

სპექტაკლის ქვეთექსტი

თამარ ქუთათელაძე

საკვანძო სიტყვები: ვახტანგოვი, მარჯანიშვილი, ახმეტელი, ლუბიმოვი, მარგველაშვილი, ქვეთექსტი, სცენური მოქმედება, „ახალი ადამიანი“, თეატრალური ექსპერიმენტი...

სპექტაკლის საშუალებით რეჟისორი და მისი თანამოაზრე გუნდი გამოკვეთს ხოლმე დადგმის ფორმასა და არსს, იმავდროულად კი, ქვეთექსტით, გარკვეული მინიშნებებით ავლენს თავის დამოკიდებულებას რეალობისადმიც.

XX საუკუნიდან დღემდე, თეატრალური სივრცე იქცა თავისებურ არენად თამამი ექსპერიმენტების, თვითრეალიზებისთვის. ვიზუალური „ხატის“ შესრულებისას – დეკორაციაში, ცალკეულ საგანთა თუ კოსტიუმთა თამაშში, მათ ფერადოვან შეხამებებში, პირქუშ ფერებში, პლასტიკურ „მოდულაციებში“, მსახიობის გამომსახველობით ხერხებსა თუ ქვეთექსტებში, დიდი სიფრთხილით, მაგრამ ოსტატურად იკვეთება რეჟისორის აზრი, მისი ამბოხი.

ქვეთექსტებით გაჯერებული დადგმები განსაკუთრებით უხვად ჩნდება მოდერნისტი რეჟისორების მოღვაწეობის პერიოდიდან. ამ მხრივ XX საუკუნის დასაწყისში განსაკუთრებული აქტივობით აღინიშნა რუსული თეატრალური რეჟისურა. სცენაზე ცხოვრებისეული სინამდვილის კოპირებით გატაცებულმა მეიერხოლდმა, ოქტომბრის რევოლუციის წლისთავზე, მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფში“, რუსული თეატრის ისტორიაში ამ პირველ ხაზგასასმელად პოლიტიკურ წარმოდგენაში, ხალხური ბალაგანის, ცირკისა და გმირული პათეტიკის ხერხებით ასახა ახალი ეპოქის ეპიკური და სატირული სურათი. ამ დადგმაში უკვე წაშლილი იყო ზღვარი თეატრსა და რეალობას შორის. სცენის ლუკებიდან მოძვრებოდნენ თითქოსდა ჯოჯოხეთიდან მოვლენილი წითელი ეშმაკები.

რეჟისორ ევგენი ვახტანგოვის მიერ დადგმულ, თოჯინურ-სტატიკურ სპექტაკლში ს. ანსკის „გადიბუკი“ (1922), გამოკვეთილი გახლდათ კლასობრივი დაპირისპირება. მასში მდიდართა და ღარიბთა ურთიერთობის დამკვიდრებული ფორმა, ასახული იყო თეატრალიზირებული კოსტიუმებით, პლასტიკით, ჟესტით, სამეტყველო ფორმით, ხასიათით, მიმოკით. ფარჩისკაბიანი ქალბატონებისა და გრძელ შავ

სერთუკებში ჩაცმული მამაკაცების თავმოწონე ფიგურების პირისპირ, ღარიბთა ფერდაკარგული, გაცვეთილ სამოსში გახვეული ჩამომხმარი, თითქოსდა დამტვრეული სხეულები ილანდებოდა. ისინი ჭლექით, წყლულით, მრავალგვარი სნეულებით შეპყრობილნი, ნახევრადურჩხულებს წააგავდნენ. მათ სახეს ნილაბს ამსგავსებდა თვალებისა და პირის ირგვლივ დახატული ხაზებით შექმნილი პირობითი გრიმი. მდაბიონი ცეკვავდნენ მოულოდნელი წამოკივლებით, უეცარი შეჩერებებით. ერთი მათგანი მახინჯად გაიშვერდა ხოლმე ხელს ამპარტავან მდიდართა მიმართ, მეორე – შემართულ ბრჭყალს უღერებდა. მათ თავაწყვეტილ ცეკვაში ფეთქავდა დაცინვა, ზიზლი ამა სოფლის რჩეულთა მიმართ, ხოლო საკუთარი უძლურების, განწირულობის, უთანასწორობისა და უიმედობის თავზარდამცემი განცდა კიდევ უფრო უმძაფრებდათ აგრესიას.

