

## ტრაგედიიდან მიუზიკლაზმა ქართული თეატრის 1950-1960-იანი წლების ფრაგმენტები

საკვანძო სიტყვები: *მეღეა, მოკვითილი, რიჩარდი, ოდიშისი, თეატრი, ოპერა.*

1950-1960-იანი წლები ქართული თეატრის ისტორიისთვის ღირსშესანიშნავი ცვლილებებით აღინიშნა. სწორედ ამ დროს მომზადდა მყარი საფუძველი 70-იან წლებში განხორციელებული ფუნდამენტური რეფორმებისთვის. ამ პერიოდის წარმატებული სპექტაკლები ჯერ კიდევ ფრთხილად, მაგრამ უკვე ცდილობს გამოეხმაუროს ქვეყანაში განვითარებულ ცვლილებებს. რუსთაველის თეატრში ს. ახმეტელის მოღვაწეობის შემდეგ, ორი ათეული წლის მანძილზე ისევ დამყარებული სამსახიობო რეჟისურის რეანიმაციის პროცესი დასასრულს უახლოვდება. ხელოვნურად შეწყვეტილი კლასიკური რეჟისურის განვითარება იწყებს აღდგენისათვის სამზადისს. 1955 წელს, თეატრში დასრულდა ხორავა-ვასაძის 20-წლიანი მმართველობა. რუსთაველის თეატრიდან ს. ახმეტელის ჩამოშორების შემდეგ ჩამოყალიბებული თაობათა თანაარსებობა, 60-იან წლებში ადმინისტრაციული წესით უსწრაფესად გაფორმდა თაობათა მონაცვლეობის ფორმით. ახლებური სათეატრო აზროვნება, თავისი არსით, ანტირომანტიკული იყო. უკვე მოუთმენელი გახდა ნეოკლასიციზმური თეატრის ესთეტიკა, სასცენო პათეტიკა, პომპეზური ფორმები, რევოლუციური რომანტიკა. ხალხი სკეპტიკურად უყურებდა რევოლუციონერთა საგმირო საქმეებს.

1952 წელს მხილებულ იქნა „უკონფლიქტობის თეორიის“ მაგნებლური არსი ხელოვნებაში, რომელიც 1946 წელს დაწესდა. იგი ამტკიცებდა, თითქოს საბჭოთა კავშირში აღარ იყო ნაკლოვანებები და აკანონებდა - ხელოვნების მოღვაწეებს აქტიური მონაწილეობა მიეღოთ ახალი ადამიანის, ე.წ. საბჭოთა ადამიანის აღზრდაში. პიესისა და შესაბამისად სპექტაკლის კონფლიქტი უნდა აგებულიყო კარგსა და უკეთეს შორის. რუსთაველის თეატრი გახდა პარტიის იდეოლოგიური და კულტურული ცენტრი, სადაც 1950-იანი წლების დასაწყისისათვის პარტიის ისტორიის დადგმისთვის ემზადებოდნენ. თუმცა, 1953 წელს, მთავრდება სტალინის დიქტატურის ეპოქა. იწყება გარდაქმნის ხანა. პარტიულ ფანატიზმს თანდათან ცვლის ახლებური აზროვნება. შეიცვალა სახელმწიფოებრივი პოლიტიკა და თეატრებსაც მოუწოდეს სიმართლით აესახათ ცხოვრება. არსებული რეალობის წინააღმდეგობათა შელამაზების, ნაკლოვანებათა მიჩქმალვის ტენდენციის მხილებაში, მნიშვნელოვანი იყო სატირული კომედიის როლი, რომელიც კვლავ აღდგა თავის უფლებებში. ყურადღების ცენტრში ექცევა ადამიანის სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესების შეცნობისა და გააზრების სურვილი. 1956 წელს აღდგენილი, 1937 წლის კ. პატარძის წარმატებული სპექტაკლი დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“, რომელიც ძველებურად ამართახებდა ქართველ თავად-აზნაურებს, ამჯერად სამარცხვინოდ ჩაგარდა. თითქმის ვოდველიად გააზრებული დადგმა, კვლავაც რომ დასცინოდა და კიცხავდა დ. კლდიაშვილისეულ გმირებს, მაყურებელმა თანამედროვე ქართველის დრამატულ ბედად აღიქვა. კრიტიციზტული პათოსის გამოღვიძების ტენდენციას თავისებურად ხელი შეუწყო საბჭოთა მთავრობის მიერ 1956 წელს განხორციელებულმა რეპრესირებულთა რეაბილიტაციამ. ინტერესის ობიექტი კვლავ გახდა დიდი რეჟისორების – ვ. მეიერნოლდის, ს. ახმეტელის, ლ. კურბასის, ა. თაიროვის ნოვატორული ხელოვნება. მათი მეამბოხე შე-

მოქმედების გააზრებამ მეტი სითამამე და სტიმული შესძინა ახალგაზრდა რეჟისორთა მოღვაწეობას.

რუსთაველის თეატრში ჩამოყალიბდა თანამოაზრეთა „ახალი ტალღა“. მათ შეიმუშავეს პოსტსტალინური ეპოქის ახალი ესთეტიკური პრინციპები. ახლად შექმნილმა კოლექტივამ მხარდაჭერა აღუთქვა „ახალი ტალღის“ მიმდევრებს. ჯერ მ. თუმანიშვილსა და აკ. დვალაიშვილს, ხოლო შემდეგ, მ. თუმანიშვილს დაეკისრა რუსთაველის თეატრის განახლების პროცესი. შესამჩნევი გახდა 20-30-იანი წლების თეატრალურ ძიებათა გამოძახილი. ჩამოყალიბდა ტრადიციისა და თანამედროვეობის ორიგინალური ტანდემი. თეატრების უმრავლესობამ უარყო ფარდა, მსახიობები დარბაზში ჩავიდნენ, თეატრალური პირობითობა კვლავ შემოიჭრა თეატრში. 20-30-იანი წლების გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპები 50-იან წლებში მძაფრი კრიტიკის ობიექტად იქცა.

50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მძლავრი აღმოჩნდა ხელოვანთა ჯგუფი, რომელიც დაუპირისპირდა სცენაზე მასის ფსიქოლოგიისა და სოციალ-პოლიტიკური ტენდენციების გამომსახველ ფართო პანორამას. კლასობრივი ბრძოლების კონფლიქტების ასახვა იცვლება ყოფითი ადამიანის სულიერი სამყაროს ჩვენებით. პრიორიტეტული ხდება ფსიქოლოგიური თეატრის ესთეტიკა. მიუხედავად მრავალი სასიკეთო ცვლილებისა, დამკვიდრებული ახალი ტერმინი - „სარეჟერტუარო პოლიტიკა“ - მოასწავებდა პარტიის კონტროლს თეატრალურ ხელოვნებაზე.

რუსთაველის თეატრის ახალ სათეატრო აზროვნებას თანამოაზრე მსახიობებთან ერთად, თანმიმდევრულად ამკვიდრებდნენ მ. თუმანიშვილი და აკ. დვალაიშვილი. ახალი თაობის მანიფესტად გაფორმდა 1951 წელს, მ. თუმანიშვილის დადგმული სპექტაკლი „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“ (ი. ფუჩიკის „რეპორტაჟი სახრჩობელადან“ მიხედვით). ამ მხრივ, ადვალაიშვილის „ჩვენებულებმა“ (პიესის ავტორი მიხეილ ჯაფარიძე, 1956) განახორციელა რუსთაველის თეატრის სრული დერომანტიზაცია. ფეიერვერკული არტიზმიტით გამოჩენილი მ. თუმანიშვილის „ესპანელი მღვდელი“ (ავტ. ჯ. ფლეტჩერი, 1954), დ. ალექსიდის „პეპო“ (ავტ. გ. სუნდუკუანი, 1951), ადასტურებდა მარჯანიშვილის „ზეიმური თეატრის“ ახალ ხარისხში განახლება-განვითარების ტენდენციას.

პოსტსტალინური პერიოდის ქართულ თეატრში წარმოდგენილი ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“ იყო პირველი ზეაწეული თეატრალური სპექტაკლი, რომელიც ამკვიდრებდა სიცოცხლის სიხარულს. იგი უმღეროდა ადამიანურ ვნებებს, სიყვარულს, სამყაროს საზეიმო ფერებს და თამაშის ღია წესით, სიცილის მამხილებელი ძალით ებრძოდა ნაკლოვანებებს. მარჯანიშვილისა და რუსთაველის თეატრების მოღვაწეთა ურთიერთობებში დაიწყო ახალი ეტაპი. ორი დიდი რეჟისორის ცნობილი კონფლიქტის შემდეგ ჩამოყალიბებული, სადღეისოდ კომიკური ტენდენცია, როცა მსახიობები ერთმანეთის წარმოდგენებს არ ესწრებოდნენ, შეიცვალა. ამ ურთიერთობების დათბობაში დიდი წვლილი მიუძღვოდა შ. ლამბაშიძის წერილს „ესპანელ მღვდელზე“, რომელმაც მძლავრი შთაბეჭდილება მოახდინა. „ესპანელი მღვდელი“ იქცა გაქცევად თეატრის პოლიტიზაციის მარწმუნებელს. გაძლიერდა ინტერესი მეტაფორების, პირობითი აზროვნებისადმი, ხოლო ტოტალური რეჟისურის ფორმირების შემდეგ, 60-იანი წლებიდან, ყურადღების ცენტრში მოექცა გროტესკი. თუმცა, 1950-1960-იანი წლების ქართული თეატრალური რეჟისურა, უმთავრესად, ინტელექტუალურ-ანალიტიკური გახდა. მეტაფორული აზროვნების დამკვიდრება, რეჟისურის უნივერსალიზმის დადგომის, ანუ ქართული თეატრის 70-იანი წლების რეფორმების შედეგი აღმოჩნდა.

50-იან წლებამდე მეტაფორული მინიშნებები, ნაგულისხმევი აზრები თუ სიმბოლოები მკაცრად იკრძალებოდა. იმის გამო, რომ პირობითობა აღვიძებდა აზროვნებას, ზრდიდა დაეჭვებულ, კრიტიკულად განწყობილ ადამიანს, სტალინური ეპოქის სცენაზე ყველაფერი ნათელი, გასაგები, საზოგადოების ფიქრი კონტროლირებადი უნდა ყოფილიყო. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ საერთო პოლიტიკური ატმოსფერო შეიცვალა, გაჩნდა მოთხოვნა სინამდვილის ასახვის თაობაზე, მოიხსნა აკრძალვა უცხოურ დრამატურგიაზე, 1950–1960 წლებში რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებში განხორციელებული თანამედროვე უცხოური დრამატურგიიდან, მხოლოდ ორმა პიესამ – ს. კასონას „ხეები ზეზურად კვდებიან“ (1957, რეჟ. ვერიკო ანჯაფარიძე, თენგიზ კანდინაშვილი) და პ. კოპოურტის „როცა ასეთი სიყვარულია“ (1959, რეჟ. მ. თუმანიშვილი) მიიქცია ყურადღება. რესპუბლიკის თეატრები ჯერ კიდევ შიშით დგამდნენ უცხოურ პიესებს. ცენზურა ძველებურად აკონტროლებდა სარეპერტუარო პოლიტიკას, თეატრებშიც ისევ იყო ცენზორის ე.წ. „შტატი“, ხოლო მაყურებელი ითხოვდა თავისი ცხოვრების სიმართლით ამსახველ დრამატურგიას.

ახალი ტენდენციის მომზადების თვალსაზრისით, ადრეული დადგებიდან მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა მარჯანიშვილის თეატრში დადგმული ა. ჩხარტიშვილის „ხარატაანთ კერა“ (ავტ. მ. მრეველიშვილი, 1949). მასში შეიქმნა ვ. გომიამვილის ხარატელისა და ლ. ყიფშიძის ნუცკიას წარმატებული სახეები. სპექტაკლმა სიმბოლურად ასახა ქვეყანაში მიმდინარე ფერიცვალების პროცესი, საზოგადოების გაფხიზლების დასაწყისი. ჯარისკაცის ახალგაზრდა ქვრივის სულიერ სამყაროში მოულოდნელად გაღვიძებული, დიდი ხნის მანძილზე დათრგუნული გნება, მაყურებელში სიბრაღელსაც იწვევდა და გაკიცხვასაც. „რკინის ფარდის“ მიღმა მცხოვრებ ადამიანთა სულიერ სამყაროში ერთმანეთს ებრძოდა სიყვარული და ასკეტური მორალი. ჯერ კიდევ მყარი იყო კომუნისტური რეჟიმის მიერ გაფეტიშებული ზნეობისა და ეთიკის ტაბუირებული ფორმები. იგი კრძალავდა თვითგამორკვევის უფლებას, აზროვნებას, ბრძოლას ბედნიერების, სიყვარულისა და თავისუფლებისათვის.

50-იანი წლებიდან მარჯანიშვილის თეატრში მწვავედ დადგა სპექტაკლების სადადგმო კულტურის ამაღლების, კონცეპტუალური რეჟისურის პრობლემა, ხოლო რუსთაველის თეატრში სამსახიობო ოსტატობის საკითხები. მაღალხარისხიანი თანამედროვე დრამატურგიის სიმწირის გამო, თეატრებმა მიმართეს პროზის ინსცენირებებს. რეფორმატორული ძიებების დასაწყისი მარჯანიშვილის თეატრში ლ. იოსელიანისა და ვ. ლორთქიფანიძის მოღვაწეობას უკავშირდება. ლ. იოსელიანის დადგმული მ. გორგის „უსკერზე“ (ავტ. მ. გორგი, 1957) ახალი სამსახიობო თაობის მკაფიო განაცხადს წარმოადგენდა. ვ. ლორთქიფანიძის მიერ განხორციელებულ, მყარი კონცეფციით გამორჩეულ სპექტაკლში „უსკერულთან“ (ავტ. ვ. გაბესკირია, 1953) კრიტიკის მახვილი თამამად წარიმართა ხელი-სუფლებისკენ. წარმოდგენას მიზანში ამოღებული ჰქონდა იმ დროისათვის გავრცელებული ერთ-ერთი მანკიერი სისტემა, რომელიც მსხვერპლად იწირავდა ადამიანებს. ვ. ლორთქიფანიძის დადგმაში კედებოდა ბავშვი, რომლის მშობლებისთვის მიუწვდომელი იყო სამთავრობო აფთიაქებში გადანახული წამალი. სპექტაკლი მოიხსნა და ეს იყო პირველი შემთხვევა მარჯანიშვილის თეატრის ისტორიაში. ამ დროისათვის ჯერ კიდევ იკრძალებოდა სცენაზე დადებითი გმირის სიკვდილის ან მარცხის ჩვენება. თეატრი ვალდებული იყო შეესრულებინა საბჭოთა კავშირის ყველა თეატრისათვის სავალდებულო კანონები.

მარჯანიშვილის თეატრშივე 1960 წლის 25 ნოემბერს დადგმული ვ. ლორთქიფანიძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ თეატრალურ მოვლენად იქცა. ნოდარ დუმბაძემ ქართულ თეატრში შემოიტანა სრულიად ახალი სამყარო. ისევ აღდგა დ. კლდიაშვილის

„ცრემლიანი სიცილის“ ქართული ფენომენი. სცენაზე დამკვიდრდა სოფელი და ქალაქი, გლეხი და სტუდენტი. მკაფიოდ აისახა ახალი ქართული ყოფის ყველაზე არსებითი ტენდენციები. ეს იყო სოფლიდან ქალაქისკენ დაძვრული მოსახლეობის წლები, ცხოვრებაში ახალი თაობის მიერ საკუთარი ადგილის ძიების პროცესი. ამ ძიებათა გზაზე, მათ წინაშე უამრავი პრობლემა იკვეთებოდა. ცხოვრება გამოცდიდა სოფლიდან ქალაქად ჩამოსულებს და სინარულთან ერთად ბევრ ტკივილსაც უმზადებდა, თუმცა ფეხქვეშ მაინც არ აცლიდა მიწას. ნ. დუმბაძისეული ვმირები დაჯილდოებულნი იყვნენ დიდი იუმორის გრძნობით. ისინი ყოველგვარ სიტუაციაში ინარჩუნებდნენ სიკეთესა და უშუალობას. ეს იყო ქართული სულის ახალი გამონათება. მაყურებელმა მათში დაინახა სინამდვილე, ანლობელი ადამიანები, მათი პოეტური სული, ფაქიზი იუმორი და დიდი ადამიანური სევდა. ს. თაყაიშვილი, ა. ჟორჟოლიანი, გრ. კოსტავა, ლ. ანთაძე - იუმორით იმსუბუქებდნენ ტკივილს, ქართული მახვილგონიერებით ებრძოდნენ ცხოვრების სიმძიმეს. ეს ჯანსაღი ოპტიმიზმი იგრძნო მაყურებელმა. სპექტაკლში ლ. ანთაძის - ზურდიკელა მთხრობელიც იყო და მოქმედი ვმირიც. „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ მაყურებელს უჩვენებდა უბრალო ადამიანების პოეტურ ყოფას. ეს დადგმა არა მარტო აჯამებს 50-იანი წლების მარჯანიშვილის თეატრის რთულსა და სახელოვან გზას, არამედ იწყებს ახალ ეტაპს.



ვასილ ყუშიტაშვილი

1933 წელს სამშობლოს დაუბრუნდა დიდ რეჟისურასა და პედაგოგიურ მოღვაწეობაში დაოსტატებული, ევროპაში სახელგანთქმული ვასილ ყუშიტაშვილი (1894-1962). ევროპაში გამგზავრებამდე იგი მსახიობის ოსტატობას ასწავლიდა გ. ჯაბადარის დრამატულ სტუდიაში. 1919-1928 წლებში მუშაობდა რეჟისორად პარიზისა („ოდეონში“, „ატელიეში“, „პორტსმენ მარტენისა“ და „ელისეს“ მინდვრების თეატრში) და ნიუ-იორკის სხვადასხვა თეატრში („კომიკურ ოპერაში“, ორლეანის თეატრში „ვიო - კარო“ და სხვა. 1929). პარალელურად მსახიობის ოსტატობას ხელმძღვანელობდა შ. დიულენთან ერთად ჩამოყალიბებულ თეატრ „ატელიესა“ (1919-1928) და ნიუ-იორკის სტუდიაში. უახლეს ევროპულ სათეატრო ტენდენციებში გათვითცნობიერებულმა რეჟისორმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული სათეატრო ხელოვნების პროფესიული დონის ამაღლებაში. ავტორიტეტული რეჟისორი მუშაობდა საქართველოს სხვადასხვა თეატრში. სახელოვანი რეჟისორის

აზროვნების ორიგინალობა, იშვიათი თეატრალურობა თუ სცენური სიმართლე, მთელი სისრულით გამოვლინდა მის მიერ მარჯანიშვილის თეატრში მოღვაწეობის წლებში დადგმულ სპექტაკლებში. მისი ჟანრულად სხვადასხვა ხასიათის წარმოდგენებს აერთიანებდა ფორმის სისადავე, მიზანსცენების სისავსე, მკვეთრი სამსახიობო სახეები. ქართული თეატრის ისტორიისთვის საეტაპო მნიშვნელობის იყო: ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“ (1946 და 1954) და შექსპირის „რიჩარდ III“ (1957). მის დადგმებში ახალი ძალით გაიბრწყინა არაერთმა სახელოვანმა ქართველმა მსახიობ-ვარსკვლავმა, მათ შორის იყვნენ სესილია თაყაიშვილი და ვასილ გომიაშვილი.

სესილია თაყაიშვილი (1906-1984) ჯერ კიდევ სკოლის მოწაფე ჩაირიცხა ფაღაფას დრამატულ სტუდიაში. 1926 წელს წარმატებით დაამთავრა სტუდია და რუსთაველის თეატრის დასს შეუერთდა, სადაც 1930-მდე მოღვაწეობდა. იგი პირველად აქ ეჩიარა რეჟისორული თეატრის ხელოვნებას, ეროვნული თეატრალური ფორმების ძიების პროცესს.

1930-66 წლებში სესილია თაყაიშვილი მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი იყო. სწორედ აქ განასახიერა მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის დიდი მხატვრული მნიშვნელობის მქონე სახეები: ელისაბედ დედოფალი (ფ. შილერის „მარიამ სტიუარტი“, 1955), ოლღა ბებია (ნ. დუმბაძის და გ. ლორთქიფანიძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, 1960). მსახიობი დიდი წარმატებით ქმნიდა მძაფრად სახასიათო, არტისტული სიღალითა და უხადო ოსტატობით შესრულებულ დაუვიწყარ, შედეგად აღიარებულ სახეებს.

ოლღა ბებია თაყაიშვილმა პირველად 1960 წელს ითამაშა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე და ეს მხატვრული სახე მოვლენად იქცა ქართული თეატრის ისტორიაში. ვარდასახვის უმაღლესი ოსტატობით აღბეჭდილი და ეროვნული ნიშან-თვისებებით გაჯერებული ეს ნამუშევარი ყველასათვის ნაცნობი და მშობლიური ბებიის სიმბოლურ განზოგადობას აღწევდა. აქ განსაკუთრებული ძალით გამოიხატა თაყაიშვილის დამახასიათებელი განსაცვიფრებელი ბუნებრიობა და დამაჯერებლობა, ხასიათისა და მოვლენის ღრმად წვდომის ოსტატობა, დახვეწილი აქტიორული ტექნიკა.

