

ქართული თეატრის „მეორე ოქროს ხანა“

(70-იანი წლების დასაწყისი)

ფრანგმა ფილოსოფოსმა, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთმა იდეოლოგმა, ჟან-ფრანსუა ლიოტარმა, XX საუკუნის 70-იანი წლების მეცნიერების, კულტურისა და საზოგადოების მდგომარეობა დაახასიათა როგორც „პოსტმოდერნული მდგომარეობა“. იგი წარმოადგენდა მოდერნის კრიზისზე, „ღმერთის სიკვდილზე“ (ფრიდრიხ ნიცშე), „ავტორის სიკვდილზე“ (როლან ბარტი), „ადამიანის ჰუმანიტარობის სიკვდილზე“ რეაგირების ფორმას. მოდერნის ელიტარული ხელოვნებისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნმა დატოვა „სპილოს ძვლის სასახლე“. თუ ტრადიციული ხელოვნება ასახავდა რეალობას, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება ნიჰილისტური, საკუთარი ხედვიდან აღმოცენებული, არტისტული, კრიტიკული და ექსპერიმენტული სინამდვილის ასახვა გახდა, სადაც არც ერთი ჟანრი აღარ არსებობს სუფთა სახით. თუ ღმერთის სიკვდილი მოდერნიზმში ტრაგედიად აღიქმება, პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვნებას იგი ნაკლებად აღელვებს. აქ სუბიექტი „მკვდარია“ და ამ პროცესს სუბიექტის აღსასრული, ინდივიდუალიზმის დასასრული უწოდეს. ლიოტარის თქმით: „ხელოვნება, ისევე როგორც სიცოცხლე „ოსვენციმის“ შემდეგ, აღარ შეიძლება იყოს ისეთი, როგორც მანამდე იყო. თუ მოდერნი მეტა-ნარაციებით, მეტა-თხრობებით იყო უზრუნველყოფილი, პოსტმოდერნში მეტა-ნარაციის აღარ სჯერათ“.¹ იგი ელიტარული და მასობრივი კულტურის ურთიერთშერწყმით აღინიშნა, ხოლო „ჩვენი დრო თითქოს შემაჯამებელია. ადრეულ ფასეულობათა გაცნობიერებას იგი უკვე ახალ დონეზე ახორციელებს“.²

1970-იანი წლების შუა ხანებისთვის კრისტალიზებული პოსტმოდერნიზმის კონცეპტი და მისი ხელოვნებისეული ტენდენციები სხვადასხვა ნაციონალურ-კულტურულ არეალში ერთდროულად გაჩნდა, რაც, მოდერნიზმის გამოცდილებით, მისი მიღწევებით იქნა ინსპირირებული. ამ მხრივ ქართული მოდერნი, რომელიც მნიშვნელოვანი წარმატებებით აღინიშნა, ხელოვნურად შეწყდა. „ყინულის ლღობის“ პროცესმა კი მძაფრად გააღვივა საამაყო ახლო წარსულისადმი ინტერესი, შემოქმედებითი ძიებებისადმი სწრაფვის ვნება, ახალ ხარისხში განავითარა ეროვნული თეატრალური კულტურა.

„რკინის ფარდის“ მიღმა დარჩენილ, მრავალი წლის მანძილზე თითქმის საინფორმაციო ვაკუუმში მოქცეულ საქართველოში, უკიდურესად გამახვილებული ინტუიციის მეშვეობით წარიმართა ცივილიზებულ გარესამყაროში მიმდინარე უახლესი ხელოვნებისეული ტენდენციების შეცნობის, მასში ჩართვის, თუნდაც შინაგანი დიალოგის აღდგენის ცდები. 50-60-იანი წლებიდან დაწყებულმა გარდაქმნის პროცესებმა მნიშვნელოვნად დააჩქარა ახალ ხელოვნებასთან არა მხოლოდ უსწრაფესი მიახლოების, არამედ ახალი რეალობის გათვალისწინებით ეროვნული სათეატრო ფორმებისა თუ კლასიკური მემკვიდრეობის ექსპერიმენტული ინტერპრეტირებისკენ ლტოლვაც. მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნიზმის იდეოლოგთა კონცეფციებს ძალზე გვიან

¹ კრებ. პოსტმოდერნიზმი როგორც ასეთი, 1999, გვ. 48.

² Макиеева, Реальность, которую ждал всю жизнь (Беседа с А. Шнидке)//Сов. Музыка 1988 №10.

გაეცნო ქართული თეატრალური საზოგადოება, მისი ძირითადი პოსტულატები, ბუნებრივად ნაცნობი, ახლობელი, ორგანული აღმოჩნდა სისხლიანი თუ უსისხლო რეპრეზიებით, ტოტალიტარული რეჟიმით დაღლილი, „გაბრაზებული“ თეატრალებისთვის.

როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნისტულ ეპოქას (როგორც ხელოვნებაში, ისე ამროვნებისა თუ სულიერი მოღვაწეობის ნებისმიერ სფეროში) მოდერნისტული ეპოქისაგან დარჩა მძიმე მემკვიდრეობა – გამძაფრებული სულიერი თუ გამომსახველობითი კრიზისი. ამიტომაც პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ერთადერთი დასაბამი გახდა თავად ხელოვნება, მისი აქამდე არსებული გამომსახველობითი ფორმებით, რომელთა მოხმარებას, გადამუშავებას, გადაწერასაც ახდენს და თავის ნორმებსაც თავადვე ადგენს. პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვანი კვლავ ინარჩუნებს ტრადიციულ მამბილებელ ფუნქციას. ამჯერად ეს ნაკლოვანებები უკავშირდება არა ზნეობრივ მანკიერებებს, არამედ იმ ფორმას, რომლითაც არსებობს პოსტმოდერნული ეპოქის მთელი საზოგადოება. ამ არსებობის ძირითადი პრინციპი კი მოხმარებლობაა.

მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნისტული ხელოვნების სპეციფიკური ნიშანია პოსტანამედროვეობის ანალიზი სხვადასხვა დისკურსით, ინდივიდის პოზიციის დაფიქსირება საკუთარ დროსთან, სოციუმთან, კულტურასთან, შემეცნებით ან ესთეტიკურ ტრადიციებთან, არსებულ სისტემებთან მიმართებაში. პოსტმოდერნიზმი ერთდროულად იღებს და გადააფასებს კიდევ მსოფლმხედველობრივ თუ გამომსახველობით პრინციპებს. ამ ეპოქაში არც ერთი ესთეტიკური სისტემა აღარ არის ავტორიტეტული და არც თავად პოსტმოდერნიზმი აცხადებს თავს ავტორიტარულ სისტემად. განსხვავებულ სისტემებს შორის არჩევანის თავისუფლება იწვევს პოსტმოდერნისტული ტექსტების ეკლექტურობას, რაც კულტურის ბუნებრივი ევოლუციის შედეგია. მაშინაც კი, როცა ხელოვანი თანმიმდევრულად სარგებლობს ტრადიციული სისტემის პრინციპებით, ამ დროს, იგი მანიპულირებს მათი ხერხებით და მოაქცევს მათ საკუთარ ესთეტიკურ სისტემაში. პოსტმოდერნიზმში აღარაფერი აღარ მიეწოდება რეციპიენტს პირდაპირი ფორმით, რადგან აღარ არსებობს ერთი შინაარსი, ერთი სათქმელი, ერთი მიზანი თუ აბსოლუტური ჭეშმარიტება. ეს ლოგიკური შედეგია სისტემათა იმ პლურალობისა, რომლის ვითარებაშიც განაგრძობს არსებობას ახალი ხელოვნება მოდერნიზმის მიერ აღიარებული და გამოკვეთილი სულიერ-მსოფლმხედველობრივი კრიზისის შემდეგ.

თუ მოდერნისტულ ეპოქაში კრიზისი უკავშირდებოდა უმთავრესად სარწმუნოებრივ სისტემას, პოსტმოდერნისტი „ირონისტები აცნობიერებენ სამყაროში ჩვენი არსებობის შემთხვევითობასა და სიმყიფეს. პოსტმოდერნისტული ირონია მიმართულია როგორც წარსულის დასრულებული მეტანარატივებისადმი, ისე მათი აღდგენის ნებისმიერი მცდელობისადმი, რამდენადაც ამგვარი მცდელობები შეიძლება დაეყრდნოს მხოლოდ ავტორიტარულობას, ძალაუფლებას, ტერორს. ამდენად, ირონია, როგორც მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, პოსტმოდერნიზმში ეწინააღმდეგება როგორც წარსულის, ისე თანამედროვეობის რომელიმე სისტემის ავტორიტეტს, რადგან არც ერთი მათგანი არ ესახება უნივერსალურ, სანდო რეალობად.

„ირონია პოსტმოდერნიზმში ვლინდება არა მხოლოდ მსოფლმხედველობრივ, არამედ ესთეტიკურ დონეზეც“¹... გამომსახველობითი პრობლემებისადმი ამგვარი

¹ წიფურია, ქართული ტექსტი საბჭოთა /პოსტსაბჭოთა/ პოსტმოდერნულ კონტექსტში, 2016, გვ. 458.

მიმართების შედეგად ხდება ხელოვანის მიერ პრობლემის გაცხადების გზების ძიება მრავალფეროვანი შესაძლებლობებით. პოსტმოდერნიზმი სწორედ ირონიული დისკურსის მეშვეობით განაგრძობს მხილებას ტრადიციული მემკვიდრეობის განჩხრეკით, მივიწყებული ფასეულობების დაბრუნება-აღდგენით პირადი ჩანაფიქრის შესაბამისად. ამ გზით გაცხადებულია ისიც, რომ ყოველი ტექსტი არსებობს როგორც წარსული-სა თუ თანამედროვეობის კულტურულ-ესთეტიკური სისტემა. ტექსტი არ არის ჰერმეტიკული სივრცე ან მხოლოდ ერთი ესთეტიკური სისტემის ნაწილი. ის იქმნება, იკითხება, მოქმედებს ვრცელ, მრავალშრიან კულტურულ არეალში. იმ ეპოქაში, სადაც დარღვეულია ზოგადი კავშირები ადამიანისა ღმერთთან, მოყვასთან, საზოგადოებასთან, გარესამყაროსთან, საკუთარ თავთან, ენასთან, მხოლოდ ტექსტები ინარჩუნებენ ერთმანეთთან კავშირს, ტექსტთა საერთო სივრცესთან. „ყოველი ტექსტი აიგება როგორც ციტატების მოზაიკა“;

ინტერტექსტუალიზმი, რომელსაც ვხვდებით ყველა ეპოქის ხელოვნებაში, პოსტმოდერნიზმში გამოირჩევა იმითაც, რომ განსხვავებულ კონცეპტს უკავშირდება. შედეგად ტექსტი ხდება კოლაჟი. ინტერტექსტუალურობის ეს ფორმა შედეგად იძლევა ტექსტის ორგანიზებისა და აღქმის გარკვეულ პრინციპებს, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია ინტერპრეტაციული პროცესის თავისუფლება, თამაშის პრინციპი, ავტორის ნიღბის შემოტანა ტექსტში. ინტერპრეტაციის თავისუფლება და მისი განსაკუთრებული მნიშვნელოვნება შედეგია იმისა, რომ ამ ეპოქაში აღარ არსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტების, უნივერსალური იდეის ან ერთიანი სისტემის გაგება და მათდამი ერთგულების აუცილებლობა. „აქ ფართოდ მოქმედებს როლან ბარტის მიერ დამუშავებული იდეა, რომ „ლიტერატურული ნაშრომის (ლიტერატურის, როგორც შრომის) მიზანია, რომ მკითხველი აღარ გახადოს მომხმარებელი და აქციოს იგი ტექსტის შემქმნელად... რაც უფრო იზრდება მკითხველის ინტერპრეტაციული უფლებები, მით უფრო უცხოვდება ამ პროცესისაგან ავტორი. როგორც უმბერტო ეკო აცხადებს, საინტერესოა ტექსტი, რომელსაც შეუძლია განსხვავებულ წაკითხვათა გენერირება ისე, რომ არასოდეს არ იქნას ბოლომდე მოხმარებული... პოსტმოდერნიზმში ავტორი, რომელიც თითქოს საკუთარი თავის იმპერსონალიზაციას ახდენს, პროვოცირებას უწევს თავისი ტექსტის შესაძლო წაკითხვათა მრავალფეროვნებას, რამდენადაც ეს თავისთავადობას სძენს ტექსტს, ქმნის მის საარსებო არეალს. ავტორი მიანიშნებს მკითხველს, რომ ინტერპრეტაცია, ისევე როგორც თავად შემოქმედებითი პროცესი, აღარ ემორჩილება ერთ ძირითად მიზანს ან იდეას და წარმოადგენს თამაშს“.¹ ჩვენს დროში სწორედ თამაში ხდება ერთადერთი პირობა, რომლითაც ადამიანმა შეიძლება დაადგინოს თავისი მიმართების წესები ქაოტურ, ზედაპირულად ორგანიზებულ გარესამყაროსთან და საკუთარ საქმიანობასთან. ჯერ კიდევ მოდერნიზმის მიერ ათვისებული შოპენჰაუერისეული იდეა — „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“ — პოსტმოდერნიზმში გადაიზრდება პოზიცი-აში. პოსტმოდერნისტული თამაში გამუდმებით შეგვახსენებს, რომ ამ სამყაროში არაფერი, მათ შორის არც ტექსტი აღარ არის ნდობის ღირსი. ამრიგად, პოსტმოდერნისტული ტექსტი მიგვიძღვის მსოფლალქმითი პრინციპებისაკენ, რომლებიც „ღმერთის გარდაცვალების“ შედეგად, უკავშირდება გარესამყაროსადმი შიშის, უნდობლობის, დაუცველობის განცდებს. ამჯერად ეს შიში მიემართება სწორედ იმ რაციონალურად

¹ ზემოთ დასახელებული ნაშრომი. გვ. 470-473.

ორგანიზებულ სამყაროს, რომელიც ინდივიდის მაკონტროლებელ, დამთრგუნველ ძალად იქცა. პოსტმოდერნისტული პლურალიზმი ეფუძნება ეგზისტენციალურ კითხვებზე მრავალგვარი პასუხების დაშვებას. სწორედ ამიტომაც უპირისპირდება იგი ამა თუ იმ იდეოლოგიისა თუ სოციალური ჯგუფის ერთპიროვნულ ბატონობას და ანტი-ტოტალიტარული მსოფლმხედველობაა. მისი იდეოლოგიის დახვეწაზე მძაფრი გავლენა მოახდინა 70-იანი წლების მემამბოხე ახალი თაობის საპროტესტო აქციებმა.

როგორც ცნობილია, 1968 წლის მარტში დაწყებული საფრანგეთის სტუდენტური მოძრაობა მაის-ივნისში გადაედო დასავლეთ გერმანიას, ინგლისს, იაპონიას, ამერიკის შეერთებულ შტატებს. ამ მოძრაობის თეორეტიკოსი იყო XX საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი ავტორიტეტული ფილოსოფოსი ჰერბერტ მარკუზე, ლიდერები – გაბრიელ კონ-ბენდიტი და მორის შუაიე. სტუდენტურმა მოძრაობამ გამოხმაურება ჰპოვა აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებშიც. ჩეხოსლოვაკიაში განვითარებული ხავერდოვანი რევოლუციის შედეგად, სოციალისტური რესპუბლიკის სათავეში მოსული ნაციონალურ-პატრიოტული მთავრობა არ დაემორჩილა რუსეთს და აგვისტოში საბჭოთა კავშირის ტანკებმა სასტიკად დასაჯა ურჩი ჩეხეთი. განვითარებულმა მოვლენებმა კატასტროფულად დასცა რუსეთის საერთაშორისო ავტორიტეტი, ხოლო ახალგაზრდობის მანიფესტაციების ძირითად მოთხოვნას პიროვნების თავისუფლებაზე, დაემატა პოლიტიკური სისტემის მოდერნიზაციის მოთხოვნაც... არსებული რეალობის გათვალისწინებით, პოსტმოდერნისტული ხელოვნების წარმომადგენლებმაც მიზნად დაისახეს მიეკვლიათ ტოტალური კრიზისიდან გამოსავლის გზებისთვის. ისინი ამძაფრებდნენ უსამართლობისადმი ამბოხს, რეალობისადმი ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას, ამკვიდრებდნენ „კრიტიკულ-ექსპერიმენტულ ხელოვნებას“.¹ მათ ხელოვნებაში ეროვნულობა „ციტატური“ გახდა, ხელოვნებასა და ფილოსოფიას შორის წაიშალა ზღვარი, ხოლო კლასიკა გამოაცხადეს სინამდვილის პორტრეტების ეფექტურ საშუალებად.

ევროპული თეატრალური რეჟისურა შეეცადა გაცნობიერებინა თანამედროვე სამყაროში მიმდინარე პროცესები. პიტერ ბრუკი, ჯორჯო სტრელერი, ეჟი გროტოვსკი, არიან მნუშკინი და სხვები, არსებულ პრობლემებზე პასუხისმგებლობას აკისრებდნენ მთელ საზოგადოებას. მათი ყურადღება კონცენტრირდა სულიერების კრიზისსა და სისასტიკის მომძლავრებაზე. რეჟისორები ქმნიდნენ „სოციალურად სასარგებლო“ რეპერტუარს და საზოგადოებას კრიტიკული აზროვნების, ადამიანის უფლებების, ღირსებისა და მარადიული ღირებულებების აქტიური დაცვისათვის მოუწოდებდნენ. თეატრის მოღვაწეთა კონცეფციური აზროვნება შექსპირის, ბრეხტის, ჩეხოვის დრამატურგიის მოდიფიკაციებით წარმოაჩინდა უნილბო რეალობას. თეატრალური რეჟისურის ლიდერთა უმთავრეს მიზანს წარმოადგენდა აქმალივინათ საზოგადოების სამოქალაქო აქტივობა და პასუხისმგებლობა, ზემოქმედება მოეხდინათ სამყაროში უსწრაფესი ტემპით განვითარებულ, არცთუ სახარბიელო პროცესებზე.

XX საუკუნის 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, სტალინური ეპოქის დასრულების შემდეგ, საბჭოეთშიც შეიცვალა რეალობა. დაიწყო იდეოლოგიური წნეხის შესუსტება, თუმცა გარკვეული ზეწოლისა თუ ცენზურის სრული გაქრობა საბჭოური რეჟიმის პირობებში შეუძლებელი აღმოჩნდა.

50-იანი წლების მეორე ნახევარშივე დასრულდა „უკონფლიქტობის თეორიის“

¹ კრებ. პოსტმოდერნიზმი როგორც ასეთი, გვ. 109.

პერიოდი, განახლება დაიწყო XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან შეწყვეტილმა კლასიკური რეჟისურის განვითარების ფაზამ. ევროპის სახელოვანმა თეატრალურმა კოლექტივებმა აღადგინეს XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან ხელოვნურად შეწყვეტილი კავშირები. რუსეთის ქალაქებში გასტროლირებდნენ: პიტერ ბრუკი (1955), ჟან ვილარი (1956), ბ. ბრეხტის „ბერლინერ ანსამბლი“ (1957), ჯორჯო სტრელერი (1960, 1977), ედუარდო დე ფილიპო (1962), ანდრე ბარსაკის „ატელიე“ (1965), შექსპირის „მემორიალური თეატრი“ (1955), „კაბუკი“ (1958, 1961), „კომედი ფრანსეზი“ (1953, 1961, 1973, 1986) და სხვები. მათი ვიზიტები მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა საბჭოეთში მიმდინარე თეატრალური რეფორმის ხარისხზე, რასაც იმპულსი მისცა 1956 წელს განხორციელებულმა 30-იან წლებში რეპრესირებულ ხელოვანთა რეაბილიტაციამ. მათი მიღწევების გაცნობამ წარმოშვა მოდერნული აზროვნების განახლებისა და ახალ ხელოვნებასთან სწრაფი მიახლოების ტენდენცია.