1928 წელს დადგმული „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ მარჯანიშვილის მიერ ახლადდაფუძნებული ქუთაის-ბათუმის თეატრის პირველი პრემიერა იყო. XX საუკუნის 20-იანი წლების გერმანიის ცნობილი რევოლუციონერისა და დრამატურგის პიესებს, რომელთაც მნიშვნელოვნად განაპირობეს თეატრის პოლიტიზაცია, გამოქვეყნებიდან უსწრაფეს დროში დგამდნენ საუკეთესო ავანგარდისტი რეჟისორები (ერვინ პისკატორი, ვ. მეიერხოლდი და სხვა), ხოლო სპექტაკლებს ენაცვლებოდა მიტინგები. თეატრის პოლიტიზაციისთვის განწყობილი დრამატურგის ავტობიოგრაფიულ პიესას „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ (1927), სადაც აისახა XX საუკუნის 20-იან წლებში წარმოქმნილი საზოგადოების სულიერი დეგრადაცია თუ პოლიტიკური მაქინაციები, ზოგიერთი მკვლევარი აბსურდიზმის ზღვარზე მყოფ, მძაფრად რეალისტურ დრამად მიიჩნევდა. დოკუმენტური დრამის მთავარი გმირი, რევოლუციონერი კარლ ტომასი, მრავალწლიანი პატიმრობის შემდეგ, კვლავ უპირისპირდებოდა ხელისუფლების ძალმომრეობას. მას ლალატობდ-

ნენ მეგობრები, შეყვარებული და უიმედო მომავლის შეცნობით სასოწარკვეთილი მართოსულიც ისევე, როგორც თავად ავტორი, თვითმკვლელობით ამთავრებდა სიცოცხლეს.

ერნეს ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, 1927 წელსვე ჰქონდა დადგმული ერვინ პისკატორს და მარჯანიშვილის დადგმაც იწვევდა ალუბიებს მეამბოხე დადაისტის წარმოდგენასა თუ მსოფლგანცდასთან. კოტე მარჯანიშვილის მიერ ამ პიესის თავად არჩევანი, წინამორბედი დადგმის ისტორია თუ ე. პისკატორის სათეატრო მოდელი შეიცავდა მრავლისმთქმელ ინფორმაციას. მარჯანიშვილიც უმთავრესად სწორედ მისი თანამედროვე რეალიზების კრიტიკულ გააზრებას ისახავდა მიზნად, თუმცა ეხმიანებოდა სახელოვნებო ნოვაციებსაც. ამ დადგმაში მან, თანამოაზრე მხატვართან, დ. კაკაბაძესთან ერთად, მისი დროისათვის ძალზე ორიგინალურად გამოიყენა კინო, რადიო, სცენური მაშინერია, განათება (შუქ-წერა) და რევიუს ელემენტები. წარმოდგენის მოქმედი პირები, კინოხერხის მეშვეობით, უსწრაფესად გადადიოდნენ სცენიდან ეკრანზე და პირიქით. გარდა ამისა, განათების „მოთამაშე“ სხივები, მაყურებლის ყურადღებას ელვისებურად გადართავდა ხოლმე სიკვდილმისჯილთა გაქვავებული სახეებიდან რესტორანში მოცეკვავე წყვილზე. რეჟისორი გამოკვეთდა გახლეჩილი, დაპირისპირებული, გაუცხოებული საზოგადოების პორტრეტებს. ერთმანეთს ენაცვლებოდა კონტრასტული ეპიზოდები, კერძოდ: საპატიმროში გამომწყვდეული, სულიერად დაავადებული რევოლუციონერების მრავალტანჯული სახეები და სარგებლისმოყვარე, გულგრილი ადამიანების ხალისიანი განწყობა. სპექტაკლში ჩართული იყო XX საუკუნის 20-იანი წლების ეკონომიკური კოლაფსის, საყოველთაო სიდუხჭირის, აგრესიის მძლავრობის წლებში, თითქოსდა მის გადასაფარად მოხმობილი, იმ დროისათვის პოპულარული და თითქმის ამორალურ, პროვოკაციულ ცეკვად მიჩნეული, აფროამერიკული წარმოშობის ჩარლსტონი. ახალგაზრდების დიდი ენერგეტიკის მქონე, თავბრუდამხვევი მოძრაობების ფონზე, ორკესტრის გამძაფრებულ რიტმთან ერთად, ეკრანზე მოჩანდა უახლოესი ადამიანების ღალატით სასოწარკვეთილი, მკვლელად და თვითმკვლელად გარ-