1955 წელს რეჟისორმა ვასო ყუშიტაშვილმა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ფრიდრიხ შილერის „მარიამ სტიუარტი“ რომ დადგა, მასში ელისაბედ ტიუდორის შექმნილი მხატვრული სახე სამუდამოდ დარჩა ქართული თეატრის ისტორიაში. აქ სახასიათო, კომედიური როლების დიდოსტატი სესილია თაყაიშვილი მაყურებელმა ტრაგედიაში იხილა. სცენაზე ერთმანეთს ებაექრებოდა ორი დიდი მსახიობი - სესილია თაყაიშვილი ელისაბედ ტიუდორის როლში და ვერიკო ანჯაფარიძის მარიამ სტიუარტი. ღრმა დრამატიზმითა და ძლიერი ვნებებით გაჯერებულ, დიდი ოსტატობით შეთხზულ ელისაბედ დედოფლის სახეში, ს. თაყაიშვილი გამოკვეთდა დიდი სახელმწიფო მოღვაწისა და შეყვარებული ქალის წინააღმდეგობრივ ხასიათს, მოვალეობისა და გრძნობის ტრაგიკულ შეუთავსებლობას. მსახიობი მოჯადოებული იყო ამ დიდი სახელმწიფო მოღვაწის ინტელექტით, მყარი ნებისყოფით, თავდაჭერით. ამიტომაც სცენაზე მისი სცენური გმირის ღირსების გრძნობასა და უღრმეს სულიერ ტკივილებს გამოკვეთდა ძუნწი, მაგრამ შთამბეჭდავი გამომსახველობითი ხერხებით - მიმიკის ოდნავი ცვლილებით, ხელის მტეგნისა თუ მთრთოლვარე თითის საშუალებით. ს. თაყაიშვილი უჩვენებდა ძლიერი, პოლიტიკურად მოაზროვნე დიდი ქალბატონის სახესა და ხასიათს, რომელმაც შეძლო გაპარტახებული, დაშლილი ბრიტანეთის



მარიამ სტიუარტი - ვერიკო ანჯაფარძე, ელისაბედ დედოფალი - სესილია თაყაიშვილი

სოფლიოს ჰეგემონად გადაქცევა. სწორედ სახელმწიფოებრივი ერთიანობის მოტივით, მას უპიკარესი განაჩენი გამოჰქონდა ანარქისტულად განწყობილი მეტოქისათვის.

ამავე სპექტაკლში ვერიკო ანჯაფარიძემ მაყურებელი კვლავ გააოცა სიკვდილის სცენის გათამაშების მისთვის ჩვეული სილამაზით. მარიამ სტიუარტის უსიტყვო სვლა ემაფოტისკენ, მისი უეცარი მოხედვა უკან, ელისაბედისკენ, ასახავდა დიდი მსახიობის მიერ შექმნილი პერსონაჟის სიკვდილთან შეხვედრის, სიცოცხლესთან გამოთხოვების მძაფრ ტრაგიზმს. იგი მიდიოდა მხნედ, თავისი ღირსების შეგრძნებით, მაგრამ ამქვეყნიურ სიკეთესთან გამოთხოვების დიდი ტკივილითა და მრისხანებით. ამ დროისათვის უკვე აღიარებული ტრაგიკოსი ვერიკო ანჯაფარიძის გვერდით, სესილია თაყაიშვილი პირველად იყო ტრაგიკულ როლში. თუმცა, ქარიშხალს ატრიალებდა სცენაზე. მკვეთრი აქტიორული ხერხებისა თუ გარდასახვის მაღალი ხარისხით შექმნილი ელისაბედ ტიუდორის სახე იქცა მორიგ დიდ გამარჯვებად სესილია თაყაიშვილის სასცენო ბიოგრაფიაში.

მარჯანიშვილელთა თეატრის მსახიობ ვარსკვლავთა გუნდში გამორჩეულად ელაგდა 20-იანი წლებიდან მარჯანიშვილისა და ანმეტელის თეატრალურ ესთეტიკაში დაოსტატებული, უსწრაფესად მზარდი ვასილ (ვასო) გომიაშვილი (1905-1976). მან რამდენიმე სამსახიობო შედეგად აღიარებული სცენური სახე შექმნა ვასილ ყუმიტაშვილის სახელოვან დადგეპში. დიდმა რეჟისორმა დიდ მსახიობს აჩუქა ფიგაროს, დონ სენარ დე ბაზანის, ლუარსაბის როლები და ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე მიანდო შექსპირის ტრაგედიაში რიჩარდ მესამე, რომელზეც მსახიობი მრავალი წლის მანძილზე ოცნებობდა.

ვასილ (ვასო) გომიაშვილს ადრეული წლებიდანვე უჩვეულოდ თეატრალური ნათლობა ჰქონდა მიღებული. სრულიად ახალგაზრდა მონაწილეობდა მონეტიალურ თეატრის წარმოდგენებში, სწავლობდა საცირუო სკოლაში, რაც აისახა კიდევ მისი მსახიობური ინდივიდუალობის ფორმირებაზე. 1924 წელს საქართველოს „სათეატრო ინსტიტუტის“ სამსახიობო ფაკულტეტის დამთავრებისთანავე ჩაირიცხა რუსთაველის თეატრის დასში. 1930 წლიდან გარდაცვალებამდე კი მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი იყო. მისი მდიდარი აქტიორული მონაცემები - შესანიშნავი გარეგნობა, პლასტიკურობა, მუსიკალურობა, ხავერდოვანი ხმა - შესაძლებლობას უქმნიდა ერთნაირი წარმატებით შეესრულებინა როგორც კომედიური, ისე სახასიათო და დრამატული როლები. უჩენაგის მიერ მისთვის უხვად მომადლებული ნიჭი - მკაფიო ინდივიდუალობა, უჩვეულო არტისტიზმი, გარდასახვის დიდოსტატობა, იმპროვიზაციის ვასოცარი უნარი, ბუნებრივი მომნიბვლელობა, მსახიობური ინტუიცია, სრულყოფილად და მთელი სისავსით, ღრმად სწვდებოდა ყველა როლის შინაგან ბუნებას, ადვილად პოულობდა მისთვის შესატყვის გამომსახველ საშუალებებს. მიუხედავად მრავალმხრივი ტალანტისა, ვ. გომიაშვილის სტიქია მაინც კომედია იყო. აქ მის ფანტაზიას საზღვარი არ ჰქონდა. მძაფრად და მსუყედ ხატავდა გმირის სახასიათო ნიშან-თვისებებს. მას ზომიერების საოცარი გრძნობა გააჩნდა, არ ეშინოდა სცენაზე ყოფილიყო სასაცილო, მახინჯი, რადგან ამ დროს იყო მხატვრულად დამაჯერებელი, ესთეტიკურად დიდებული. მის შემოქმედებაში თავად მხატვრული სრულქმნილება იყო ავეტიკა (ა. ცაგარელის „რაც ვინახავს, ვეღარ ნახავ“) და ლუარსაბი („კაცია-ადამიანი?!“, ი. ჭავჭავაძის მის.).

ავეტიკას როლში მსახიობი აცოცხლებდა ძველი თბილისის განუმეორებელ კოლორიტს, რომელიც ასე ნაცნობი და ორგანული იყო მისთვის. მისი ლუარსაბი კი სამართლიანადაა მიჩნეული სამსახიობო ოსტატობის მწვერვალად. მან შექმნა ლუარსაბის მასშტაბურად გროტესკული სახე. სპექტაკლის ძირითადი მიზანი იყო, ეჩვენებინა არა მხოლოდ ქართველ თავად-აზნაურთა ცხოვრების უაზრობა და წარმავლობა, არამედ - ზოგადქართუ-



ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“, რეჟ. ვასილ ყუშიტაშვილი, მარჯანიშვილის თეატრი, 1946. როლებში: ლუარსაბი - ვასო გოძიაშვილი, დარეჯანი - ცეცილია წუწუნავა.

ლი და ზოგადსაკაცობრიო ფენომენი. გოძიაშვილის გმირი იყო უსამველოდ სქელი, რამდენიმე მუცლითა და ღაბაბით, ღაჟღაჟა ლოყებით, სქელი, მოუქნელი კისრით, რომლის შემობრუნებაც კი უჭირდა, ჩლუნგი და უაზრო გამონხვდვით. სიმსუქნისაგან ძლივს დადიოდა, ფეხებს გაჭირვებით მიათრევდა და უცნაურად დაბაჯბაჯებდა. ლუარსაბი არა მხოლოდ გოძიაშვილის, არამედ ქართული აქტიორული სკოლის მონაპოვარია. (ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“, მარჯანიშვილის თეატრი, 1946 წელი, რეჟისორი - ვასილ ყუშიტაშვილი).

წარმოდგენაში ორგანულად ერწყმოდა ერთმანეთს სცენური სიმართლე და პირობითობა. სცენოგრაფია ზუსტად ასახავდა თათქარიძეების უბადრუკ ყოფას. მშვენიერი კახური სოფლის პეიზაჟის ფონზე, შეუსაბამოდ აღიქმებოდა ლუარსაბის ეზოს მორღვეული ღობე, წასაქცევად განწირული სახლი. დეკორაციის ძირითადი კომპონენტი იყო უმველებელი ტახტი, ზედ გადაფარებული ძველი ფარდავით, რომელზეც ცნობრების უდიდეს ნაწილს ატარებდნენ ლუარსაბი და დარეჯანი. მუსიკალური გაფორმების ძირითადი მოტივი ხალხური სიმღერები იყო. მას ლაიტმოტივად გასდევდა იაგნანას ჰანგები - სიმბოლო თათქარიძეების აუნდენელი ოცნებისა.

კომედიურ-ვროტესკული როლების გვერდით, ვასო გოძიაშვილი ასევე დიდი ოსტატობით ქმნიდა დრამატულ და ტრაგიკულ გმირთა სახეებსაც. ამ მხრივ, მის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია რიჩარდ მესამეს (უ. შექსპირის „რიჩარდ III“, ვ. ყუშიტაშვილი, 1957). პოლიტიკურად ამ „არასამედო“ პიესამ სააშკარაოზე გამოიტანა ათწლეულების განმავლობაში აკრძალული სიმართლე. საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ეს იყო პირველი თანამედროვედ გააზრებული პოლიტიკური სიმძაფრის შექსპირული დადგმა. სპექტაკლი დაემთხვა პიროვნების კულტის მნიშვნების აქტიურ ფაზას, გარდაცვლილი დიქტატორის მიერ ძალაუფლების უზურპაციისა და მრავალი წლის განმავლობაში ერთპიროვნული მმართველობის სისხლიანი პერიოდის საჯარო გაცეცხვას.

შავი ხავერდის ფარდით შემოსილი სცენური სივრცე „ემოციურ კამერტონს“ უქმნიდა წარმოდგენას. დეკორაციის ძირითად ელემენტად გვევლინებოდა „რეინის კონსტრუქცია“, მასიური ჯაჭვებით სცენის უკანა კედელზე დამაგრებული მოძრავი ბაქანი. იგი ხიდივით დაედებოდა ხოლმე სასცენო ფიცარნავს და სხვადასხვა სცენურ სიტუაციაში განსხვავებულ გარემოს ქმნიდა. ის ხან ტაურისაკენ მიმავალი ხიდი იყო, ხან სწდომათა დარბაზის შუაგულში მდგარი მაგიდა, ტახტის ბალდახინი, კლარენსის საკანზე მძიმედ ჩამოწოლილი ჭერი და ა.შ. ეს კონსტრუქცია „ბედისწერის“ სიმბოლოც იყო. მასზე გადიოდნენ რიჩარდის მსგერპლთა აჩრდილები, ფინალში მასზე წყდებოდა რიჩარდის ბედიც. დეკორაცია ფართო სივრცეს უქმნიდა მსახიობებს. აქ რელიეფურად იკვეთებოდა მათი საშემსრულებლო ხელოვნების ყველა ნიუანსი.

ვასო გოძიაშვილის რიჩარდი ერთპიროვნულად იპყრობდა მაყურებელს თავისი მომ-  
ნუსხველი არტისტიზმით, არაადამიანური მზაკვრობით. მისი „მუქი ფერის ჩაცმულობა  
სრულად ერწყმოდა ფარდის შავ ფერს. ამ სიშავის ფონზე კი, გარკვევით იგვეთებოდა  
მისი სახე, არაბუნებრივად თეთრი, ბოროტი ირონიით დაღმეჭილი“... ცნობილი შექსპი-  
როლოგი ა. ბარტომევიჩი მოგვიანებით წერდა: „ვერ დავიფიქსებ 20 წლის წინ როგორ  
გამოდიოდა სცენაზე ვასო გოძიაშვილის რიჩარდი. ჯერ შავი კულისის ფონზე ჩნდებოდა  
მისი მოკრუნხული ხელი. იგი მოცოცავდა, გველივით ივლავებოდა, შემდეგ მაყურებლის  
წინაშე თავად რიჩარდი წარსდგებოდა: შავი ხავერდის ფონზე ვეფხვის უხმო ნაბიჯებით,  
მკრთალი სახითა და შუბლზე მიგრული შავი კულულოთ“.<sup>2</sup>

1985 წელს ხელოვნებათმცოდნე ელენე მელნიკოვამ სტატიიაში „რიჩარდ მესამის თე-  
ატრალური პარადოქსები“, სპექტაკლის სცენოგრაფ ი. სუმბათაშვილს ნოვატორი უწო-  
და. იგი წერდა: „წმ-იანი წლების სპექტაკლებში, სცენაზე ჭარბობდა ციხე-სიმაგრეები,  
კოშკები, ციხე და უსიცოცხლო ნაგებობები. მათ ფონზე იკარგებოდა მსახიობი. და აი,  
პირველი ცდა. „რიჩარდ მესამის“ დეკორაციებში მოულოდნელად იჩინა თავი უბრალო  
და მკვეთრმა ფუნქციონალობამ. კონსტრუქციამ შეინარჩუნა შუა საუკუნეების ეპოქის  
ყველა სტილური თავისებურებაცა და ზედროული ხასიათიც“.<sup>3</sup> აღსანიშნავია ისიც, რომ  
წმ-იანი წლების ბოლოს, ჯერ კიდევ „რეინის ფარდის“ არსებობის აქტიურ ფაზაში, ქარ-  
თულ სცენოგრაფიაში განხორციელებული ცვლილებები ევროპაში მიმდინარე პროცესების  
იდენტური აღმოჩნდა.

საბჭოთა სცენის პირველი რიჩარდი, რომელსაც ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინი  
ასახიერებდა (მოსკოვის მცირე თეატრი, 1920), ისევე როგორც მომდევნო ნ. მონახოვის რი-  
ჩარდი (ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრი, 1935), იმდენად მასშტაბური პიროვნება  
იყო, რომ მის გვერდით ყველა მისი მეტოქე, უმწეო კაცუნებად ჩანდნენ. ამ მხრივ, ვასო  
გოძიაშვილის რიჩარდს არც დიდებული იერი გააჩნდა და არც საკუთარი სიმახინჯის გა-  
მო განცდილი ტანჯვა აწუხებდა. ის მაყურებლის თვალწინ იბადებოდა გადაგვარებული  
საზოგადოებისადმი შურისძიებისთვის განწყობილ ცინიკოსად. ქართველი თეატრმცოდნე  
ეთერ გუგუშვილის აზრით, „მსახიობი მკვეთრად თამაშობდა დიდებულთა მიმართ უსაზღ-  
ვრო ზიზღსა და უნდობლობას“.<sup>4</sup> როგორც რუსი კრიტიკოსი ვ. სეჩინი წერდა: „ყველაზე  
საშინელი ის არის, რომ რიჩარდი თითქოს მართალია. შიშის, სისუსტის, სიხარბისა თუ  
კარიერული წინსვლის მოტივით, ყველანი - მეფედან დაწყებული, დაქირავებული მკვლე-  
ლებით დამთავრებული, ეხმარებიან მას, მიაღწიოს საწადელს“.<sup>5</sup> იმავე აზრს გამოთქვამდა  
ნატალია კრიმოვა: „რიჩარდის გარემოცვა მართლაც იძლევა საფუძველს მისეული ფი-  
ლოსოფიისთვის. ისინი შიშით ცხოვრობენ გაუთავებელი ქიშპობისა და მტრობის ატმოს-  
ფეროში, საამკარაოზე გამოაქვთ თავიანთი მანკიერებები და ყველაზე ცბიერი, ყველაზე  
სახიფათო მონსტრის მარიონეტები ხდებიან“.<sup>6</sup>

პავლე მარკოვმა ამ სპექტაკლს „მარჯანიშვილისელი“ უწოდა. მართლაც, ვასო ყუ-  
შიტაშვილის შთაგონების წყაროს მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში დაცული, შექს-  
პირული პიესის ფურცლებზე თავად კოტე მარჯანიშვილის ხელით მინაწერი შენიშვნები

<sup>1</sup> ურუშაძე პ., „თეატრი და ცხოვრება“, 2004, # 7,8.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> ეთერ გუგუშვილი, იქვე.

<sup>5</sup> Журнал «Театр», 1958, #6, გვ. 66.

<sup>6</sup> ურუშაძე პ., თეატრი და ცხოვრება“, 2004, #6.

წარმოადგენდა. კ. მარჯანიშვილის კონცეფციით, რიჩარდის სახე და ზრახვები უნდა გამოკვეთილიყო სცენური მოქმედების განვითარების კვალდაკვალ. ძლიერ მოწინააღმდეგეებზე თანმიმდევრული გამარჯვებების სერია სულ უფრო მეტ თავდაჯერებას სძენდა რიჩარდს, სტიმულს აძლევდა მისი გეგმების უსწრაფეს რეალიზებას, თვალსაჩინოს ხდიდა ამ ვერაგი არსების ინტელექტისა თუ ფანტაზიის უჩვეულო გაქანებას. წარმოაჩენდა ასეთი ადამიანის ძალაუფლებისკენ ლტოლვის შეუჩერებელ ძალას, მის დამანგრეველ მასშტაბს. ვასილ ყუშიტაშვილმა მრავალმხრივ გაიაზრა დიდი წინამორბედის მიგნებები და შექმნა საკუთარი, მკაცრად რეალისტური სპექტაკლი, სადაც მეფობდა სატანისტური ძალა (თარგმანი ი. მანაბელის, რეჟ. ვ. ყუშიტაშვილი, მხატ. ი. სუმბათაშვილი, კომპ. კ. მელვინეთუხუცესი, ქორეოგრაფი: გ. დაფითაშვილი. პრემიერა 1957 წლის 30 აპრილს).

სპექტაკლი უჩვენეს 1958 წლის 21 მარტს ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადანზე მოსკოვში, მცირე თეატრის სცენაზე. წარმოდგენის განხილვას რეჟისორმა ბორის ზახავამ განაცხადა - „საბჭოთა თეატრის ისტორიაში ეს სპექტაკლი დამკვიდრდება როგორც დიდი ინგლისელი დრამატურგის თანამედროვე სცენური ინტერპრეტაციის წარმატებული ნიმუში“. დადგმაში როლები ასე იყო განაწილებული: ჰერცოგი ბეკინგემი - კოტე დაუშვილი. კლარენსი - ტარიელ საყვარელიძე, მეფე ედუარდი - ვიორგი ტატიშვილი, ჰასტინგსი - ვიორგი შავგულიძე, ლორდ სტენლი - დავით ქუთათელაძე, ლედი ანა - მედეა ჯაფარიძე (მარინე თბილელი), დედოფალი ელისაბედი - ნათელა აფაქიძე, იორკის მთავრის მეუღლე - სესილია თაყაიშვილი, დედოფალი მარგარიტა - ე. ვაჩნაძე, რიჩარდი - ი. ტრიბოლსკი.

წარმოდგენის დასაწყისში ვ. გომიაშვილის რიჩარდი „რესპექტაბელურად“ გამოიყურებოდა. ის არაფრით ჰგავდა სამეფო ტახტზე მოცნებე მზაკვარს. ლედი ანას გამოჩენამდე, ესწრებოდა ეკლესიაში მიმდინარე ჰენრი VI-ის სამელოვიარო რიტუალს. ცენტრში იდგა



რიჩარდი - ვასილ გომიაშვილი,  
ლედი ანა - მედეა ჯაფარიძე

მეფის კუბო თეთრი ვადასაფარებლით, რომლის გარშემოც კარისკაცთა ჯგუფი მძიმე ღუმილით ისმენდა მწუხარე საგალობელს... სცენის ორივე მხარეს მაღალი, მასიური სავარძლები იყო ჩამწვრივებული... როცა ლედი ანა მარტოდმარტო რჩებოდა, რიჩარდიც მის წინ ჩნდებოდა. ანას კითხვაზე, თუ ვინ იყო მისი ქმრის მკვლელი, მიახლიდა - ეს მე ვარ მკვლელი და ცნობისმოყვარედ იწყებდა მასთან კატა-თავგობანას თამაშს. ამ „თამაშში“ სულ უფრო თავდაჯერებული ხდებოდა. თეატრმცოდნე ვ. კომისარჟევსკის თქმით, „ანასთან სცენაში მსახიობის სიტყვებში იმდენი გულწრფელობა და ვნება იყო, რომ ლამის შეყვარებულ რომეოდ გვევლინებოდა. ეს მოსაზრება თვალსაჩინო ხდებოდა, როცა „გამოუტყდებოდა“ - თავი ვეღარ დავიმორჩილე და ეს მკვლელობა შენი დიდი სიყვარულის გამო ჩავიდინეო“.<sup>7</sup> როგორც ნ. კრიმოვა წერდა: „და ჩვენ გვესმოდა რომ ანას არ შეუძლია არ დაუჯეროს, იგი ხომ არა მხოლოდ წარმოუდგენელი ცინიკოსია, არამედ გენიალური მსახიობიც“.