სამყაროში მიმდინარე პოლიტიკური თუ კულტურულ-ფილოსოფიური ცვლილებების გათვალისწინებით, თანამედროვე თეატრალურმა ხელოვნებამ უხვად წარმოადგინა ცნობილი ტექსტებისა თუ პარტიტურების სრულიად ახალი, მოულოდნელობის ეფექტის მქონე ინტერპრეტაციები. ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა დეკლასირებული ინტელიგენტის ხვედრი თანამედროვე სამყაროში და კატასტროფულად გაუფასურებული მარადიული ღირებულებები. ახალმა თაობამ ხელოვნებისაგან კატეგორიულად მოითხოვა ზემოქმედება ხელისუფლებაზე და გამოხატა „პატარა ადამიანისადმი“ თანადგომა, რომელიც არსებულ რეალობაში უფლებააყრილ მარიონეტად იქცა. რუსეთში ფორმირებული ახალი თეატრალური პერიოდი კ. სტანისლავსკის განცდის სისტემისაგან დისტანცირებითა და ბრეხტის პოლიტიკური თეატრის სადადგმო თუ საშემსრულებლო ხერხებისადმი ინტერესის გააქტიურებით წარიმართა. ამ გზაზე გარდამავალ ეტაპს წარმოადგენდა მეიერხოლდისეული „უნივერსალური“ მსახიობის კულტისა და ბალაგანური თეატრის ესთეტიკის გახსენება-გაცნობიერება.

ნიკიტა ხრუშჩოვის მმართველობას (1953-1964), ბრეჟნევის 1964-1982 წლების „უძრაობის ხანა“¹ ჩაენაცვლა. შესაძლებელი გახდა სერიოზულ თემებზე სპექტაკლების დადგმა. შესაბამისად, 70-იანი წლები, XX საუკუნის 20-30-იანი წლების შემდეგ, სამართლიანადაა აღიარებული თეატრალური ხელოვნების მეორე „ოქროს ხანად“. თვალსაჩინო გახდა ძველი ტექსტებისათვის ახალი შინაარსის მინიჭების ეფექტურობა, დაკავშირება მითორიტუალურ სტრუქტურებთან. რუსი ავტორებიდან პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ ინსპირატორად აღიარეს მიხეილ ბახტინის კარნავალიზაციის თეორია და სერგეი ეიზენშტეინის „ატრაქციონების მონტაჟის“ პრინციპი. სწრაფი ტემპით დაიწყო დამკვიდრება ბრეხტის რევილუციურმა თეატრმა. ეპიკური დრამის თეორიისა და დრამატურგიის სიღრმისეული გაცნობის შემდეგ გაცხადდა, რომ ფინანსების მეფობის ხანაში, სადაც ყველაფერი იყიდება, განცდის თეატრის უალტერნატივო გაფეტიშება ბრბოს ემოციებზე სპეკულირების ერთგვარი იარაღი იყო. XX საუკუნის II ნახევრიდან, მაშინ, როდესაც საბჭოთა თეატრები ჯერ კიდევ მორჩილებდნენ ლოზუნგს „სწორება მხატვრის“, „მხატვის“ კედლებშივე დაფუძნდა „ახალგაზრდა მსახიობთა სტუდია“. მათ უკომპრომისო სიმართლის ჩვენება დაისახეს მიზნად და 1956 წელს, ვიქ-

¹ ბრეჟნევის უძრაობის ეპოქა (რუს. Эпоха застоя) დაიწყო 1970-იანი წლების შუა პერიოდიდან, სხვა მოსაზრებით – ბრეჟნევის ხელისუფლებაში მოსვლიდანვე (1964).

ტორ როზოვის პიესით „მარად ცოცხლები“ გახსნეს მოსკოვის ახალგაზრდული თეატრი „სოვრემენნიკი“ („თანამედროვენი“). იგი სათავეში ჩაუდგა მოძრაობას, რომელმაც მიზნად დაისახა თანამედროვე რუსული და საბჭოური თეატრალური კულტურის განახლება. ახალგაზრდები ოლეგ ეფრემოვის ხელმძღვანელობით „პატარა ადამიანს“ უთმობდნენ სცენას და უჩვენებდნენ მკაცრ, პრობაულ სინამდვილეს. ახალი რუსული თეატრალური ეპოქის მანიფესტად იქცა იური ლუბიმოვის სპექტაკლი ბ. ბრეხტის „სეჩუნელი კეთილი კაცი“, რომლის წარმატებამაც განაპირობა „ტაგანკის თეატრის“ დაფუძნება (1964). ლუბიმოვის ახალგაზრდული თეატრის დადგმებში მიმართავდნენ ახლო წარსულის თეატრის მოღვაწეთა – მაიაკოვსკის, მიეიერხოლდის, ეიზენშტეინის მიგნებათა აქტუალიზებას, თანამედროვე პოლიტიკური თეატრის ახალი მოდელის კონსტრუირებას, მიმდინარე პროცესებზე რეაგირებას. ამ თეატრის სახელგანთქმულმა დადგმებმა დიდი გავლენა მოახდინა რეჟისორთა ახალი თაობის მსოფლმხედველობისა და ახალი თეატრალური ესთეტიკის ფორმირებაზე. „თეატრი ტაგანკაზე“ გამომსახველობის ყველა ხერხს მიმართავდა: დარბაზთან პირდაპირ კონტაქტს, კინემატოგრაფიულ რაკურსს, განათების ეფექტს და არღვევდა სოციალისტური რეალიზმის ყველა თეატრალურ ფორმას. ისინი ბრეხტისეულად „ართობდნენ და ასწავლიდნენ“ მაყურებელს, რომ თანამედროვე სამყაროში სიკეთე და სრულყოფისაკენ სწრაფვა მუდმივ საფრთხეშია.

XX საუკუნის 60-იანი წლების რუსულ თეატრში მრავლად განხორციელებულმა ჩეხოვისეულმა ინტერპრეტაციებმა მძაფრად უჩვენა მრავალი წლის მანძილზე ინტელიგენციის წინააღმდეგ ღიად თუ ფარულად გაჩაღებული „ჯვაროსნული ლაშქრობის“ პანორამა. მასშტაბურად მოაზროვნე რეჟისორების ახალმა თაობამ კრიტიკულად დაიწყო გაკოტრებული რეალობის შეფასება, ხელოვნურად შექმნილი კერპების ნგრევა, ფსევდოლირებულებათა რევიზია. გიორგი ტოვსტონოგოვის „სამი და“ (ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრი, 1965), წარმოადგენდა სულიერი არისტოკრატიზმით გამორჩეული ინტელიგენციის მესაფლავედ ქცეულ სასტიკ რეალობას. ანატოლი ეფროსის „თოლიაში“ (ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრი, 1966), სცენა, სადაც ტრეპლევი სპექტაკლს დგამდა, ეშაფოტს ჰგავდა. ა. ეფროსის მიერვე დადგმულ ა. ჩეხოვის „სამ დაში“ („მალაია ბრონნაიას“ დრამატული თეატრი, 1967) მეფობდა ყაზარმული ცხოვრება.

70-იანი წლებიდან რეფორმების ეპიცენტრში აღმოჩნდა საბავშვო თეატრებიც. ანატოლი ეფროსის მიერ XX საუკუნის 60-იან წლებში წამოწყებულმა სასცენო რეფორმამ „მოსკოვის დრამატულ თეატრსა“ და „ცენტრალურ საბავშვო თეატრში“, დასაბამი მისცა საბჭოეთის საბავშვო თეატრთა რევიოლუციურ ცვლილებებს. ამიერიდან უარყოფილ იქნა მოზარდი თაობის „კომუნისტური სულისკვთებით აღზრდის“ თეორია, თეატრალური ხელოვნების სასკოლო მასალის დამხმარე საშუალებად გამოყენება. ნორჩი და ახალგაზრდა მაყურებლისთვის შეიქმნა ახალი სარეპერტუარო პოლიტიკა, დაფუძნებული უახლეს თეატრალურ ტენდენციებზე. სცენაზე დამკვიდრდა თანამედროვე თუ კლასიკური დრამატურგიის თამამი, არატრადიციული გააზრება. ხელისუფლებისთვის ნათელი გახდა, რომ მომძლავრდა ქვეყნის მართვის არსებული მოდელისადმი ოპონირებისთვის განწყობილი, რეფორმატორული სულისკვთებით გამსჭვალული ინტელიგენცია. ლენინგრადის დიდ დრამატულ თეატრში გ. ტოვსტონოგოვის მიერ დად-

გმულ სპექტაკლში მ. გორკის „მდაბიონი“ (1966), მკვეთრად ისმოდა არსებული რეალობის რადიკალური შეცვლის აუცილებლობის მოთხოვნა; „დაიწყო აშკარა დევნა გ. ტოვსტონოგოვის, ი. ლიუბიმოვის, ო. ეფრემოვის და ა. ეფროსის დადგმებისა“.¹

აღსანიშნავია ისიც, რომ 1937 წელს დახვრეტილი ინტელიგენციის რეაბილიტაცია, მრავალგვარი წინააღმდეგობების გამო, დროში გაიწელა. სხვადასხვა ფორმით ისევ გაგრძელდა თამამად მოაზროვნე ინტელიგენციის დევნის რეციდივები. 1946 წლიდან ყურადღების ცენტრში მოექცა ბორის პასტერნაკისადმი ჩადენილი უსამართლობა. ხელისუფლების დაკვეთით მისი რომანი „ექიმი ჟივაგო“ საბჭოთა კავშირში არ გამოქვეყნდა. იგი 1957 წელს იტალიაში, იტალიურ ენაზე დაიბეჭდა, რამაც რუსული იმპერიის ჩინოსანთა აღშფოთება გამოიწვია. პასტერნაკი აიძულეს 1958 წელს, რომანისათვის მინიჭებულ ნობელის პრემიაზე უარი ეთქვა. „ექიმი ჟივაგო“ საბჭოთა კავშირში მხოლოდ 1988 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო 1989 წელს, სტოკჰოლმში პასტერნაკის კუთვნილი ნობელის პრემია გადასცეს მის ვაჟს, ევგენის. შედეგად, 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, თეატრალური საზოგადოების გამორჩეული ნაწილის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა შინაპატიმრობამისჯილი სახელოვანი მწერლისადმი მიმართული აგრესია. ამ ფაქტმა პირდაპირი გამოძახილი ჰპოვა 1971 წელს იური ლუბიმოვის მიერ განხორციელებულ უ. შექსპირის „ჰამლეტში“. სპექტაკლის პრემიერა გაიმართა ტაგანკის თეატრში 1971 წლის 29 ნოემბერს. ეს დადგმა ახალი თაობის მანიფესტად იქცა. საბჭოურ სინამდვილეზე შექმნილ ამ პოლიტიკურ სატირასა თუ პამფლეტში, მაყურებელმა მთავარ როლში იხილა იმ დროისათვის პოპულარული, ქარიზმატული მსახიობი და მომღერალი ვლადიმერ ვისოცკი. იგი სცენაზე ქმნიდა 70-იანი წლების ახალგაზრდის სახეს, რომელიც მკაფიოდ განიცდიდა მისი დროის პრობლემებს და მძაფრად უპირისპირდებოდა ხელისუფლებას. დარბაზში მაყურებლის შემოსვლისას, ცარიელი სცენის სიღრმეში უკვე იჯდა თითქოსდა ქუჩიდან შემოსული, შალის შავ სვიტრსა და გაცვეთილ ჯინსებში ჩაცმული გიტარიანი ჰამლეტი-ბარდი. წარმოდგენაში ჟღერდა პასტერნაკისეული ლექსი რომანიდან „ექიმი ჟივაგო“, რაც გამოკვეთდა ახალი თაობის თანადგომას უსამართლოდ დასჯილი დრამატურგის მიმართ და დაპირისპირებას ხელისუფალთა ძალადობასთან.

სასცენო სივრცის გადაწყვეტა პირობითად აღწერდა მოქმედების ადგილს, მოვლენის სახოვან არსს. რეჟისორისა და მხატვრის ტანდემმა უარყო მდიდრული დეკორაცია, სამეფო კარის ფუფუნების დემონსტრირება. „სამოედნო თეატრის“ პრინციპების შესაბამისად, სცენაზე მეფობდა გააზრებული უბრალოება. ავანსცენის სიახლოვეს გათხრილი საფლავის ორმოდან ამოყრილი მიწის თავზე, განთავსებული იყო თავის ქალა. იგი კაცობრიობის სწრაფწარმავლობის გარდა, მიანიშნებდა მარადისობაში სახელდახელოდ გასტუმრებული, შურისძიებისთვის განწყობილი ექსხელისუფლის მშფოთვარე სულზე, წინასწარმეტყველებდა მკვლელთა უსწრაფეს ხვედრს. სცენის სიღრმეში თეთრ კედელზე აკრული მუქი ფერის გადაჯვარედინებული უხეში ფიცრები განაზოგადებდა სცენურ გმირთა სამოქმედო სივრცეს და მიანიშნებდა საბჭოური ყოფის რეალიებზე, სადაც ძალაუფლებისთვის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გაემართათ. რეჟისორისა და მხატვრის მიერ ყოველგვარი ძვირფასეულობის მინიშნების გარეშე, ძალზე ასკეტურად, პროზაულ შალის სვიტრებში შემოსილ მსახიობთა-

¹ ურუშაძე, „სახლი სათამაშო“, 1999, გვ. 174, 175.

გან, გამოირჩეოდნენ ალა დემიდოვას დედოფალი ჰერტრუდა და ვენიამინ სმეხოვის კლავდიუსი. მათ ყელზე ეკიდათ მასიური უხეში ჯაჭვი, საკუთარი დანაშაულის მსხვერ-პლადქვეულთა ნიშანი. სიმბოლური იყო ის უზარმაზარი მახვილიც, რომელსაც თან დაატარებდა ჰამლეტი და რომლის თანხლებითაც მიმდინარეობდა ტრაგედიის მთე-ლი პერიპეტეები.



„ჰამლეტი“ ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ „გმირად“ გვევლინებოდა რეჟისორისა და მხატვრის გენიალური მიგნება – მოძრავი, მძიმე, მასიური შალის ფარდა. მხატვარ დავიდ ბოროვსკის მიერ შექმნილი ბედის მეტაფორად თუ უზენაესის მიერ მოვლენილ მსაჯულად გააზრებული ეს მინიშნება, წარმოდგენის მსვლელობისას უჩვეულოდ მოძრაობდა. იგი ხან ნელა, ხან კი სწრაფად, მკვეთრი მოძრაობით გადაკვეთა ხოლმე სცენას. ზოგს ჩასაფრებულებით მისდევდა, ებრძოდა, ფეხებში ძლიერი დარტყმით ცე-ლავდა, მიერეკებოდა გათხრილი საფლავისაკენ. ჰამლეტისადმი ის გულგრილი იყო. სასოწარკვეთის წუთებში პრინცს რამდენიც არ უნდა ერტყა თავი თუ მუშტები ნაქსოვი ფარდის რბილი ფაქტურისათვის, – სრულებით არ რეაგირებდა, ხოლო მისი განადგუ-რება შეუძლებელი იყო. ოფელიასა და გერტრუდასათვის ეს ფარდა სამალავის ფუნქ-ციას ასრულებდა, ჯაშუშებისა და პოლიტიკური ინტრიგანებისათვის – შირმას. ეპიზო-დების ბოლოს, ფარდა სწრაფი ტემპით სდევნიდა სცენიდან პერსონაჟებს. ტრაგედიის ფინალში, უმოწყალოდ მოხვეტდა ხოლმე ავეჯსა თუ ადამიანებს და დაცარიელებულ, „გაწმენდილს“ თუ განწმენდილ, მოსუფთავებულ სივრცეს, მშვიდად გადაკვეთდა, ჩაწყნარდებოდა. ამით ის, თითქოს ახალ ფურცელს შლიდა ცხოვრების სცენაზე. სას-ცენო სივრცის გადაწყვეტა, მოქმედების ადგილის ილუსტრირების მაგივრად, რეჟისო-რული კონცეფციის წარმომჩენ მხატვრულ სახეს, მკვეთრ სათამაშო ფუნქციას იძენდა.

ახალგაზრდული თეატრები შეიქმნა XX საუკუნის 60-იანი წლების საქართველოშიც და მომზადდა საფუძვლები დიდი რეფორმისათვის. ამ მიზნით, 1961 წელს, ლ. იოსელი-ანმა, ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად, „პატარა ადამიანის“ პრობლემებზე რამდე-ნიმე ექსპერიმენტული დადგმა განახორციელა სანკულტურის თეატრში. გიგა ლორ-თქიფანიძის ხელმძღვანელობით დაფუძნდა შემოქმედებითი ძიებებით აღსავსე რუს-თავის ახალგაზრდული თეატრი (1967). მიხეილ თუმანიშვილის პირველივე მცდელობა, რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა მცირე სცენაზე მოეხდინა „პატარა ადამიანის“ ყოველდღიურ პრობლემებზე ყურადღების კონცენტრირება, ფრიად წარმატებული აღმოჩნდა. მის მიერ 1963 წელს დადგმული გიორგი ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ იქცა პირველ ქართულ პოსტმოდერნისტულ წარმოდგენად. უმნიშვნელოვანესი მოვლენა გახდა 1975 წელს, მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით დაფუძნებული კინო-

სახიობთა ახალგაზრდული თეატრი, იმუამად თეატრ-ლაბორატორიის სახელწოდებით. მისი პირველი სპექტაკლი, ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“, თეატრალური ინსტიტუტის (ამჟერად საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი) მე-11 აუდიტორიაში მომზადდა. თეატრალური ინსტიტუტის კედლებშივე დაიბადა სანდრო მრეველიშვილის სპექტაკლი „მოდი ვნახოთ ვენახი“ (მისი ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით, 1972), რომლის წარმატებამაც განაპირობა 1974 წელს „მეტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის“ ფორმირება.

1968 წელს, ევროპის მოწინავე ინტელიგენციის ამბოხს შეეხმიანა მ. თუმანიშვილის დადგმული ჟან ანუის „ანტიგონე“. დედაქალაქის უპირველეს თეატრში წარმოდგენილ ინტელექტუალური დრამის ამ პირველ კლასიკურ ნიმუშში, მკვეთრად გაცხადდა პიროვნების კონფლიქტი ტოტალიტარულ სახელმწიფოსთან. სპექტაკლი მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენად იქცა 70-იანი წლების ქართულ თეატრში. იმავდროულად „ბატონმა მიშამ დიდი ნაბიჯი გადადგა ბრეხტის ეპიკური თეატრის ათვისებაში“¹... ანატოლი ეფროსმა, მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრში ბრეხტის პიესის „ეს ჯარისკაცი, ის ჯარისკაცი“ დასადგმელად სწორედ მიხეილ თუმანიშვილი მიიწვია. რობერტ სტურუას განცხადებით, „გარდასახვის თეატრთან შედარებით, ე.წ. წარმოდგენის თეატრს, ყველა ოდნავ ზერელებს უყურებს. ეს არ არის სერიოზული. მხოლოდ წარმოდგენის თეატრის თეორიაზე აგებულ სპექტაკლში არ შეიძლება გამოხატო დიდი აზრები, ჭეშმარიტად დიდი ვნებები და ბატონმა მიშამაც ეს თქვა... იქ ამ ორი მიმართულების შერეგების წარმატებული ცდა განხორციელდა“²...

XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართულ სცენაზეც წარიმართა ბრეხტის სათეატრო ესთეტიკის გააზრებისა და დამკვიდრების პროცესი. ამ მხრივ რუსთაველის თეატრში დადგმულ მიხეილ თუმანიშვილის „დარისპანის გასაჭირში“ („პოეზიის საღამოს“ – მეორე ნაწილში, 1964), პირველად მოისინჯა გაუცხოების ეფექტი. დიმიტრი ალექსიძის რეჟისურით მაყურებელმა იხილა ბრეხტის „სამგროშიანი ოპერა“ (1963), რ. სტურუას „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (1961), ბრეხტს შევხვდით „ყვარყვარეში“ (1974), რ. სტურუას „კავკასიური ცარცის წრე“ წარმოდგენდა ბრეხტის პიესის თავისუფალ გააზრებას (1975), შ. გაწერელიამ დადგა ბრეხტის „სიმონა მაშარის სიზმრები“ (1976, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი).

XX საუკუნის 30-იანი წლების გერმანული თეატრის რეფორმატორის – ბერტოლტ ბრეხტის (1898–956) ანტიტრადიციული, ანტიარისტოტელური, ეპიკური დრამის ესთეტიკა, რომლის ძირითადი პრინციპებიც ჩამოყალიბდა შრომებში: „სამგროშიანი ოპერა“ (1928), „ქუჩის სცენა“ (1940), „თაფლის გამყიდველი“ (1940), „მცირე ორგანონი თეატრისათვის“ (1953), რადიკალურად განსხვავდებოდა სტანისლავსკის სისტემისაგან, რომლითაც ხელმძღვანელობდა საბჭოთა სასცენო ხელოვნება. ბრეხტის დიდაქტიკური, ექსპერიმენტული დრამა, ეფექტური თეატრალურობით მოითხოვდა ეპოქის მწვავე კონფლიქტების ასახვას და დიდხანს არ იდგმებოდა სსრკ-ში. იგი პრინციპულად მიუღებელი იყო იმპერიის მამებისათვის.

გერმანელი რეფორმატორის პოლიტიკური თეატრის მოდელი მოიცავდა ახალ დრამატურგიულ და სასცენო ტექნიკას. იგი კრიტიკულად იყო განწყობილი მაყურებლისაგან წარმოსახვითი მეოთხე კედლით გამოყოფილი, ნამდვილი ცხოვრებისეული

¹ მუმლაძე, ნადირობა გოდოზე, 2014, გვ. 22.

² იქვე.

ილუზიის შესაქმნელად მებრძოლი სტანისლავსკის განცდის თეატრისადმი. თუ სტანისლავსკის „სისტემით“ აღზრდილ მსახიობს უსწრაფესად უნდა შეეღწია სხვის შინაგან სამყაროში, რომ გარდაქმნილიყო პერსონაჟად, მიეღწია მართალი ინტონაციისა და პლასტიკისთვის, ბრეხტი და მეიერხოლდი პრიორიტეტს ანიჭებდნენ ბალაგანური თეატრის ხერხებს. ისინი მოითხოვდნენ, მსახიობი არ გარდაქმნილიყო პერსონაჟად, დარჩენილიყო მსახიობ-ოსტატად, რომელიც დემონსტრაციულად ათვალეობდა თავის გმირს გვერდიდან, ახასიათებდა სხეულისა და მეტყველების გამომსახველობა, მუსიკალურობა, რიტმულობა, პირდაპირი და უშუალო კონტაქტი მაყურებელთან, მისი ჩართვა სასცენო ქმედებაში.

ბრეხტის დიდაქტიკური თეატრი „გაართე და შეაგონეს“ პრინციპით ქმნიდა მეტაფორულ თეატრს. მსახიობები წარმოადგენდნენ, თამაშობდნენ თავიანთ გმირებს, ახასიათებდათ ე.წ. გაუცხოების მანერა, ფაქტის კომენტირება, პაროდული მიბაძვა, ჟესტური მეტყველება, მოქმედებიდან გამოსვლა და გამოლაპარაკება მაყურებელთან, ამალღებულის დამდაბლება და პირიქით. მომღერალ-ქოროსა თუ მთხრობელის შემსრულებელი, ბრეხტის დრამატურგიაში ჩართული ზონგებით წყვეტდა მოქმედებას და ჟესტ-მიმიკის ვირტუოზული ფლობით „კომენტირებდა გვერდიდან“ პერსონაჟებისადმი საკუთარ დამოკიდებულებას, თუმცა კომენტატორი შესაძლოა გამხდარიყო სხვა ნებისმიერი მსახიობიც.

ბრეხტის სატირულ-გროტესკული დრამატურგიისათვის ნიშანდობლივი იყო ჟანრული ნორმებისადმი თავისუფალი დამოკიდებულებაც, იდეების და არა ხასიათების დრამა, არა გამჭოლი მოქმედება, არამედ გამჭოლი იდეა, რომელსაც ავტორი მაყურებელთან ერთად განიხილავდა. ბ. ზინგერმანი ბრეხტის პიესებს სპექტაკლის სცენარად, სატირულ იგავად მიიჩნევდა, სადაც გაუცხოების ეფექტის საფუძვლად დრამატურგი იყენებდა კლასიკურ ნაწარმოებს, დამოუკიდებელი მნიშვნელობის ეპიზოდებს, მონტაჟური ნაწილებისაგან შემდგარ კომპოზიციას, რაც სერგეი ეიზენშტეინისაგან იყო ნასესხები. გაუცხოებით იქმნებოდა ანტიილუზიური, კრიტიკული განწყობა, აქტიური ხელოვნება, ეგზოტიკური გარემო, ბაზისი პარაბოლასთვის (იგავი). ბრეხტის მებრძოლი რეალიზმი ეფუძნებოდა ფანტაზიასა და პირობითობას, შინაგან მონოლოგს, სიმბოლურ პერსონაჟებს, მარად ცვალებადი სინამდვილის მრავალმხრივ ასახვას, ადამიანის გმირად გარდაქმნის პროცესს.

რ. სტურუას „ყვარყვარე“ (მხატ. მ. შველიძე, უ. იმერლიშვილი) პირველი ბრეხტისეული სპექტაკლი იყო. მასში რეჟისორმა ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკა ქართული თეატრალური კულტურის ტრადიციების ტანდემში გამოსახა და ეროვნული ფოლკლორის წიაღში წარმოქმნილი ნაცარქექიას ნიღბით გამოკვეთა მისი ირონიული, მხიარული, იგავური, თეატრალური თამაშით სავსე ფილოსოფიურ-პოლიტიკური თეატრის სახე. ბრეხტის სათეატრო ესთეტიკის გარდა, როგორც რ. სტურუა განმარტავდა, მისი „რეჟისორული აზროვნებისა და სტილის ფორმირებაზე განსაკუთრებული როლი ითამაშა მიხეილ ბახტინის წიგნმა რაბლეს შემოქმედებაზე. მისმა თეორიამ კარნავალურ ლიტერატურაზე, ნიღბებზე, ხალხურ დღესასწაულებზე... ბახტინი დიდ ყურადღებას უთმობს დღესასწაულის რაობის გამოვლენას... ყოველ დღესასწაულსა თუ კარნავალზე, ადამიანი ზეიმობს სიკეთის გამარჯვებას სიკვდილზე, ბოროტებაზე, მაგრამ სწორედ ამ დროს ის დასცინის საკუთარ თავს, თავის ცოდვებს“.¹

¹ მუმლაძე, ნადირობა გოდოზე, 2014, გვ. 88.

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება ეკუთვნოდა მირონ შველიძეს (1974, საქ. სახ. მხატ. რუსთაველის პრემიის ლაურეატი). იგი 1972 წლიდან მოღვაწეობდა რუსთაველის თეატრში და მისი პირველივე თანამშრომლობა რ. სტურუასთან წარმატებით დასრულდა. სწორედ „ყვარყვარედან“ იწყება მხატვრისა და რეჟისორის მრავალწლიანი ტანდემი, რომელმაც საეტაპო მნიშვნელობის დადგმები შემატა ქართულ თეატრს. რ. სტურუას პოლიტიკური თეატრის მოდელის თანამოაზრედ და თანაშემოქმედად ფორმირებული მ.შველიძის მხატვრული გაფორმებების შედეგად შეიქმნა სცენოგრაფიები რ. სტურუას სპექტაკლებისთვის: პ.კაკაბაძის „ყვარყვარე“, შექსპირის „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“, „ჰამლეტი“, მ. შატროვის „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“, „ვარიაციები თანამედროვე თემაზე“, ლ. თაბუკაშვილის „მერე რა, რომ სველია, სველი იასამანი“, გ. რობაქიძის „ლამარა“, ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი“, დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ და სხვა. რ. სტურუასთანვე შექმნა მან სცენოგრაფია სპექტაკლებისთვის ინგლისის, ისრაელის, რუსეთის, საბერძნეთისა და სხვა ქვეყნების თეატრებში.

მირონ შველიძის სცენოგრაფიული ნამუშევრებისთვის დამახასიათებელია დეკორაციისა და მოქმედების ადგილის პირობითობა, მისი განზოგადება, განტვირთული სცენური სივრცე, დახვეწილი მეტაფორული დეტალები, ძუნწი ფერები, სპექტაკლის სამოქმედო ადგილის ღია მოედანზე გადატანა. მხატვარი სიღრმისეულად გრძნობს მომავალი სპექტაკლის პლასტიკურ, დინამიკურ, ფერწერულ სახესა და სცენურ ატმოსფეროს. მის მიერ შექმნილი კოსტიუმები კი, დეკორაციის მოძრავ ნაწილად აღიქმება, რომლის სილუეტიც ორიგინალურად ეწერება მიზანსცენებში, სამსახიობო ანსამბლში, სპექტაკლის ერთიან კომპოზიციაში. მირონ შველიძისეული დეკორაციის მხატვრული ფორმა და კოსტიუმების დრამატურგია პიესის ფაბულას და რეჟისორულ კონცეფციას ექვემდებარება, კომფორტულ გარემოს ქმნის მსახიობის შემოქმედებითი რესურსის სრულად გამოსავლენად, მხატვრული გმირის სრულყოფილი სახის წარმოსადგენად. დ. მუმლაძის მოსაზრებით, „პერსონაჟული და დიზაინური სცენოგრაფიის სინთეზირება უკვე გამონახტული იყო მ. შველიძის მიერ გაფორმებულ „ყვარყვარეში“.¹ ეს სპექტაკლი სტურუას ახალი პოლისტილისტური, პოლიმორფული ენის, ირონიულ-პაროდიული თეატრის მანიფესტად იქცა. მ. შველიძის ნამუშევარმა დიდი როლი ითამაშა სპექტაკლის სტილისტიკის ფორმირებაში. რეალურისა და ირეალურის ზღვარზე წარმოდგენილმა „ყვარყვარემ“ ცხადყო სტურუას მიერ განხორციელებული სისტემური ცვლილებები, რომელმაც შემდგომ დიდი ზეგავლენა მოახდინა სახელოვნებო პროცესებზე. „ერთი რომელიმე გაბატონებული კონცეფციის თანახმად სამყაროს სურათის ახსნა-გაგებისადმი დაეჭვების თეორიები, მრავლობითობის იდეის დამკვიდრება, კონსენსუსის მიღწევა თუ „ორმაგი კოდირების“ ნიმუშები, უხვად იყო გამოყენებული რობერტ სტურუას 1974 წელს შექმნილ „ყვარყვარეში“ ანუ სპექტაკლში, რომელიც ქართული თეატრალური პოსტმოდერნის მანიფესტად არის მიჩნეული“.²

„ყვარყვარეს“ წარმოდგენა არღვევდა ტრადიციული თეატრისათვის ცნობილ თითქმის ყველა პრინციპს. კლასიკური ეროვნული დრამატურგიის ნიმუშზე აღმოცენებული ეს სამოქმედებიანი სანახაობა მაყურებელს სთავაზობდა მასის ტიპიზირებულ სახეს, სადაც ყვარყვარეს „სამოღვაწეო“ ასპარეზი მთელი სამყარო გახლდათ. რეჟი-

¹ მუმლაძე, ნადირობა გოდოზე, 2014, გვ. 88.

² ჟურნ. თეატრი და ცხოვრება“, #6, გვ.44.

სორმა პლანეტარული მასშტაბები შესძინა სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებს. მასში გამოკვეთილ იქნა პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ისეთი პრინციპები, როგორებიცაა–ინტერტექსტუალობა, ნონსელექცია, კოლაჟი, ატრაქციონის მონტაჟი, ორმაგი კოდირება, ცნობილი ტექსტის ახლებური წაკითხვა, წამოჭრილი პრობლემების გლობალური გააზრება, მათდამი დამოკიდებულების დემონსტრირება.

რუსთაველის თეატრის დადგმის ჟანრი გროტესკი იყო. სპექტაკლი კარნავალური გმირის აღზევება–განგვირგვინების სურათს წარმოსახავდა. ხაკისფერ სამხედრო მუნდირში, კიმონოში, თეთრ ნაბადსა თუ საბჭოთა პოლიტიკური ელიტის კიტელში გამოწყობილი ფეხშიშველი ყვარყვარეს ტრიუმფალური გზის გააზრებისას, რ. ჩიხკვაძის გმირი დიქტატორის თვისებებს ააშკარავებდა და წარმოდგენაც პაროდირებისა და ირონიზების ხერხებით მიმართავდა ახალი ტიპის პოლიტიკური ავანტიურისტისა თუ მასზე ორიენტირებული ხალხის მხილებას. რეჟისორი გვთავაზობდა ახალი დროის „მესიის“ შეპირისპირებას ქრისტესთან და ისევე როგორც შუა საუკუნეებში თამაშობდნენ ტაძარში „წმინდანის“ ცხოვრებას, ამჯერადაც ტაძარში წარმოგვიდგენდნენ ახალი დროის „გმირის“ „წმინდანად“ „გამოცხადებას“ ხალხის წინაშე. სპექტაკლში განვითარებული მოვლენების დრო არ კონკრეტდებოდა. იგი აერთიანებდა აწყმოს, წარსულსა და მომავალს. უშანგ იმერლიშვილის მიერ შექმნილი კოსტუმებიც სხვადასხვა ისტორიული რეალიების ამსახველი დეტალებით იყო შემკული.

სცენოგრაფიაში წარმოდგენილ ძველთაძველ ტაძარში თითქოს წისქვილიც გაემართათ. ჩამოქცეული, გუმბათგარღვეული ნატაძრალის გახუნებული ფრესკიდან ყინწვისის ანგელოზი დასცქეროდა მაყურებელს. ეკლესიის ვრცელ, ოვალურ კედელზე გამოხატული წამებული წმინდა სებასტიანის სხეული სამიზნედ გადაექციათ. სცენის უკანა პლანზე გადაჭიმულ ფარდაზე გამოსახული ანგელოზებისა და თანამედროვე მოქალაქეთა სახეები შეშფოთებით დასცქეროდნენ სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს. ტაძრის კედელს მიბჯენილი ხის კონსტრუქცია ხან სისხლით მოსვრილ სახრიობელად, ხან ჯვრად, ხანაც ყვარყვარეს „ქადაგებათა“ კათედრად გარდაიქმნებოდა. აქვე იყო სცენის კუთხეში მიგდებული ურმის თვალი და სამეფო გვირგვინი.... „რობერტ სტურუამ ყვარყვარეს მკრებელობითი სახის წარმოსაჩენად, პრინციპულად მიმართა ეკლექტიზმისა და აპლიკაციურ მეთოდს. სპექტაკლში ერთმანეთის გვერდით არსებობდნენ და ერთმანეთს ერწყმოდნენ ფოტოილუსტრაციები, ამონაჭრები გაზეთებიდან, ხალხური, ჯაზი, კლასიკა და სხვა...

რეჟისორმა სპექტაკლის სხვა რეკვიზიტებთან ერთად სცენაზე გლობუსიც გამოიტანა. ამ გლობუსს სიმბოლური დანიშნულება მიენიჭა. რეჟისორი კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს მისი გმირის მასშტაბურობას. ამას გარდა მაყურებელს მიანიშნებდა იმაზე, რომ ყვარყვარე მსოფლიოს ყველა კუთხეში შეიძლება გაჩნდეს, თუ ამას დაუშვებს და ხელს შეუწყობს საზოგადოება“.¹

სპექტაკლის დადგმის თითქმის კატეგორიული მოთხოვნა ეკუთვნოდა რუსთაველის თეატრის იმჟამინდელ დირექტორს, ცნობილ კრიტიკოს აკაკი ბაქრაძეს.²

მისი ინიციატივით მომზადდა პ. კაკაბაძის პიესა „ყვარყვარე თუთაბერის“ შევსებული ტექსტი ამავე ავტორის სხვა პიესებიდან ამოკრეფილი ციტატებით. ბატონი აკაკი მიიჩნევდა, რომ სწორედ ასეთი მძაფრი, თამამი, რევოლუციური, პლანეტარული

¹ ვასაძე, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა“, 2016, გვ. 67.

² იხილეთ აკაკი ბაქრაძის წიგნი „თხზულებანი“, ტ. 8, გვ. 617–622.

მასშტაბის სასცენო ტექსტის მონტაჟური მეთოდი შეესაბამებოდა უახლეს პოსტმოდერნისტულ ნოვაციებს. იგი უტყუარად ასახავდა ქართულ სინამდვილეს, თანამედროვე სამყაროში შექმნილ ქაოსს. სახელოვნებო პროცესებში სიღრმისეულად გათვითცნობიერებულმა კრიტიკოსმა, შეუმცდარად იგრძნო ეროვნული პრობლემები, სპექტაკლის დამდგმელის უჩვეულო შემოქმედებითი ფანტაზია და მტკიცედ დაადგინა დედაქალაქის მთავარი თეატრის პასუხისმგებლობის, მისი სულისკვეთების ძირითადი ვექტორი. წარმოდგენაში გამოკვეთილი იყო თავდასხმის ძირითადი სამიზნეც. ამიტომაც, ეროვნული თეატრის შეშფოთებულმა ზედამხედველებმა და „პოლიტელიტამ“, საპრემიერო ჩვენებამდე 11-ჯერ „გასინჯეს“, „გაჩხრიკეს“ რუსთაველის თეატრის მიერ მომზადებული ეს მორიგი „თავსატეხი“. ცხარე ბრძოლების შედეგად პრემიერა შედგა. მიუხედავად მასში განხორციელებული იძულებითი ჩარევისა, დადგმის ძირითადი „მესიჯის“ თითქოსდა ოსტატური „შეფუთვა-კორექტირებისა“, სპექტაკლიდან ცხადად „იკითხებოდა“ ადრესატთა კონტურები, ყვარყვარობის უსაზღვრო ძალადობები, მის მემკვიდრეთა უკიდევანო თავხედობანი, ახალი ეპოქის ნაცარქექიათა მავნებლობის დამანგრეველი პოლიტიკის ლოგიკური შედეგები. წარმოდგენის შეცვლილი ფინალი ავლენდა და რეკლამირებდა დადგმის მემბოხური სულისკვეთებით შიმშირულ ჩინოსანთა განცდებს, ამძაფრებდა უჩვეულოდ ახალი სანახაობისადმი ინტერესს. მართალ სიტყვას „მოწყურებული“ თეატრის გულშემატკივარნი თვალს ადევნებდნენ სპექტაკლის ხელოვნურ ფინალს, მაგრამ „ხედავდნენ“ მის რეალურ, დამდგმელისა და „თანადამდგმელის“ მიერ შეთხზულს. ეს ფაქტი საზოგადოებაში „ორეოლით“ მოსავდა მაღალი ღირებულებებისათვის ბრძოლებში გაწაფული ამ დიდი, ეროვნული თეატრის ავტორიტეტს.

