt hat, ist das zu erforschende Thema ziemlich umfassend. Ausgehend davon haben wir uns mit der Darstellung der choreografischen Aspekte im Dramastudio von Giorgi Jabadari, sowie im Schaffen der Regisseure Alexandre Akhmeteli und Kote Marjanishvili beschränkt.

Das Studio von Giorgi Jabadari (1918-1920) wurde gegründet, um das synthetische Theater und universelle Schauspieler herauszubilden. Von derselben Idee wurden die Regisseure Al. Akhmeteli und Kote Marjanishvili ergriffen. G. Jabadari hatte seine beruflichen Erfahrungen in Frankreich und in anderen Ländern Europas gesammelt und diese Erfahrungen setzte er in Georgien um.

Zu Beginn des 20. Jh.-s bahnte sich das georgische Theater den neuen Weg – es wechselte von dem Komödien- und Vaudeville-Theater zur europäischen Ästhetik des europäischen Theaters. In diesem Theater war die Choreografie nicht nur ein Bestandteil der Vorstellung, sondern ihr organischer Teil und in einzelnen Fällen sogar wurde die Choreografie auch zur redenden Sprache der Theateraufführung. Im Jabadari-Studio wurde dem Tanz und der Plastizität der Schauspieler eine große Rolle beigemessen.

An den Anfängen der georgischen beruflichen Bühnen-Choreografie standen: S. Vakarez, M. Bauer-Sachs, V. Benderovich-Jghenti, Alelov, Overloo, im Fach des georgischen Tanzes – El. Cherkeshishvili.

Die Choreografie nimmt im Schaffen von Al. Akhmeteli einen besonderen Platz ein. Zwei Momente werden dabei hervorgehoben: 1. Die Entwicklung der plastischen Fähigkeiten bei den Schauspielern, 2. die Verwandlung der Choreografie zum unzertrennlichen Teil der Theater-Vorstellung. Bei der Feststellung der beruflichen Tauglichkeit der Schauspieler

ging der Regisseur davon aus, dass der Schauspieler der neuen Zeit der Kunst des Tanzens befähigt sein sollte, er sollte seinen Körper beherrschen und elastisch sein, mit einem „Funken“ begnadet. Demnach würde die Theateraufführung temperamentvoll und „sprudelnd“ sein.

Wenn man dabei bedenkt, dass im Schaffen von Al. Akhmeteli die Idee zur Fusion des Heroischen und Romantischen im Vordergrund stand, wird es klar, warum der Regisseur die Idee des nationalen Themas und dementsprechend der nationalen Ästhetik zum Hauptmotiv der Entwicklung des Theaters machte. Das neue Theater suchte nach neuen Mitteln überall – sowohl im Rhythmus als auch in der Plastizität. Hinzu trat auch die Schärfe des psychologischen Bildes der handelnden Personen des heroischen Theaters. Für Al. Akhmeteli galt das neue Bild des Georgiers bzw. Georgierin als Grundlage für das heroische Theater. Das Theater sollte zu einer Schmiede, zu einer Art Labor werden, in dem ein für den georgischer Zuschauer musterhafter Held erschaffen werden sollte.

Al. Akhmeteli war des Öfteren selber Autor von choreografischen Kompositionen. In seinen Theateraufführungen: „Der Spalt“, „Die Räuber- In Tyrannos“, „Tetnaldi“, „Anzori“, „Salome“, „Bertrand de Born“, „Jetzt sind andere Zeiten“, „Lamara“, „Berdo Zmania“ – haben an den Tänzen und choreografischen Szenen neben Al. Akhmeteli folgende Choreografen gearbeitet: an „Salome“ – N. Begtabegov, an „Anzori“ – D. Dmitriev, I. Sukhishvili.

Die Theateraufführungen von Kote Marjanishvili zeichneten sich durch ihre Musikalität (durch die Fülle der Musik) aus. K. Marjanishvili schrieb, dass er fast jede Aufführung mit einer musikalischen Begleitung versorgte und erreichte dadurch den Effekt, dass der Text von Schauspielern einen ganz anderen Klang, Rhythmus und Intonation erhielten. Die Proben von K. Marjanishvili verliefen auch in Begleitung von Musik, der Komponist musste stets anwesend sein bei Proben.

Gleich der erste Akkord gab den Ansatz für den Anfang der Probe sowie für die gesamte Theaterproduktion. Die Musik war in den Theateraufführungen von K. Marjanishvili kein Hintergrund bzw. keine Staffage, sondern sie war organisch in das Bühnenwerk verwoben wie eine unsichtbare handelnde Person.

Zusammen mit der Musik bildete die Choreografie die redende Sprache des Bühnenwerks. Besonders begeistert war K. Marjanishvili von der Pantomime (von dem Mimodram), wobei die Choreografie eine entscheidende Rolle spielte.

Aus den bearbeiteten Quellen lässt sich feststellen, dass K. Marjanishvili im Schauspieltheater eine Praxis der Zusammenarbeit mit den Choreografen erarbeitet hat. Seine schöpferische Zusammenarbeit mit dem Choreografen David Machavariani erwies sich als besonders fruchtbar – D. Machavariani schuf für die Aufführungen von K. Marjanishvili nicht nur die Choreografie, sondern er komponierte auch Musik.

Von den Bühnenwerken von Kote Marjanishvili sind hervorzuheben:

„Fuente Ovejuna“ (1928) – auf dem Premiere-Plakat stand als Choreograf der Name Futlin, im Programmheft – S. Sergeev.

„Mseta-Mse“ (1926) – laut Erinnerungen von Tamar Vakhvakhishvili (der Komponistin) haben an der Theateraufführung „Mseta-Mse“ die Assistentin von K. Marjanishvili Valentina Venderovich (die als Lehrerin der Rhythmik und Plastizität tätig war) und der

Ballettmeister Alberti gearbeitet. Es ist anzunehmen, dass der Choreograf von der ersten Aufführung von „Mseta-Mse“ S. Sergejev war.

„Der Brand“ (1929) – laut T. Vakhvakhishvili hat an der erneuten Pantomime der Choreograf David Machavariani gearbeitet.

„Beatrice Cenci“ (1930) – Choreograf David Machavariani,

„Ins Schwarze treffen“ (1928) - Choreograf David Machavariani,

„Hoppla, wir leben!“ (1928) - Choreograf David Machavariani,

„Ja, aber!“ (1930) - Choreograf David Machavariani,

„Der Arbeiter Solnes“ – es ist nicht herauszufinden, wer genau der Choreograf war – es wird nur hingewiesen, dass es ein Ballettmeister des Moskauer Bolshoi Theaters war,

„Khatije“ (1930) - Choreograf David Machavariani,

„Uriel Acosta“ (1929) - Choreograf David Machavariani,

„Maskota“ - Choreograf S. Sergejev,

„Das Spiel der Interessen“ - Choreograf S. Sergejev.

Die synthetische Zusammenarbeit der Regisseure mit den Choreografen hat dem georgischen Schauspieltheater zu Beginn des 20. Jh.-s kennzeichnende Züge der Darstellungsweise verliehen. All das hatte eine wichtige Rolle bei der Entstehung des eigenartigen Kolorits des georgischen Schauspieltheaters gespielt.