<sup>7</sup> Комиссаржевский В., Вечерняя Москва, 1958, 31 Марта.

ვასილ გოძიაშვილის რიჩარდი თავადაც იხილვებოდა საკუთარი მსახიობური ნიჭიერებით. აზარტში შესული, მეტი სითამამითა და სისწრაფით მიიჩქაროდა ახალ-ახალი გამარჯვებებისკენ. იგი სულ უფრო მშვიდად, მაგრამ შეუჩერებლად მიაბიჯებდა გვამებზე, ელვისებურად გადიოდა სისხლიან გზას სამეფო ტახტისკენ. ეთერ გუგუშვილის აზრით, „ვასო გოძიაშვილი არ თამაშობდა ტრაგიკულ გმირს, კონფლიქტს საკუთარ სინდისთან. მასში არ ივრძნობოდა შინაგანი წინააღმდეგობანი. მოქმედებდა სწრაფად, მოქნილად, თავდაჯერებით. ჯიქურ მიიწევდა საკუთარი ზრახვების აღსასრულებლად, ტკბებოდა თავისი სისხლიანი ნამოქმედართ“. ამ მხრივ, სპექტაკლის განხილვაზე მცირე თეატრის მსახიობი ოლგა პიჟოვა შენიშნავდა: „ამბობენ „რიჩარდი ტკბება თავისი თამაშით“, მე კი მგონია, რომ ტკბობისთვის მას დროც კი არ რჩება, ისეთი სისწრაფით იცვლის ხერხებსა და ხრიკებს“.<sup>8</sup>

კლარენსთან (ტარიელ საყვარელიძე) საუბრის დასასრულს, ვ. გოძიაშვილის რიჩარდი მაყურებელს უმხელდა თავისი ინტრიგის ზეამოცანას: „კლარენს ჯერ სუნთქავს, ედვარდ მეფეც ჯერ ცოცხალია, როს გავისტუმრებ, მონაგებსაც მაშინ აღვუხსნავ“. ამის შემდეგ, კლარენსის საკანს მოძრავი ხიდი „ჭყრივით“ ეხურებოდა და გასრესას უქადა... დადგმის არაერთი მიზანსცენა გამოიჩინოდა თავისი მხატვრული ღირებულებით. აღსანიშნავი იყო რიჩარდისა და პრინცის (ლეთ ანთაძე) ე.წ. დიალოგის ეპიზოდიც. აქ უშიშარი, თამამი პრინცი ხელში სათამაშო ბილბოკეს ათამაშებდა. რეზინის ძაფზე დამაგრებულ ბურთს დროდადრო რიჩარდს უმიზნებდა. ბურთის მოძრაობისას გაისმოდა საშინელი ტკაცანნი, რაც ამხელდა პრინცისა და მისი გარემოცვის დამოკიდებულებას რიჩარდისადმი. ამ „ტკაცანით“ პრინცი თითქმის ღიად ემუქრებოდა მას, თან ცინიკურად პასუხობდა რიჩარდის შეკითხვებს. აღმფოთებული ვ. გოძიაშვილის გლოსტერი, მთელი არსებით იძაბებოდა, რომ არ „გაეყიდა“ საკუთარი ზრახვები, დროზე ადრე სისრულეში არ მოეყვანა თავისი ჩანაფიქრი.

მესამე მოქმედების დასაწყისი სასახლის სწდომათა დარბაზში იმართებოდა. ხავერდის შავ ფარდას ჰერალდიკური ნიშნები ამშვენებდა. მწვანე მაუდგადაფარებულ მაგიდად გარდაქმნილ ბაქანს, ჩირაღდნები ანათებდა. მაგიდის უკან დიდებულები ვაცხარებით ბჭობდნენ სამეფოს მომავალზე. რიჩარდი გვიან შემოდიოდა. წონასწორობას აკარგვინებდა ვიორგი შავგულიძის მიერ განსახიერებელი ჰასტინგის პოლიტიკური სიბეცე, თავდაჯერება, უკიდევანო სინარბე, ძალაუფლების დაპატრონების დაუფარავი წყურვლი და მსახურს უბრძანებდა - დასაჯეთო. თუმცა, ჰასტინგის მოგვეთილ თავს შავი ტომრით რომ მიართმევდნენ, თავისი ბრძანების უსწრაფესი აღსრულებით გაოგნებულს, ქვითინი აღმოხდებოდა... დასამშვიდებლად ხარბად სვამდა წყალს, სინანულით აღსავსე სიტყვებს წარმოთქვამდა, თან გვამის თავს უთათუნებდა თითებს, არ სჯეროდა მეტოქის უეცარი აღსასრული. მარტოდ დარჩენილი და გონს მოსული კი, უეცრად ტომარას სტაცებდა ხელს, ბურთივით დაატრიალებდა და ზიზღით მიუგდებდა მსახურს.

„სპექტაკლში შექსპირული სული ნავარდობდა“<sup>9</sup> - წერდა ცნობილი ქართველი თეატრმცოდნე, შექსპიროლოგი პაოლა ურუშაძე. ვ.ყუშიტაშვილის „რიჩარდ III“-ის რეჟისორული გადაწყვეტა შექსპირისეულიც იყო, თანამედროვეც, თამამიც და მისტიკურიც. გარდაცვლილი მეფე ედუარდის თავიდან მოულოდნელად ჩამოგორებული სამეფო გვირგვინი რიჩარდს ჩაუგორდებოდა ხოლმე ხელში. იგივე გვირგვინი, სპექტაკლის ფინალში

<sup>8</sup> 1958 წლის დეკადის ჩანაწერები, გვ. 22.

<sup>9</sup> ურუშაძე პ., „თეატრი და ცხოვრება“, 2004., #6, გვ. 57-61.

რიჩარდის თავიდან ჩამოვარდნილი, წამში რიჩმონდის თავზე აღმოჩნდებოდა და სხვა. წარმოდგენის განხილვისას, კრიტიკოსები ვ. გოძიაშვილის რიჩარდის დემონურ საწყის-ზეც წერდნენ. „ვ. გოძიაშვილის რიჩარდს ახასიათებდა ათასგვარი გარდასახვა, ნიღბების ელვისებური ცვლა, ფარდის ნაოჭებიდან მოულოდნელი გამოცხადება, სიბნელეში უცხარი გაუჩინარება, ზუსტად გათვლილი თუ გამიზნული დარტყმები და იერიშები - რაც „დემონურ ძალას“ ანიჭებდა მის საშიშსა და შემზარავ გმირს“.<sup>10</sup> თავად ვასო გოძიაშვილის მოგონება თავის როლზე, ნათელს ჰფენს რიჩარდის ამბივალენტურ დამოკიდებულებასაც საკუთარი პერსონისადმი. ვ. გოძიაშვილი წერდა: „მიყვარდა ის სცენა, როცა დადგმაში განათებით შექმნილ საკუთარ ჩრდილს, რიჩარდი დამცინავად უყურებდა და აფურთხებდა. ანდა, როცა მეფე ედუარდს სამეფო გვირგვინი თავიდან უგარდებოდა და ჩემს კალთაში ჩაგორდებოდა. ამ დროს, რიჩარდი განცვიფრებითა და გაოგნებით აიხედავდა ხოლმე მაღლა, თითქოს ეკითხებოდა უხენაესს: როგორ? ასე ჩქარა, ასე სწრაფად, ასე უმტკივნეულოდ? ანდა როცა რიჩარდი გაიგებს ლორდ ჰასტინგის მკვლელობას, ვითომცდა დასტირის მას, მაგრამ როცა მიხვდება, რომ თვალთმაქცობა საჭირო არ არის, ჰასტინგის მოკვებით თავს ბურთივით ესვრის მსახურს“.<sup>11</sup>

რეჟისორისა და მსახიობის, ბორის ზახავას, მოწმობით, ხალხის წინაშე გამოცხადებამდე, „მეფის გვირგვინზე თვალთმაქცური უარის სცენაში, რიჩარდი - გოძიაშვილი ჭეშმარიტი სამსახიობო შთაგონების მწვერვალს აღწევდა“.<sup>12</sup> კორონაციის სცენის დასაწყისში, რიჩარდი ღვთისმშობლის ხატთან ლოცულობდა, თან ბეკინგემთან მომავალი ცერემონიის დეტალებს აზუსტებდა. კარზე კაკუნი ამცნობდა, რომ ლორდ-მერი მის მიერ ძალით მორეკილი ხალხითურთ უკვე ელოდა... ვ. გოძიაშვილის რიჩარდი „ავე მარიას“ ჰანგებზე, თვითგვემით წელმოწყვეტილივით, თითქოსდა ძალით გამოჰყავდათ ე.წ. მავედრებელთა წინაშე. ამ დროს, იგი ათასგვარ ვრიმასებს იცვლიდა სახეზე - თავს იფასებდა, წუწუნებდა, გვირგვინზე უარს ამბობდა, ლამის გარბოდა, ხოლო წინასწარ დაშინებულ-დამუშავებული ხალხი და გარემოცვა უხალისოდ უერთებდა ხმას ლორდ-მერის „ვედრებას“... მიუხედავად ამისა, მოქალაქეთა თითოეული ფესტი, გამონხედა, ჩამქრალი თვალეები, უკმაყოფილო და შემოფოთებული სახეები აშკარად ავლენდა დიდ შიშს, მოსალოდნელ საშიშროებებს. მეფედ კურთხევის, მთელი ამ ეგზოტიკური მასკარადის შემდეგ, სრულიად წელგამართული რიჩარდის სახე, მთელი მისი იერი, გამარჯვებულის დაუფარავ ზეიმს ასახავდა.

კორონაციის სცენის ლოგიკურ ბმამი იყო სასახლეში გამართული მეჯლისი, სადაც დიდებულთა ცეკვა, მონური მორჩილების ამსახველ პანტომიმად იყო გადაქცეული. მას ენაცვლებოდა რადიკალურად განსხვავებული ეპიზოდი. ელისაბედი (ნ. აფაქიძე) თანმხლებ ამალასთან ერთად, მოუთმენლად ელოდა პრინცების ტაუერიდან დაბრუნებას, მაგრამ აცნობებდნენ რიჩარდის გამეფებისა და პრინცთა დატყვევების ამბავს. ამის გავონებაზე, დარბაზს ეფინებოდა ელდანაკრავი ქალების სასოწარმკვეთი მოთქმა-გოდება, რაც ჭეჭა-ჭუნისი ხმაში იკარგებოდა. პარალელურად, შექწერა სისხლისფრად ღებავდა ხავერდის ფარდებს და ნანახ-გავონილით თავზარდაცემული იორკის მთავრის მეუღლე (სესილია თაყაიშვილი) მოუწოდებდა დორსეტს (ა. კობალაძე) რიჩარდის წინააღმდეგ რიჩმონდის უსწრაფესი შეიარაღებისა და ჯარის გამოყვანის აუცილებლობაზე. სპექტაკლის განხილვისას,

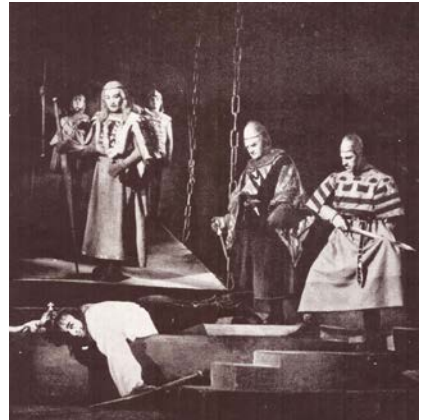
<sup>10</sup> ურუშაძე პ., ჟურნ. თეატრი და ცხოვრება, თბ., 2005, # 7.

<sup>11</sup> ვასო გოძიაშვილი, კრებ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1965, გვ. 67.

<sup>12</sup> იქვე.

კრიტიკოსი პ. მარკოვი იწონებდა „წარმოდგენის რეჟისორულ კონცეფციას, ფილიგრანულად დახვეწილ კომპოზიციას, სადაც ორგანულად მიედინებოდა სცენებისა და ეპიზოდების ცვლა, რაც მაყურებელს წამით არ აძლევდა ყურადღების მოდუნების საშუალებას“.

მეოთხე მოქმედების დასაწყისის დეკორაცია „შერიგების სცენის“ გაფორმებას იმეორებდა. სცენის შუაგულში ისევ იდგა სამეფო ტახტი, მაგრამ მის გარშემო აღარ ჩანდა დიდებულთა სავარძლების მწკრივი... მარტოდმარტო დარჩენილი, მოწყენილი რიჩარდი აცნობიერებდა, რომ მოწინააღმდეგეებისა და მომხრეების განადგურების შემდეგ, მხოლოდ მონები, მისი ბრძანების უსიტყვო შემსრულებლები იყვნენ შერჩა. ედუარდის მეგვიდრეების მკვლელობის შემდეგ, ის უკვე დაძაბული ელოდა პირველი მარცხის ნიშანსაც და როცა ელისაბედს ქალიშვილის ხელი მოსთხოვა, მის მტკიცე უარზე მიხვდა, რომ აღარ ემორჩილებოდნენ. ვარდა ამისა, ვააცნობიერა ისიც, რომ შესაძლებლობები შეეწლუდა. მისი უნარების წარმართველმა ძალებმა მიატივეს, აღარ მფარველობდნენ. თითქოს დარწმუნდა იმაშიც, რომ თავად, მხოლოდ იარაღად იყო შერჩეული გადაგვარებულ დიდებულთაგან ქვეყნის გასაწმენდად, ხოლო ამიერიდან მხოლოდ თვითგადარჩენაზე უნდა ეწრუნა. აჩრდილების ხილვის სცენაში, რიჩარდმა უკვე ცხადად შეიგრძნო გარდაუვალი მარცხი ახალგაზრდა მეტოქესთან მოსალოდნელ ბრძოლაში.



ფინალური სცენები სპექტაკლიდან „რიჩარდ მეცამე“, რეჟ. ვასილ ყუშიტაშვილი, მარჯანიშვილის თეატრი, 1957.

სამარცხვინო იყო რიჩარდის აღსასრული. „საშის, შხამით სავსე ქვეწარმავალივით კლავენ მას რიჩმონდის მომხრეები. სასიკვდილო დარტყმა კი ყოფილმა თანამოაზრემ, ლორდ სტენლიმ მიაყენა... შემდეგ, ყველა ერთად, დაშნებით მიესივნენ, ზინლით ძიძგნიდნენ მის სხეულს, ხოლო წუთის შემდეგ, ქალაქის ხიდზე ეგდო სამეფო გვირგვინისაგან ხელგაწვდილი, გაქვავებული... სიკვდილის წინ, მისთვის უფრო ბუნებრივი იქნებოდა არა ნახევარი სამეფოს შეპირება ერთი ცხენის სანაცვლოდ, არამედ ნერონის სინანულით აღსავსე შეძახილი: „ო, რა დიდებული მსახიობი ვკვდებით!.. აქ რიჩარდს მისივე ბოროტება სძლევდა და არა ფარდის დაშვებამდე რამდენიმე წუთით ადრე გამოჩენილი რიჩმონდი... მას არ ეღიროსა გამხდარიყო რიჩარდის ძირითადი ანტაგონისტი“.<sup>15</sup> მრავლისმოქმელია რიჩმონდის ასეთი პასიური როლი. როგორც ირუვევა, თავად რეჟისორიც ვერ ხედავს ახალ თაობაში საიმედო ძალას, რომელიც შეძლებს გახდეს არამხოლოდ რეფორმატო-

<sup>15</sup> დეკადის მასალები, გვ. 20.

რული ვუნდის ფუტემდებელი, არამედ რიჩარდის მეტნაკლებად ადეკვატური ობონენტი. ვასო გომიაშვილმა შინაგანი სიმართლით, დიდი ოსტატობით, ძუნწი გამომსახველობითი საშუალებებით შექმნა რიჩარდ მესამის კლასიკური სახე-ნიღაბი. ზუსტად მიგნებული მკვეთრი გარეგნული იერი, ხასიათის ზუსტი გააზრება, მგზნებარე ტემპერამენტი, სცენური ექსპრესია და განცდის სიწრფელე განაპირობებდა მსახიობის დიდ წარმატებას. მისი რიჩარდი იყო ტრაგიკული და ირონიული, ვერაგული და ცინიკური, რაც ხატოვნად, შინაგანი სისაგსით, რელიეფურად თამაშდებოდა სასცენო ფიცარნაგზე. ვარდა კომედიურ-ტრაგედიული როლების მაღალპროფესიული საშემსრულებლო დიდოსტატობისა, ამ დიდმა მსახიობმა რეჟისურაშიც შეიტანა თავისი წვლილი. 1969 წელს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დადგა მაღალი კომედიის ნიმუშად აღიარებული „ძველი ვოდვეილები“ (ა. წერეთლის „ბუტიაობა“, ა. ცაგარეიშვილის „ონიზაზი“, ქ. ბახუტაშვილის „ძველ სასამართლოში“), სადაც კიდევ ერთხელ გაიბრწყინა მისმა კომედიურმა ტალანტმა. აქ მან დიდებულად შეასრულა ტიგრან ოფოფიანცის, არშაკას და წამყვანის - მოხუცი მსახიობის როლები. ეს იყო ვასო გომიაშვილის ნიჭისა და ოსტატობის კიდევ ერთი მწვერვალი, იმავედროულად კი, გამოთხოვება ძველ თბილისთან, რომელიც ასე სისხლხორცეული იყო მისთვის.



სცენები სპექტაკლიდან „ძველი ვოდვეილები“,  
მარჯანიშვილის თეატრი, რეჟ. ვასილ გომიაშვილი, 1969.

XX საუკუნის 60-იანი წლებისთვის დიდი რეჟისორის სტატუსი სამართლიანად მოიპოვა კოტე მარჯანიშვილისა და ს. ანმეტელის თანაშემოქმედებით პროცესში დაოსტატებულია არჩილ ჩხარტიშვილმა (1905 - 1980). იგი ჯერ კიდევ ვიმნაზიის მოწაფე, 16 წლის ასაკში მივიდა რუსთაველის თეატრში. კოტე მარჯანიშვილის საქართველოში დაბრუნების შემდეგ (1922) იყო მისი ასისტენტი, მუშაობდა ალ. ანმეტელთანაც. ჩაწერა ანმეტელის „ანზორის“ რეპეტიციები. მიელტვოდა თავისი დიდი მასწავლებლების შემოქმედებითი პრინციპების სინთეზირებას. მისი რეჟისურისთვის დამახასიათებელი იყო ზეიმური, მკვეთრი თეატრალურობა, ფილიგრანულად დამუშავებულ ფსიქოლოგიური ხასიათები, ეროვნული პლასტიკა. დამოუკიდებელი მოღვაწეობა დაიწყო ქუთაისის თეატრში (1930-34), 1934-36 წლებში ხელმძღვანელობდა ჩეჩნეთ-ინგუშეთის თეატრს. 1936-40 წლებში - ბათუმის თეატრს (1944-48 წლებში იყო დირექტორი და მთავარი რეჟისორი). აქ მან დიდი წარმატებით დადგა ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ და სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“. 1949-52,



რეჟისორები: ვასილ ყუშიტაშვილი და არჩილ ჩხარტიშვილი

1963-64 წლებში მარჯანიშვილის თეატრის დირექტორად და მთავარ რეჟისორად მუშაობისას, შექმნა თავისი საუკეთესო სპექტაკლები: ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ და ევრიბიდეს „მედია“.

ახმეტელთან მუშაობის პროცესში ათვისებული სპექტაკლის კომპოზიციის შექმნის ახმეტელისეული პრინციპები, ეროვნული რიტმის რეფლექსოლოგიისა და ბიომექანიკის საკითხები, ბენტერევისა და პავლოვის მიღწევები, სერგეი ვოლკონსკის მიგნებები მსახიობის შესტისა და ხმის გამომსახველობის სფეროში აშკარად იკვეთებოდა ა. ჩხარტიშვილის საუკეთესო დადგმებში. გარდა ამისა, მარჯანიშვილის თეატრში მუშაობისას, ა. ჩხარტიშვილის მიზანი გახდა აღედგინა, გაეგრძელებინა, ახალ ხარისხში განეფითარებინა კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ესთეტიკისათვის ჩვეული პოეტური ინტონაციები, მძაფრი

კონფლიქტები. დაედგა სპექტაკლები, სადაც ცხადად იქნებოდა გამოვლენილი დიდი მასტროს რეჟისურისათვის დამახასიათებელი ამაღლებული, ზეიმური განწყობა.