ქართული თეატრის ისტორიაში „ყვარყვარე“ დამკვიდრდა რუსთაველის თეატრის საეტაპო მნიშვნელობის დადგმად, რეჟისორის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის უმნიშვნელოვანეს სპექტაკლად. მან მრავალი წლის მანძილზე განსაზღვრა სახელოვანი თეატრის ძირითადი ორიენტირი. სპექტაკლის გამოკვეთილი, მძაფრი მოქალაქეობრივი პოზიციის გამო, თეატრის დირექტორი და დადგმის ინიციატორი, სცენური ტექსტის თანავტორი აკაკი ბაქრაძე, დიდხანს აღმოჩნდა თავდასხმის ობიექტი. თავად რობერტ სტურუას გულწრფელად შენიშნავდა, რომ ცნობილი კრიტიკოსი „შეეწირა „ყვარყვარეს“.¹ ქართული თეატრის ისტორიაში რ. სტურუას „ყვარყვარემ“ ისეთივე გამორჩეული, ღირსეული, ეკლიანი დიდება მოიპოვა, როგორც დ. ერისთავის „სამშობლომ“ (1882), ს. ახმეტელის „ყაჩაღებმა“ (1933), მ. თუმანიშვილის „ანტიგონემ“ (1968). რუსთაველის თეატრის მკვლევარი დ. მუმლაძე თავის ბოლო წიგნში „ნადირობა გოდოზე“ წერდა: „წარმოდგენის შინაარსი ახალი არ იყო, ახალი გახლდათ ფორმა, რომელიც ამ შინაარსს აფეთქებდა და სწორედ ამით სძენდა მას ახალ მნიშვნელობას...“²

რ. სტურუას „ყვარყვარეს“ განკითხვა, თეატრის მაგისტრალური გზის ცვლილების გამო დაეჭვებულთა დებატები დიდხანს ვერ ჩაცხრა. რუსთაველის თეატრისადმი მიმართული მორიგი რევანში, ბატობმა აკაკიმ ჩვეული ინტელიგენტური სიმშვიდით, მახვილგონივრული პუბლიკაციებით გააქარწყლა. მან მყარი არგუმენტებით დაიცვა თეატრის მაღალი მოქალაქეობრივი პოზიცია. 80-იანი წლებისათვის პოპულარობის

¹ მუმლაძე, ნადირობა გოდოზე, 2014, გვ. 92.

² იქვე, გვ. 93..

ზენიტში მყოფი კრიტიკოსი წერდა: „რობერტ სტურუას სანახაობას ყოველთვის კარნავალური ხასიათი აქვს... ხალხური კარნავალის მოქმედების ადგილი ქუჩა და მოედანია. რ. სტურუაც თავისი წარმოდგენების მოქმედების ადგილად ვრცელ ასპარეზს ირჩევს. „ყვარყვარეში“ მოქმედების ადგილია დანგრეული ეკლესიის ეზო... მოგეხსენებათ კარნავალის აუცილებელი კომპონენტია ნილაბი. რ. სტურუას წარმოდგენების პროტაგონისტი ყოველთვის ნილაბს ატარებს. ნილაბი აქვს ყვარყვარესაც... კარნავალს ახასიათებს ჩაცმულობის სიჭრელე. კარნავალის მონაწილის არჩევანი თავისუფალია. რომელი ეპოქის ტანსაცმელიც მოეწონება, იმას ჩაიცვამს. რ. სტურუას სპექტაკლებშიც ტანსაცმელი არ გამოხატავს დროის სახეს, არ ქმნის დროის კოლორიტს. რეჟისორი ნებისმიერ ტანსაცმელს ირჩევს. კოსტუმი რ. სტურუას სჭირდება აზრის გამოსახატად, მისი ჩანაფიქრის ნათელსაყოფად. კარნავალს უყვარს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ელემენტის უხვად გამოყენება. რ. სტურუას სპექტაკლებიც მდიდარია მუსიკითა და ქორეოგრაფიით. კარნავალი თავისუფალია. არ არის ჟანრობრივი შეზღუდვა, სივრცით და დროით შეზღუდვა. მისთვის დამახასიათებელია გეიმურობა. ეს ელემენტიც არის რ. სტურუას წარმოდგენებში.

კარნავალურობა განაპირობებს რ. სტურუას წარმოდგენების პაროდულ არსს. ყველა ეპოქისა და ყველა ხალხის საჯარო დღესასწაული, იქნება ეს ევროპული კარნავალი თუ ჩვენებური ბერიკაობა, მიმართავს პაროდირებას. პაროდირება აძლევს საშუალებას ხალხურ სანახაობას შექმნას ხალისიანი, მხიარული, საზეიმო განწყობა არა მარტო ფორმით, არამედ შინაარსით. კარნავალის დროს ხალხი გულიანად დასცინის სუბგმირულს, ცრურომანტიკულს, ფსევდოზნობრივსა და საერთოდ ყოველივე უარსაყოფს. კარნავალის იარაღი ხალხის უძლეველი სიცილია, მიმართული ბოროტების წინააღმდეგ... „ყვარყვარეში“ პაროდირებულია ქრისტეს ცხოვრების მოდელი. ამიტომ არის წარმოდგენაში გამოცხადების, მოწაფეთა აყვანის, ჯვარცმის და სხვა ეპიზოდები გათამაშებული გროტესკულად. ამ სპექტაკლში პაროდირების საფუძველია აზრი, გამოთქმული ანდაზით - „უპატრონო ეკლესიას ეშმაკები დაეპატრონენ“. ყვარყვარეს ტიპის ყოველი ავანტიურისტი პარპაშებს ღირსეულის ნიღბით და მაშინ, როცა ხალხის სიფხიბლე მოდუნებულია დემაგოგის ბანგით... რ. სტურუა იყენებს სახალხო, საჯარო დღესასწაულის მხატვრულ საშუალებებს. ამდენად, ნახსენები წარმოდგენა გროტესკულ რეალიზმს ეკუთვნის. ეს კი, ჩემი ღრმა რწმენით, თეატრის ერთ-ერთი მაგისტრალური გზაა და რ. სტურუას არჩევანიც სწორია...

გროტესკული რეალიზმი მრავალმხრივია და სასაცილოსა და სატირალს თანაბარი დოზით შეიცავს... იგი ხალხის მსოფლმხედველობას ეყრდნობა, რომლის თანახმად „ამ წუთისოფელს თავი და ბოლო ერთად უძევს“ (ვაჟა-ფშაველა), განუყრელ ერთიანობად წარმოადგენს დაბადებას და სიკვდილს, კეთილსა და ბოროტს, მშვენიერსა და გონჯს, ამაღლებულსა და დაცემულს. ერთი სიტყვით, გვიჩვენებს ცხოვრებას უთვალავი ფერით... ამდენად, ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია ზოგიერთის მტკიცება, თითქოს რუსთაველის თეატრში ბრეხტის ეპიკური თეატრის ტრადიცია ინერგება და ეს ქართული თეატრის ეროვნულ ხასიათს ემუქრება.

ჯერ ერთი, ბრეხტის თეორია და პრაქტიკა უშუალოდ აგრძელებს ევროპულ ლიტერატურაში უძველესი დროიდან არსებული გროტესკული რეალიზმის ტრადიციას. გროტესკული რეალიზმი კი თავის მხრივ აღმოცენებულია ხალხური საჯარო დღესასწაულის კარნავალის ფორმა-შინაარსიდან... ამის უტყუარ საბუთად მიჩნეულია რაბ-

ლეს „გარგანტუა და პანტაგრული“, სერვანტესის „დონ-კიხოტი“, კოსტერის „ტილ-ულენშპიგელის ლეგენდა“ და ა.შ. და რაც მთავარია, თავად შექსპირის შემოქმედება. შექსპირი გულუხვად იყენებს ხალხური კარნავალური კულტურის მონაპოვარს.

მეორეც, ევროპულ კარნავალსა და ქართულ ხალხურ სანახაობას თუ ერთმანეთს შვევადარებთ, უამრავ დამთხვევას აღმოვაჩინებთ. სხვადასხვა ქვეყნის ხალხურ კულტურას ბევრი რამ აქვს საერთო. გროტესკული რეალიზმის ქართული ლიტერატურული ნიმუშებიც ჩვენებური ხალხური სანახაობით იკვებება. საკმარისია დავასახელოთ „კაცია-ადამიანი?“ (გაიხსენეთ თუნდაც შედარება - ლუარსაბს „ხმლის პირი, ზედ წამოცმული ვაშლით რომ ამოღებული სჭეროდა, თავიდან ფეხამდინ ორშაბათის ყვინი იქნებოდა“). „კიკოლოკი, ჩიკოლიკი და კუდაბიკა“, „ჯაცოს ხიზნები“ და სხვანი. ანდა შემთხვევით ხომ არ უწოდებს პ. კაკაბაძე ყვარყვარეს ნაცარქექიას? ყვარყვარე თუთაბერი ხალხური კულტურის მიერ შექმნილი იერხატის ლიტერატურული ტრანსფორმაციაა. ასევეა დ. შენგელაიას „ბათა ქექიაც“.

კოტე მარჯანიშვილის თეატრიც - თეატრი-დღესასწაული, ხალხური სანახაობით საზრდოობდა. რუსთაველის თეატრის ზოგიერთი საყურადღებო წარმოდგენა უკავშირდება ხალხურ სანახაობრივ კულტურას და არა ე.წ. ეპიკურ თეატრს. თუ ვინმე ბრეტს ამჩნევს, ეს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც გერმანელი დრამატურგის შემოქმედებაც ხალხური კარნავალური კულტურის შვილია... თეატრი ყოველთვის ლიანგური ხალხური ხელოვნება იყო. მისი ჩაკეტვა კამერულობის ჩარჩოში გამოიწვია ბურჟუაზიული კულტურის გაბატონებამ, როცა თეატრი ხალხის წიაღს მოწყვიტეს და ელიტური ხასიათის მინიჭება სცადეს. დღეს თეატრს ისევ უბრუნდება საერთო ხალხური ხასიათი (ქართულ თეატრში ამის ნიმუშია კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედება)... დღევანდელმა თეატრმა უნივერსალური მსახიობი (მფლობელი მეტყველების, პლასტიკის, ვოკალის) მოითხოვა... დღევანდელი თეატრი ახალ აქტიორულ საშუალებებს ითხოვს... დღევანდელ წარმოდგენაში აუცილებელია სანახაობრიობის და ფსიქოლოგიურობის გაერთიანება. ეს ორი ელემენტი ერთმანეთს არ ეწინააღმდეგება. პირიქით, ერთმანეთს ავსებს და წარმოდგენას უფრო სრულყოფილს ხდის“.¹

აკაკი ბაქრაძის პუბლიკაციის ამ ვრცელი ციტირებით ნათელი ხდება სპექტაკლის თაობაზე გაჩაღებული დაუცხრომელი დავები, თეატრის პოლიტიკური მოდელის რეანიმაციით შემოფოთებულ ჩინოსანთა ღია თუ ფარული შეტევები. ნათელი ხდება ისიც, რომ სწორედ აკაკი ბაქრაძემ მონიშნა რუსთაველის თეატრის განვითარების ის ახალი კონტური, რომელმაც შემოქმედებითი ძიებების, მიღწევების, საერთაშორისო არენაზე დიდი წარმატებების გზაზე გაიყვანა საქართველოს უპირველესი თეატრი.

ყვარყვარეს კარნავალური ფარსი, ანუ ანტიქრისტეს მისტერიები იწყებოდა პროლოგის შემდეგ. ტაძარში შემოსული მოხეტიალე დასის ხელმძღვანელი, გაცვეთილ სამოსში ჩაცმული სპექტაკლის წამყვანი „მაესტრო“ (მსახ. ჯ. ლალანიძე) და ასეთსავე კონკებადქცეულ ტანსაცმელში გახვეული მომღერალი ბიჭუნა (მსახიობი ნანული სარაჯიშვილი), მათი თეატრალური კოლექტივის ესთეტიკურ კრედოს ამცნობდა მაყურებელს: „მაშ, ჩემო დასო, მიწიერი ცოდვა-მადლის კანონს ნუ გადავუხვევთ ხელოვნებაში“. ცირკის ჯამბაზებივით გამოწყობილი დუეტი იუწყებოდა, რომ პატივცემული „პუბლიკის“ წინაშე გაითამაშებდნენ მოხეტიალე დასის მიერ სახელდახელოდ მომ-

¹ ბაქრაძე, კინო, თეატრი, 1989, გვ. 351- 357.

ზადებულ სპექტაკლს სასტიკი, ცხოვრებისეულ სიმართლეზე. ამ სანახაობაში უმეცარმა ხალხმა, თვითგადარჩენისა და სარგებლის მოხელთების მიზნით, მესიად შერაცხა ვინმე ნაცარქექია ყვარყვარე. სილატაკისაგან დაბეჩავებულებმა თაყვანი სცეს ანტიქრისტედ მოვლენილ მოხეტიალე ქოსატყუილას და ძალაუფლება მიაბარეს.

მაყურებელამდე აღწევდა ტყვიამფრქვევთა კანონადის ხმა და ნატაძრალში შემობოდა თავზარდამცემ ომს გამოქცეული, გაძვალტყავებული ადამიანების ჯგუფი. მათ შორის იყო ფეხშიშველა, სახეგათეთრებული, შეშინებული ყვარყვარე – რამაზ ჩხიკვაძე. მას ჯარისკაცის ფორმა ეცვა და ლტოლვილს წააგავდა. შემოსულებს ზეცისკენ ხელაპყრობილი ქალი მოუძლოდა... კვლავ მეორდებოდა ქვემეხების გრიალი, რასაც ეკლესიის დანგრეულ ინტერიერში შემოხიზნული, სასოწარკვეთილი ხალხი, ღვთისგან მოვლენილ რისხვად აღიქვამდა და ძირს განერთხმოდა. შეშინებულნი, მხსნელის გამოცხადებას შესთხოვდნენ მამაზეციერს და გაუბედავად, დაბალი ხმით იწყებდნენ ცნობილ სიმღერას: „შორი გზიდან სატრფოს ველი, სხვა მოდის და ის კი არა!“.

რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარე წამიერად ყოვნიდებოდა, მაგრამ მალევე რალაცას მოისაზრებდა, გარეთ გავარდებოდა და ისევ შემოდოდა. ამჯერად იგი წელგამართული, დინჯად შემოაბიჯებდა სცენაზე. ახლა ყვარყვარეს ქრისტეს პერანგის მსგავსი ჯვალოს მოსასხამი ეცვა. მის თეთრ სახეზე სქელი შავი საღებავით შემოხაზული წარბები და შავადვე მოხატული თვალები, ნიღბის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. იგი შემოსვლისთანავე ხელებს მოწყალედ იწვდიდა შიშისაგან გონდაკარგული ხალხისაკენ და გაკიცხვისა თუ შებრალების ტონით მიმართავდა: „სულ ასე უნდა იწანწალოთ უთაურებო?!“. მომაჯადოებლად არტისტული, უტყუარი ინტუიციით აღჭურვილი „მოძღვარი“, სატანური მოხერხებით თამაშობდა ვითომცდა ხალხის კეთილდღეობისათვის ზრუნვით დაღლილ, ფეხშიშველა წმინდანს.

მუხლებზე დაჩოქილი, სასწაულის მომლოდინე, მორწმუნე ბრბო, ქვემეხების ქუხილის ხმაზე რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარეს გამოცხადებას, უზენაესის მიერ მათი ვედრების შესმენის დასტურად მიიჩნევდა. ისინი ჯვალოს კვართმოსხმულ, ტანჯულსახიან უცნობს – ქრისტედ აღიქვამდნენ!... აქედან იწყებოდა მხსნელის ნიღაბს ამოფარებული რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარეს საკვირველი მეტამორფოზების კასკადი, რაც მაცხოვრის ცხოვრებას გროტესკულად, ირონიული პარადოქსალურობით წარმოადგენდა. რ. სტურუა შენიშნავდა: „ყვარყვარეს ცხოვრება „ხალხის სიკეთისათვის“ მაცხოვრის თავდადებას ირონიულად დავუკავშირე“.¹ „ამ პარალელის მეოხებით ვაჩვენე ე.წ. „ანტიქრისტე“, რომელიც თავის საქმიანობას სიკეთის სახელით იწყებს – ქადაგებს იმას, რაც ხალხისათვის საჭირო და მისაღებია“.²



¹ გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 10. 01. 1979.

² დილოგი ყვარყვარეზე, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, 1974, #4, გვ. 25.



სცენაზე გათამაშებული ქმედების შესაბამისად, ქვეყანა ქაოსში იყო დანთქმული (პიესის კანონიკური ტექსტის მიხედვით რუსეთ-ოსმალეთის ომი მძვინვარებდა, თუმცა იგულისხმებოდა თანამედროვე სამყაროში დამკვიდრებული მარადიული ომი), რაც ხელსაყრელ მომენტს ქმნიდა - ეკლესიას ეშმაკეულნი, ქვეყანას ავანტიურისტები და-პატრონებოდნენ. ქაოტურ სიტუაციაში ლოგიკური ხდებოდა მოხერხებული ავანტიურისტის „გამოცხადება“ მონური ფსიქიკის მქონე ხალხის წინაშე, რომელიც მუხლმოყრილი შესთხოვდა უზენაესს მხსნელს. ადამიანების ეს ამორფული მასა თავად აღმოჩნდა მზად, ფეხშიშველა ყარბში ქრისტე-მხსნელის ხატება დაენახა, მისთვის მიენდო საკუთარი ბედი და ქვეყნის მომავალი. ცნობილი რუსი კრიტიკოსი ვ. ივანოვი რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარეს შესახებ წერდა: „იგი ბრბოს ბნელი, ბრმა ინსტინქტების პროექციაა, თავის თავში ატარებს როგორც არასრულფასოვნების კომპლექსს, ასევე განდიდების მანიას. წმინდანისა და კლოუნის თეთრ კვართში გახვეული, ფეხშიშველა ყვარყვარე, რომლის მიცვალებულივით გადაფითრებულ, ფერუმარილიან სახე-ნიღაბზე, განსაკუთრებული ფანტასმაგორიული სიცხადით გამოკრთის შავი წრეებით შემოხაზული თვალები, მოქნილი, გალიპული ქვეწარმავლის შთაბეჭდილებას ტოვებდა“.¹

რამაზ ჩხიკვაძის მიერ განსახიერებული ფეხშიშველა ყვარყვარეს ხამი ტილოს პერანგი, ერთდროულად ქრისტეს კვართისა და ჯამბაზის კოსტიუმის ასოციაციას იწვევდა. მსახიობსა და რეჟისორს დიდ პოლიტიკურ სცენაზე შემოჰყავდა დიქტატორის თვისებების მქონე შოუმენი, კოსმიური მასშტაბის მანიპულატორი, რომელიც ნიღბის მიღმა მალავდა თავის რეალურ სახეს - სიცარიელეს. მის თეთრად შეფეთქილ სახეს არაამქვეყნიური იერი აღბეჭდვოდა და გადარჩენის „სტრატეგიას“ აცნობდა „მრევლს“. გეგმის მოხაზვისას ყვარყვარეს კვერთხი, იქვე მიგდებულ სათეატრო რეკვიზიტს - სამეფო გვირგვინს წამოედებოდა, თავზე დაიდგამდა და ცხადყოფდა ქოსატყუილას ამბიციის მასშტაბს, თაღლითი ავანტიურისტის ტრადიციულ მიზანს, - განდიდების მანიას! დარბაზს ეფინებოდა უძველესი ქართული ქორალის ხმები - „შობაი შენი, ქრისტეო“.

¹გაზ. „დრუჟბა ნაროლოვ“, #6, 1977.

კომპოზიტორ ბიძინა კვერნაძის მიერ სპექტაკლისათვის შექმნილი მუსიკალური პარტიტურა ნათლად გამოხატავდა დადგმის კონცეფციას, რაც ქრისტესა და ანტიქრისტეს ზნეობრივი დაპირისპირების საფუძველზე იყო აგებული. ყვარყვარეს კლოუნადას, ირონიულ კონტრაპუნქტს უქმნიდა სპექტაკლში გამოყენებული მუსიკალური ნიმუშების ფრაგმენტები: ბახის „იოანეს ვნებანი“, ბეთჰოვენის „IX გმირული სიმფონია“, ვებერის „იესო ქრისტე - სუპერვარსკვლავი“ და სხვა.