დაქმნილი კარლის სახე. მის განწირულ სრბოლას კი თან სდევდა შეშფოთებული რადიოდიქტორის მიერ გაჟღერებული ტრაგიკული ინფორმაციები... სპექტაკლის თაობაზე თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წერდა: „ქართულ სცენაზე ავიდა „ახალი ადამიანი“, რომელიც თავის მოწოდებას ბრძოლაში ხედავდა“¹.

მიუხედავად პიესის პირველწყაროში რეჟისორის გარკვეული ჩარევებისა, დადგმაში შესამჩნევი იყო პოლიტიკური თეატრის ალუბიები. კინოხელოვნების სპეციფიკას დაუფლებული ავანგარდისტი მხატვარი, ოსტატურად ქმნიდა შესაბამის ატმოსფეროს, ხოლო რეჟისორი, ასევე ოსტატურად „ფუთავდა“ თავის დამოკიდებულებას ახალი რეჟიმისადმი. აღსანიშნავია ისიც, რომ კოტე მარჯანიშვილის მიერ სწორედ 1928 წელსვე იქნა გადაღებული ეტელ ვოინიჩის რომანის „კრახანა“ ეკრანიზაციის ქართული ვარიანტი. მასში კომუნისტური რეჟიმის მიერ რენეგატად შერაცხული, განწირული დედა თამარის ძმა, ქართული თეატრის რეფორმატორი, მკაფიოდ აფიქსირებდა თავის თანადგომას ქრისტიანული ღირებულებებისადმი, რაც ასევე რადიკალურად ეწინააღმდეგებოდა კომუნისტური იდეოლოგიის ათეისტურ დოქტრინას.

ქართული თეატრის მეორე რეფორმატორის, ახმეტელის გმირული თეატრის სახელოვანი დადგმა - შ.დადიანის „თეთნულდი“ (1931), კიდევ უფრო გამოკვეთდა თაობათა შორის ომს, ღირებულებათა კონფლიქტს. ირაკლი გამრეკელის მიერ შექმნილი მონუმენტური, ქმედითი, დინამიკური დეკორაცია წარმოდგენილი იყო სცენის ცენტრში აღმართული გიგანტური მასშტაბის სვანური კოშკებით. მოულოდნელად ისინი ორ მოპირდაპირე ჯგუფად იხსნებოდა. მათ შორის ჩანდა თეთნულდის ატყორცნილი მყინვარწვერი, ხოლო ქვემოთ, თეთრ სივრცეში - ტრადიციული ღირებულებებისა და რწმენის ხელყოფის ტრაგიკული განცდით შეძრწუნებული, ძაძით მოსილი მგალობელი ქალების გუნდი.