ა. ჩხარტიშვილის მიერ სხვადასხვა დროს განხორციელებული „მოკვეთილის“ სცენური ინტერპრეტაციის სამი ვარიანტიდან, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული დადგმა. აქ ნათლად იყო გამოხატული დიდი სცენური სიფრცის მოდელირების ოსტატობა, მრავალფიგურიანი კომპოზიციებით გაჯერებული მიზანსცენების პლასტიკა, დინამიკურობა და რიტმი, მთავარი თემების მსხვილი კურსივით გამოყოფა, პერსონაჟების ხასიათისა თუ ქმედების ფსიქოლოგიის მოტივირება. თემისა და პიროვნების დაპირისპირების დრამატული კონფლიქტი, გადაფარული იყო სამშობლოსათვის თავგანწირვის ამაღლებული გრძნობით. პატრიოტული სულისკვეთება განსაკუთრებულ ნიბლს სძენდა სპექტაკლს. პირველად სწორედ ამ წარმოდგენაში გამოიხატა ოთარ მეღვინეთუხუცესის დიდი აქტიორული შესაძლებლობები, მისთვის გმირული რეპერტუარის შერჩევის აუცილებლობა.

„მოკვეთილის“ მარჯანიშვილისეულმა დადგამმა სახელი მოუხვეჭა რეჟისორს. ბათუმის თეატრში 1944 წელს დადგმული „მოკვეთილის“ დროს, ომი ჯერ არ იყო დამთავრებული. ა. ჩხარტიშვილი ვაჟა-ფშაველას ეპიკურ ნაწარმოებს დგამდა როგორც პატრიოტულ პიესას და ბახას მხატვრული სახის წვდომაში, - სამშობლოსადმი ერთგულების, მისთვის თავგანწირვის გამოვლენაში ხედავდა წარმოდგენის აზრს. ამიტომ ი. სუმბათაშვილის სცენოგრაფიაში გამოტანილი ჯაჭვის პერანგის ფარდა და ფშავეური კოშკი, გააზრებულ იქნა სამშობლოს უძლეველობის, შეუვალლობისა და სიწმინდის სიმბოლოდ. ეს იყო რეჟისორისა და მხატვრის თანააგტორობით შექმნილი წარმოდგენა. მათი ხელწერის ინდივიდუალობა მონუმენტური პლასტიკის ფაქიზ, ნიუანსირებულ დამუშავებაშიც გაცხადდა.

„მოკვეთილის“ ახალ დადგმაში 1956 წელს, ა. ჩხარტიშვილს აინტერესებდა ადამიანის სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესები. რეჟისორის სპექტაკლში შემოჭონდა ხალხური პოეზიის რამდენიმე ნიმუში, ვაჟას არაერთი ლექსი და შაირი, რაც ნაწარმოების არსის გამოვლენას ემსახურებოდა. „მოკვეთილი“ მიჩნეულია მარჯანიშვილის თეატრის საეტაპო სპექტაკლად (მარჯანიშვილის თეატრი, რეჟ. არჩ. ჩხარტიშვილი. მხატვარი ი. სუმბათაშვილი, კომპ. ა. ჩორგოლაშვილი, ქორეოგრაფი ჯ. ბაგრატიონი. პრემიერა 12. X. 1956). ა. ჩხარტიშვილი კარგად გრძობდა სპექტაკლის ფორმას და ზუსტად პოულობდა მისთვის შესატყვის სტილსა და რიტმს, აქ კი იგი მოგვევლინა ვაჟა-ფშაველას ტრაგიკული სამყაროს, გმირთა საბედისწერო დაპირისპირებათა ფსიქოლოგიური სიმართლით წარმომსახველად. სპექტაკლი სუნთქავდა გენიალური პოეტისა და ხალხური პოეზიის სიღმიდან ამოზრდილი მეტაფორებით, პოეტურობით, შესანიშნავ მსახიობთა ანსამბლით. ყოველი მათგანი: ვ. ანჯაფარიძე (ჯავახია), ი. ტრიბოლსკი (ბახა), მედეა ჯაფარიძე (ველსუნდა), მ. მახვილაძე (ველქანა) ძალზე ინდივიდუალურ სახეებს ქმნიდნენ, მაგრამ უპირველესად სწორედ ო. მეღვინეთუხუცესი იყო სანახაობის გმირულ-პოეტური, ამაღლებულ-ტრაგიკული სტილის განმსაზღვრელი.

„ვეფხისტა და მოყმის“ გენიალური ბალადის კითხვით შემოდიოდა სცენაზე ჩონთა - ო. მეღვინეთუხუცესი. მსახიობი ბალადის სტრიქონებს საკუთარი თავგადასავლის მოთხრობად აქცევდა. ჩონთას პირველივე გამოჩენა წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდა. შავ ჩონაში გამოწყობილი, ქამარ-ხანჯლით აღჭურვილი, ფართო მხრებზე ნაბადმოგდებული უღმა-ზესი ჭაბუკი, ერთბაშად იპყრობდა ყურადღებას. მსახიობმა როლის შექმნისას მრავალი ფერი და დეტალი გამოიყენა, ხან მკაცრი და შეუვალი იყო, ხან ბავშვით მიმნდობი და უშუალო, ხან უნებლიე დანაშაულის გამო შინაგანად გატანჯული, მაგრამ ყოველთვის შემართული, ანთებული, თავისი ტრფობისა და სამშობლოსათვის თავგასაწირად მარად მზადმყოფი. სევდა თან სდევდა ამ სახელმძღვანელო, მამაც, მშვენიერ ვაჟკაცს, რადგან ცოდვა ჰქონდა ჩადენილი - ბახას დანიშნული ცოლად შეერთო. შეურაცხყოფილი ბახა საკუთარი თემის მტრებს შეეკრა. დაეცა სოფელს, მწვეინარი მოიტაცა, მაგრამ ქისტებმა ფშავის ხევი დაარბიეს. ჩონთამ დაიბრუნა მწვეინარი, ბახა არ მოკლა, მაგრამ აღმოფოთებულმა ხალხმა მოლაღატის მოკვეთა მოითხოვა.



ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“, რეჟ. არჩილ ჩხარტიშვილი, მარჯანიშვილის თეატრი, 1956.  
როლებში: ბახა - იაკობ ტრიბოლსკი,  
ღვთისო - ედიშერ მაღალაშვილი.

ჩაბნელებულ სცენაზე სინათლის სხივი დაბალ ნაცრისფერ კოშკს ანათებდა, რომლის ფასადზეც მამაცი ჩონთას მიერ მტრებზე მოკვითილი მკლავები ეკიდა. თემის რჩეული აცნობიერებდა რომ ბახას დანაშაული მისი ბრალიც იყო. სწორედ მან უღალატა ადათს, როცა მწვეინარი შეუყვარდა. ამიტომაც დაიცვა ბახა თემის რისხვისგან, რაც საბედისწერო აღმოჩნდა ორივე ვაჟკაცისთვის. ამ ცოდვის გამო იყო, რომ ეუბნებოდნენ - „თუ კარგი ხარ, სულ კარგი უნდა იყო, თორემ ნახევარი კარგი, ნახევარი ცუდი, ეგ რაღაც არ მომწონს“.

ა. ჩხარტიშვილის ოსტატობას ამხელდა მასობრივი სცენების სიმძაფრე და დინამიკურობა. სახიერად იყო მიზანსცენირებული სპექტაკლის ე.წ. „ნატობის“ სცენა. ერთმანეთს ენაცვლებოდა დროშინის გამოსვლა, მსხვერპლმეწიროვა ხონჩებზე ანთებული სანთლებით, ლაშარის ჯვრის დღესასწაულზე გუდასტირის დამკვრელთა და ხმლით მოკეჭნავთა შეჯიბრი, შაირში გაჯიბრება, ქალების სიმღერა და ცეკვა-თამაში. რეჟისორი ფშაველი ქალის ტემპერამენტულ ცეკვას გვთავაზობდა. წრეში ტრიალებდა ელენე ყიფშიძე და ხალხი ტაშით გამოხატავდა ცეცხლოვანი შემსრულებლისგან მოზღვავეულ ემოციას. ეს ყოველივე აძლიერებდა დრამატულ-ტრაგიკული კონფლიქტის ტონალობას. ჭუჭყას გამოტანილ თემის დროშაზე ავად ჟღერალებდნენ ზანზალაკები. საზეიმო დამწყალობებას ვ. ანჯაფარიძის ჯავარას შესაწირის უარყოფა, ბახას მოკვება და განდევნა მოსდევდა. მოღალატისადმი თავს დატყუნილი შემწარავი წყევლის დროს, კლდის ნაპირას ვანმარტოებით იღვა თემიდან განდევნილი, ჩონთაზე შურისგების წყურვილით ანთებული ბახა. მოშორებით, საყდრის ფონზე ჩონთას მუქი, კოლორიტული ფიგურაც ჩანდა. სცენის განათების ცისფერი ტონი მუქდებოდა, მოქმედების დაძაბული რიტმი მოლოდინის მძაფრ განწყობას ქმნიდა. ჯავრისგან პირგამახებული თემის წევრები მზად იყვნენ ჩაექოლათ თავნება ბახა და ამ დროს, ისმოდა ჩონთას შეძახილი - „ნუ მოიკვით ბახას. ნუ იწამთ ცოდვას. ის ალბათ ნანობს კიდევ თავის საქციელსო“. ამ გამოსარჩლებით კიდევ უფრო შეურაცხყოფილი ბახა, უეცრად ხანჯალს ჩასცემდა მეტოქეს.

ჩონთას სიკვდილის სცენა მსახიობის მიერ შექმნილი როლის კულმინაცია იყო. ზურგიდან გულში ჩაცემული მახვილი სიცოცხლეს უსწრაფებდა თემის რჩეულს. ის კი ცალი ხელით კლდის ქიმზე ჩაჭიდებული და ფშაველთაგან ხელშეშველებული, ტრაგიკულ მისტერიას მართავდა. იგი კლასიკური ტრაგედიის მომავლადვი გმირივით წარმოსთქავდა თავის უკანასკნელ მონოლოგს, სპექტაკლში ოსტატურად ჩართულ ხალხურ ბალადას. „წუხელ სინმარი ვნახე, ნეტავ დედავ, რაო?“... ამ სიტყვებს ფშაველები, ანტიკური ქოროს მსგავსად, ხან მისივე სიტყვების გამეორებით, ხან სულისშემძვრელი ამოგმინვით პასუხობდნენ. ბოლოს, ერთ ადგილზე გაქვავებულნი, ელოდნენ უკანასკნელი წამის დადგომას. ჩონთა ხელ-ხელა კვდებოდა.

დედის მოთქმა ჟრუანტელს გვრიდა დარბაზს, ხოლო ტყეში ვაჭრილი, მოკვითილი ბახას მწუნარება, მისი მარტობისთვის განწირული სულის ტკივილი, მორიგ ტრაგიკულ სანახაობას შლიდა მაყურებლის წინაშე. მიზობდა ბახა და რეჟისორი სცენის ბრუნვის ხერხს მიმართავდა. მაყურებლის თვალწინ ტრიალებდა ბახას გონებაში ატორტმანებული სამშობლოს მთები. კომპოზიტორ არჩილ ჩიმაკაძის მიერ ფშავურ მოტივებზე აგებულ მუსიკას ერწყმოდა ხალხური სიმღერა „სამშობლოს არვის წავართმევთ, ჩვენც ნურვინ შეგვეცილება“. მბრუნავ წრეზე აგებული დეკორაციები: მაღალი პირქუში მთები, მიუდგომელი კლდეები და შავ ფონზე თითქოსდა მიმოყრილი, მინდვრის ყვითელი ყვავილები თუ წითელი ყაყაჩოები, უღამაზესი ხალიჩის მსგავს სანახაობას წარმოქმნიდა, რაც ამძაფრებდა ბახას სასოწარკვეთას. მიუხედავად ყველაფრისა, მის აღმფოთებულ გულში არ

ქრებოდა სამშობლოსადმი ერთგულების, მისდამი თავგანწირვის დაუთრუნავი წყურვილი. გამოიჩინა სპექტაკლის ბატალური სცენა. საკუთარი თემისაგან ხელნაკრავი ბანა, თავდადებით იბრძოდა მშობლიური მიწისთვის. მტერზე წართმეული დროშა თანამემამულეებთან მიჰქონდა, მაგრამ ტყვია გზაში ცელავდა და კვდებოდა.

„მოკვეთილში“ ა. ჩხარტიშვილი აღწევდა ს. ახმეტელის სპექტაკლებისთვის დამახასიათებელ მასშტაბური ფორმებისა და მარჯანიშვილისეულ ხასიათის ფაქიზი, ფსიქოლოგიური დამუშავების ტანდემს. მიზანსცენების მონუმენტური პლასტიკა ნაწარმოების პოეტურ-ინტელექტუალური არსის გამოვლენას ემსახურებოდა. სცენოგრაფ ი. სუმბათაშვილის მხატვრული ხელწერა ორგანული იყო ა. ჩხარტიშვილის სპექტაკლებისთვის. ორივეს ახასიათებდა წარმოდგენის მთლიანობაში ხედვის ოსტატობა, ფერში გამოვლენილი განწყობა, ზუსტი გარემოს მონახვა მოქმედებისთვის, სანახაობის შინაგანი უწყვეტი მუსიკალურობის გრძნობა.

„მოკვეთილის“ თემის დამუშავებაში სათავეს იღებს ა. ჩხარტიშვილისეული გაგება ევრიზიდეის „მედეას“ ტრაგედიისა (მარჯანიშვილის თეატრი, რეჟ. ა. ჩხარტიშვილი, მხატ. იოსებ სუმბათაშვილი, ო.ქოჩაკიძე, ა.სლოვინსკი, ი.ჩიკვაძე, კომპ. ა. ჩიმაკაძე. პრემიერა 24.02.1962). მასში რეჟისორი მედეას ხასიათის ტრაგიკულ არსს - სამშობლოსადმი ღალატში ხედავდა და არა საყვარელი კაცის დაკარგვით გამოწვეულ ტანჯვაში. ევრიზიდეის „მედეაზე“ თეატრმა ყურადღება, უპირველესად ვ. ანჯაფარიძის გამო შეაჩერა, რომლისთვისაც ორგანული იყო მძაფრი ვნებებისა და მებრძოლ ქალთა სახეები. მსახიობი გამოიჩინა უაღრესად სახიერი გამომსახველობითი ხერხების სიუხვით, ამაღლებული პათეტიკურობით, ღირსშითა და უშუალოდ, მკვეთრი პლასტიკური ნახაზით. ჰქონდა დიდი სცენური მომნიბეღელობა, მეტყველების მელოდიურობა, ნატიფი გემოვნება, ვირტუოზული ტექნიკა. მომავადობლად ფლობდა ქართულ სიტყვის გრძნობათა ბუნებას, მის მელოდიასა და რიტმს.

გარდასახვის დიდოსტატი მსახიობი, საბჭოური რეჟიმის სახიფათო ხანაში სცენაზე ამკვიდრებდა ძლიერი პიროვნების კულტს, ადამიანური ღირსების დაცვისათვის მებრძოლ შეუპოვარ ქალთა სახეებს. მის მიერ 50-60-იან წლებში განსახიერებული სახეებიდან სცენურ შედეგებად შემორჩნენ ქართული თეატრის ისტორიას: მარგარიტა (ა. დიუმას „მარგარიტა ვოტიე“, რეჟ. ბ. გამრეკელი, 1940), მარიამ სტიუარტი (ფ. შილერის „მარიამ სტიუარტი“, რეჟ. ვ. ყუშიტაშვილი, 1955), ბებია ეუხენა (ა. კასონას „ხეები ზეზურად კვდებიან“, რეჟ. ვ. ანჯაფარიძე, 1957), ჯავარა (ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“, რეჟ. ა. ჩხარტიშვილი, 1946), მედეა (ევრიზიდეის „მედეა“, რეჟ. ა. ჩხარტიშვილი, 1962).

ფრანგი კურტიზანი ქალის, მარგარიტა ვოტიეს (ა. დიუმას „მარგარიტა ვოტიე“ რეჟ. ბ. გამრეკელი, 1940), მელოდრამატული ისტორია მსახიობმა დიდ სოციალურ დრამად გაიზარა. შინაგანად ძლიერი, სულიერი არისტოკრატიზმით გამორჩეული თავგანწირული მისი მარგარიტა იღუპებოდა თავისი ადამიანური უფლების მოსაპოვებლად გამართულ უთანასწორო ბრძოლაში. საყვარელი ადამიანის დამკარგავი, დიდსულოვნებით იმარჯვებდა გარემომცველ სასტიკ, ცინიზმით აღსავსე საზოგადოებაზე. ბებია ეუხენა (ა. კასონას „ხეები ზეზურად კვდებიან“, რეჟ. ვ. ანჯაფარიძე, 1957) ხანდაზმულობაშიც ახალგაზრდული ვახელებით იბრძოდა მარადიული ღირებულებების დასაცავად. მისი ოცნება - ერთადერთი შვილიშვილი ეხილა თავისი ცხოვრების გამართლებად - კრახს განიცდიდა. ამიტომაც, თუ მასთან შეხვედრის სცენაში კასტანიეტებით ცეკვავდა წელგამართული და ბედნიერი, იმედმიქრალიც ამაყად კვდებოდა სასტიკ სიმართლესთან შეურიგებელი.

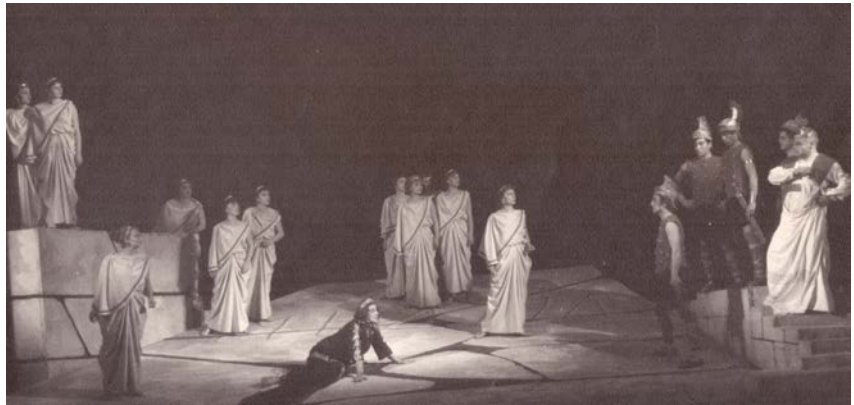
ვერიზიდეს „მედეა“ იყო ამ დიდი ბერძენი დრამატურგის ჰესის პირველი დადგმა გასული საუკუნის ქართული თეატრის სცენაზე. სპექტაკლს ფარდა არ ჰქონდა. სცენას ნაცრისფერი გზა-კლდე ფარავდა. უზარმაზარ დაბზარულ ფილაზე ძველბერძნული წარწერა იკითხებოდა - „ვერიზიდე - „მედეა“. მოქმედების დაწყებისთანავე, ყურადღებას იპყრობდა სინათლის სხივი, რომელიც სცენაზე მოაცილებდა მწუნარე, გრძელ შავ ხიტონში შემოსილ, ძვირფასი სამკაულებით მორთულ მედეას. ეს სინათლე მუდამ თან სდევდა მას და ფერს იცვლიდა მედეას სულის მოძრაობის შესაბამისად. არჩილ ჩიმაკაძემ „მედეას“ ტრაგიკული არსის გამოსავლენად, წარმოდგენის მუსიკალური გაფორმება მედეას წარმოშობის ფესვების ამხსნელ პარტიტურაზე ააგო. „ავაი ნანასა“ და „მეგრული ზარის“ ინტონაციები კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებდა რეჟისორის ინტერპრეტაციას. მუსიკალური ფონი გამოკვეთდა მედეაში ვალვიძებულ სამშობლოს მონატრებას, მშობლიური მზის უკმარობას, საკუთარ ფესვებთან კვლავ მიახლოების დაუთრგუნავ წადილს, სიამაყეს - მისი დიდი ბაბუა ხომ მზე იყო.

წარმოდგენა უაღრესი დაძაბულობით იწყებოდა და მძაფრდებოდა. თითქოს უფსკრულის პირას წამომართულ კლდეზე მდგარი, ხელაპყრობილი მედეას კივილი და მისი შემზარავი მოთქმა - „ავაი“, თავიდანვე მონიშნავდა გასათამაშებელი ტრაგედიის გრძობათა ბუნებას. მედეას მონოლოგს ვ.



ანჯაფარიძე დიდი ემოციით, შორეული სამშობლოსადმი მძაფრი ნოსტალგიით კითხულობდა ამაღლეგებელი სიმღერის ფონზე, თან მუსიკის რიტმს ადევნებდა სხეულის ნარნარ მოძრაობას. იგი ნელი ნაბიჯით მოდიოდა წინ და უერთდებოდა თეთრად შემოსილ კორინთელ ქალთა ჯგუფს.

საშემსრულებლო კულტურის თვალსაზრისით ეს სპექტაკლი ერთ-ერთი საუკეთესო იყო მარჯანიშვილის თეატრში, რომელსაც მედეას ორი და იაზო-



სცენები სპექტაკლიდან „მედეა“, რეჟ. არჩილ ჩხარტიშვილი, მარჯანიშვილის თეატრი, 1962.  
მედეა - ვერვილ ანჯაფარიძე.