რეჟისორი პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაში გათამაშებული ნარატივით უჩვენებდა ისტორიული კატაკლიზმების ზედროულ სურათს. სწორედ ამ მიზნით იქნა პიესის ახალი მონტაჟი გადავსებული ავტორის სხვა პიესებიდან („კახაბერის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“) ამოკრეფილი იმ ციტატებით, სადაც ყვარყვარეს ვარიაციული სახეები იყო აღბეჭდილი. სცენაზე წარმოსახებოდა უპოვარისა და ბოგანოს აღზევების ისტორია, ობივატელური აზროვნების ანტიზნეობრივი ხასიათი, ის გარემო და საზოგადოება, რომელმაც განაპირობა ყვარყვარეს შერაცხვა მოძღვრად და მხსნელად! რ. სტურუა აცხადებდა: „ყვარყვარე განზრახ დავნთქე უფერულ ნაცრისფერ ბრბოში, რადგან ამ ბრბოს, თვით ყვარყვარე ირჩევს. ასეთ „გმირებს“ ხომ პიროვნება მხოლოდ ხელს უშლის და ამიტომ საკუთარი თავის ირგვლივ ვაკუუმს ქმნიან. მათ თავზარს სცემს ვინმეს ინდივიდუალობა, ჩვეულებრივი, უფერული მასა, რომელიც სარგებელს გამოეღის ამგვარი „ბელადისაგან“, ისე მიისწრაფის მისკენ, როგორც ბუზი თაფლისაკენ“.¹

მომდევნო ეპიზოდში რ. ჩხიკვაძის კვლავაც ფეხშიშველა ყვარყვარე, რევოლუციონერის ნიღბით შემოდოდა სცენაზე. ამჯერად მას ჯარისკაცის ფარაჯა ეცვა, რომელიც სოციალისტ სევასტის გაუცვალა წისქვილში. თავისი ახალი ნიღბით მოხიბლული და ამაყი, ცნობილი რევოლუციონერის დასატყვევებლად მოსულ ემისრებს წამებული რაინდის თავდაჯერებული პოზით მიჰყვებოდა, თან სახელოვან რევოლუციურ სლოგანს წარმოთქვამდა - „ბორკილებს გარდა არაფერი გვაქვს დასაკარგიო“. დარბაზს ეფინებოდა ბეთხოვენის მეცხრე გმირული სიმფონიის ფინალი, რაც გამოკვეთდა გმირული-სა და ანტიგმირულის დაპირისპირების პასაჟს. „ყვარყვარეს სახეში ვხედავდით, რომ მდაბონი მალლა მიისწრაფიან და თვითგაღმერთების გზას ადგებიან. ბრბო შეუმცდარად გრძნობს მასში თავისიანს. ცდება მხოლოდ იმ უაზრო, სულიერ მოიმიდებობაში, რომ „ჩვენ“ „ჩვენებური“ კაცი შეძლებს და ისურვებს ბრბოს ინტერესების დაცვას“.²

თითქოსდა მამაცი, მაგრამ რეალურად მუდამ შიშმორეული, ცივი, მიუკარებელი, თაბაშირისაგან ჩამოსხმულივით გაქვავებული თეთრი სახის მქონე ყვარყვარე, არასდროს ევლინებოდა მაყურებელს თავისი ნამდვილი სახით. ეს მარად შენიღბული, ფრთხილი და თავხედი პიგმეი, მხოლოდ პირადი განდიდებისა და კეთილდღეობის წადილით იყენებდა ავანტიურისტის მისტიფიკაციებს. მომდევნო ეპიზოდში თამაშდებოდა სამხედრო შტაბში მისი ჩამოხრჩობის სცენა. მოედნის მარცხენა მხარეს აღმართულ ჯვართან, ჰკიდებდნენ სახრჩობელას და გაუთვალისწინებელი, სახიფათო ფინალით დამფრთხალი ყვარყვარე, თვითგაღმერთების მიზნით, მტკიცებას იწყებდა - „ხელმწიფის ერთგული კაცი ვარო“. წინააღმდეგობის მიუხედავად, მას აიძულებდნენ სახრჩობელაზე ასვლას და ისიც, სასცენო ქმედების ნელ ტემპში იწყებდა ამ თავზარდამცემი გზის გავლას. კინოხერხის გამოყენებით იკვეთებოდა ყვარყვარეს გასაოცარი მიმიკრიის უნარი. იგი დაძაბული, შემცბარი ადიოდა სახრჩობელაზე, თავს უყრიდა

¹ გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზი“, 27. 04. 1974.

² ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, 1987.

ყულფში, ბედს ეგუებოდა და... მოდიოდა ცნობა – მეფე გადადგა, რევოლუცია მოხდაო. ლამის სიკვდილს შეგუებულ ყვარყვარეს, დეპეშა სულზე უსწრებდა. ამიერიდან სასწაულებრივად გადარჩენილს, ხელმწიფის ერთგული ოფიცრები თავს ევლებოდნენ, მისგან ელოდნენ ხსნას. „ჯვარცმის“ პროცესს ენაცვლებოდა ყვარყვარე-წმინდანის „გარდამოხსნის“ ეპიზოდი! ისმოდა „ოდა სიხარულისა“ (ბეთჰოვენის „IX სიმფონიის“ ფინალი). ამაყი ყვარყვარე სახრჩობელიდან ხსნიდა ყულფს და მას საზეიმოდ, საკუთარი ღირსების შეგრძნებით აკერებდა საქალაქდეში, სადაც მისი რევოლუციური წარსული იყო აღნუსხული.

მეტაფორული პასაჟებით გაჯერებულ წარმოდგენაში ყვარყვარე კვლავ ახალ ნილაბში ევლინებოდა სცენას. რევოლუციით აღელვებული ხალხის დასამშვიდებლად, დაშლილი სამხედრო შტაბის დაბნეული მოხელეები მათ წინაშე ყვარყვარეს წარადგენდნენ ორატორის რანგში. ისიც მედიდურად ადიოდა ტრიბუნაზე, რომლის თავზეც ყინწვისის ანგელოსი იყო გამოსახული. ფეხშიშველა და კვლავაც თეთრნიღოსანი ყვარყვარე გასაოცარი არტისტული სიმშვიდით იწყებდა ერის დამოძღვრას. იგი ოსტატურად ირგებდა პოლიტიკური დემაგოგის როლს. მისი ხმის მოდულაცია, ექსტრავაგანტური პლასტიკური ნახაზი, მეტყველების პათოსის მზარდი დინამიკა და კვლავ ლოცვის ტონალობაში გადასვლა, ჰიტლერის ტრიუმფალური გამოსვლების ასოციაციას იწვევდა. ნ. გურაბანიძე წერდა: „რ. ჩხიკვაძის სახე მთელი სპექტაკლის მანძილზე გახვევებული იყო, ნილბად ქცეული, მხოლოდ ხანდახან თუ გადასერავდა ირონიული ღიმილი და ასევე წამიერად თუ გადაურბენდა შიშის ჩრდილები. ამით მსახიობი და რეჟისორი მიგვანიშნებდნენ, რომ ყვარყვარე უცვლელია, მარადიულ ნილაბსაა ამოფარებული. ამასვე ნიშნავს მისი სულ ფეხშიშველა სიარული, რასაც ორმაგი ქვეტექსტი აქვს. აქ ჩანდა მსახიობისა და რეჟისორის დამოკიდებულება ამ გმირისადმი: რაც არ უნდა განდიდდეს ყვარყვარე, რა სიმალეებსაც არ უნდა მიაღწიოს, მაინც „ფეხშიშველა“, უპოვარია, სულით გლახაკია, მისი არსი „შიშველია“. მეორე მხრივ, ეს აღიქმებოდა როგორც თვით ყვარყვარეს ბუნების, მისი თვალთმაქცობის აშკარა თვალში მოსახვედრი მეტაფორა: როგორც არ უნდა გავდიდკაცდე, მაინც თქვენთან ვარ, თქვენიანი ვარ, – თითქოს ეუბნება იგი ხალხს, – ისეთივე ვარ, როგორიც ვიყავი მაშინ, ფეხშიშველი მხსნელად რომ მოგევლინეთო. ეს არის გროტესკული არსი სპექტაკლისა“¹.

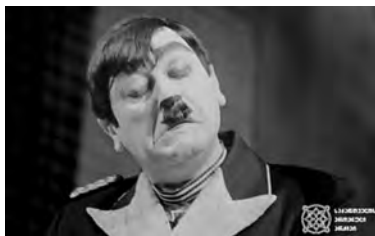
პირველი მოქმედების დასასრულს, თეთრ ნაბადწამოსხმული ყვარყვარე – რ. ჩხიკვაძე ნ. ბარათაშვილის სტრიქონებს კითხულობდა ავანსცენიდან. მსახიობი ირონიზირებდა დიქტატორთათვის დამახასიათებელ ეროვნული პოეზიის შედეგებით მანიპულირებას, ტრადიციული ღირებულებებისადმი თითქოსდა ერთგულებით საზოგადოების მონუსხვის აპრობირებულ ჩვევებს.

მეორე მოქმედების დასაწყისში რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარე 20-იანი წლებიდან 70-იანი წლებში აკეთებდა „ნახტომს“. იგი ვებერის „საზეიმო მარშის“ ფონზე (როკ-ოპერიდან „იესო-ქრისტე-სუპერვარსკვლავი“) ერთგული გარემოცვის თანხლებით, ახალი დროის შესაფერისი უცხოური მარკის ავტომობილით, უცხოურ ხაკისფერ სამხედრო ამუნიციის გამოწყობილი და იარაღით აღჭურვილი შემოდიოდა სცენაზე. ამჯერად ამ უცხოელსა თუ საკუთარი ქვეყნის ინტერვენტად მოვლენილს, რომლის თეთრი, გაქ-

¹ გურაბანიძე, ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, 2004, გვ. 124,

ვაგებულის სახიდან გარკვევით კრთოდა უღმობელი ბუნება, მის ფერხთით ჩამუხლული საქართველოს დროებითი მთავრობის რწმუნებული (მსახიობი გ. ჭიჭინაძე) შიშით, კრძალვითა და შფოთით შესცქეროდა. იგი მანქანიდან გადმოსვლისთანავე წყლით სავსე ტაშტს უდგამდა ფეხქვეშ საკუთარ ძღვევამოსილებაში თავდაჯერებულ ნაცარქექიას და თამაშდებოდა ქრისტეს მიერ მოწაფეთა „ფერხთა ბანის“ გროტესკულად ამოტრიალებული რიტუალი. განბანილ-განწმენდილ, კვლავაც ფეხშიშველა მდაბიოს კი, ქვეყნის მთავარსარდლად ნიშნავდნენ. პრემიერის შემდეგ რ. ჩხიკვაძე აცხადებდა: „ეს ფეხშიშველობა მე, როგორც მსახიობს, შინაგანად მეხმარება უფრო ცხადად წარმოვიდგინო მაწანწალა ყვარყვარეს ნატურა. ყვარყვარეს ფრაკიც აცვია, მაგრამ მე არ ვკარგავ პერსონაჟის „ბოსიაკურ“ საწყისს“.¹

წარმოდგენაში მოულოდნელობის ეფექტს ამწვავებდა პოლიკარპე კაკაბაძისა და ბერტოლტ ბრეხტის შეხვედრა. მსახიობებს გამოჰქონდათ XX საუკუნის ორი სახელოვანი დრამატურგის პორტრეტი, ტრანსპარანტებს სოლივით არჭობდნენ სცენის ფიცარნაგზე და რ. ჩხიკვაძის სცენური გმირი, ამჯერად, ბ. ბრეხტის „არტურო უის კარიერიდან“ ჰიტლერის ნიღაბს ირგებდა. ყვარყვარეს თეთრი თმა უეცრად შავი პარაკით იცვლებოდა, თეთრად გაპუდრულ სახეზე, წვრილი შავი უღვაში ჩნდებოდა, შავ მუნდირზე რკინის ჯვარს მიიკრავდა და მაყურებლის წინაშე მისი უდიდებულესობა, თავად ფეხშიშველა ჰიტლერი იდგა. უეცარი მეტამორფოზა ყვარყვარეს სახის ამოუწურავ ვარიაციულ შესაძლებლობაზე, თუმცა კვლავაც მის მდაბიო წარმომავლობაზე მიგვითითებდა. ფეხშიშველა ჰიტლერის ეს „სრულყოფილი“ პორტრეტი თავდაუზოგავად ჯახირობდა, რომ ოსტატურად დაესწავლა სახელოვანი ფიურერის სახასიათო მეტყველება, მიმოხვრა, ჟესტები, ინტონაციები, რასაც მსახიობი კომედიურ შეუსაბამობათა კასკადით წარმოადგენდა. კრიტიკოსი გ. გაჩეჩილაძე შენიშნავდა: „ისევე,



როგორც ყვარყვარე, უიცი კარნავალური „გმირია“... პ. კაკაბაძის კომედიის განზოგადების სიბრტყეში, ყვარყვარეს ადგილას იგულისხმება ისტორიის ნებისმიერი კარნავალური მეფე“.²

შემდეგ სცენაში ყვარყვარეს კიმონო ეცვა. რეგებისა და ძიუ დოს ილეთებით თამაშდებოდა მის წინააღმდეგ დაგეგმილი შეთქმულება ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად. მოპაექრეთა მიერ სცენის ცენტრში დადგმული თეთრი სავარძლისკენ მიმართუ-

¹ დიალოგი ყვარყვარეზე, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, #4, 1974, გვ. 25.

² გაჩეჩილაძე, ყვარყვარეს მეტამორფოზები, ჟ. „ცისკარი“, 1974, #7, გვ. 154..

ლი იერიშის დროს, ყვარყვარე უეცრად გვერდზე გასხლტებოდა. სცენაზე გაშლართული ოპონენტები გონს რომ მოვიდოდნენ, ტახტზე მოკალათებული ავანტიურისტი, ნიშნისმოგებით დაჭყურებდა მისი სავარძლის მოსახელთებლად გარჯილ შეგირდებს. განრისხებული, მოტყუებული მოწაფეები გააფთრებით მიიწვედნენ მოხერხებული, ფარისეველი ბელადისკენ. აქ რეჟისორი გვთავაზობდა სენატორთაგან იულიუს კეისრის მკვლელობის სცენის პაროდიას. კაკუტა ზურგში მახვილის დარტყმით განგმირავდა პატრონს და პათეტიკური შეძახილით „შენცა კაკუტა?“, – ყვარყვარე კვდებოდა. უეცრად, კაკუტასაც თავს ესხმოდა ბრუტოსი და სიკვდილის წინ, მასაც აღმოხდებოდა – „შენცა ბრუტოს?“, ხოლო ამ გნიასში სავარძლისაკენ ფორთხვით მიიწვედნენ ერთმანეთთან სამკვდრო-სასიცოცხლოდ შებმული, ძალაუფლების მაძიებელნი. მიზანსცენა აქ იყინებოდა და... მკვდრებით „აღმდგარი“ პატრონი, მენტორული ტონით მოძღვრავდა მისი გაცოცხლებით ბარდაცემულ მოწაფეებს. წამის წინ ყვარყვარესთან მორკინალნი, უიმედოდ, შიშითა და ძრწოლით შესცქეროდნენ მკვდრებით აღმდგარ „გარდაცვლილს“.

სპექტაკლის თავდაპირველი ანუ ძირითადი ვერსიით, წარმოდგენის უკანასკნელ სცენაში, დაპატიმრებული და „ნილაბახდილი“, ამჯერად უკვე საცვლების ამარად დარჩენილი განგვირგვინებული ექსხელისუფალი, უკანასკნელი ძალების მობილიზებით იღვწოდა წამებული წმინდანის გვირგვინით გასცლოდა ასპარეზს. იგი მის წინააღმდეგ აზვირთებულ, რევოლუციური ცვლილებების წადილით გაავებულ ბრბოს თავს აჩვენებდა, თითქოსდა მზად იყო შეჭვებოდა ახალ რეალობას და მრევლის უმადურობას. როცა ირწმუნებდა, რომ ვეღარ შეძლებდა ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად განწყობილთა მხარდაჭერით მოიმედე ხალხის ცდუნებას, ისევე როგორც სპექტაკლის დასაწყისში, მორჩილად ადიოდა სახრიობელა-ჯვარზე. უეცრად იგი ჯვრის ძელს პირშექცევით გაეკვროდა ხელებგაშლილი, სასურველ პოზაში მცირე ხანს შეყოვნდებოდა და ამ უცნაური სანახაობით დაბნეულ-გაოგნებული ხალხის თვალწინ, სამი მეტრის სიმაღლიდან გადმოეშვებოდა. ჯვარს შესეული ხალხი მას ჰაერშივე იჭერდა და კმაყოფილი ჩაუძახებდა „ისტორიის სანაგვე ურნაში“.



სპექტაკლის ფინალში, ნაგვის ყუთში ჩატედილი ყვარყვარე-ნაცარქექია უმედეგოდ ცდილობდა ყუთიდან ამოსვლას, ხოლო ხალხი, კვლავ ახალი გმირის გამოჩენას ელოდა... წარმოდგენის პირველ ვარიანტში მათ ისევ ქრისტეს პერანგით შემოსილი ყვარყვარე ეცხადებოდათ. ყვარყვარეს „მეორედ გამოცხადებით“ თავბარდაცემულნი, ძირს განერთხმოდნენ. ყვარყვარე კი, სპექტაკლის პირველ სცენაში წარმოთქმულ ფრაზას ისევ იმეორებდა: „რა დაგემართათ თქვე გლახაკებო? სულ ასე უნდა იწანწალოთ უთაურებო?“. ყვარყვარეს „მეორე გამოცხადება“, თავბარდამცემ შთაბეჭდილებას ახდენდა. იგი ამთავრებდა და იმავდროულად იწყებდა კიდევ ახალ ციკლს, რომელიც ალუზიური მინიშნებებით სპექტაკლის მაყურებელს რეალობაშიც აბრუნებდა და ახლო წარსულის მოვლენებზეც აფიქრებდა.