უძველესი სვანური სამგლოვიარო საგალობლის ხმაზე, ნახევრად ჩაბნელებულ სცენაზე შემოდიოდნენ „ბაპები“, სვანი „ქურუმები“. მათი მრავალტანჯული სახეები, ჭაღარა თმა და წვერი სულიერ სიმტკიცეს, ერთგულ ღვთისმსახურთა მისტიკურ იერს ასხივებდა. ისინი ვერ ჰგუობდნენ წინაპართაგან ზებუნებ-

¹ გურაბანიძე, ექსპრესიონისტული დრამა... 1981

რივი ძალების წმიდათაწმინდა ნაცსაყუდლად აღიარებული სვანეთის სიამაყის ხელყოფას. მწვერვალ თეთნულდის დასაპყრობად მიმავალი ალპინისტების წინამძღოლის დაღუპვის ცნობა, მათ უზენაესის სამართლიან განაჩენად ესახებოდათ, მრისხანე სახის-მეტყველება საზეიმო განწყობით ეცვლებოდათ და დაუფარავად გამოხატავდნენ სიხარულს. ერთმანეთის მხრებზე ხელებგადაჭდობილნი, კრავდნენ წრეს და მართავდნენ ფერხულს. ნელი ტემპით დაწყებული ცეკვა, თანდათან ძლიერდებოდა. გამარჯვების ეიფორიაში მყოფნი, ემოციურ ბგერებსა და შეძახილებს წარმოსთქვამდნენ, ხტოდნენ და ტრიალებდნენ. ამ ძველთუძველესი რიტუალით ავლენდნენ ტრადიციული ღირებულებების დასამხობად განწყობილი ახალგაზრდების მარცხით განცდილ გამარჯვებას. მათი როკვა ენათესავებოდა ბერძნული ქოროს მოძრაობებს, თუმცა, მიზანსცენაში გამოკვეთილი იყო XX საუკუნის 30-იანი წლების მშფოთვარე, არაპროგნოზირებადი განწყობაც. დადგამა „...ასახა რევოლუციის ბრძოლა პატრიარქალურ ყოფასთან... ტრადიციისა და რწმენის განწირულობა, მოვლენათა ტრაგიკული აღქმის საწყისები...“.²

ახმეტელის მიერ განზრახული „მცირე სცენის“ გახსნის რეალიზება მხოლოდ XX საუკუნის 60-იან წლებში, მიხეილ თუმანიშვილმა მოახერხა, რომელმაც ახალ ხარისხში განავითარა რეჟისურის კლასიკური ეპოქა. მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის დასამყარებლად გამიზნული ექსპერიმენტული სცენის პირველი სპექტაკლი გუგა ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ (მხატვრები – ოლეგ ქოჩაკიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი, იური ჩიკვაიძე, ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, 1963), აკაკი ბაქრაძის თქმით, „ორსახოვანი იყო“, მოქმედება ვითარდებოდა ერთდროულად ორ დროში, – ზღაპრულსა და თანადროულში, „ქარაგმულად იგი ეპოქის საჭირობოროტო პრობლემებს ეხმაურებოდა“.³ დადგმაში ფიგურირებდა ქართული საზღაპრო ფოლკლორისტიკის მუდმივი თანამგზავრი, – ბაყბაყდევი, მისი „სულიერი მოძღვარი“ ქოსა-მრჩეველი და ცხოველების კვარტეტი – ტურა, მელა, დათვი, მგელი. შედეგად, სცენა გარეული მხეცებით „დასახლდა“. ამ

ფაქტითაც გამოიკვეთა რეჟისორის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. კეთილი მეფის სამეფოში შეჭრილი, ჭკუასუსტი და აგრესიული ბაყბაყდევი, ქვეყნის ოკუპაციას ახდენდა. მისი „თამაში“ სამყაროს განანდგურებელი ბროწეულ-ატომის იარაღით, რეალურ კატასტროფაზე მიანიშნებდა, მაგრამ ცხოველების კვარტეტი, კვლავ უშფოთველად ემზადებოდა თვითშე-მოქმედების ოლიმპიადისთვის. ისინი თანა-მედროვე, გულგრილი ადამიანები და ფსევ-დოინტელექტუალები იყვნენ, თავიანთი პასიურობით უნიებლივთ ჩართულნი ძალადობის მართონში.