ნის ოთხი შემსრულებელი აღმოაჩნდა (პ. კობახიძე, ვრ. კოსტავა, ედ. მაღალაშვილი, კ. ლაფერაძე). ვერიკო ანჯაფარიძის (დუბლიორი დ. ჭიჭინაძე) და ქოროს პლასტიკა, ისევე როგორც სამოსელის ფერთა გამა (თეთრი, ტერაკოტი, შავი) ტრაგიკული კოლიზიის განვითარების შესატყვისად იცვლებოდა, რაც მედეას განწყობასაც აანჟარაგებდა. თეთრსამოსიანი ქოროს ჯგუფი დასაწყისში თითქოს უაღერსებდა, შუაში ჩაისვამდა, მის ირგვლივ თეთრად ირხეოდა, თანაუგრძნობდა, ამშვიდებდა, თანადგომას გამოხატავდა მედეასადმი. შემდეგ მკაცრად აფრთხილებდა, ხოლო ფინალში, ფრთებმოტყეხილ ფრინველთა მსგავსად მიმოქროდა სცენაზე.

მედეას ხსოვნაში მიფერფლილი კოლხური მზე და სამშობლოს მონატრების მწველი გრძნობა, სულ უფრო ღვივდებოდა. შორიდან მოისმოდა ძველისძველი ქართული სიმღერა „ვაი-ნანა“. იგი ძლიერდებოდა და უეცრად მძლავრად გაისმოდა მედეას თავზარდამცემი, აღშფოთებული შეძახილი: „სად გაგონილა ელინთა მოდგამ ასე დასცინოს დიად კოლხთა შთამომავალს“. ამ სიტყვებზე მეგრული ზარი მოაწყდებოდა დარბაზს. ფატალურად იღვიძებდა დიდი ჰელიოსის მეგვიდრის სიამაყე, იბადებოდა დიდი შინაგანი ძალის მქონე მედეა - შვილი ძლიერი და დიდი კულტურის მქონე ერისა, რომელიც ვერ ითმენდა პიროვნების თავისუფლების ხელყოფას. იღვიძებდა ამბოხის თემა, მტკიცე გადაწყვეტილება, რომ არავის აპატიებდა დიდი კოლხების შთამომავლის შეურაცხყოფას. ამიტომაც მის გასაძეგვებლად მოსულ კრეონს დამჯდარი ხვდებოდა, მშვიდად ესუბრებოდა როგორც სწორი - სწორს. დაძაბული ისმენდა განაჩენს, რადგან დრო სჭირდებოდა მისი მტკიცე, საბედისწერო შურისძიების აღსასრულებლად.

სპექტაკლი აღიქმებოდა მუსიკალურ მისტერიად, პათეტიკურ სცენებს ენაცვლებოდა ელეგიური სევდით გამსჭვალული სცენები, ქალთა ქოროს რეჩიტატივებსა და წამოძახილებს - მედეა ვ. ანჯაფარიძის ხან მრისხანე, ხან ალერსით საგსე ხმა. ქოროს დრამატიზებულ „სიმღერას“ - მედეას მოთქმა-ვოდება. „ა. ჩხარტიშვილის „მედეაში“ ქორო იბრუნებდა იმ უფლებებს, რაც მას ესქილესა და სოფოკლეს ტრაგიკედიებში ჰქონდა და ევრიპიდესთან დაკარგა“.<sup>14</sup>

აქ ქორო არა მარტო აქტიურად მონაწილეობდა მოქმედების მსვლელობაში, არამედ უყვარდა და იტანჯებოდა მედეასთან ერთად. იგი ტრაგიკული გმირისადმი თანატანჯვის პლასტიკურად დახვეწილ მიზანსცენებს წარმოქმნიდა. ეს ქორო, ხან თითქოს მძლავრი ქარისაგან კუთხეში მირეკილი ფრინველთა გუნდი იყო, ხან კი ნაღვლიანად ვალობდა. ქოროში ვითარდებოდა მედეაში წამოჭრილი აზრები და გრძნობები. მედეასთან ერთად ქოროც შფოთავდა, წუნდა, აფრთხილებდა, გზას უღობავდა მისი სასტიკი შურისძიების სურვილით ზარდაცემული, მაგრამ მედეას გადაწყვეტილება ურყევი იყო. ის დაუსჯელს არავის დატოვებდა, საკუთარ თავსაც კი და მეწამულისფერ მოწამლულ სამოსს უგზავნიდა საჩუქრად იაზონის საცოლუ კრეუზას. მედეას როლის ორივე შემსრულებელი - ვ. ანჯაფარიძეცა და დ. ჭიჭინაძეც ვერ ეგუებოდა ბერძენთა ქედმაღალ დამოკიდებულებას. ამიტომაც, წარმოუდგენელი შურისძიება ვარდაუვალი ჩანდა. შვილებთან გამოთხოვების სცენაში, მედეა მაინც შიშობდა, სიბრაღულს არ დაეჯაბნა მისი ამაყი სული და თვალეზზე თავსაბურავს შემოიხვევდა ხოლმე, რომ არ დაენახა მისთვის უძვირფასესი, საყვარელი სახეები. სცენიდან შემზარავი კივილით გარბოდა, ხოცავდა შვილებს და ამ საშინელების გადატანის შემდეგ, ამაყი, დიდებული ბრუნდებოდა. საკუთარი სამართლის აღსრულების სისწორეში თავდაჯერებულ მის გაქვავებულ სახეს, სხეულს, უცოდველი შვილების სისწ-

<sup>14</sup> მუმლაძე დ., გვ. 34

ლში გასვრილ ხელებს შავი თავსაფარი უფარავდა. ამ საზარელი ტვირთით დამძიმებული, ხელი ნაბიჯებით მიემართებოდა თვალუწვდენელ შორეთში.

მსახიობი წარმოაჩენდა შეურაცხყოფილი დედოფლის სიამაყეს, მის დიდებულ სასო-წარგვეთას, სიყვარულისადმი რწმენის დაკარგვის მოუგერიებელ ტკივილსა და იძულებითი შვილისმკვლელობას. მისი ტრაგედია უკომპრომისო ხასიათის შედეგს წარმოადგენდა. ვერიკოს მედეა თავს არ იკლავდა. ამით, კიდევ უფრო სასტიკად ისჯიდა თავს იაზონის სიყვარულისთვის ჩადენილი შეცდომისთვის, რომელსაც შეუწყენარებელი მსხვერპლი შეს-წირა, ხოლო ეს სიყვარული არ აღმოჩნდა ნამდვილი, მარადიული. სწორედ ეს ტრაგიკული დანაშაული იყო იმ უბედურებათა სათავე, რომელიც თავს დაატყდა დიდი აიეტის მშვენიერ, ზვიად ასულს. იგი მძაფრად განიცდიდა დანაკარგის მასშტაბს. ამიტომაც საკუთარ თავს უმზადებდა უმაგალითო ტანჯვის განაჩენს. ლატვიის სახალხო პოეტმა იან სუდრაბკალმა ა. ჩხარტიშვილის წარმოდგენას „გაცოცხლებული სეულბტურა“ უწოდა.

ქართული დრამის თეატრი ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში დაინტერესდა ანტიკური ეპოქის დრამატურგიით. ადრეული დადგმების შესახებ არსებული ერთ-ერთი პირველი ცნობა 1875 წლით არის დათარიღებული. თეატრის ისტორიკოს გ. ბუხნიკაშვილის წიგნში „ქუთაისის თეატრი“ აღნიშნულია, რომ ქუთაისის სცენისმოყვარეთა წრემ, 1875 წელს წარმოადგინა „მედეას“ დადგმა (ტრაგედია 3 მოქმედებად, თარგმანი ი. კერესელიძის).<sup>5</sup> 1900 წელს ქუთაისის თეატრში ამჯერად ლ. მესხიშვილმა დადგა რუსი ავტორების, - ა. სუვორინისა და გ. ბურენინის „მედეა“ (1883, 1900). ეს პიესა, რომელიც ხშირად იდგმებოდა გასული საუკუნის რევოლუციამდელ ქართულ თეატრში, თავისებურად თარგმნიდა ამ სახელოვან მითსა და მედეას სახეს. იგი ავტორების მიერ ე.წ. გათანამედროვეებული, რუსულ ხასიათზე იყო მორგებული, დაწერილი დიდი რუსი ტრაგიკოსი მსახიობის - პე-ლაგია სტრეპეტოვასთვის. მომდევნო პერიოდში დაიდგა მ. ქორელის „ანტიგონე“ (1912), „ოიდიპოს მეფე“ (1913), რომელსაც დადებითი რეცენზიით გამოეხმაურა ახალგაზრდა სანდრო ახმეტელი. აღსანიშნავია, რომ 1912 წელს, კოტე მარჯანიშვილმა „ოიდიპოსი“, იმ დროის წარმატებების ზენიტში მყოფი მაქს რეინჰარდტის მიზანსცენებით განახორციელა სოლოცოვის თეატრში. პირველმა ქართველმა რეჟისორმა ქალმა ნინო გამრეკელ-თორელმა, ამჯერად დიდი წარმატებით წარმოადგინა ჰოფმანსტალის „ოიდიპოსი“ და „ანტიგონე“ (ქუთაისის თეატრი, 1913), ხოლო 1923 წელს დადგა ვიქტორ ბურენინის „მედეაც“.

XX საუკუნის მეორე ნახევარში დედაქალაქის თეატრების სცენაზე უკვე მრავლად დაიდგა ანტიკური მითოლოგიის საფუძველზე განხორციელებული დადგმები. მათ შორის იყო როგორც მაღალი ტრაგედიის ნამუშევრები, ისე თავისუფალი გააზრება თუ ე.წ. ფანტაზიები. ამ მხრივ აღსანიშნავია ქართული თეატრის ისტორიაში მაღალი ტრაგედიის ნიმუშად აღიარებული ა. ჩხარტიშვილის „მედეა“ (ავტ. ევრიპიდე, მარჯანიშვილის თეატრი, 1962) და „ოიდიპოს მეფე“ (ავტ. სოფოკლე, ბათუმის თეატრი, 1945). დ. ალექსიძის „ოიდიპოსი“ და „ანტიგონე“ (ავტ. სოფოკლე, რუსთაველის თეატრი, 1956, მარჯანიშვილის თეატრი, 1971), მ. თუმანიშვილის „ანტიგონე“ (ავტ. ჟან ანუი, რუსთაველის თეატრი, 1968), რ. სტუ-რუას „მედეა“ (ავტ. ჟან ანუი, 1971).

XXI საუკუნიდან ახალი ეპოქა იწყება ანტიკური დრამატურგიის სასცენო მოდიფიკაციის თვალსაზრისით. ახალი თაობის რეჟისურა განსაკუთრებული აქტივობით ეძებს „მედეას“ ტრაგედიის რეალიზების ფუძემდებლურ წყაროებს. ამ ნიშნით გამოირჩეოდა

<sup>5</sup> ბუხნიკაშვილი გ., თბ., 1976, გვ. 296.

გონა კაპანაძის „მედია“ (ავტ. ევრიზიდე და ანუი, თავისუფალი თეატრი, 2001), სადაც ელეგანტური კოლხი დედოფლის ორიგინალურ, მეამბოხე სახე-ხასიათს ქმნიდა უსაზღვროდ ეფექტური მარინა კახიანი. რეჟისორი შეეცადა აღედგინა მითოლოგიურ წყაროებში, ძველსა თუ უახლესი პერიოდის დრამატურგიაში წარმოდგენილი მკვლელი მედეას რეალური ისტორია. გ. კაპანაძის დადგმის კონცეფცია დაფუძნდა ისტორიულ-დოკუმენტურ მასალას, დრამატურგიული ტექსტების შეჯერებულ ვერსიებს. სცენაზე შეიქმნა ქალღმერთების მიერ სიყვარულით დასჯილი, თავადაც ქალღმერთ მედეას უკიდევანო ტრაგედია. რეჟისორის ინტენპრეტაციით, კოლხეთის სახელოვან დედოფალს, როგორც უცხოტომელს, უმკაცრესად გაუსწორდნენ კორინთოელები, უმოწყალოდ ამოუხრცეს ქალღმერთის ტაძარს მიბარებული შვილები და შემდგომ, საკუთარი დანაშაული ბარბაროსად შერაცხულს გადააბრალეს.

XXI საუკუნეში დადგმულ წარმოდგენებში ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო სპექტაკლი იყო მიხეილ ჩარუვიანის მიერ მუსიკისა და დრამის თეატრში დადგმული ევრიზიდეს „მედია“ (2015). ეს სპექტაკლი ახალგაზრდა რეჟისორმა თანამედროვე ტრაგედიად განახორციელა, რომლის მოქმედებაც სამზარეულოში განვითარდა. პრობლემურ დრამად გააზრებული სპექტაკლი მულტიმედიური ჩანართებით დაიდგა. უახლესი დიზაინით გაფორმებულ, სამზარეულოს შანმატურ შავ-თეთრ ლინოლეუმზე გაშლილ სანახაობაში, ისევე როგორც ა. ჩხარტიშვილის დადგმაში, გამოიკვეთა უსამშობლო, მიუსაფარი ქალის ტრაგიკული ყოფა. რეჟისორული კონცეფცია ხაზს უსვამდა იმასაც, რომ სამზარეულოს კედლებში გამოკეტილ თანამედროვე ქართველ ქალში ისევე ფეთქავდა სახელოვანი კოლხი ქალის დაუმორჩილებელი, მეამბოხე ხასიათი, ყოვლისწამლველი სიყვარული და მოღალატისადმი შურისძიების უკიდევანო ვნება. კახა კინწურაშვილის იაზონიც ვერ იმორჩილებდა მედეასადმი ვნებებს. აშკარა იყო, სამხედრო ფორმაში გამოწყობილი მსახიობის სცენური ვიზიტი სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის ტყვეობაში იმყოფებოდა. მისთვის კრეონთან დამოყვრება არ განიცდებოდა მოუგერიებელი სიყვარულის გამოვლინებად, ელტვოდა ძალაუფლებას, რომ უკეთ მოეწყობა საკუთარი თუ შვილების უზრუნველი, კომფორტული ყოფა, მათი ადაპტირება სნობიზმით აღსავსე ელიტურ გარემოსთან.

ჩვენი სახელოვანი წინაპრის მიმართ ინტერესმა უჩვეულოდ იმპლავრა XXI საუკუნის 20-იანი წლების საქართველოში. შეიქმნა არაერთი უახლესი თვალთახედვით გააზრებული ტრაგედიის დრამატული თუ ქორეოგრაფიული დადგმა. მათ შორის იყო რეჟისორ ვანო ხუციშვილის მიერ შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუსეუმში წარმოდგენილი ინსტალაცია-პერფორმანსი „მედეას ბურკა“ (2022), დაფუძნებული თანამედროვე, ბერძენი დრამატურგის, ანდრეას ფლურაკისის, ამავე სახელწოდების მონოპიესაზე, კოტე ფურცელაძის ქორეოდრამა „მედია“ ვასო აბაშიძის სახელობის ახალ თეატრში და მარიამ ალექსიძის თანამედროვე ბალეტი სილქ ფაქტორის სტუდიის კინობავილიონში (ორივე 2024). სიხლისადმი სწრაფვის პათოსით საყურადღებო იყო პაატა ციკლიას მიერ შეთხზულ-დადგმული, უკიდურესად სკანდალური გააზრების, ინტერაქციებით აღსავსე „მედია SILENCE“ (სამეფო უბნის თეატრი, 2021). მასში შთამბეჭდავად პლასტიკური სახე-ხასიათი შექმნა ახალგაზრდა მსახიობმა სანდრო სამხარაძემ - აფსირტეს როლში. „მედეას“ ბოლო დადგმად თბილისელმა მაყურებელმა იხილა თბილისის კამერული თეატრის სცენაზე ლუკა ბაზაძის მიერ ერთ მოქმედებად ინსცენირებული წარმოდგენა. აქ მედეას ეფექტური სახე განახორციელა მსახიობმა ანუკი ბუბუტიშვილმა (ჟან ანუის, პიერ კორნელისა და ევრიზიდეს პიესების მიხედვით, 2025).

XX საუკუნის მეორე ნახევარში მიხეილ თუმანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დადგმული ჟ. ანუის „ანტიფონე“ ჩვენი ეროვნული თეატრის საეკაბო მნიშვნელობის დადგმად იქცა. XXI საუკუნის დასაწყისიდან „ანტიფონეს“, როგორც თაობათა დაპირისპირების, პიროვნებისა და ხელისუფლების მარადიული კონფლიქტის თემა, მუდმივი ყურადღების ცენტრშია. გამოირჩეოდა თემურ ჩხეიძის (2000), დავით კობახიძის (2010), ვაბრიელ ვოშაძისა (2014) და ნანუკა ხუსკივაძის დადგმული ჟან ანუის „ანტიფონე“ (2015). პაატა ციკოლიას მიერ შექმნილი თავისუფალი ფანტაზია სოფოკლეს „ანტიფონე“ (მუსიკისა და დრამის თეატრი, 2014). თითოეულ მათგანში აისახა სპექტაკლების დადგმის დროს არსებული ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობა, დაინატა თაობათა სახეები და განწყობა ახალ სინამდვილეში, პიროვნების შეურიგებელი თუ მისუსტებული ამბოხი მიუღებელი რეალობის, მარადიული ღირებულებების უკიდვანო მსხვერვის პირობებში. გამოიკვეთა ტრაგედიის გარდაცვალების პროცესიც, მისი სახეცვლილება პრობლემური დრამის, აბსურდისა თუ თავისუფალ გააზრებამდე.

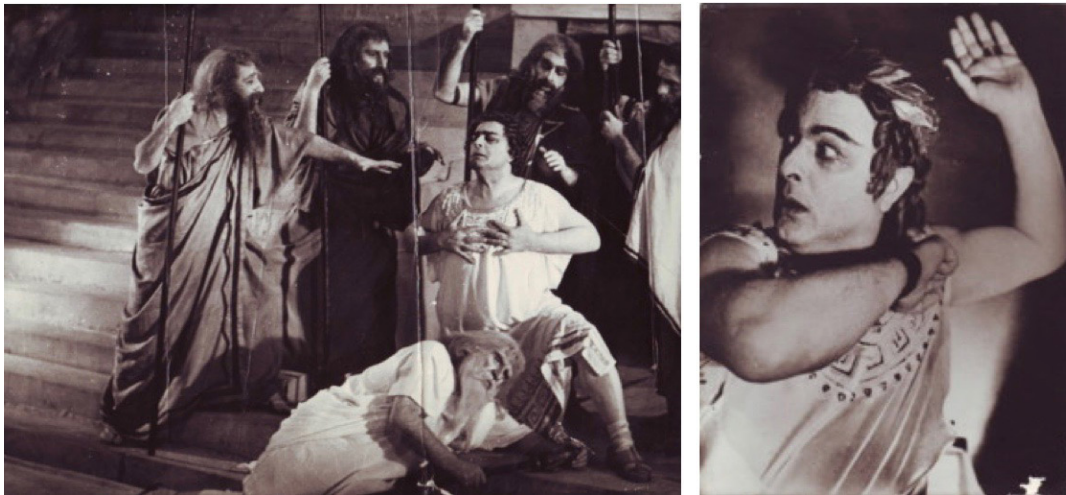
პირველად ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში, სწორედ რეჟისორმა არჩილ ჩხარტიშვილმა დადგა სოფოკლეს სახელოვანი ტრაგედია „ოიდიპოს მეფე“ (ბათუმის თეატრი, მხატ. ვ. ცენტერაძე, კომპ. ვ. კორმონი. პრემიერა გაიმართა 27.07.1945). სპექტაკლი დიდხანს იყო ბათუმის თეატრის რეპერტუარში. იგი რამდენჯერმე აღადგინეს და მიიჩნეოდნენ თეატრის სავინიტო ბარათად. წარმოდგენის დამდგმელი კოლექტივი და მთავარი როლის შემსრულებელი იუსუფ კობალაძე წარდგენილი იყვნენ სტალინურ პრემიაზე (1947). „ოიდიპოს მეფე“ იყო თავისი დროის სულისკვეთების გამომხატველი გმირულ-რომანტიკული, ზეაწეული გრძნობების გამომხატველი სპექტაკლი. ი. კობალაძის სამსახიობო დიაპაზონი, შესანიშნავი გარეგნობა, კეთილშობილური იერი, ხავერდოვანი ხმა, პლასტიკური სიცხადე და დამაჯერებლობა, ყველა პირობას უქმნიდა მსახიობსა და რეჟისორს, წარმატებით შეექმნათ მნიშვნელოვანი სცენური სახე. ასეც მოხდა.