ყვარყვარეს მარადიულ წრე-ბრუნვაზე აქცენტირებით, რეჟისორი „ყვარყვარიზმს“ მეტაფორის რანგში ამაღლებდა, მისი პერსონის უსასრულო თვითგანახლების უნარს წარმოსახავდა. სპექტაკლი ავლენდა და კიცხავდა ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის ამბიციით შეპყრობილი მდაბიო ავანტიურისტის არტისტული ფერიცვალების მიმართ მარად უმწეო, უგნურ, უსახურ ბრბოდ გადაქცეულ ხალხის მასას, რომელიც მუდამ მზადაა სარგებლის მიზნით სატანა წმინდანად შერაცხოს, თაყვანი სცეს, დაემონოს. ასეთი ფინალის თაობაზე რ. სტურუა აცხადებდა: „ქრისტედ მოვლენილი ანტიქრისტეს სახე მუდმივ მოდერნიზებას განიცდის. ამიტომ ლოგიკური იქნებოდა მისი აღდგომის სცენაც. ისტორიის სანაგვე ყუთიდან აღმდგარი, უარყოფილი, განდევნილი ყვარყვარე, ხელახლა ევლინებოდა ხალხს. ამით მინდოდა კიდევ ერთხელ გამესვა ხაზი იმისათვის, თუ რაოდენ ფხიზლად უნდა იყვნენ ადამიანები“.¹

წარმოდგენა 1973-74 წლების სეზონში დაიდგა. იმდროინდელი პოლიტელიტის ბეწოლით, კატეგორიულად იქნა უარყოფილი სპექტაკლის ძირითადი ფინალი. კომპრომისულ დასასრულში, მაყურებელმა იხილა სახრჩობელაზე ასული ყვარყვარე, რომელიც მისი კარიერის გმირული დასრულების მიზნით, ენერგიულად ებლაუჭებოდა ჯვარს, ჩამოსვლა არ სურდა, მაგრამ რევოლუციონერები, ახალი ეპოქის მორიგი შემოქმედნი, ძალით ჩამოათრევდნენ და სანაგვე ურნაში ჩაუძახებდნენ. ნ. გურაბანიძე წერდა: „ამ სპექტაკლით ახალი თეატრალური ესთეტიკა დაიბადა, ე.წ. „პოლიტიკური თეატრის“ ყველა დამახასიათებელი ტენდენცია გამოიკვეთა... სპექტაკლი ტოტალიტარიზმის, პოლიტიკური კონინექტურისა და ავანტიურიზმის წინააღმდეგ მიმართული, ისტორიის კატაკლიზმების შედეგად ამოტივტივებული გმირის სრული გაშიშვლებით, მძაფრად უტევდა თვით „სისტემის“ საფუძველთა საფუძველს, რომელსაც „პროლეტარიატის დიქტატურას“ უწოდებდნენ... ყვარყვარეს მითოლოგიზირების მთელი ეს პროცესი სპექტაკლში განაპირობა არა მხოლოდ რეჟისორის მიგნებამ (ქრისტესა და ანტიქრისტეს პარალელი), არამედ თვით პერსონაჟის პირველსაწყისმა, მისმა არქეტიპურმა ფესვებმა, რომელიც ხალხურ ზღაპრებში უკვე ნიღბის სახით („ნაცარქექია“, „ქოსატყულა“) იყო ჩამოყალიბებული“.²

რ. სტურუას „ყვარყვარე“ 200 ანშლავის შემდეგ უჩვენეს მოსკოვის გასტროლებზეც და რეპერტუარიდან მოხსნეს, თუმცა თეატრის ისტორიას შემორჩა როგორც ახალი თეატრალური ეპოქის ერთ-ერთი პირველი მკვეთრი, წარმატებული ნამუშევარი. რუსთაველის თეატრისადმი მიძღვნილ თავის ერთ-ერთ პუბლიკაციაში დ. მუმლაძე სამართლიანად შენიშნავდა: „რუსთაველის თეატრის მეტად რთული და მრავალპლასტიანი ბუნება ნათლად წარმოსახავს მისი ურთიერთობის თავისებურებას XX საუკუნის უმთავრეს მიმართულებებთან... ახალი თეატრალური ენის ადვილად, არტისტული სილალით ათვისების მაღალ კულტურას... საბჭოთა თეატრალურ სივრცეში რუსთაველის თეატრი გახლდათ ის ერთ-ერთი პირველი თეატრი, რომელმაც თავისუფლად, ორგანულად შეძლო თანამედროვე „ღია თეატრის“ მრავალრიცხოვან კონცეფციათა გათავისება“³...

70-იან წლებიდანვე მზარდი წარმატებებით მოღვაწე რეჟისორი შალვა გაწერელია, მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში უმთავრესად ელტვოდა რეალისტურ, ცხოვ-

¹ ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1974, #4, გვ. 27

² გურაბანიძე, ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, 2004, გვ. 132.

³ მუმლაძე დ., პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში, ჟურნ. თეატრი და ცხოვრება“, #6, გვ. 44.

რებისეულ სიმართლეს მიმსგავსებულ ფორმაწარმოებას. აღიარებდა გარდასახვისა და ქმედითი ანალიზის სტანისლავსკისეული სისტემის უნივერსალურობას. მიუხედავად ამისა, მაშინაც კი, როცა თითქოსდა თანმიმდევრულად სარგებლობდა ტრადიციული სისტემის პრინციპებით, არცთუ იშვიათად მანიპულირებდა მათით და ქმნიდა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ, ინდივიდუალურ ესთეტიკურ სისტემას. საკუთარი პოზიციის გამოსაკვეთად რეჟისორი უხვად სარგებლობდა სხვადასხვა სახელოვნებო სტილისა და მეთოდოლოგიისათვის დამახასიათებელი ფორმების ტანდემით, მათი ურთიერთგამსჭვალვით, აღრევითაც კი. ეს მეთოდოლოგია აღარავის უკვირს XXI საუკუნის პრინციპული ეკლექტიზმის, პასტიშისა და პოპურის ხანაში, სადაც ცნობილი ხერხების ახლებური გადათამაშებითა და კომბინირებით ახალი მხატვრული სინამდვილე წარმოისახება... ამჯერად სულ უფრო თამამად უარყოფენ ერთი რომელიმე გაბატონებული დისკურსით სარგებლობას და ამით თავისუფლად აპელირებენ იმ სივრცეში, რომელიც „პოსტმოდერნულ სიტუაციას“ წარმოსახავს. XX საუკუნის 70-იანი წლებისათვის, ამგვარი ნოვაციები დიდ სითამამესთან, დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული, განსაკუთრებით კი მრავალმხრივ და მკაცრად კონტროლირებად საბავშვო თეატრის არეალში. მიუხედავად ამისა, სწორედ კრიტიკულ-შემოქმედებითი და ახალი ტენდენციების ინტუიტური წვდომითაც იქნა აღბეჭდილი მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში შალვა გაწერელიას მიერ განხორციელებული არატრადიციული დადგმები, განსაკუთრებით კი, თავად ბატონი შალვას მიერვე, თავის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დადგმად დასახელებული ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“. რეჟისორი გულისტკივილით შენიშნავდა, რომ ამ სპექტაკლს მის თანამედროვეთა შორის წარმატება არ მოჰყვა. საზოგადოება მოუმზადებელი აღმოჩნდა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრისათვის „შეუფერებელი“, უჩვეულო სითამამით გამორჩეული დადგმის ღირსეულად აღსაქმელად.

აღსანიშნავია ისიც, რომ 70-იანი წლების დასაწყისში თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრშიც ჩამოყალიბდა რეჟისორისა და მხატვრის მრავალწლიანი შემოქმედებითი ტანდემი. თეატრისა და კინოს მხატვარი, სცენოგრაფი მიხეილ ჭავჭავაძე (1944-1995), ერთხანს საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე სწავლობდა, ხოლო 1967 წელს დაამთავრა სამხატვრო აკადემია თეატრის მხატვრის სპეციალობით. მრავალმხრივ ერუდირებულმა, დახვეწილი გემოვნების შემოქმედმა, შალვა გაწერელიასთან თანამოაზრობის პრინციპზე დაფუძნებული მრავალწლიანი თანამშრომლობით, გარკვეული როლი შეასრულა მოზარდთა თეატრის სწრაფი რეფორმირების პროცესში. აქ მან წარმატებით გააფორმა შ. გაწერელიას სპექტაკლები: ჰაკეტისა და გულჩინის „ანა ფრანკის დღიური“ (1972), ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ (1973), დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაჭირვება“ (1974), ბ. ბრეხტის „სიმონა მაშარის სიზმრები“ (1976), ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მშენ“ (1978), თ. ბიბილურის „ორი ნოველა“ (1979), ბ. ლავრენიევის „რღვევა“ (1980), ი. სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთი“ (1989, სახელმწიფო პრემია, 1991), თემურ ჩხეიძის „უბედურება“, „დარისპანის გასაჭირი“.

დიდი ფანტაზიის მქონე, განათლებული, ევროპულად მოაზროვნე, უაღრესად აქტიური შემოქმედი-მხატვარი, ქართულ თეატრალურ სამყაროს მოევლინა ფრიად საინტერესო მოღვაწედ. მასთან გატაცებით თანამშრომლობდნენ სხვადასხვა თაობის რეჟისორები. მიხეილ ჭავჭავაძე (საქ. დამს. მხატ. 1981) მუშაობდა მხატვრად ზუგდი-

დის თეატრში (რეჟ. თ. ჩხეიძის მოწვევით, 1967-69), რუსთაველის თეატრში (1969-82). მან სანდრო მრევლიშვილთან და გაიომ კანდელაკთან ერთად, 1974 წელს დააარსა ახალგაზრდული სტუდია მეტეხის თეატრი, რომლის მთავარი მხატვარიც იყო დაარსების დღიდან. აქვე გააფორმა სპექტაკლები: უ.შექსპირის „ჰამლეტი“, ე. ნინოშვილის „პარტახი“, პ. ვაისის „დექტატორი აბაზანაში“. ს. მრევლიშვილის „მოდი ვნახოთ ვენახი“. მის საუკეთესო ნამუშევრებს მიეკუთვნებოდა სცენოგრაფია რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებისთვის: დ.კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1969), შ.დადიანის „გუშინდელნი“ (1972), გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“ (1973), თ. გილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ (1979). ამ სპექტაკლების გაფორმებისას მან გამოავლინა მიდრეკილება მინიმალიზმისაკენ, დახვეწილი მეტაფორების ხართვა სპექტაკლის დინამიკაში. მარჯანიშვილის თეატრში მხატვრულად გააფორმა თ. ჩხეიძის სახელოვანი დადგმა ჰ.იბსენის „მოჩვენებანი“, ლ. ტოლსტოის „ანა კარენინა“ (რეჟ. მ. კუჭუხიძე). სპექტაკლები გააფორმა აგრეთვე, რუსეთის, უცხოეთის სხვა ქვეყნებისა და საქართველოს სხვადასხვა თეატრში.

XX საუკუნის 70-იანი წლები, როდესაც შალვა გაწერელია თავის პირველ წარმატებულ სპექტაკლებს ქმნიდა, მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო ქართული თეატრის ისტორიაში. XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან, ევროპული სათეატრო აზროვნებისაგან ხელოვნურად იზოლირებული საბჭოური თეატრი განვითარების ბუნებრივ პროცესს დაუბრუნდა. საზღვარგარეთულ თეატრალურ ესთეტიკასთან კვლავ დაახლოების პერიოდი, ეროვნული სადადგმო და საშემსრულებლო ხერხების უცხოურთან ადაპტირებით აღინიშნა. ამასთანავე გამოიკვეთა, რომ მათ შორის მუდმივად არსებობდა კოდური შეხების წერტილები. მარად მშფოთვარე სინამდვილის ამსახველ-შემფასებელი სანახაობრივი ფორმები, ცენზურისა თუ თვითცენზურის მიუხედავად, ქართულ თეატრშიც შეუფერხებლად განვითარდა. ნახევარსაუკუნოვანი იზოლირებული მოღვაწეობის შედეგად, უსწრაფესი ტემპით მოხერხდა წარმატებული ხართვა მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების მთავარ ტენდენციებში. იმავდროულად შენარჩუნდა ეროვნული მხატვრული ფორმა და სულისკვეთება. შალვა გაწერელიაც ქართული თეატრალური რეჟისურის კლასიკური ფაზის შემოქმედებითი მემკვიდრე აღმოჩნდა.

XX საუკუნის 70-იანი წლების რეჟისორთა თაობის სათეატრო მოდელი მემამბოხეს წარმოადგენდა. მათი წარმატებული სპექტაკლები ამხელდნენ საზოგადოების ზნეობრივ დეგრადაციას, პიროვნების შინაგანი რღვევისა და საყოველთაო ნიჰილიზმის მოსალოდნელ ტრაგიკულ შედეგს. თეატრალური რეჟისურის ლიდერები, თანამედროვე სოციალ-პოლიტიკური მდგომარეობის გათვალისწინებით ახდენდნენ კლასიკის ადაპტაციას და იბრძოდნენ საზოგადოების გამოფხიზლებისა და ამოქმედებისთვის. მიმდინარე თეატრალურ პროცესებში გამოკვეთილ ადგილს იმკვიდრებდა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრიც. შალვა გაწერელია ფსიქოლოგიურ-ეპიკური სათეატრო ესთეტიკის ტანდემის მიღწევით, მსახიობთა მრავალფეროვანი გამომსახველი ხერხებით, თეატრის სანახაობრივი ბუნების გააქტიურებითა და თეატრალური ფორმის დახვეწით წარმართავდა თეატრის რეფორმირებას. იგი ითვალისწინებდა არა მარტო XX საუკუნის 70-იანი წლების მოზარდთა თეატრებში მიმდინარე ცვლილებებს, არამედ ზოგადად განვითარებულ თეატრალურ პროცესებსაც. მისი დადგმები გამოირჩეოდა თანამედროვე რეჟისორული თეატრისათვის ნიშანდობლივი თავისუფალი, ინტერპრეტაციული სტილით. ახასიათებდა აგრესია, სინთეტიზმი, მასშტაბურობა,

კონცეფციურობა, ლტოლვა ახალი გამომსახველი საშუალებებისაკენ, მეტაფორულობა, გროტესკულობა, ლაკონიზმი. როგორც სამართლიანად შენიშნავდა თეატრმცოდნე მერაბ გეგია, „შალვა გაწერელიას რეჟისურა უთუოდ ენათესავება რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ძიებებს“.¹

შალვა გაწერელიას რეჟისორული სპექტაკლები 1958-1996 წლებში, „ოქროს ხანა“ იყო მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის ისტორიაში. თეატრის ხელმძღვანელად მუშაობისას 1976-1996 წლებში, მან „კომუნისტური სულისკვებით აღზრდაზე“ ორიენტირებული თეატრი გარდაქმნა მკვეთრი მსოფლმხედველობის მქონე თანამედროვე ახალგაზრდულ თეატრად. იგი დგამდა უჩვეულო სითამამით გამორჩეულ სპექტაკლებს, რისთვისაც ირჩევდა მხოლოდ მნიშვნელოვან თემებს. სწორედ შალვა გაწერელიას უკავშირდება მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის შემოქმედებითი მიღწევების სახელოვანი პერიოდი, მისი მეამბოხე სპექტაკლების ხანგრძლივი ეპოპეა. მას მოიხსენიებდნენ იმ პერიოდის საბავშვო თეატრების რეფორმატორთა ისეთი სახელოვანი მოღვაწეების გვერდით, როგორებიც იყვნენ: მარია კნებელი, ანატოლი ეფროსი, ადოლფ შაპირო და სხვა. თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე წერდა: „შალვა გაწერელია ეროვნული რეჟისურის იმ გუნდის წევრია, რომელთაც თვისებრივად შეცვალეს იმ თეატრის შემოქმედება, სადაც მოღვაწეობდნენ. ამით კი, საგულისხმო როლი შეასრულეს XX საუკუნის ქართული თეატრის ისტორიაში.... ამ თვალსაზრისითაც აღმოჩნდა ბატონი შალვა ადოლფ შაპიროს, დაღია ტამულავირუტეს, გენრიეტა იანოვსკაიას, კამა გინკასის, ბორის კისილიოვის, ზინოვი კარაგოცკის და სხვ. ძიებათა თანამოაზრე. მათი ძალისხმევით წარმატებით გაგრძელდა მარია კნებელის, ანატოლი ეფროსის, ოლეგ ეფრემოვის მიერ მოსკოვის ცენტრალურ საბავშვო თეატრში წამოწყებული სასცენო რეფორმა... თუ გავითვალისწინებთ გასული საუკუნის სოციალ-პოლიტიკურ ვითარებას, საბჭოთა რეჟიმის იდეოლოგიურ წნებს, იდეოლოგიური კონტროლის პირობებს, გასაგები გახდება რას ნიშნავდა XX საუკუნის 70-იან, 80-იან წლებში შალვა გაწერელიას მიერ ჩატარებული რეფორმა“.²

შალვა გაწერელიას საუკეთესო სპექტაკლები მძაფრად და სახიერად უჩვენებდა ტოტალიტარული რეჟიმის სისასტიკეს, თანამედროვე ადამიანის უმწეო მდგომარეობას, ინტელიგენციის გაუსაძლის ხვედრს, დამკვიდრებულ აგრესიასა და ცინიზმს. იგი შთააგონებდა ახალგაზრდებს, რომ ჯანსაღი და ღირსეული არსებობისათვის, არასრულფასოვანი სამყაროს გარდაქმნა აუცილებელი იყო. რეჟისორი თანადროული პრობლემების გათვალისწინებით, თამამად ავსებდა დრამატურგისეულ ქვეტექსტს ახალი შინაარსით, გვევლინებოდა პიესის სრულფასოვანი თანაავტორად. საკუთარი სათეატრო ესთეტიკის საფუძვლების ძიებითა და დამკვიდრებით, რეჟისორი მკვეთრად ემიჯნებოდა მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის ტრადიციულ პედაგოგიურ თეატრს. ცდილობდა აღეზარდა კრიტიკულად მოაზროვნე თაობა, დახმარებოდა მათ პიროვნებად ჩამოყალიბებაში, ფარული კონფლიქტებით აღსავსე სამყაროს შეცნობაში. ვახტანგ ქართველიშვილი და მერაბ გეგია წერდნენ: „უაღრესად სერიოზული, გამოკვეთილი პოზიციისა და ნატიფი ხელწერის დასი, არა მარტო აღძრავს სადღეისოდ მნიშვნელოვან პრობლემებს, არამედ პოულობს კიდევ მისთვის

¹ გეგია, თეატრალური კალეიდოსკოპი, 1990, გვ. 160.

² არველაძე, ნამდვილი ხელოვნება, გაზ. ლიტერატურული საქართველო, 20. II. 1987.

თანადროულ და მეტყველ სცენურ ფორმას“.¹

XX საუკუნის 70-იანი წლების დასაწყისში განხორციელებული ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“-ს დადგმით, შალვა გაწერელიამ წარმოაჩინა თავისი თავისუფალი, კრიტიკულ-შემოქმედებითი დამოკიდებულება კლასიკისადმი (მხატ. მ. ჭავჭავაძე, კომპ. ა. ჩიმაკაძე, ქორ. მ. შუბაშუკელი, მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა 21. IX. 1973). სპექტაკლის დადგმისას, რეჟისორი უნივერსალურ მითად განიხილავდა ქართველი კლასიკოსის ამ სახელოვან პიესას და მის საფუძველზე წარმოგვიდგენდა თანადროული რეალობის მკაფიო სურათს. მითი კი, როგორც ცნობილი მკვლევარი მირჩა ელიადე წერდა – „ნიშნავს ნამდვილ ამბავს, საკრალურს, სანიმუშოსა და ნიშანდობლივს“.²

ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ 1894 წელს დაიწერა და უმაღლვე დაიბეჭდა ჟურნალ „მომამბეში“ (1894). ავტორის ეს მთავარი დრამატული ქმნილება პირველად მხოლოდ 1940 წელს დაიდგა თელავის თეატრში (რეჟ. გ. როსება, მხატ. დ. ბალარჯიშვილი, კომპ. შ. შავერზაშვილი, პრემიერა 19. IV. 1940). „მოკვეთილი“ დადგეს, აგრეთვე, არჩილ ჩხარტიშვილმა (1944, 1956, 1968), კოტე ანდრონიკაშვილმა, ავთო ვარსიმაშვილმა და სხვებმა. არჩილ ჩხარტიშვილმა სამჯერ განახორციელა „მოკვეთილი“ ბათუმის (1944), მარჯანიშვილისა (1956) და რუსთაველის თეატრებში (1968). ლეგენდარული დადგმის თაობაზე დალი მუმლაძე წერდა: „როდესაც ბათუმში „მოკვეთილი“ იდგმებოდა, ომი ჯერ კიდევ არ იყო დამთავრებული. 1944 წელი იდგა. ა. ჩხარტიშვილი ვაჟა-ფშაველას დრამას დგამდა როგორც პატრიოტულ პიესას... მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე (1956), ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესების თანახმად, ადამიანი იკავებს მონუმენტის ადგილს... სპექტაკლში მთავარი სამშობლოსადმი სიყვარულის, მისთვის თავგანწირვის თემა ხდება... არჩილ ჩხარტიშვილი „მოკვეთილში“ აღწევს სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებისათვის დამახასიათებელი ეპიკური, მასშტაბური ფორმების შერწყმას მარჯანიშვილის თეატრისათვის ჩვეული ხასიათის ფაქიზ, ფსიქოლოგიურ დამუშავებასთან“.³

არჩილ ჩხარტიშვილის გმირულ-რომანტიკული ხასიათის სპექტაკლისაგან რადიკალურად განსხვავდებოდა შალვა გაწერელიას მიერ ახალგაზრდული მაქსიმალიზმით აღბეჭდილი დადგმა. მისი „მოკვეთილი“ წარმოაჩენდა ახალი თაობის მსოფლგანცდას, აწმყოს კრიტიკულ შეფასებასა და მოძველებული კანონების რევიზიის ცდას. სპექტაკლი გამოკვეთდა რეჟისორის პოზიციას, უჯანყდებოდა თანამედროვეობაშიც მომძლავრებულ ადამიანური ღირსების ხელყოფის ფაქტებს, მარადიულ ღირებულებათა დევალვაციას, პიროვნებასა და საზოგადოებას, პიროვნებასა და სახელმწიფოს შორის გამეფებულ კონფლიქტს. თამამსა და აგრესიულ სპექტაკლში ვაჟა-ფშაველა ახალი თაობის მოკავშირედ წარმოგვიდგა. დადგმა შორდებოდა მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრისათვის დადგენილ საზღვრებს და ეხმიანებოდა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ძიებებს, სადაც ამ დროისათვის უკვე მკვეთრად ისმოდა ახალი თაობის ამბოხი ტირანიის წინააღმდეგ. დედაქალაქის ცენტრალური თეატრის სცენაზე უკვე დადგმული იყო რობერტ სტურუას „სეილემის პროცესი“ (1965), „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (1969), მიხეილ თუმანიშვილის „ანტიგონე“ (1968), თემურ ჩხეიძის

¹ ქართველიშვილი, გეგია, გაზ. კომუნისტი, 26 XII. 1978.