სპექტაკლი დასცინოდა ძალაუფლების პყრობის ჟინით გახელებულ ჩინოვნიკთა ალვირახსნილ სისასტიკეს, უმეცრებასა და მეშინაობას. ჭინჭრაქასა და მზიას დაპირისპირებისას ან ცხოველთა აშკარა თუ ფარულ კონფლიქტებში, რეჟისორი გამოკვეთდა გამეფებულ ჩავკრას, უიარაღო ხალხის ბრძოლას უსამართლობისა და ძალადობის წინააღმდეგ. „რეჟისორი ქრესტომათიულ ჭეშმარიტებებს გლობალურ მნიშვნელობას ანიჭებდა“.⁴ აქ პირველად იქნა გამოყენებული „პოლიტიკური გროტესკი“ (ბუნებრივია, ქართული თეატრს იგულისხმება!..).

1970-იანი წლები სამართლიანად მიიჩნეის თეატრალური ხელოვნების მორიგ „ოქროს ხანად“. ეს პერიოდი მნიშვნელოვანი იყო რუსულ თეატრშიც, სადაც ლიდერობდა მოსკოვის ტაგანკის თეატრი, ხოლო იური ლუბიმოვის მიერ დადგმული „ჰამლეტი“ (1971), ახალი თაობის მანიფესტად იქცა. საბჭოურ სინამდვილეზე შექმნილ ამ პოლიტიკურ სატირასა თუ პამფლეტში, მაყურებელმა მთავარ როლში იხილა ქარიზმატული ვლადიმერ ვისოცკი. იგი სცენაზე ქმნიდა თანამედროვე ახალგაზრდის სახეს, რომელიც მძაფრად უპირისპირდებოდა ხელისუფლებას. დარბაზში მაყურებლის შემოსვლისას, ცარიელი სცენის სიღრმეში უკვე იჯდა თითქოსდა ქუჩიდან შემოსული, შალის შავ სვიტერსა და ჯინსებში ჩაცმული გიტარიანი ჰამლეტი-ბარდი.

სასცენო სივრცის გადაწყვეტა ლაკონურად აღწერდა მოქმედების ადგილს, მოვლენის სახოვან არსს. რთული 70-იანი წლების გააზრებით, რეჟისორისა და მხატვრის ტანდემმა უარყო მდიდრული დე-

2 კრებ. სანდრო ახმეტელი, 1958, გვ. 42

3 ბაქრაძე, კინო. თეატრი, 1989, გვ. 268

4 გურაბანიძე, მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი, 2010, გვ.169

კორაცია. სცენაზე გათხრილი საფლავის ორმოდან ამოყრილი მიწა და ორმოს თავზე განთავსებული თავის ქალა მიაწვდებოდა მარადისობაში სახელდახელოდ გასტუმრებული, შურისძიებისთვის განწყობილი ექსხელისუფლის მშფოთვარე სულზე, წინასწარმეტყველებდა მკვლელთა უსწრაფეს ხვედრს. „სცენის სიღრმეში განთავსებულ თეთრ კედელზე აკრული გადაჯვარედინებული უხეში ფიგურები“ (ა. ეფროსი), განზოგადებდა სცენურ გმირთა სამოქმედო სივრცეს და მიაწვდებოდა საბჭოური ყოფის რეალიზმზე, სადაც ძალაუფლებისთვის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გაემართათ.

რეჟისორმა და მხატვარმა მსახიობები პროზაული შალის სვითრებით შემოსეს. მხოლოდ ალა დემიდოვას დედოფალ ჰერტრუდასა და ვენიამინ სმეხოვის კლავდიუსს ყელზე მასიური, უხეში ჯაჭვი ეკიდა, რაც საკუთარი დანაშაულის მსხვერპლადქცეულთა ნიშანს იძენდა. თავად პრინცი, ცნობილი შექსპიროლოგის, ალექსეი ბარტოშევიჩის თქმით, „სრულიად უბრალო და მუდამ მოღუშული იყო“. მისი ხრინწიანი, მაგრამ მჟღერი, მწარე ხმა, გადადიოდა ყვირილში, ჰქონდა სწრაფი მოძრაობები, უეცარი და მკვეთრი რეაქციები. ამ მიწიერ, თანამედროვე ადამიანს, აფიქრებდა თუ როგორ განეგრძო სიცოცხლე, როგორ ებრძოლა კლავდიუსისა და მისი გახრწნილი გარემოების წინააღმდეგ.