სპექტაკლის დადგმის დროს, ომი ახალი დამთავრებული იყო. გამარჯვების სიხარულს შინმოუსვლელთა ახლობლების ტკივილი ახლდა. პიროვნების პასუხისმგებლობის გრძნობა საზოგადოებაში რწმენის ამაღლების, ქვეყნის განახლების მიმართ, მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენდა. საბჭოთა ხელოვნება ახალი გმირის სახეს ეძებდა. ა. ჩხარტიშვილმაც დასადგმელად განზრახულ ტრაგედიას თანამედროვე მაყურებლისთვის ორიგინალური ფორმა მოუძებნა. რეჟისორი არ ცვლიდა ანტიკური ტრაგედიის სიუჟეტურ ქარვას, მაგრამ ქიტონში ჩაცმული მსახიობი თამაშობდა დემოკრატი ხელისუფლის სახეს. ამერიკელი მწერალი ჯონ სტეინბეკი, რომელიც იმ დროს ვინიტით იმყოფებოდა ჩვენში, აღტაცებას ვერ ფარავდა პატარა საბორტო ქალაქში წარმოდგენილი ანტიკური ტრაგედიის მასშტაბითა და მისი მხატვრული დამუშავების ხარისხით. იუსუფ კობალაძე გმირული მორალის მქონე ოიდიპოსის ხასიათს ასახავდა, რომელმაც შეძლო დაეძლია ბედისწერით დადგენილი ტრაგიკული ხვედრი და მსხვერპლად მიეტანა თავი ქვეყნის საკეთილდღეოდ.

სპექტაკლი თანამედროვე ქვეტექსტს იძენდა. მსახიობს ე.წ. კოთურნებიდან ჩამოჰყავდა თავისი გმირი. მაშინ, როდესაც თებეს მკვიდრნი შავი ჭირით იღუპებოდნენ, ოიდიპოსი ხალხთან ერთად იყო. როგორც თეატრმცოდნე დალი მუშლაძე წერდა: „ხალხთან გამოსულ ოიდიპოსს, ერეპთონის წინ მდგარი არესის ქანდაკება ხედება მისკენ მიმართული უბით. მუხლმოყრილი, დასხეულებული ხალხი ვედრებად აღაპყრობს ხელს მეუფისაკენ. ომის ღვთაებაში განსხეულებული მუქარისა და ძალმომრეობის თემა... არა მარტო ოიდიპოსისაკენ, ხალხისკენაცაა მიმართული. ოიდიპოსი იბრძვის. შიში იბადება ტირენიას

ქარაგმებში... ჭეშმარიტებას ჩამხვდარი ხელისუფალი საკუთარი თავის გადარჩენას კი არ ლამობს, სიმართლეს ეძებს“.<sup>16</sup>

რეჟისორი ახერხებდა სპექტაკლისა და პროტაგონისტის სცენური ვმირის განწყობის დემოკრატიული სულისკვეთებით აფლერებას. თებეს მცხოვრებთ ვულწრფელად სჯეროდათ რომ მამაცი ოიდიპოსი შეძლებდა განსაცდელისგან მათ დახსნას. მართლაც, ტრაგიკულ ვითარებაში უნებურად მყოფი ხელისუფალი ღირსეულად ეგებებოდა ბედის გამოცდას. ოიდიპოსს სწამდა, რომ მისი მმართველობა მშვიდი და წარმოუდგენელი იქნებოდა ხალხის კეთილდღეობის გარეშე. ამიტომაც თავგანწირვით ეძებდა უზენაესის რისხვის მიზეზს. საკუთარი უნებური დანაშაულით შემრწუნებული, თვალებს ითხრიდა და თებეს ტოვებდა. გამომშვიდობებისას, სიმართლით ცხოვრების აუცილებლობას სთხოვდა მოსახლეობას. ამ ოიდიპოსს არ ეძნელებოდა ხალხის კეთილდღეობისთვის დაეთმო სამფლობელო. მისი ემოციური სიტყვები ანდერძად აღიქმებოდა, ხოლო თავის „დანაშაულზე“ ღმერთების უსასტიკესი სასჯელის მიუხედავად, თებეს მოქალაქეებს უზენაესის კანონებისადმი მორჩილებას შთააგონებდა. „თქვენ კი თებესელოთ, აწ განწმენდილთ ბოროტებისგან, თხოვნით მოვმართავთ; აწ და მარადის სიმართლე გქონდეთ ცხოვრების საგნად და უკუნითი გწყალობდეთ ღმერთი!“ - ამ სიტყვებით ემშვიდობებოდა თებეს საკუთარი ნებით ძალაუფლებას ჩამომორებული, დახეიბრებული დიადი მეფე. იგი შორეულ, გაურკვეველ გზას მარტოდმარტო მიუყვებოდა, ხოლო მიმავალი ოიდიპოსის თავზე ღვთიური წყალობის, ქვეყნის განწმენდის, მსხვერპლის მიღების ნიშნად, ცისარტყელა გამოისახებოდა.



სცენები სპექტაკლიდან „ოიდიპოს მეფე“, რეჟ. არჩილ ჩხარტიშვილი, ოიდიპოსი - იუსუფ კობალაძე, ბათუმის თეატრი, 1945.

არჩილ ჩხარტიშვილის შემდეგ დიმიტრი (დოდო) ალექსიძე მიუბრუნდა ამ შესანიშნავ ტრაგიკდიას და დადგა რუსთაველის თეატრის სცენაზე (ავტ. სოფოკლე, მხატ. ფ. ლაპინაშვილი, კომპ. ო. თაქთაქიშვილი, ქორ. მ. მაჭავარიანი, მთარგ. დ. გაჩეჩილაძე. რუსთაველის თეატრი, პრემიერა 20. 03. 1956). სპექტაკლი იქცა XX საუკუნის 50-იანი წლების

<sup>16</sup> მუძლაძე დ., „თანამედროვე ქართული რეჟისურა“, თბ., 1973.

მნიშვნელოვან მოვლენად და საყოველთაო აღიარება მოუტანა თეატრსა და რეჟისორს. მრავალრიცხოვან გასტროლებზე გრანდიოზულმა წარმატებებმა რუსთაველის თეატრს კვლავ მოუბოგა ისეთივე დიდება, როგორც ს. ახმეტელის დროს. იმდროინდელი ავტორიტეტული თეატრის მოღვაწეების მოსაზრებით „დოდოს დიდი დამსახურებაც სწორედ იმაში იყო, რომ მან შექმნა თავისი საკუთარი განუმეორებელი თეატრი წინამორბედთა მდიდრულ ტრადიციებზე დაყრდნობით“.<sup>17</sup>

1936 წელს, მოსკოვის ლენინარსკის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ხელოვნების ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე, დ. ალექსიძემ რუსთაველის თეატრში დაიწყო მუშაობა. ამ დროისათვის სახელოვანი ეროვნული თეატრის დასი კვლავაც ცდილობდა შეენარჩუნებინა ს. ახმეტელის მიერ დაპყვინდებული გმირულ-რომანტიკული თეატრის მიღწევები. დასაწყისში დ. ალექსიძე არ ამჟღავნებდა ტრადიციებისადმი ერთგულებისა თუ მისი შემოქმედებითი განვითარების სურვილს, მაგრამ მოგვიანებით, სწორედ ის იქცა გმირული თეატრის აპოლოგეტად. „დიმიტრი ალექსიძე ისევე როგორც არჩილ ჩხარტიშვილი, რეჟისორთა იმ თაობას ეკუთვნოდა. რომელსაც უნარი აღმოაჩნდა გაეგრძელებინა წინამორბედთა ძიებანი, განემტკიცებინა ადრინდელი მიზნები, მოენიშნა ტრადიციათა განვითარების ახალი შესაძლებლობები“.<sup>18</sup>

კომედიის ხელოვნებით ვატაცებული რეჟისორი თავდაპირველად დიდი წარმატებით დგამდა კომედიურ სპექტაკლებს. ასეთი იყო კ. გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“ (1942), რომელიც პირველმა წარმოადგინა საბჭოთა თეატრში. მასში შეიქმნა დახვეწილი, მსუბუქი, ნატიფი, კოლორიტული კომედიური ხასიათები. დადგა აგრეთვე ე. სერბის „ჭიქა წყალი“ (1941), გ. სუნდუკიანის „პეპო“ (1951), სადაც ცდილობდა სინთეზური თეატრის მსახიობის აღზრდის ტენდენციის განმტკიცებას. დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობის ჟესტს, მიმიკას, პლასტიკის დახვეწას, სხეულის კლასიკური ფორმებით ამეტყველებას. მ. პერინის საბალეტო სტუდიის კურსდამთავრებული რეჟისორი მსახიობებისგან მოითხოვდა, დაუფლებოდნენ მეტყველ და დახვეწილ ფორმებს. დ. ალექსიძის იუმორის გრძნობა, გამომგონებლობის ტალანტი, დაუცხრომელი ტემპერამენტი, ვარდასახვის ვირტუოზული ოსტატობა, გმირის სულიერი და ფიზიური მდგომარეობის ამსახველი რეჟისორული ჩვენებები ზეიმურ განწყობას ქმნიდა მის რეპერტიციებზე. ეს ყოველივე ასახვას ჰპოვებდა მსახიობთა მიერ შექმნილ როლებშიც. სტანისლავსკის, მეიერჰოლდის, ვანტანგოვისა და თაიროვის საუკეთესო სპექტაკლების მომსწრესა და მხილველს, სამხატვრო თეატრის ტრადიციებზე აღზრდილი სუდაკოვის საუკეთესო მოწაფეს, ენერგობოდა ხასიათის ფსიქოლოგიური წვდომის მეთოდით მუშაობა. რუსთაველის თეატრის იმდროინდელი, ჯერ კიდევ მოქმედი დიდი ტრაგიკოსი მსახიობების ოსტატობით ვატაცებულმა კი, უეცრად, უკვე შეძველებული გმირულ-რომანტიკული თეატრის მოდიფიკაცია სცადა და წარმატებაც იხეიმა.

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ პირველი ანტიკური პიესაა, რომელიც რუსთაველის თეატრში დაიდგა და მაშინვე შეფასდა იმდროინდელი საბჭოთა თეატრის უნიკალურ მიღწევად. სპექტაკლში განხორციელდა რუსთაველელთა ტრადიციული და ნოვატორული ძიებების, გმირულ-რომანტიკული თეატრისა და რუსთაველის თეატრის თანამედროვე ძიებების ტანდემი. დ. ალექსიძემ, მსახიობებთან ერთად, შეძლო ძლიერი, ზეაწეული გრძნობების სცენურ სახეთა ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით შექმნა. ცნობილი თე-

<sup>17</sup> კრებ. „ნიჭიერების ძალა“, თბ., 2006. გვ. 311.

<sup>18</sup> მუშლაძე დ., დასახ. ნაშრომი, გვ. 56.

ატრმცოდნე ბ. პაიუროვსკი წერდა: „მაშინ ანტიკური დრამა სცენაზე არ იდგებოდა... ალექსიძე ვაბედულად წავიდა რისკზე და ამ დროს იგი ეყრდნობოდა ქართული თეატრის ეროვნულ ტრადიციებს, სანდრო ანმეტელის გამოცდილებას, რომელმაც ამავე თეატრში „ყაჩაღები“ დადგა. „ოიდიპოსში“ ალექსიძემ დაინახა შესაძლებლობა, რომ აელორძინებინა მაღალი ტრაგედია და გრანდიოზული მხატვრული გამარჯვება მოიპოვა“.<sup>19</sup>

„ოიდიპოსის“ პრემიერა შეეხებინა ქართული საზოგადოების ტრაგიკულ დღეებს, როცა 1956 წლის 9 მარტს, საბჭოთა არმიის ნაწილებმა დახვრიტეს მშვიდობიანი დემონსტრანტები თბილისში. დიმიტრი ალექსიძემ საბჭოთა სცენაზე მივიწყებული ანტიკური ტრაგედია წარმოადგინა არა როგორც ბედისწერის ტრაგედია, არამედ გმირობა მეფისა, რომელმაც შეძლო თავისი ხალხის საკეთილდღეოდ სასტიკად დაესაჯა თავი. „სპექტაკლი მაყურებელს ავსებდა იმ რწმენით, რომ როგორ მკაცრადაც არ უნდა მოექცეს ბედისწერა (თუ ცხოვრება) ადამიანს, რა უნებლიე ტრაგიკული შეცდომაც არ უნდა მოუვიდეს, იგი მაინც უნდა ამაღლდეს თავის ტანჯვებზე, დაძლიოს ტკივილები და განიწმინდოს (კათარზისი!)“.<sup>20</sup>



სცენა სპექტაკლიდან „ოიდიპოს მეფე“, რუსთაველის თეატრი, 1956.

სპექტაკლის დასაწყისში სცენა ნისლს თუ კვამლს დაეფარა. ნელ-ნელა იგვეთებოდა არქიტექტურული ლანდშაფტი. სიღრმეში მოჩანდა ოიდიპოსის ზვიადი სასახლე, საიდანაც მაღე მეფე მოველინებოდა შავი ჭირისაგან შემფოთებულ ხალხს. მაღალ სვეტზე ფრთიანი აპოლონის ქანდაკება იდგა. სცენის კიდევში, დარბაზისაგან თავმიქცეული ლომები მუცელზე იწვნენ. ჯერ კიდევ სიბნელეში გახვეულ სცენას, კიბეების გაყოლებით, სამეფო ჩირაღდების ალი ანათებდა. ნელა თენდებოდა. საკუროთხვევლზე ცეცხლის ენები

<sup>19</sup> გურაბანიძე, იქვე, გვ. 188.

<sup>20</sup> გურაბანიძე ნ., ევროპული, თბ., 2012, გვ. 156.

ელავდნენ. სცენის სიღრმიდან მოისმოდა ქორალის ხმები, რომელსაც ორგესტრი უერთდებოდა, მესამე იარუსიდან კი - საყვირები. გამოდიოდნენ შუბითა და ფართი შეიარაღებული მცველები და იკავებდნენ თავიანთ ადგილს. სალოცავი რტოებით ხელში, ნაღვლიანი ვალოებით შემოდდიოდნენ თეთრ მოსასხამში გახვეული თებეს მოქალაქენი. ამ დროს, სასახლიდან დინჯად გამობრძანდებოდა ოქროს გვირგვინით თავდამშვენებული ოიდიბოსი. იგი მარჯვენა ხელს შემართავდა და იწყებდა თავის მონოლოგს. ცხადი ხდებოდა, რომ უკვე იცოდა მისი მოსახლეობის გასაჭირი და სულიერი ტკივილით წარმოთქვამდა თანაგრძნობის გამოხატველ სიტყვებს, რომლის დროსაც ნელა ეშვებოდა ხალხით გარშემორტყმულ კიბებზე. თეატრმცოდნე დალი მუმლაძე წერდა: „სოფოკლეს „ოიდიბოს მეფე“ დ. ალექსიდის ინტერპრეტაციით, ადამიანის ქებათა-ქებად აღიქმება... რეჟისორს აინტერესებს ოიდიბოსი, როგორც ხალხისა და ქვეყნის ღირსეული მეფე... ამ თვალსაზრისით დ. ალექსიდის წარმოდგენა ა. ჩხარტიშვილის მიერ დადგმულ „ოიდიბოს მეფეს“ გვასხელებს. ბედისწერის თემა ორივე სპექტაკლში უკანა პლანზეა გადაწეული... რჩეულთა შორის რჩეული, თავისი დიდების მწვერვალზე იმყოფება იმ დროს, როცა პირველად გამოდის მაყურებლის წინაშე... სწორედ ამ დროს მოსთხოვენ ღმერთები პასუხს დანაშაულზე, რომელიც მან უნებურად ჩაიდინა, მაგრამ ჩაიდინა ამავე ღმერთების წინასწარგანზრახვით“.<sup>21</sup>

დადგმაში სიმართლის თავგანწირული ძიება, სურვილი საკუთარი წარმომავლობის მიკვლევისა, ხალხის ხსენსაკენ იყო მიმართული, რომელიც იმედიითა და ნდობით შესცქეროდა ქვეყნის კეთილდღეობაზე მზრუნველ ხელისუფალს. სპექტაკლის კომპოზიციური თითარ თავთაქმვილი წერდა: „ოიდიბოს მეფის“ დადგმა რუსთაველის თეატრში თანახმიერი აღმოჩნდა იმ პერიოდის ჩვენი საზოგადოების ცხოვრებისა. ეს იყო დრო გარკვეული განწმენდისა, ჭეშმარიტების ძიებისა - უღმობელი თვითგანაცხვის დრო. და ყოველივე ამან საოცარი სიმძაფრით გაიჟღერა ამ სპექტაკლში. ეს იყო სტალინის შემდგომი წლები, როდესაც საზოგადოება თავისუფლდებოდა შემოქმავი დესპოტიზმისაგან და განიცდიდა, ასე ვთქვათ, თვითგანწმენდის პროცესს“.<sup>22</sup>

დიმიტრი ალექსიძემ ქოროს პარტია ქორეგტებს დაუნაწილა, მოქმედება გახდა დინამიკური და მიზანდასახული. ტრაგიკული ამბის შემსწრე ქორეგტები კი არ გვაუწყებდნენ მომხდარ ან მოსახდენ ამბავს, არამედ ღრმა განცდითა და გამომსახველი პლასტიკით თამაშობდნენ თავიანთ „ტექსტს“ - როგორც როლებს, როგორც „ხასიათებს“. ამ მხრივ ძველი ბერძნები, უმთავრესად ცეკვას, რიტმულ მოძრაობას, ღვთაებისადმი აღვლენილ ლოცვა-ვედრებას მიმართავდნენ. დ. ალექსიდის დადგმაში კი, საკურთხეველთან მდგარი ქოროს ყველა მონაწილე ზოგიერთ ფრანას ერთად წარმოთქვამდა, უმთავრეს აზრს გამოკვეთდა. „როგორც ცნობილია, ანტიკურ სპექტაკლებში მხოლოდ ქოროს კორიფეს (წინამძღოლს) ჰქონდა ტრაგედიის გმირებთან საუბრის უფლება, ჩვენს სპექტაკლში კი ქოროს ყველა წევრი აწვდიდა რეპლიკას ოიდიბოსს, შეკითხვას აძლეოდა და ამით, ხალხის გულისთქმას გამოხატავდა“.<sup>23</sup> „ეს იყო სპექტაკლი, - წერდა გიორგი (გოგა) ტოვისტონოვოვი, - სადაც ცხოვრობდა და მოქმედებდა ხალხი-ქორო. ქორო სპექტაკლის ერთ-ერთი უაქტიურესი კომპონენტი იყო. იგი ისმენდა, კიცხავდა, ურჩევდა, განასახიერებდა გმირთა სინდისს. რეჟისორმა ახლებურად გახსნა ანტიკურობა... მასში დაინახა ის ცოცხალი, ახლობელი, და გასაგები, რაც მარადიულ ცხოვრებისეულ კითხვებს წარმოშობს - ეს არის ჭეშმარიტების ძიება“.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> მუმლაძე გვ.74, 75.

<sup>22</sup> თაქთაქიშვილი თ., ის. კრებული „ნიჭიერების ძალა“, თბ., 2006, გვ. 306.

<sup>23</sup> გურაბანიძე ნ., ევროპული, თბ., გვ. 154.

<sup>24</sup> თაქთაქიშვილი თ., იქვე, გვ. 192.

სპექტაკლში შეიქმნა ღირსეული მმართველის სახე, რომელსაც მონაცვლეობით სამი დიდი მსახიობი ა. ხორავა, ს. ზაქარიძე და ე. მანჯგალაძე - განასახიერებდა. (თავდაპირველად ამ როლს სამი შემსრულებელი ჰყავდა: - ა. ხორავა, ა. ვასაძე, ე. მანჯგალაძე. ა. ვასაძემ თვითონ თქვა უარი ამ როლზე, ს. ზაქარიძე მოგვიანებით შევიდა სპექტაკლში). სამივე განსხვავებულად, მათი ნიჭისა და ოსტატობის შესაბამისად აგებდა როლს. ლეგენდად შემორჩა ქართული თეატრის ისტორიას აკაკი ხორავას ოდიბოსი, „შესაძლოა, ეს გამოწვეული იყო იმიტომაც, რომ აკაკი ხორავა სხვებზე მეტად იყო თავისი დროის შვილი და მან თითქოს ეს დრო თავის თავში გაატარა“.<sup>25</sup> ამიტომაც, მისი ოდიბოსი, ამ დიდი ტრაგიკოსი მსახიობის ყველაზე მნიშვნელოვან როლებს გაუთანაბრდა (კარლოსი, ოტელიო).