² ელიადე, ჟურნ. აფრა, 1998, #3.

³ მუმლაძე, ქუთათელაძე, ქართული დრამატურგიის ისტორია, ტ. I, 2015, გვ. 23-25.

„ბერნარდა ალბას სახლი“ და „გუშინდელნი“ (1973).

როგორც ცნობილია, XX საუკუნის 50-60-იანი წლების ევროპის „განრისხებული“ ახალი თაობის წარმომადგენლები, რომელთაც შეცვალეს წინამორბედი „აპათიური თაობა“, ესწრაფოდნენ პიროვნების უფლებების დაცვას, უარყოფდნენ ავტორიტეტებისადმი მორჩილებას, უპირისპირდებოდნენ მომხმარებლურ მორალს, ხელოვნებას იკვლევდნენ რეალობის შეცნობის მიზნით, სადაც გამოკვეთდნენ სინამდვილისადმი საკუთარ ხედვას. შალვა გაწერელიას „მოკვეთილში“ უკვე იყო გამოვლენილი ჩვენთვის ჯერ კიდევ „ჰაერში მოფარფატე“ პოსტმოდერნისტული მსოფლგანცდა, პიროვნების ხვედრი არსებულ სინამდვილეში, ტენდენციური მართლმსაჯულება. ა. ჩხარტიშვილის „მოკვეთილის“ გმირულ-პატრიოტული გააზრების შემდეგ, შ. გაწერელიას არატრადიციული, ახალ სათეატრო ესთეტიკასთან მიახლოვებული „მოკვეთილი“, რეჟისორის თავისუფალი, კრიტიკულ-შემოქმედებითი დამოკიდებულება კლასიკისადმი, წარმოადგენდა რეჟისორის მიერ თანადროულ მოვლენებსა თუ თეატრალურ პროცესებზე რეაგირების მკაფიო ნიმუშს.

გერონტი ქიქოძე შენიშნავდა რომ „ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება ნამდვილი ამბობია... მის ნაწარმოებებს იმ პრესტორიულ ეპოქაში გადავყავართ, როცა საზოგადოება ჯერ დაყოფილი არ იყო მოწინააღმდეგე და ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილ კლასებად... ვაჟა თავის ტრაგიკულ გმირებთან ერთად ლახავს ვიწრო ტომობრივ და ნაციონალურ გრძნობას და ზოგად ადამიანურ კონცეფციამდე მალღდება... ის კრიტიკულად ეპყრობა არა მარტო ხალხურ მსოფლმხედველობას და ზნე-ჩვეულებებს, არამედ იმ მხატვრულ განძსაც, რომელსაც იგი ხალხური ლეგენდისა და მითოლოგიის საღაროდან სესხულობს“.¹

„ვაჟა-ფშაველას გმირები ერკინებიან უდიდეს მოვლენებს, საუკუნეობით განმტკიცებულ იმ ადათ-წესებს, რომლებიც კაცობრიობის პროგრესის დამაბრკოლებლად ქცეულან... ვაჟას ძველ სიუჟეტებში იშლება თანამედროვე სამყარო“.²

მიხეილ ჭავჭავაძის სცენოგრაფიასა და კოსტიუმებში გამოკვეთილ იქნა სამფეროვანი ეროვნული დროშის ფერი. იმ დროისათვის თავად ეს ფაქტიც გარკვეულ ამბობთან ასოცირდებოდა. სპექტაკლის თეთრ-შავ ფერში გადაწყვეტილ სცენოგრაფიულ ფონზე, თეთრ და შინდისფერ ჩოხებში შემოსილი, ხელოვნურად გახლეჩილი ქართველობა ურთიერთგანადგურების ფეთქებად რეჟიმში იმყოფებოდა. რეჟისორისა და მხატვრის მიერ შექმნილი ფშაველთა დაკნინებული ყოფა, სცენოგრაფიასა და კოსტიუმებში გაცხადებული კონტრასტული ფერები, პერსონაჟებისა და გარემოს დისჰარმონიულ საწყისზე მიგვიტოვებდა. „დროისა და ადგილის“ კანონიკური ჩარჩო წარმოდგენაში დამსხვრეული, ფშავის ხევი ჩვენი სამყაროს მოდელად იქნა წარმოდგენილი. ცხადი ხდებოდა პიროვნების „გამოფხიზლება“ და დაპირისპირება თემის თავკაცთა მიერ ლამის თვითნებურად დადგენილ განაჩენთან. თანამედროვე ეპოქის ნიშნითა და განწყობით ალბეჭდილ დადგმაში, ასახვა ჰპოვა ტრაგიკული კონფლიქტის წარმომშობმა „სამართლებრივმა“ ურთიერთობებმა.

შალვა გაწერელიას სპექტაკლში „გაჟღერდა“ ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებების სიუჟეტებში გაცხადებული ჯანყი ტრადიციული ადათ-წესების თვითნებური გააზრების წინააღმდეგ. რეჟისორული კონცეფციის საფუძვლად იქცა დაუცველობის შეგრძნებით

¹ ქიქოძე, წერილები, ესსეები, ნარკვევები, 1985., გვ. 362-379.

² გურაბანიძე, სცენა, რეჟისორი, მსახიობი, 1966., გვ. 87-97.

შეშფოთებული, საცოლენწართმეული, შეურაცხყოფილი ახალგაზრდის გაბრძოლება საკუთარი ადამიანური უფლებების დასაცავად. სცენაზე თამაშდებოდა პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის რღვევა, რაც კატასტროფულად დააჩქარა თემის მმართველთა ტენდენციურმა მართლმსაჯულებამ. წარმოდგენის მიხედვით, სწორედ აქ ისახებოდა პიროვნების, საზოგადოებისა და ხელისუფლების სახიფათო ურთიერთ-გაუცხოების საწყისი კონტური, მზარდი ნიჰილიზმის სათავე.

ფშავის ხევის სიამაყემ, სახელგანთქმულმა მეომარმა და „კაი ყმად“ აღიარებულმა ჩონთამ, ყოფილი ხევისბერის ვაჟს - ბახას, საცოლე მოსტაცა და ცოლად შეირთო. შეურაცხყოფით აღშფოთებულმა, თემის თავკაცთა მიერ გამოტანილი მსჯავრის სამართლიანობაში დატყვევებულმა ბახამ, ანგარიშსწორების მიზნით ქისტები მიუსია ჩონთას სახლ-კარს, მაგრამ ქისტებმა სოფელიც გვარიანად დააზარალეს. ერთმანეთთან დაპირისპირებული „მოკვეთილის“ გმირები, კარგად აცნობიერებდნენ საკუთარ დანაშაულს. მამა-პაპათა ადათ-წესებში გარკვეული ბახა იმედს არ კარგავდა, რომ ექსტრემალურ სიტუაციაში მყოფი ხევისბერი, მასთან ერთად არცთუ უდანაშაულო ჩონთასაც დასჯდა. „ქვეყნის სამართალს რა ვუთხრა მაშინ, რო მარტო მე მამიკვეთონ და ჩონთა კი არა!.. იმას როგორ არ იფიქრებენ, მე ცოდვა თუ რამ მაძევს კისერზე, თუ მე მოლაღატე ვარ, ჩონთასაგან ვარ, იმისაგან, იმისაგან! ღმერთმა ჰკითხოვ ჩონთას!.. რომ ვიცოდე, ორიათას ნაჭრად გამჭრიან, მაინც არ დავდგები ხატში მიუსვლელი. მომკვეთონ, ჩამქოლონ, მზადა ვარ. მე სხვა საქმეცა მაქვს იქ. საქვეყნოდ ვინც შამარცხვინა, იქვე საქვეყნოდ უნდა ვაზღვევინო. რაო, რა ბრალსა მდებენ? თავის გამაბიაბურებელს სამაგიეროს რად უხდისო? შამირცხვეს მაგათი სამართალი!.. განა მე ქისტები ფშავის ხევს მოვუსიე, - მარტო ერთს კაცს!.. გაჯავრებულმა იმ-ბაშად ვეღარაფერი მოვიგონე. მე ერთის კაცის ასაკლებად წამოვასხი ქისტები, განა ქვეყნის დასალუპავად!“ - აცხადებდა ბახა ხატობაში მისვლის წინ. მეხუთე მოქმედებაში კი თემისაგან მოკვეთილი და ქისტეთში გადახვეწილი, გამეფებული უსამართლობის გამო დედას შესჩიოდა: „დამპალს სხალივით გადამაგდეს, განა ხალხის სამართალი მუდამ მართალია? როგორ თუ თავის ნამუსს იცავო, თავის ვაჟკაცობას აფასებო, აიღეს და შამრისხეს“.¹

ვაჟა-ფშაველას პიესის ტექსტში, „ლაშარის ჯვრის იმედი“ ჩონთაც რომ არ იყო უდანაშაულო, ამ ფაქტს თავადაც აღიარებდა: „ჰო, ჩემი ბრალიც ბევრია. არც სამართლიანად მე მოვიქე. სხვის დანიშნულთან მე რა მესაქმებოდა, მაგრამ გულია ეს ოხერი დამნაშავე, მამეწონა, შემყვარდა... მე რო ვიყო ბახას ადგილას, იქნება უარესი საქმე ჩემდინა. არა სტყუის... ვის არ ეძვირება თავისი ნამუსი! გული, ეს გული არ ემტერება ბახას, მაგრამ საქმე ბოლოს ისე მოვიდა, უნდა ვემტერო... უნდა, უნდა!“²

„მოკვეთილი“ ერთადერთი სპექტაკლი იყო, სადაც სცენაზე ერთმანეთს ხვდებოდა შალვა გაწერელის წარმოდგენებში მუდამ „უჩინარი“, ხალხისაგან გაუცხოვებული „ხელისუფალი“ და მისი ტენდენციური მმართველობის მსხვერპლი - პიროვნება და საზოგადოება. „მოკვეთის სცენაში“ თავშეყრილ თანასოფელელთა რეაქციებში, იკვეთებოდა მართლმსაჯულებისადმი უნდობლობაც, სავარაუდოდ, არაერთგზის გაცრუებული იმედი, უკვე ფორმირებული ღია თუ ფარული კონფლიქტი. დაპირისპირება კულმინაციას სწორედ ლაშარის ჯვრის დღეობაში აღწევდა. ჯგუფ-ჯგუფად მიმოფანტული ფშაველები სვამდნენ ლუდს და მრავალმნიშვნელოვნად დუმდნენ. ახალგაზრ-

¹ ქართული კლასიკური დრამატურგიის ანთოლოგია, 1991, გვ. 411.

² იქვე, გვ.407.

დებისაგან განდგომილი მოხუცები ცხარედ კამათობდნენ. მათ პირქუშ განწყობაში შეინცნობოდა ავისმომასწავლებელი წინათგრძნობა. უფროსებისთვის თითქოს უკვე ცნობილი იყო თემის მსაჯულთა მიერ ბახასათვის დადგენილი განაჩენი და აშფოთებდათ შესაძლო გაუთვალისწინებელი შედეგი. უფროსებისგან შორიახლოს შეჯგუფებულ ახალგაზრდებში, ჯერ კიდევ ბუუტავდა მზაობა ურთიერთობის ნორმალიზებისთვის. შალვა გაწერელიას სპექტაკლებისთვის დამახასიათებელი პიროვნებისა და საზოგადოების ინტუიტური სწრაფვა მორღვეული კავშირების აღსადგენად, იმავდროულად კი, სამართლიანად განაწყენებულთა ერთმანეთისგან კვლავ განრიდების ტენდენცია, პირველად სწორედ „მოკვეთილში“ გამოიკვეთა.

ხევისბერის მოლოდინის სცენა უაღრესად დაძაბულ, შინაგანი აგრესიით დამუხტულ ქმედებებში გამოისახა. მღელვარება ნელ-ნელა კრიტიკულ საზღვარს აღწევდა. მერაბ გეგია წერდა: „ახალგაზრდები ერიდებიან ემოციის გამჟღავნებას. ზოგჯერ რომელიმე მათგანი გამეხებულ მხერას ესვრის მოპირდაპირე ჯგუფს, ხოლო შემხვედრ დაძაბულ მხერას თვალს არიდებს... როდესაც შეკრებილთა ნაწილი შეთვრა და მობეზრდა დუმილი, ჯგუფს ერთი ნასვამი ახალგაზრდა გამოეყო და გადაჭრილ ხის მორგვზე იწყო ცეკვა. მისი ცეკვის რიტმი სწრაფია, მოძრაობები ეგზალტირებული. ნელ-ნელა მას სხვებიც აჰყვებიან. ამ სტიქიურ როკვაში ირგვლივ ხანჯლები ერჭობა და ავად ქანაობს“.¹ სცენაზე გამეფებულ საერთო დაძაბულობას, კიდევ უფრო ამწვავებდა ოთარ ბალათურიას ჩონთას უტაქტო, ნერვიული, დემონსტრაციული ხარხარი. მისი მედიდური თავდაჭერა იყო ხელოვნური და დისკომფორტული. იგი აცნობიერებდა თავის „პრივილეგირებულ“ მდგომარეობას და თამაშობდა ცინიკურ პერსონას. მისი გამომწვევი ქცევით, რეჟისორი და მსახიობი მიგვანიშნებდნენ, რომ ჩონთას თვალსაწიერიდან აღქმული სამყარო იყო უსამართლო და აგრესიული. ჩონთას უადგილო სიცილს ბახას მომხრეთა გუნდი საკუთარ შეურაცხყოფად აღიქვამდა. მოთმინებიდან გამოსული ჯ. ფილფანის ღვთისო, ხმალში იწვევდა სახელოვან მოლაშქრეს, ხოლო ჩონთას „ბანაკი“ მასხრად იგდებდა მის სითამამეს. მერაბ გეგია წერდა: „საზოგადოება გვევლინებოდა როგორც უხეში ძალა, ჯოჯოხეთური მანქანა... ჩონთასა და ბახას კონფლიქტში ხაზგასმული და გამოკვეთილი იყო წაქეზების მომენტი... სიძულვილის გაღვივება... შალვა გაწერელიამ პირველმა სცადა „მოკვეთილში“ მონაწილე მასის ინსტინქტებისა და მოქმედების ქვეცნობიერი მოტივების ასახვა“.²

სწორედ იმ წამს, როდესაც მეტოქენი ერთმანეთს უნდა შეებოდნენ, სცენაზე ო. სეთურიძის ბახა შემოდინდა.

პიესაში ბახა შემოსვლისთანავე ცდილობს ჩხუბში ჩარევას, მაგრამ სპექტაკლში მის შემოსვლას მოჩხუბართა გაშველება მოსდევდა. რეჟისორი მსხვილი კურსივით გამოკვეთდა ბახას გაწონასწორებულ ხასიათსა და ავტორიტეტს თანატოლებში. თავმოყვარეობაშელახული ახალგაზრდა მწვავედ განიცდიდა ჩონთასგან მიყენებულ, მამაკაცური ღირსებების შემლახავ საქციელს და შურისძიების წადილით ჩადენილ საკუთარ შეცდომას. მისი სახით, რეჟისორი და მსახიობი სპექტაკლში ქმნიდნენ მოაზროვნე პიროვნების სახეს, ტრაგიკულ გმირს, რომლის დაპირისპირებაც მეტოქესთან სულ უფრო გარდაუვალი ხდებოდა.

ბახას მოკვეთის ეპიზოდში, ცხვრის ტყავებით მოფენილ თეთრ, ქათქათა სცენაზე,

¹ გეგია, კლასიკური დრამა და თანამედროვე თეატრი, 1988, გვ.79.

² იქვე, გვ. 79.

მოჩანდა ბასრ ჭოკებზე წამომართული, ფშაველთა მიერ შეწირული საკლავის თავები (სპექტაკლში ახალდაკლული, სისხლით მოსვრილი ნატურალური ცხვრის თავები იყო გამოყენებული. ისინი ყოველი წარმოდგენის დროს, ე.წ. „საკლავებიდან“ მოჭქონდათ). ხევისბერის წყევლისა და ბახას მოკვეთის რიტუალს უკმაყოფილი თანასოფელელთა ხმაშეწყობილი, შემზარავი ზმუილი მოსდევდა. ამ ხმას უერთდებოდა საქონლის ჩეხვის, მომაკვდავთა ბლავილის შემაშფოთებელი ხმები. მ. გეგია წერდა: „ფშაველთა ტრადიციულ რიტუალებს, რეჟისორმა ფუნქციური მნიშვნელობა მიანიჭა... ეს რიტუალები ზუსტად გამოხატავდა თემის მორალურ ტენდენციებს, განწყობას, ემოციურ ტონუსს. ამ გზით ფშაველთა ყოფა გადმოცემული იყო ეთნიკური სიზუსტით“.¹

თემის უძველესი ადათ-წესები, სხვისი ცოლის მიმტაცებელსა და გაუგებრობის პირველმიზეზს, უმძიმეს სასჯელს უქადდა. ფშაველები სპექტაკლშიც კიცხავდნენ ჩონთას უღირს საქციელს და ბახასთან ერთად, მის მოკვეთასაც ელოდნენ. ასეთ პირობებში, თემის უფროსები ჩონთას მხოლოდ მოკრძალებულ შენიშვნას აკმარდნენ და დასასჯელად არ ემეტებოდათ. ვ. ივანიძის ტუტას სიტყვები: „ლაშარის ჯვრის იმედი მოვაქვივნე ჩონთას და... ამ სახელს ვერ ავხდდი, მაინც იმედია ისევ ლაშარის ჯვრისა“ – თითქმის კატეგორიულად მოითხოვდა თანადგომას. „მაინც გვიყვარხარ! მაინც გულს შენზე ვერ გამოვიცვლით!“ – ამშვიდებდა ჩონთას ვ. მექვაბიშვილის შუშანა. სპექტაკლში გამძაფრებული იყო მოძალადის გამართლებების, უსამართლობის, პიროვნების დაკნინების მხილება. თემის მოძველებული ადათ-წესების თვითნებურად „გადააზრება“, უმოწყალოდ თრგუნავდა ადამიანურ ღირსებებს, რწმენას. უფლებააყრილი, თანასოფელელის დაცვის უუნარო საზოგადოება ველარ ახერხებდა ჩაეხშო სულის სიღრმიდან მომსკდარი შინაგანი ტკივილი. დაპირისპირება კულმინაციას აღწევდა. ხალხი ღელავდა და ბობოქრობდა. აგონიაში მყოფი საქონლის ბლავილი, უკმაყოფილო საზოგადოების გმინვა და ირგვლივ უხვად წამომართული მსხვერპლშეწირული ცხვრის თავები, სცენაზე ქმნიდა უზარმაზარი ცხვრის ფარის ილუზიას. ისინი უსიტყვოდ, მაგრამ შემზარავი ღმუილით გამოხატავდნენ შინაგან ამბოხსა და თავისუფლების წყურვილს. მრევლი უჯანყდებოდა იანვარას ტენდენციურ განაჩენს. ორ ნაწილად გახლეჩილი საზოგადოება იცავდა და თანაუგრძნობდა თავის გმირს.