ნატალია საიკოს ოფელია შეშინებული ბავშვივით გამოიყურებოდა. მას ეშინოდა მამის, ძმის, პრინცის, რომელთანაც არაფერი აკავშირებდა. თავის მხრივ ჰამლეტიც აცნობიერებდა რომ მის წინაშე იყო პოლონიუსის პოლიტიკური თეატრის მარიონეტი. ოფელიას პერსონაჟით თითქოს ყველა თამაშობდა, ამიტომაც სპექტაკლში არც სასიყვარულო ხაზი იყო გამოკვეთილი. აქ მეფობდა თამაში, ფარისევლობა, ანუ ყველაფერი ის, რაც ძალზე შორს იდგა გულწრფელ გრძნობებისგან და ძალზე ახლოს 70-იან წლებთან.

„ჰამლეტში“ ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ პირად გვევლინებოდა მოძრავი, მძიმე, მასიური ტომრის ფაქტურის მქონე ჯვალის ფარდა. რეჟისორისა და მხატვრის ეს გენიალური მიგნება წარმოდგენის მსვლელობისას ბედის მეტაფორად იქცა. მხატვარ დავიდ ბოროვსკის მიერ შექმნილი ფარდა, უჩვეულოდ მოძრაობდა. იგი ხან ნელა, ხან სწრაფად გადაკვეთდა სცენას. ზოგს ჩასაფრებულივით მისდევდა, ებრძოდა,

ფეხებში ძლიერი დარტყმით ცელავდა, მიერეკებოდა გათხრილი საფლავისაკენ, ხოლო ჰამლეტისადმი გულგრილი იყო. ეს ჯადოსნური არსება ტრაგედიის ფინალში სცენიდან უმოწყალოდ აღგვიდა ხოლმე პერსონაჟებს, ხოლო მოხვეტილ, დაცარიელებულ, „განწმენდილ“ სივრცეს, მშვიდად გადაკვეთდა და ჩაწყნარდებოდა, გაყუჩდებოდა. ამით, თითქოს ახალ ფურცელს შლიდა ცხოვრების სცენაზე.

XXI საუკუნის დასაწყისში, როდესაც ისევ იმძლავრა ინტელიგენციის განკითხვის მოლოდინმა, გიორგი მარგველაშვილის მიერ განხორციელებულმა დადგმებმა, - „ალუბლის ბაღი“ და „სამი და“, მკაცრი განაჩენი გამოუტანა ინტელიგენციის პასიურ, არაპრაქტიკულ ხასიათს. „ალუბლის ბაღში“ (2004) მკაფიოდ გაცხადდა ყოფიერების ციკლური ბუნება, ინტელიგენციის ტრაგიკული არსებობის ფილოსოფია. „სამი დაში“ აღმოდებულ მამულში ჩაიფერფლა ინტელიგენციის სახელოვანი ოჯახის მრავალწლიანი ოცნება და შეშლილობის ზღვარზე მყოფმა პროზოროვების უმცროსმა ასულმა თვითმკვლელობა სცადა.