აკაკი ხორავას ოდიბოსი იდეალური მეფის სახედ წარმოგვიდგა. მისი ოდიბოსი უფრო სოფოკლესეული იყო - რომლის შესახებ არისტოტელეს მიაჩნდა, რომ სოფოკლე ასახავდა ისეთ ადამიანებს, როგორებიც უნდა ყოფილიყვნენ და არა ისეთებს, როგორებიც იყვნენ. თეთრი, გრძელი ხიტონით შემოსილი ა. ხორავას მონუმენტური ფიგურა და მძლავრი ხმა, წარუშლელ ეფექტს ახდენდა. მსახიობის მიერ დიდი შინაგანი ვაცლით შექმნილი ოდიბოსის სახე, იყო შეუპოვარი მეფე-ხელისუფალი, დიადი პიროვნება, თითქოსდა დისტანცირებული ხალხისგან, მაგრამ მაიზე მზრუნველი. იგი „თებეს თავსდამტყდარი უბედურების ჟამსაც ინარჩუნებდა სიმშვიდეს, არ ჰკარგავდა წონასწორობას, რწმენას, რომ თავისი სიბრძნით, სიმტკიცით, ხალხს ნებისმიერი განსაცდელისაგან დაიხსნიდა. ეს სიმშვიდე და ხსნის იმედი, მის წინ დაჩოქილ ხალხსაც გადაედებოდა... ა. ხორავას ოდიბოსის მონოლოგის შემდეგ, თებელები იმედიანად შესცქეროდნენ მომავალს, დამშვიდებულნი ტოვებდნენ სასახლის კარიბჭეს და საკურთხეველს“.<sup>26</sup> დალი მუშლაძე ა. ხორავას მიერ განსახიერებულ ოდიბოსის ფინალურ ეპიზოდს ასე აღწერდა: „შეცნობილი საკუთარი დანაშაული ამძვივარებდა მას და მიუხედავად ამისა, ღირსეულად ეჭირა თავი ბედის საშინელი გამოცდის წინაშე... იგულისხმებოდა, რომ ოდიბოსის სიცოცხლე მისი ხალხის ხსოვნაში დარჩებოდა“.<sup>27</sup>

ოდიბოსის მეორე შემსრულებელი სერგო ზაქარიძე ფსიქოლოგიური დეტალებით მდიდარ, ხალხთან დაახლოებული ხელისუფლის სახეს ქმნიდა. „სერგო ზაქარიძის ოდიბოსი მოუთმენლობით იყო შეპყრობილი, მას არ შეეძლო დამშვიდებით ეცადა საიდუმლოს გამჟღავნებამდე... თებეს მოქალაქენი, კიბის ორივე მხარეს დაჩოქილნი, ბზის რტოებით ხელში, სასოებით შესცქეროდნენ ოდიბოსს. ის კი სათითაოდ აყენებდა ფეხზე მავედრებელ თებელებს... ტირეზიას საშინელი ფრაზა - „შენ რომ ეძიებ, იგი მკვლეელი შენ ხარ...“ - წამიერად უბნელებდა გონებას“<sup>28</sup>... მისი თვალუბდათხრილი, სასოწარკვეთილი ოდიბოსის ვარდნა სასახლის თვალუწვდენელ კიბეებზე, თავზარდამცემ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

ეროსი მანჯგალაძის ახალგაზრდა, ლამაზი, მგრძობიარე ოდიბოსი დიდი წარმატებით სარგებლობდა ახალგაზრდა აუდიტორიაში. მსახიობის ინტონაციები სულსმეძმერეული იყო. „ოდიბოსის არცერთ შემსრულებელს არ ჰქონია ის ღვთაებრივი სიწმინდე, სისპეტაკე და მოუგერიებელი სისადავე თუ გულუბრყვილობა, რაც ეროსი მანჯგალაძისათვის

<sup>25</sup> გურაბანიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 158.

<sup>26</sup> გურაბანიძე ნ., ევროპული, თბ., 2012, გვ. 157, 159.

<sup>27</sup> მუშლაძე დ., გვ. 78.

<sup>28</sup> გურაბანიძე, გვ. 160.

იყო დამახასიათებელი“.<sup>29</sup> დალი მუმლაძე წერდა, რომ „ზოგჯერ სამივე მსახიობი, - აკ. ხორავა, ს. ზაქარიაძე, ერთი მაჯგალაძე, თამაშობდა ერთ სპექტაკლში... დადგმა ნათელყოფდა, რომ სწორედ ადამიანია თავისი ბედის მეუფე!.. რაა დაღუპვა, თუ იგი ჩემს ქვეყანას გადაარჩენს. დ. ალექსიძე ამ მოქალაქეობრივ პათოსს გამოჰყოფს სპექტაკლის მამოძრავებელ ძალად“.<sup>30</sup>

ევროპული და ანტიკური თეატრის ისტორიის უბადლო მცოდნე ს. მოკულსკიმ ამ დადგმას „უპრეცედენტო მოვლენა“ უწოდა საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. ს. მოკულსკი წერდა: „ოიდიპოს მეფის“ ტრიუმფალურმა წარმატებამ საბჭოთა სცენას დაუბრუნა ანტიკური ტრაგედია, ნათლად დაგვანახა მისი განუმეორებელი მხატვრული ღირებულება“.<sup>31</sup> სპექტაკლის დადგმის უკიდურესად წინააღმდეგობრივ პერიოდს ძალზე შუსტად, შთაბეჭქდავად ახასიათებდა თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე. იგი წერდა: „გასული საუკუნის 50-იან წლებში, ისტორიის ამ გზავასაყარზე, როცა თითქოს საზოგადოებრივცხოვრებაში დადგა დრო თვითგანწირვისა და თვითგაკიცხვისა, სიმართლის თქმისა და და ქეშმარიტების დადგენისა - ზნეობრიობის პრობლემა მთელი სიმწვავეით და მასშტაბურობით დადგა. ეს იყო დიდი იმედების გაღვივების, დიდი სულიერი აღორძინების და კოლოსალური სიცრუისაგან გამოფხინვების დრო, მაგრამ მალევე აღმოჩნდა, რომ ეს ყოფილა ილუზიების მსხვერვის დრო, რადგან ყველაფერი დაუბრუნდა ტოტალური სახელმწიფოს სელისემეხუთველ ატმოსფეროს, მთავარი სიმართლე მიჩქმალა, პიროვნული თავისუფლება დაითრგუნა, ყველა გაურბოდა პირად პასუხისმგებლობას და ამდენად, ყველა მართალი იყო და ყველა დამნაშავე“.<sup>32</sup>

პირველად სწორედ „ოიდიპოს მეფის“ დადგმაში აღწევდა დ. ალექსიძე რუსთაველის თეატრის მონუმენტალიზმის შერწყმას ფსიქოლოგიური თეატრის გამომსახველ ხერხებთან. სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის საეტაპო წარმოდგენათა რიგს აგრძელებდა, ადასტურებდა ეროვნული თეატრის სწრაფვას ზეაწეული, რომანტიკული, მგზნებარე გრძობებისა და ხასიათების წარმოსადგენად. აქვე შესაძლოა აღინიშნოს ისიც, რომ XX საუკუნის 50-60-იანი წლების ქართულ თეატრში, განსაკუთრებით კი დედაქალაქის ორ მთავარ თეატრში, განხორციელებული კლასიკური ტრაგედიები აშკარად წარმოადგენდა დიდი, მასშტაბური ტრაგედიული დადგმების მოულოდნელი რეანიმაციის სახელოვან პერიოდს, რასაც მოჰყვა მრავალი წლის მანძილზე მისი უჩვეულო მივიწყება. XXI საუკუნის რეჟისურამ სრულიად ახალი, თანამედროვე სათეატრო ესთეტიკით, შერეული ჟანრებით, თავისუფალი ვაზრებებით წარმოადგინა ანტიკური თუ, ზოგადად, კლასიკური დრამატურგია.

XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან რადიკალურ ფერიცვალებას განიცდის საბჭოური, შესაბამისად, ქართული თეატრიც. ამიერიდან, ქართული თეატრალური რეჟისურა, მრავალი წლის მანძილზე ცდილობს აითვისოს ბრეტის ეპიკური თეატრის ესთეტიკა, მოგვიანებით აბსურდის დრამატურგია, მისი დისპარმონიული ფორმები. ახალი ეპოქის სახეცვლილების შესაბამისად, რეჟისურაც უახლოვდება მიმდინარე პრობლემების საჯარო მხილების ტენდენციას. მიუხედავად ამისა, შეუძლებელია არ გავიზიაროთ დალი მუმლაძის მოსაზრებაც, რომელიც წერდა: „მაფიო პოეტურობა და რომანტიკული ზეაწეულობა, რაც რუსთაველის თეატრისათვის იყო დამახასიათებელი, არ გამოირიცხავდა იმ დიად სიმართლეს, რომ-

<sup>29</sup> გურაბანიძე, იქვე.

<sup>30</sup> მუმლაძე დ., გვ. 76, 77, 78.

<sup>31</sup> კრებული „დიმიტრი ალექსიძე“, თბ., 1978. გვ.134. 2. გურაბანიძე ნ., ევროპული, გვ. 152.

<sup>32</sup> სათეატრო ხელოვნების ენციკლოპედია.

ლის შესახებ დოკუმენტო შენიშნავდა: „ყველა ბერძენი როდი იყო ისეთი ლამაზი, როგორც მათ მიერ დატოვებული ქანდაკებები. ყველანი როდი იყვნენ აფროდიტეები, ჰერკულესები, აპოლონები, მაგრამ მათ ჰქონდათ სილამაზის იდეალი, ისინი მას ხედავდნენ სხვადასხვა გამოვლინებაში, გრძობდნენ მას, სწავლობდნენ მისგან, რათა უკეთ ეცხოვრათ ქვეყნად“. ანალოგიურ მოსაზრებას ავითარებდა ს. ახმეტელის შემოქმედების მკვლევარი ვასილ კიკინაძეც: „სილამაზის იდეალი“ იყო ახმეტელის გმირული თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი ესთეტიკური პრინციპიც. მის გამოვლინებას ეძებდა მგზნებარედ, უკომპრომისოდ. ამ მხრივ მან ფასდაუდებელი ამაგი დასდო რუსთაველის თეატრს“.<sup>33</sup>

**XXI** საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც მთელ მსოფლიოს მოედო პანდემიის აპოკალიფსური ვანცდა, ამჯერად რეჟისორმა დავით დოიაშვილმა მიმართა სოფოკლეს სახელოვან ტრაგედიას. „ოიდიპოს მეფე“ დაიდგა იმ დროს, როცა ქვეყანა ისევ დაუბრუნდა ცხოვრების ჩვეულ რიტმს, თუმცა მოსახლეობაში კვლავ დიდხანს შეიმჩნეოდა შიში არაპროგნოზირებადი მომავლის წინაშე. ისევ მწვავედ იმძლავრა დაეჭვება. წამოიჭრა ხელისუფლების როლისა და მისი პასუხისმგებლობის საკითხი ერისა და ქვეყნის წინაშე. დავით დოიაშვილის სპექტაკლი ახალი ათასწლეულის ანარეკლად დაუხვდა მაყურებელს. აქ აღარსად იყო მონუმენტური დეკორაცია, ქიტონებში გამოწყობილი პერსონაჟები, ამალღებული გრძობები, ქოროს თანამგრძობი პარტია. სპექტაკლში ჭარბობდა თანამედროვე ტექნოლოგიები, ტელევიზორების ჯარი - მედიის ხალხზე შემოქმედების ეფექტური ბერკეტი. რეჟისორმა ლამის ფოტოგრაფიული სინუსტით ასახა ჩვენი რეალობა, 2021 წლის პანდემია. სპექტაკლის დასაწყისში შავი სცენოგრაფიის ფონზე, სცენას ეფინებოდა თავით ფეხამდე თეთრ უნიფორმებში ჩაცმული, სუაფანდრიანი ბრივადის წევრები. ისინი გარემოს შეწამვლით იყვნენ დაკავებულნი. ასე ცდილობდნენ მოსახლეობის დაცვას პანდემიის საშიშროების, მისი გაგრძელების, დიდი მსგერპლისგან.

**XXI** საუკუნის 20-იანი წლების თიდიპოსის სამოქმედო არენა უკიდურესად შავი ფერის დეკორაციაში განვითარდა, სადაც არავითარი ფუფუნების ნივთი არც მოიპოვებოდა და არც მინიშნება იყო. სცენა გარესამყაროსგან იზოლირებულ, მხოლოდ მოსახვეწებლად განუთვნილი ბუნგერის ასოციაციას ტოვებდა. აქ საკუთარი ავტორიტეტის ქრობის, ძალაუფლების დაკარგვის პანიკური წინათგრძობით შეპყრობილი კახა კინწურაშვილის თიდიპოსი შოუმენად წარუდგა მაყურებელს. იგი ხელისუფლებით მინიჭებული კომფორტული ყოფის უკანასკნელ დღეებს ითვლიდა. სატრენაჟორო დარბაზში მყოფი, წელს ზემოთ კლასიკურ შავ კოსტიუმში, წელს ქვემოთ შორტში ჩაცმული, თავის სპორტულ იმიჯზე მზრუნველი, სატელევიზიო მონტაჟით მიმართავდა მოსახლეობას, ამზიდებდა, მზრუნველობას ყალბად აღუთქვამდა. ასე მართავდა ქვეყანას საკუთარი ხალხისგან დისტანცირებული, სრულიად გულგრილი ხელისუფალი. მას ხელოვნურად შექმნილი შარავანდედი დასთამაშებდა თავზე. ამ დეტალით ცდილობდა საზოგადოებისთვის ეჩვენებინა მისი პერსონის ღირებულება. ამ ე.წ. მისტიკური ფორმით, მისი ფიქრით უბირი მრევლისთვის უნდა შთაენერგა თავისი, როგორც მამაზეციერის რჩეულისადმი მორჩილება. იმავდროულად, ეს ყალბი ათინათი ამხელდა ამ უსაზღვროდ მიწიერი არსების გროტესკულ, ყალბ სახეს. დავით დოიაშვილის კონცეფციით, **XXI** საუკუნის თიდიპოსი, მხდალი, მხოლოდ საკუთარ კეთილდღეობაზე მზრუნველი, დებრესიული მმართველია. ის ყველგან ათლეტური აღნაგობის მრავალრიცხოვანი დაცვის თანხლებით გადაადგილდება. ცდილობს ნებისმიერი პასუხისმგებლობა აირიდოს შექმნილ რეალობაზე, რადგან პრობლემების მოგვარება,

<sup>33</sup> კიკინაძე ვ., ქართველი რეჟისორები, თბ., 1968, გვ. 179.

ხალხზე ზრუნვა, მის ძალებსა და ფუნქციასაც აღემატება. ჩვენი თანამედროვე ოიდიპოსი ახალგაზრდაა. ის აკაკი ხორავას 61 წლის ოიდიპოსისაგან განსხვავებით, 40 წლის ჰედონისტია, მარიონეტია...



სცენა სპექტაკლიდან „ოიდიპოს მეფე“, რეჟ. დავით დოიაშვილი, ვასო აბაშიძის სახელობის ახალი თეატრი, 2021. ოიდიპოსი - კახა კინწურაშვილი, იოვასტე - ნინო კასრაძე.

მსახიობმა კახა კინწურაშვილმა აკაკი ხორავასა და მისი წინამორბედი ი. კობალაძის მიერ შექმნილი მონუმენტური, მამაცი, უკომპრომისო, ხალხზე მზრუნველი ან დემოკრატი ოიდიპოსისგან განსხვავებით, სრულიად დამიწებული ხელისუფლის სახე შექმნა. იგი ჩვენი კლემენტორატიული, სიმულაციური ეპოქის ექსცენტრიული, ყველა მანვიური თვისების მქონე მმართველია, რომელიც ისტერიულად ყნოსავს კოკაინს, ნერვიულია, არაპროფიზირებადი, კარნაკეტილი. ამგვარი „სრულყოფილი“ დევრადაცია კი, ძალაუფლებაში მისი ყოფნის ფინალსაც აახლოვებს. დავით დოიაშვილისა და კახა კინწურაშვილის ოიდიპოსი ახალი ეპოქის გმირი-ანტიგმირია. რეჟისორი უხვად წარმოგვიდგენს ჩვენი თანამედროვე, „არჩეული ხელისუფლის“ დამოკიდებულებას „ამომრჩევლისადმი“. ეს უსუსური, მხოლოდ საკუთარ უსაფრთხოებაზე მზრუნველი, შიმშირეული „მეუფე“ უხვად აფინანსებს პოზიციასაც და ოპოზიციასაც, პოლიციური მეთოდებით ინანგრძლივებს კომფორტს, ე.წ. სიმშვიდეს. მოზღვაებული პრობლემებით, მზარდი ეპიდემიის ტრაგიკული შედეგებით თავზარდაცემული ხალხი თუ „ოპოზიცია“ კი, უეცრად მაინც შემოიჭრება დარბაზიდან. ისინი ავანსცენაზე მომდგარ ოიდიპოსს ღიად უმართავენ ე.წ. საპროტესტო აქციას. თუმცა, როგორც ირევევა, ეს უცხოურ ტრენდებში გამოწყობილი ე.წ. მოჯანყენი, ოიდიპოსის დაფინანსებული აქტივისტები არიან სატელევიზიო რეპორტაჟისთვის. ამ ტრაგიკომედიის დასასრულს, შტატებიანი „პროტესტანტები“ მსუყე თანხას სიცილ-კისვისით იგეცავენ ჯიბეში.

სპექტაკლში, ბუნებრივია, არსად ჩანს მოსახლეობა, მისი ხმა, განწყობა. ხელისუფლება უკმაყოფილო „მასისგან“, უახლესი ტერმინით „უსარგებლო ბიომასისგან“ საიმედოდ და დაცული. კახა კინწურაშვილის ოდიბოსის სძულს კრიტიკა, არ შეუძლია განსხვავებული აზრის მოსმენა, დიალოგი. ამ მხრივ აღსანიშნავია წარმოდგენის მეორე ნაწილში, უკვე გვარიანად მორყეული რეპუტაციის მქონე, წინასაარჩევნო კამპანიაში ჩართულ ოდიბოსსა და კრეონს შორის ტელესტუდიაში გამართული დებატები, რაც ოპონენტთან ოდიბოსის ხმაურიანი დაპირისპირებით მთავრდება. აქ აშკარა ხდება, რომ მორიგ საპრეზიდენტო არჩევნებში გარდაუვალ წარმატებას იხეიშებს კახა კინწურაშვილის ოდიბოსზე ბევრად ცინიკური, თავდაჯერებული, არტისტული, თითქოსდა ინტელიგენტური, მაგრამ რეალურად, უსაზღვროდ მზაკვარი დავით ბეშიტაიშვილის კრეონი.

დავით დოიაშვილის დადგემაში „ორიგინალურადაა“ წარმოდგენილი მარინა ჯოხაძეს ტირესიას იერსახე. ეს კოლორიტული არსება, რომელმაც უხენაესის სამართალი, დაფარული სიმართლე უნდა გააცხადოს, შემზარავი ვიზუალით გამორჩეული, ანტიპათიური და ცინიკურია. წვერულგაშიანი, ორსქესა თუ უსქესო, დემოსტრაციულად მოშიშვლებული მკერდითა და ავზორცული კლაკნით, თითქოს თავადაა სიცრუის განსახიერება. ის ტირესია, როგორსაც თამაშობს მსახიობი, ნდობას არ იმსახურებს. მისი სიტყვა არ ვახლავთ დამაჯერებელი. ნინო კასრაძის მიერ განსახიერებული, უსაზღვროდ ეფექტური, ქალური შარმით გამორჩეული, გულწრფელად მოსიყვარულე იოკასტე, ასაკობრივადაც დიდად არ განსხვავდება კახა კინწურაშვილის ოდიბოსისგან. საეჭვოდ რჩება, იყვნენ თუ არა ოდიბოსი და იოკასტე დედა-შვილი?.. უნებურად იბადება რიტორიული კითხვაც - შესაძლოა ვინმე უჩინარი, დიდი ძალაუფლების მქონე არსება აწესებს თანამედროვე ხელისუფალთა არჩევს, უფლება-მოვალეობებისა თუ ძალაუფლებაში ყოფნის ვადებს. ხოლო მათი ცვლილებებისთვის, შესაძლოა მრავალგვარი მიზეზის მოძიება... დეგრადაციის პიკზე მყოფი თანამედროვე ოდიბოსი, ბუნებრივია, თავს იკლავს ხელისუფლების დაკარგვით შემოფოთებული. ის ხომ ამიერიდან ვეღარ შეძლებს განაგრძოს ძვირადღირებული მძიმე ნარკოტიკით, დიდი კომფორტით ტკობა. მის ადვილს კი ლოგიკურად ეპატრონება ოსტატურად შენიღბული, არტისტული ტირანი - კრეონი (მსახიობი დავით ბეშიტაიშვილი). მაინც ვინ არის დავით დოიაშვილისა და კახა კინწურაშვილის გაზრებით შექმნილი ოდიბოსი? კრიმინალი თუ გარემოებების, სასტიკი ბედისწერის მსხვერპლი?.. საფარადოდ, ვიღაც უჩინარი მმართველის მძევალი, რომელსაც სრულიად უსუსურ, უნებისყოფი არსებას უწარმაზარი ტვირთი - ქვეყნის მართვა ან მარიონეტული ყოფა „მიუსაჯეს“.

„ოდიბოს მეფის“ საყოველთაო წარმატების შემდეგ, დ. ალექსიძემ ქართველი მაცურებელი ბ. ბრეტის შემოქმედებას ანიარა... „სამგროშიანი ოპერის“ დადგმით რეჟისორმა ნათელყო მისი შემოქმედების დიდი დიაპაზონი. შეძლო ჩაწვდომოდა „უცხო“ თეატრალურ ესთეტიკას, შექმნა ანტიმიმესური, ანტიილუზიური, ვროტესკულ-ირონიული სპექტაკლი. ბ. ბრეტის „სამგროშიანი ოპერა“ დ. ალექსიძის უკანასკნელი ნამუშევარი იყო რუსთაველის თეატრში, ხოლო ერთ-ერთი პირველი საბჭოურ თეატრში (მნატ. ფ. ლაპიაშვილი. კომპ. კურტ ვაილი, ქორეოგ. ი.ზარეცკი. პრემიერა 07.02.1964). 60-იანი წლების ერთფეროვან, რუს სინამდვილეში, დ. ალექსიძემ ყველაზე ცბიერ, პარადოქსულ, ირონიულ ბრეტს მიმართა კომპოზიტორ კურტ ვაილის მუსიკის, რამაზ ჩხიკვაძის სიმღერითა და მონუცი პიჩემის „შეგონებებითა“ თუ კალამბურებით.