ვაჟა-ფშაველას მსოფლგანცდის შესატყვისად, სპექტაკლში უსამართლობა დაუძლეველ საკაცობრიო ბოროტებად იქნა წარმოდგენილი. კრიზისულ სიტუაციაში მედიატორის ფუნქცია ენიჭებოდა ხევისბერის ობიექტურ განაჩენს, მაგრამ მოვლენების განვითარების შედეგად კიდევ უფრო მწვავდებოდა სახიფათო მდგომარეობა. ვახტანგ არეშიძის იანვარას თითქოს ტოტალური მორჩილების დამყარება, საკუთარი ერთპიროვნული ძალაუფლების განმტკიცება, მისი ე.წ. მთავარი მოლაშქრის დაცვა-გამართლება ეწადა. შედეგად, ფშაველთა შორის ქრებოდა გაუცხოების გადალახვის იმედი. ხევისბერის გამოტანილი უსამართლო განაჩენი ფატალური დასასრულის წინაპირობას ქმნიდა. ექსტრემალურ სიტუაციაში მყოფი ორივე მსაჯული, ვ. არეშიძის იანვარაცა და ვ. ივანიძის ტუტაც, ვერ ახერხებდნენ განეჭვრიტათ მოსალოდნელი შედეგი და მორიგი დანაშაულის თანამონაწილენი ხდებოდნენ.

ვახტანგ არეშიძის იანვარა მრისხანე და შეუვალი იყო როგორც ბახას, ისე დედამისის, ბ. ჯაფარიძის ჯავარას მიმართ. უბედური დედის შესაწირს გამეხებული ხევისბერი არ ღებულობდა. ეს ფაქტი ფშაველებში უსასტიკეს სასჯელს წარმოადგენდა, ასეა დღე-

¹ გეგია, კლასიკური დრამა და თანამედროვე თეატრი, 1988, გვ.79.

საც. შეშფოთებული დედა ცრემლმორეული შესთხოვდა უხუცესთ გამოეჩინათ გულ-მოწყალება, მაგრამ ქალის გამაოგნებელ ვედრებაზე ისინი კუშტად რეაგირებდნენ. გულამოსკვნილი, აცრემლებული დედის მოწოდება შერიგებისა და მიმტევებლობისკენ, მისი ემოციური სიტყვები: „კაცნი იმად დაუყენებისართ თავის მსახურად ღმერთსა და ხატებსა, რომ შეგვარიგოთ, გვიშუაკაცოთ, განა თქვენ უფრო უნდა გზაზეთ გადაგვყაროთ?!.“ – გაისმოდა როგორც „ხმა მღალადებლისა უდაბნოსა შინა“...



სცენაზე დამკვიდრებული დაძაბულობა პიკს აღწევდა. ავად მდუმარე საზოგადოება ძრწოლით ელოდა გაუთვალისწინებელ ფინალს. რწმენაშელახული, საცოლეწართმეული, შეურაცხყოფილი, დაუცველი და თემისაგან მოკვეთილი ოთარ სეთურიძის ბახსა, მწარედ დაფიქრებული, თავდახრილი იდგა. ამ დაძაბულ ვითარებაში, როდესაც უკვე არა მხოლოდ ორი ადამიანის, არამედ მთელი თემის ორ ნაწილად – ბახსა და ჩონთას მომხრეებად – გახლეჩა და დაპირისპირება იყო თვალნათელი, მოულოდნელად გარკვევით გაისმოდა ოთარ ბალათურიას ჩონთას ხითხითით ამოთქმული სიტყვები: „მოდი, ნუ მოიკვეთთ და სხვა რამ სასჯელი დავსდვით, იქნება ეხლა ენანებოდეს კიდევ თავისი ჩანადინარი საქმე“. ირგვლივ ჩამომდგარ სამარისებურ სიჩუმეში, ჩონთას მიერ თითქოსდა ბახსა შეწყალების მოთხოვნით გაჟღერებულ, სრულიად უადგილო ფრაზას, ლამის „გასროლილი“ ტყვიის ეფექტი ჰქონდა. მას ფშაველთა აგრესიული გუგუნი მოსდევდა. ხალხი ავისმომასწავებლად იშმუშნებოდა. ისინი მდუმარედ, მაგრამ მძაფრად რეაგირებდნენ არცთუ უდანაშაულო ჩონთას უტიფარ „ხუმრობაზე“. ოთარ სეთურიძის ბახსა არაადამიანური გაშმაგება ეხატებოდა სახეზე. „მევე შემარცხვინე და მევე დამცინი?“ – აღმოხდებოდა მას, უეცარი ნახტომით მიეჭრებოდა მეტოქეს, ენერგიულად მოუღერებდა ხანჯალს და ერთი დარტყმით კლავდა. რწმენაშერყეული, გახლეჩილი, დაუცველობის შეგრძნებით შეშფოთებული საზოგადოების დაპირისპირებული მხარეებიც ემსგავსებოდნენ სტიქიას და ურთიერთგანადგურების პროცესში ელვისებური სისწრაფით ერთვებოდნენ. ჩონთას მკვლელობის ეპიზოდსა და მის შედეგს რეჟისორი მოიაზრებდა ტენდენციური მართლმსაჯულების წიაღიდან ამოზრდილ ბოროტებად. აქ დანაშაულის თანამონაწილე იყო ყველა. განვითარებული

საყოველთაო ჟღერის პირველმიზნად კი თემის თავკაცთა უგნური სამართლებრივი პოლიტიკა გვევლინებოდა. ნინო შვანგირაძე წერდა: „ბახა - ო. სეთურიძემ უჩვენა, რომ მისი გმირის მიმართ უსამართლო დამოკიდებულების შედეგი იყო განვითარებული ტრაგედია“.¹

წარმოდგენის დასასრულს, თითქმის ანალოგიური აპოკალიფსური ჟღერის სცენა თამაშდებოდა ქისტებზე ფშაველთა თავდასხმის დროსაც. ამ ბრძოლაში, ქისტიცა და ფშაველი მეომარიც ბურჯიდან იყო მოკლული. მიზანსცენიდან იკითხებოდა საზოგადოებაში მზარდი, ყოვლისდამამხოველი აგრესია და ურთიერთსიძულვილი. სწორედ ლალატი და შურისძიების წყურვილი წარმართავდა თითოეული მათგანის ქმედებას. ჟღერის სცენა ამჯერადაც ელვისებური სისწრაფით, უხმაუროდ თამაშდებოდა. სპექტაკლის ფინალში კი, უჩვეულოდ თეთრი სცენოგრაფია, მოფენილი იყო თეთრ-მინდისფერჩოხიანი ახალგაზრდა მეომრების უსიცოცხლო სხეულებით. ასეთი გახლდათ ტენდენციური მართლმსაჯულების ფინალი. თვითნებურად მართულ, თავისუფლება-განძარცვულ ქვეყანაში, სიკვდილის სუსხი და შემადრწუნებელი სიმშვიდე ისადგურებდა. უსამართლო საზოგადოების აღსასრული გარდაუვალი და ლოგიკური ჩანდა.

შალვა გაწერელიას „მოკვეთილი“ საზოგადოების სტიქიად გარდაქმნის სათავედ, გამეფებულ ძალადობას, ადამიანის ღირსების ხელყოფას მიიჩნევდა. მოზარდთა თეატრის სპექტაკლში თანამედროვე სამყაროს მართვის მექანიზმები მოშლილი იყო, ხალხიც დაუცველი. პიროვნების ხვედრის მხილების პათოსით, აგრესიის მზარდი ტემპის აპოკალიფსურ მასშტაბში გადამზრდის საფრთხის განჭვრეტითა თუ პროზაული რეალობის წარმოჩენით, მოზარდთა თეატრიც ჩართული აღმოჩნდა მიმდინარე თეატრალურ პროცესებში.

XX საუკუნის 70-იანი წლების დასაწყისში საქართველოს უმნიშვნელოვანესი ფუნქციის ორი მთავარი, რუსთაველისა და მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრიც, ანუ ე.წ. თვინიერი ახალი თაობის აღზრდის ბასტიონი და მავანთათვის ჯერ კიდევ პართიული იდეოლოგიის მსახურად მიჩნეული ქვეყნის ეროვნული ტრიბუნაც, ქართველ საზოგადოებას სთავაზობდა „პოსტმოდერნული მგრძნობელობის“, დაუმორჩილებელი სულისკვეთების, კრიტიკული აზროვნებისთვის განწყობილ, ეროვნული კლასიკის თავისუფალ ინტერპრეტაციებს. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რეჟისორების ნამუშევრები გამოირჩეოდა ტოტალიტარიზმის წინააღმდეგ ამბოხით, ინდივიდუალიზმის გააქტიურებით, უახლესი წარსულის რევიზიის წადილით. რეჟისორები გაბედულად „თამაშობდნენ“ თავიანთ დამოკიდებულებას პიესისა და რეალობისადმი. სპექტაკლებში შეიმჩნეოდა ფილოსოფიური სიღრმის ძიება, ზედროულობა, მომძლავრებული ირონია, პაროდია, გროტესკი.

კანონიკური ტექსტის ახლებური თამამი წაკითხვით, XX საუკუნის 70-იანელთა თაობამ მიგვანიშნა, რომ ინდუსტრიულმა ეპოქამ ანგარიშიანი პრაქტიციზმით დაასწავლა საზოგადოება, „ჩამოყალიბდა არაჯანსაღი, რეპრესიული ცივილიზაცია“ (ჭერბერტ მარკუზე). უჩვეულო სისწრაფით ცვალებად რეალობას ადეკვატურად ვეღარ ასახავდა თანამედროვე დრამატურგია. ამიტომაც სწორედ კლასიკა წარმოგვიდგა პოსტმოდერნული ეპოქის ყველაზე ერთგულ, მობილურ, მრავალაზროვან მოკავშირედ.

¹ შვანგირაძე, გამ. სახალხო განათლება, 7 XI. 1973.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაქრაძე ა., „თხზულებანი“, ტ. 8, გვ. 617-622.
2. ბაქრაძე ა., კინო, თეატრი.
3. გეგია მ., თეატრალური კალენდოსკოპი, თბ., 1990, გვ.160.
4. გურაბანიძე ნ., სცენა, რეჟისორი, მსახიობი, თბ., 1966., გვ. 87-97.
5. გურაბანიძე ნ., ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004, გვ. 132.
6. მუმლაძე დ., ნადირობა გოდოზე, თბ., 2014, გვ. 22.
7. მუმლაძე დ., ქუთათელაძე თ., ქართული დრამატურგიის ისტორია, ტ. I, თბ., 2015, გვ. 23-25.
8. მუმლაძე დ., პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში, ჟურნ. თეატრი და ცხოვრება“, #6, გვ. 44.
9. ურუშაძე ნ., სახლი სათამაშოი, თბ., 1999, გვ. 174, 175.
10. ქიქოძე გ., წერილები, ესსეები, ნარკვევები, თბ., 1985., გვ. 362-379.
11. წიფურია ლ., ქართული ტექსტი საბჭოთა /პოსტსაბჭოთა/ პოსტმოდერნულ კონტექსტში, თბ., 2016.
12. კრებ. პოსტმოდერნიზმი როგორც ასეთი, თბ., 1999, გვ. 11.
13. კრებ., ქართული კლასიკური დრამატურგიის ანთოლოგია, თბ., 1991, გვ. 411.
14. Барт Р., Семиотика, поэтика, М.,1989, с. 616.
15. კირბი ა., პოსტმოდერნიზმი, ელ. ჟურნ. „სემიოტიკა“, 15.11. 2012.
16. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, 1987.
17. ჟურნ. „ცისკარი“, 1974, #7, გვ. 154.
18. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1974, #4, გვ. 27.
19. გაზ. ლიტერატურული საქართველო, 20. II. 1987.
20. ჟურნ. აფრა, 1998, #3.
21. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 10. 01. 1979.
22. გაზ. „დრუშა ნაროდოვ“, #6, 1977.
23. გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“, 27. 04. 1974.
24. გაზ. სახალხო განათლება, 7 XI. 1973.
25. გაზ. კომუნისტი, 26 XII. 1978.
26. ჯეიმსონი ფრედერიკ „პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება“, გვ.5, Джеймсон Ф.П. Постмодернизм и общество потребления http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm,
27. Деррида Ж., Постмодернизм и культура, М.,1991, с. 118.
28. Макеева Ю., Реальность, которую ждал всю жизнь, М. 1988 №10.

THE SECOND "GOLDEN AGE" OF GEORGIAN THEATRE / BEGINNING OF THE 1970S

As a preamble to this article, the origins of the emergence of the term "postmodernism" (Rudolf Pannwitz, Arnold J. Toynbee), the postmodern principles and concepts are discussed and presented: "The death of God" - "God is dead!" (Friedrich Nietzsche), "The Death of the Author"/ ("La mort de l'auteur") (Roland Barthes), "The Death of the Subject", "Simulacrum" - "Simulacres et Simulation" (Jean Baudrillard), "The Realm of Hyperreality" (Umberto Eco), "Pastiche", etc. The article discusses all of the concepts mentioned in the article. The article deals laconically with all the concepts and features prevalent in postmodern art that have changed "reality" or "reality", as well as their conception and the diversity of their interpretation. In this respect, the following should be emphasised: "the principle of double coding", non-selection, accentuation of the role of communication (Jacques Lacan, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault), interpretative thinking, conceptualism.

In Soviet theatre art, the beginning of the period of postmodernism is assumed to be the end of the "theory of non-conflict", which was developed at the end of the 1950s, as well as the process of rehabilitation of repressive artists. This section presents the reforms that took place in Russian theatre: the founding of the youth theatre "Sovremennik" (1956) and the "Taganka Theatre" (1964).

The actualisation of the inspirations of Brecht, Meyerhold, Eisenstein, the construction of a new model of modern political theatre. The stage reforms of the children's theatre in the "Moscow Playhouse" and the "Central Children's Theatre".

The important part of the article concerns the reforms carried out in the Georgian theatre. Of particular interest in this regard is the establishment of youth theatres in Georgia, as well as the implementation of Brecht's theatre aesthetics, the role of Akaki Bakradze in the Rustaveli Theatre in the philosophical-political reanimation of the theatre process, the reform in Georgian youth theatre and the formation of the tandem of the director and stage artist (painter) (R. Sturua and M. Shvelidze, Sh. Gazerelia and M. Chavchavadze).

In the section devoted to nihilistic, artistic-critical theatre performances distinguished by "postmodern sensibility", two performances are examined - "Qvarqvare" by R. Sturua (1974) and "Outcasts" by Sh. Gazerelia (1973). In these performances of the 1970s, the characteristics and features of postmodern art were already discernible - demythologisation, carnivalesque, dominance of the subtext, metaphorisation of the text, use of the "author's mask", the perception of the world as an amorphous, polyvariable reality, the conventionality of truth, concentration on discourses, on debates.

The paper is a fragment of the textbook on theatre theory and theatre criticism. However, it is also intended for students interested in the art of theatre. For this reason, special attention is paid to the performances of the early 70s of the 20th century, staged on stages abroad and in Georgia. These outstanding performances are vivid examples of the fact that the ideas of post-modernism had taken hold, they are proof that the performance had taken on a new shape, a new, unexpected, brilliant interpretation of well-known texts and scores with the multi-layered effect of surprise.

DAS ZWEITE „GOLDENE ZEITALTER“ DES GEORGISCHEN THEATERS (BEGINN DER 70-ER JAHRE)

Als Präambel des vorliegenden Artikels werden die Ursprünge der Entstehung des Begriffs „Postmoderne“ (Rudolf Pannwitz, Arnold J. Toynbee), die postmodernen Prinzipien und Konzepte erörtert und dargelegt: „Der Tod Gottes“ – „Gott ist tot!“ (Friedrich Nietzsche), „Der Tod des Autors“/ („La mort de l’auteur“) (Roland Barthes), „Der Tod des Subjektes“, „Simulacrum“ – „Simulacres et Simulation“ (Jean Baudrillard), „Das Reich der Hyperrealität“ (Umberto Eco), „Pastiche“ u.a. Im Artikel werden all die in der postmodernen Kunst verbreiteten Begriffe und Merkmale lakonisch behandelt, die die „Wirklichkeit“ bzw. die „Realität“ verändert haben, sowie deren Auffassung und die Vielfalt deren Deutung einprägten. In dieser Hinsicht sind hervorzuheben: „das Prinzip der doppelten Codierung“, Non-Selektion, Akzentuierung der Kommunikationsrolle (Jacques Lacan, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault), interpretatives Denken, Konzeptualismus.

In der sowjetischen Theaterkunst wird als Beginn der Periode der Postmoderne das Ende der „Theorie der Konfliktlosigkeit“ angenommen, das Ende der 50-er Jahre des 20. Jh.-s entfaltet wurde, sowie der Prozess der Rehabilitierung der Repressalien-Künstler. In diesem Abschnitt werden die Reformen dargestellt, die im russischen Theater stattgefunden haben: die Gründung des Jugendtheaters „Sovremennik“ (1956) und des „Taganka-Theaters“ (1964).

Die Aktualisierung der Eingebungen von Brecht, Meyerhold, Eisenstein, das Konstruieren eines neuen Modells des modernen politischen Theaters. Die Bühnen-Reformen des Kindertheaters im „Moskauer Schauspielhaus“ und im „Zentralen Kindertheater“.

Der wichtige Teil des Artikels betrifft die Reformen, die im georgischen Theater durchgeführt wurden. In dieser Hinsicht ist besonders interessant die Gründung von Jugendtheatern in Georgien, sowie die Durchsetzung der Theaterästhetik von Brecht, die Rolle von Akaki Bakradze im Rustaveli-Theater bei der philosophisch-politischen Reanimierung des Theaterprozesses, die Reform im georgischen Jugendtheater und die Formierung des Tandems vom Regisseur und Bühnenkünstler (Maler) (R. Sturua und M. Shvelidze, Sh. Gazerelia und M. Chavchavadze).

In dem Abschnitt, der den durch „postmoderne Sensibilität“ ausgezeichneten nihilistischen, künstlerisch-kritischen Theateraufführungen gewidmet ist, werden zwei Aufführungen untersucht – „Qvarqvare“ von R. Sturua (1974) und „Ausgestoßene“ von Sh. Gazerelia (1973). In diesen Aufführungen der 70-er Jahre waren die Eigenschaften und Merkmale der postmodernen Kunst bereits erkennbar – Entmythologisierung, Carnavalesque, Dominanz des Subtextes, Metaphorisierung des Textes, Verwendung der „Maske des Autors“, die Wahrnehmung der Welt als einer amorphen, polyvariablen Realität, die Konventionalität der Wahrheit, Konzentrierung auf Diskurse, auf Debatten.

Der Beitrag stellt ein Fragment des Lehrwerks zur Theatertheorie und Theaterkritik dar.

Er ist aber auch für die Studenten bestimmt, die sich für die Theaterkunst interessieren. Aus diesem Grund wird besondere Aufmerksamkeit den Aufführungen zu Beginn der 70-er Jahre des 20. Jh.-s gewidmet, die auf den Bühnen im Ausland und in Georgien inszeniert wurden. Diese hervorragenden Aufführungen sind anschauliche Beispiele dafür, dass die Ideen der Postmoderne sich durchgesetzt hatten, sie sind der Beleg dafür, dass die Vorstellung eine neue Gestalt erhielt, eine neue, unerwartete, brillante Interpretation von bekannten Texten und Partituren mit dem vielschichtigen Überraschungseffekt.