„ალუბლის ბაღში“ წარმოდგენის სასცენო ფიგურა ნგრევად სივრცედ აღიქმებოდა. სცენის თავზე თითქოს ჭაღივით ეკიდა შეკრული ფუთა, რაც მოგვიანებით დაცარიელებული საკიდის განცდას იწვევდა. არიერსცენის კედელზე მიხატული ხეები, უზარმაზარ, ავისმომასწავებელ შავ ღრუბლებად იკითხებოდა. მუსიკალური ფონი ხან მხიარულად ჟღერდა, ხან ავსულად და ირონიულად. სცენაზე მყოფნი ხშირად ცეკვავდნენ, თითქოსდა ლაღად, უდარდელად დასრიალებდნენ, თუმცა ეს განწყობა მათი თავგანწირული მცდელობის მიუხედავად, ტრაგიკულ თამაშად, განწირულთა ნიღბად აღიქმებოდა. თითოეული სცენური გმირი აცნობიერებდა რომ საბედისწერო სამსჯავროს წინაშე უმწეონი იყვნენ. იყიდებოდა და ინგრეოდა სამყაროში ყველაზე დიდი ღირებულება, ამჯერად ყავლგასულად დაღდასმული. ოდესღაც უძვირფასესი „ალუბლის ბაღი“, ინტელიგენციის ტრაგიკულ აღსასრულთან ასოცირდა.

გიორგი როინიშვილის ლოპახინი ახალი პრაგმატული ეპოქის ვაჭრისა თუ ბიზნესმენის ტიპი, ყოფილი ყმის შთამომავალი, რეჟისორმა და მსახიობმა სცენაზე წარმოგვიდგინეს ინტელექტუალურ ყოფას ნაზიარები. მსახიობის კოპწია, თეთრხელება ლოპახინი, როგორც თავადვე აცხადებდა, ბევრს კითხულობდა,

თეატრში დადიოდა, ეცვა გემოვნებით და მოსკოვის-კენ მიიქაროდა, იმპერიის დედაქალაქში გეგმავდა მორიგ იერარქიულ კიბეზე აღმასვლას. მიუხედავად ამისა, თუ რანევსკაიას ნაძალადევი სიცილი მოვლენების განვითარებასთან ერთად, თავშეუკავებელ, სასოწარმკვეთ ტირილში, განწირული ქალის გლოვასა და თვითგანაჩენში გადადიოდა, არც როინიშვილის ლოპახინის განწყობა და სიცილი გახლდათ მშვიდი, თავდაჯერებული. მისი თავდაჯერა სერიოზული, საქმიანი, მაგრამ დაეჭვებული კაცის სევდას და შიშს „ასხივებდა“. იგი თავს ვერ გრძნობდა დიდებული მამულის სრულუფლებიან მეპატრონედ და მყიფე მომავალიც აკრთობდა. ცხოვრების წრიული ციკლის ინტუიტური წვდომის უნარი, ლოპახინის როლის განმასახიერებელი გ. როინიშვილის, ამ უდავოდ

ინტელექტუალური მსახიობის თამაშში შეიმჩნეოდა. „ბევრი ფული ვიშოვე, მაგრამ მაინც გლეხად დავრჩი...“, - აცხადებდა იგი. მის სულს ზაფრავდა მარადიული სევდა, ცბიერი ფორტუნას შეუცნობელი თამაშის განცდა. მართალია, თამამად გეგმავდა ახალმოდური, მომგებიანი ბიზნესის აწყობას, მაგრამ აცნობიერებდა იმასაც, რომ ადამიანური არსებობის წრიული ციკლის მიწურულს, სავარაუდოდ მასაც ალუბლით მოვაჭრე რანევსკების ტრაგიკული ფინალი ელოდა.

XX საუკუნის რამდენიმე სპექტაკლის მოხმობითაც ნათელი ხდება, რომ რეჟისორი საზოგადო მოღვაწეა. იგი მძაფრად გრძნობს თავისი დროის მაჯისცემას. დადგმებით გაბედულად გვთავაზობს საკუთარ აზრს მიმდინარე პროცესებზე, გვაწვდის უტყუარ ინფორმაციას კაცობრიობის სავარაუდო ხვედრზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არველაძე ნ., რეჟიმები და რეჟისორები, თბ., 2019
- ბაქრაძე ა., კინო. თეატრი, თბ., 1989
- გურაბანიძე ნ., მიხეილ თუმნიშვილის თეატრი, თბ., 2010
- გურაბანიძე ნ., რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი, თბ., 1981
- კრებ. სანდრო ახმეტელი, თბ., 1958.