დიმიტრი ალექსიძემ სწორედ 60-იანი წლების დასაწყისში განიზრახა ინტელექტუალური დრამის, სწორედ ბრეტის ეპიკური თეატრის, მისი პუბლიცისტური პათოსის გაცნობა ქართველი მაცურებლისთვის, სადაც კრიტიციზმის გამძაფრების, აქტივობის

ამაღლებსა და გარდაქმნის მოთხოვნაა მძლავრად გამოვლენილი. ბრეტს ხალხის ბედი აინტერესებდა, რაც ახლობელი იყო დ. ალექსიძის მსოფლმხედველობისთვის. ბრეტის ინტელექტუალიზმი თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანესი პრობლემების შეცნობის, საზოგადოების ცნობიერებაზე აქტიური ზემოქმედების მიზნით წარმოიშვა. მან პასუხისმგებლობა დააკისრა ადამიანს მიუღებელი რეალობის ცვლილებათა აუცილებლობისთვის. მისი „გაუცხოების ეფექტი“ ამხელდა საზოგადოებრივ, ზნეობრივ, ყოფით, იდეოლოგიურ ილუზიებს, პასიურ ყოფას. „სამგროშიან ოპერაში“ ბრეტმა შუა საუკუნეების სამოედნო თეატრი, კომედიანტთა ხელოვნება, ხალხის უბადრუკი ყოფა წარმოაჩინა. ფოლკლორული მოტივების ექსპრესიული გამომსახველობა, პიესის ტექსტთან ერთად, კურტ ვაილის შესანიშნავ მუსიკაშიც გამოქვავდა. პერსონაჟები დროდადრო ავანსცენასთან მოდიოდნენ და ირონიულ-ექსცენტრიული მუსიკალური კუპლეტებით კომენტარს უკეთებდნენ თავიანთ მოქმედებასა თუ სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებს.

„ეპიკური თეატრის“ ესთეტიკა რადიკალურად განსხვავდებოდა ტრადიციული ქართული თეატრის ე. წ. „ილუზიური“, „ცხოვრებას მიმსგავსებული“ ხელოვნებისგან. დრამატურგის პარადოქსული ფილოსოფია თუ „გაუცხოების ეფექტი“, მაშინ სრულიად უცხო ქართული თეატრისთვის, მსახიობებმა, განსაკუთრებით კი რამაზ ჩხიკვაძემ, სრულყოფილად აითვისა და გამოიყენა. ამ ეფექტის გასაძლიერებლად დ. ალექსიძემ პიესის ბრეტისეული რემარკები მოქმედებაში გადაიტანა. „პირობითი ნიშნები - წარწერები ფარეზზე, განდობა მაყურებელთან, მსახიობების მიერ რეკვიზიტების შემოტანა-გატანა, რემარკების ვადაქცევა ქმედით სიტყვად, - სიახლე იყო XX საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისის ქართულ თეატრში... მოულოდნელად სცენაზე ჩამოეშვებოდა განათების აპარატურა, „ზონგების“ შემსრულებელი მსახიობები წინ გამოდიოდნენ საოპერო მოძღვრლებივით, სიმღერის დასრულების შემდეგ კი, კვლავ უბრუნდებოდნენ საწყის მდგომარეობას... გარდა ამისა, სიმღერის („ზონგის“) შესრულებისას, ინთებოდა „ოქროსფერი სასიმღერო ფერი“ (ბრეტის რემარკა).<sup>34</sup> ეს ყოველივე აძლიერებდა ხალხისიანი, მსუბუქი, ფერადოვანი სანახაობის თეატრალიზებულ ატმოსფეროს, რომელსაც არ „ამძიმებდა“ ბრეტისეული დიდაქტიკური მორალი.



მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე მექი-დანას როლში, რეჟ. დ. ალექსიძის სპექტაკლიდან ბ. ბრეტის „სამგროშიანი ოპერა“, რუსთაველის თეატრი, 1964.

სპექტაკლში უხვად იყო სატრფიალო თუ სოციალური სიდუხჭირის ამსახველი სცენები. მახვილგონივრულად იქნა წარმოჩენილი ლონდონის ფსკერი - სოჰო, ცნობილი ყაჩაღის, მკვლელისა და ქურდების უსტაბაში მექი-დანას ე.წ. სიმამრ პიჩემის სამფლობელო თუ თავად მექი-დანას საყვარელი საროსკიპო. აქ განვითარებული მოვლენები ვარემომცველი საზოგადოებისთვის სისხლნორცვეული ასპარეზი, ნამდვილი სამოთხე იყო. წარმოდგენაში უხვად გაჟღერებული „ზონგების“ კრიტიკული მახვილი,

<sup>34</sup> გურაბანიძე ნ., ევროპული, თბ., 2012, გვ. 189.

„გაუცხოების ეფექტის“ შექმნასთან ერთად, ორაზროვნად ამხელდა ჩვენს სინამდვილეში დამკვიდრებულ თავაწყვეტილ კორუფციას, ჰედონიზმს, თვითტუბობას. ქართველ მაყურებელს თვალნათლივ გადაეშალა მისი დროის ყოველდღიური სინამდვილე, სადაც სერიოზული მოტივები განვითარდა თვალისმომჭრელი სანახაობის ფონზე. ღიად გაცხადდა ტრივიალური, პარადოქსული ჭეშმარიტება, რომ ყველაზე ზნედაცემული ადამიანი მუდამ მაღალ ზნეობრივ იდეალებს უქადაგებდა საზოგადოებას. პოლიცია თავადვე მფარველობდა და ხელს ითბობდა საროსკიპოსა თუ ქურდებთან ალიანსში. რეალობისგან თითქოსდა დისტანცირებული, მაგრამ ფარულად თანამონაწილე, ფარისეველი ზედაფენები კი ამ ბაუხანალით გვარინად ხეირობდნენ, ლალობდნენ. ამიტომაც, მათივე ხელდასხმული რ. ჩხიკვაძის მექი-დანა, - ეს თავდაჯერებული, უშიშარი ცინიკოსი, მომხიბლავი ავაზაკი და ქალთა გულთამყრობელი, მხიარული ანგლობით, სიცლით მიაბიჯებს მოკლულთა გვამებზე.

უზადო ჯენტლმენის იერის მქონე მექი-დანა, თავისი თამბაქოსფერი პეწიანი პიჯაკითა და წითელი ჟილეტით, თეთრი ლაივის ხელთათმანებითა და ბუნიკიანი ხელჯოხით, დიდი აზარტით მღეროდა ბალადას თავის თავზე. ეს სიმღერები განსჯისთვის იყო დარბაზში „გადასროლილი“. იგი მოგვითხრობდა მექის ხრიკებზე, თუ როგორ ახერხებდა ყოფილიყო მარად უჩინარი, მარად დაუსჯელი ყაჩაღი და ქურდი, ეცხოვრა ლაღად, ნამდვილი „ჯენტლმენივით“... ქართული ხალხური სიმღერის („ჩიტო-გვრიტო, მარგალიტო“...) მოდერნიზებულ ვერსიებს რ. ჩხიკვაძე აღმაფრენით უმღეროდა თავის ჭრელაჭრულ კანსებს, თან ოსტატურად თამაშობდა ქურდის პროფესიულ ხრიკებს.

მძარცველთა საგანგებოდ გაშარჟებული, ბუფონადური ხასიათები ამხელდა მათი წარმომობის სოციალურ მიზეზებს. დ. ალექსიძე უხეშ, ჭუჭყიან კოსტიუმებში გამოწყობილ ქურდებს უპირისპირებდა მექი დანას ელეგანტურობას, დახვეწილ მანერებს, განუყრელ სტეკს... ამ გარეგანი სხვაობის ხაზგასმით, ნათელი ხდებოდა არა მხოლოდ მათი შინაგანი ერთიანობა, არამედ მექის ბანდიტური სულის განზოგადებაც. ამიტომაც იყო, რომ სახრჩობელაზე ასვლის დროსაც ოხუნჯობდა, საოცარ სიმშვიდეს ინარჩუნებდა. აშკარა იყო, მთელი არსებით სჯეროდა, ძლიერნი ამა ქვეყნისანი მას, პროფესიონალ ავაზაკსა და მძარცველს, მათივე კეთილდღეობისთვის ამ უაღრესად საჭირო არსებას, „სოციალურად მონათესავე ელემენტს“, სასიკვდილოდ არ გაწირავდნენ. ასეც მოხდა...

მთელი სპექტაკლის მანძილზე რამაზ ჩხიკვაძის მექი-დანას თვითგამაყოფილებსა და თვითტუბობის იერს, მის უჩვეულო თავდაჯერებას მყარი საფუძველი ახლდა. სახრჩობელაზე მდგომი, დედოფალმა არა მხოლოდ შეიწყნარა, არამედ უზგადაც დააჯილდოვა. მან ქურდებისა და მკვლელების სახელოვან ლიდერს „შთამომავლობითი აზნაურობა, მარმარილოს ციხე-დარბაზი და სიკვდილამდე ათი ათასი გირვანქა რენტა უბოძა“.<sup>35</sup> ხელისუფლებამ მისი „პროტეჟე“ ლეგიტიმაციით აღჭურვა, ხელმეუხეებლობის გარანტია მიანიჭა, თავისიანად აღიარა, განამტკიცა მექისა და მისი ბანდის კანონიერი მოღვაწეობა. ასეც ხდება... „მთელი ეს მეტაფორა იმ სოციალური ყოფის სიმახინჯეზე მიგვანიშნებდა, რასაც ბრესტი ებრძოდა და მაყურებელსაც, ბრძოლის ასპარეზზე იხმობდა“.<sup>36</sup>

მექი-დანას, ამ ცინიკოსი ქურდისა და მკვლელის სახემ ქართველ მაყურებელში სიმპათია წარმოშვა, რადგან რამაზ ჩხიკვაძე თამაშობდა ქარნიზატულ დემონს, ქალების მოყვარულს, ზღვარდაუდებელი არტისტიზმით გამორჩეულ, მოხერხებულ, მარად წარმატებულ

<sup>35</sup> ბრესტი ბ., „სამგროშიანი ოპერა“, ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, 1976, # 4, გვ. 109.

<sup>36</sup> მუმლაძე დ., გვ. 108.

ავაზაკს. ე. გუგუშვილი წერდა - „სპექტაკლის შემდეგ თან მიგყვება უმაღლესი მომხიბლავი, ვიდრე საძაგელი სახე-ხატი ავანტურისტისა და დამნაშავისა“.<sup>37</sup> „მსახიობი მართლაც ისე კარგად მოძრაობდა, მღეროდა, იღიმებოდა, ისე დამაჯერებლად მომხიბვლელი იყო, რომ მაყურებლის სიმპათიას იმსახურებდა“.<sup>38</sup> სპექტაკლში ახლებურად გაბრწყინდა რ. ჩხიკვაძის მრავალმხრივი ნიჭიერება, მისი პლასტიკურობა, მდიდარი ვოკალური მონაცემები, არაჩვეულებრივი ხმა, შესრულების პირობითი მანერა. „ეს როლი მოასწავებდა მსახიობის ახალ ხარისხში გადასვლას“.<sup>39</sup>

დ. ალექსიდის და რ. ჩხიკვაძის ფენომენალური მუსიკალობის, არაჩვეულებრივი კომედიურ-ირონიული შესრულებით, სპექტაკლი მიუწიგლს მიუახლოვდა. რუსთაველის თეატრში, ადრე არასდროს ყოფილა იმდენი სიმღერა და ცეკვა, რამდენიც „სამგროშიანის“ წარმოდგენის დროს. ამიტომაც, პლასტიკით, სიმღერით, იუმორითა თუ ირონიით აღსავსე, ფერადოვან წარმოდგენას, ქართველი მაყურებელი სიამოვნებით ესწრებოდა. დასავლეთ გერმანული თეატრალური ჟურნალის „თეატერ ჰოიტეს“ მიმოხილველი წერდა - „ბრეტის ამ პიესის საბჭოთა დადგემს შორის დ. ალექსიდის სპექტაკლი ყველაზე ბრეტისეული იყო“.<sup>40</sup> თეატრმცოდნე დალი მუმლაძე შენიშნავდა: „წარმოდგენას საექვო წარმატება ხვდა წილად. მას ჰყავდა მაყურებელი, მაგრამ ამის მიზეზი იმხანად გამეფებული ჩარლსტონის რიტმი, რამაზ ჩხიკვაძის სიმღერები და საბალეტო ტრიკოში გამოწყობილი დასი იყო, სამწუხაროდ“.<sup>41</sup> მიუხედავად ამისა, დიმიტრი ალექსიდის მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმული ბრეტის „სამგროშიანი ოპერა“, არა მხოლოდ საეტაპო სპექტაკლია ქართული თეატრის ისტორიაში, არამედ მოასწავებდა ჩვენში ბრეტისეული პოლიტიკური თეატრის ხანგრძლივი ეპოქის დადგომას. დადგმა ჭეშმარიტად მრავალმხრივ ნოვატორული იყო. დოდო ალექსიდის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი წერილების კრებულის წინასიტყვაობაში ნ. გურაბანიძე სამართლიანად წერდა, - „ამ სპექტაკლმა დროს გაუსწრო“.<sup>42</sup>

XX საუკუნის 60-იანი წლები მსოფლიოში ტოტალიტარიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის აქტივობით აღინიშნა. ამ პროცესის საწყისს წარმოადგენდა 1968 წლის ვაზაფხულზე მიმდინარე სტუდენტთა საპროტესტო აქციები ევროპაში. შედეგად ჩამოყალიბდა რეალობისადმი ნიჰილისტური, მეამბოხური სულისკვეთებით გამორჩეული პოსტმოდერნული ხელოვნება. მისი ნიმუშები საქართველოშიც შთაბეჭდავი აღმოჩნდა და შეეცადა დაემკვიდრებინა კრიტიკულ-ექსპერიმენტული ხედვა, კლასიკის გააზრება აწმყოს სამხილად.

XX საუკუნის II ნახევარში განვითარებულმა მოვლენებმა გავლენა მოახდინა თეატრალურ ხელოვნებაზეც. ეს პერიოდი ალტერნატიული თეატრების შექმნითა და რეფორმაციული მოძრაობით აღინიშნა. მოსკოვში შეიქმნა ორი ახალი თეატრი, - „სოვრემენიკი“ (1956) ო. ეფრემოვის ხელმძღვანელობით და ი. ლუბიმოვის „ტაგანკის თეატრი“ (1964). მნიშვნელოვანი იყო „მოსკოვის დრამატულ თეატრსა“ (1967) და ცენტრალურ საბავშვო თეატრში წამოწყებული სასცენო რეფორმაც. რეფორმაციული მოძრაობა საბჭოური საბავშვო თეატრების სივრცეზეც გავრცელდა და პოზიტიური შედეგებიც გამოიღო. თეატრებმა უკომპრომისო სიმართლის ჩვენება დაისახეს მიზნად და თამამად დაიწყეს პრობლე-

<sup>37</sup> გუგუშვილი ე., გაზ. „ზარია ვოსტოკაში“ (26. 02.1964).

<sup>38</sup> მუმლაძე დ., გვ. 107.

<sup>39</sup> გურაბანიძე ნ., გვ. 193.

<sup>40</sup> „Theater Heute“, 1974, 4 აპრილი. გვ. 40.

<sup>41</sup> მუმლაძე დ., გვ. 109.

<sup>42</sup> დოდო ალექსიძე, საქ. თეატრალური საზოგადოება, თბ., 1978.

მების მხილება, უახლოესი წარსულისა და აწმყოს კრიტიკული განსჯა წარმოდგენებში. რეჟისორების ახალმა თაობამ თამაში, წარმატებული დებიუტებით მიიპყრო საზოგადოების ყურადღება. 1956 წელს განხორციელებულმა 30-იანი წლების რეპრესირებულთა რეაბილიტაციამ, შესაძლებელი გახადა მოდერნული პერიოდის მოღვაწეთა მონაპოვრის, შესაბამისად ბალაგანური თეატრის ესთეტიკის განსვენება. ეს ფაქტი, წინაპირობად იქცა ბრენტის პოლიტიკურ თეატრის ესთეტიკაში დადგმების რეალიზებისთვის. ამ პერიოდში შექმნილ სპექტაკლებს შორის იური ლუბიმოვის წარმოდგენას „სენუანელი კეთილი ადამიანი“ (1964) თითქმის რევოლუციური მნიშვნელობა ჰქონდა. თეატრის წარმატებული ექსპერიმენტებით გამხნეებული ახალი თაობა თავადაც გაბედულად მიმართავდა კლასიკის მოდერნიზებას, მისი საშუალებით კი ახდენდა უახლოესი წარსულისა და აწმყოს ერთგვარ რევიზიასაც.

60-იანი წლებიდან საქართველოშიც დაიწყო ალტერნატიული თეატრების დაფუძნების პროცესი. ამ მიზნით, ლ. იოსელიანმა, ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად, 1961 წელს რამდენიმე სპექტაკლი დადგა სანკულტურის თეატრში. გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით შეიქმნა რუსთავის ახალგაზრდული თეატრი (1967), რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა მცირე სცენაზე მ. თუმანიშვილმა დადგა ქართული თეატრის ისტორიაში პირველი პოსტმოდერნული წარმოდგენა „ჭინჭრაქა“ (1963). 1968 წლის ახალგაზრდების ამბოსს, დედაქალაქის ეროვნული თეატრის სცენიდან შეეხმიანა მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმული ინტელექტუალური დრამა ჟ. ანუის „ანტიგონე“. მასში მკაფიოდ გაცხადდა პიროვნების მძაფრი კონფლიქტი ტოტალიტარულ სახელმწიფო აპარატთან. მოვლენად იქცა 1975 წელს, მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით დაფუძნებული კინომსახიობთა ახალგაზრდული თეატრი-სახელოსნო, რომლის პირველი წარმოდგენა ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“, თეატრალური ინსტიტუტის (ამჟერად საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი) მე-11 აუდიტორიაში მომზადდა. თეატრალური ინსტიტუტის კედლებშივე იშვა სანდრო მრეკლიშვილის სპექტაკლი „მოდის ვნახოთ ვენახი“ (1972), რომლის წარმატებამაც განაპირობა 1974 წელს „მეტენის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის“ დაბადება.

1960-იანი წლებიდან რუსთაველის თეატრში, მიხეილ თუმანიშვილთან ერთად, პოზიციებს იმყარებდნენ მისი შემოქმედებითი მეგვიდრეები. დაიწყო კ. სტანისლავსკის განცდის თეატრისაგან დისტანცირებისა და ბრენტის პოლიტიკური თეატრის სადადგმო ხერხების ათვისების პროცესი. ამ მხრივ, პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა დ. კლდიაშვილის დრამატურგიას. სპექტაკლ „პოეზიის საღამოს“ მეორე განყოფილება დაეთმო „დარისპანის გასაჭირს“ (1964). ეს სპექტაკლი, ს. ზაქარიაძესთან (დარისპანი) ერთად, მ. თუმანიშვილმა დადგა ტელევიზიაშიც. ორივე წარმოდგენაში თანამედროვე მაყურებელი პირველად ეზიარა დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის „ცრემლიანი სიცილის“ ტრავმატიკურ ბუნებასა და თეატრის დაახლოებას ბრენტის ეპიკური თეატრის ესთეტიკასთან. 60-იანი წლების მიწურულს განხორციელდა კლასიკის თანამედროვე გაზრების საუკეთესო ნიმუშად, ფსიქოლოგიურ-ეპიკური თეატრალური ესთეტიკის ორიგინალურ ტანდემად აღიარებული „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რეჟ. თ. ჩხეიძე, რ. სტურუა, 1969). დ. კლდიაშვილის სასცენო ინტერპრეტაციის მნიშვნელოვან ნიმუშებად შემორჩა ქართული თეატრის ისტორიას აგრეთვე თ. ჩხეიძის მიერ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დადგმული „დარისპანის გასაჭირი“ და „უბედურება“ (ორივე 1968). ამ სპექტაკლებში სწორედ გაუსაძლის რეალობას მიიჩნევდა რეჟისორი ახალგაზრდების უბედურების სათავად. სპექტაკლები სულ უფრო თამამად უჩვენებდა ქართულ საზოგადოებაში წლების მანძილზე დაგროვილ პრობლემებს,

ხელისუფლებისა და საზოგადოების გაუცხოებას, პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირებას, ინდივიდის თავისუფლების დათრგუნვის მახინჯ ტრადიციას, ქალთა დაუცველობას, სიღარიბეს, გამეფებულ ძალადობასა და უსამართლობას. რეჟისურაში ისევ იმძლავრა 30-იანი წლებიდან მივიწყებულმა კონცეპტუალიზმმა, მითოსურმა აზროვნებამ, რაც კლასიკური მეგვიდროების თავისუფალი გააზრების საშუალებას ქმნიდა. განცდის მხატვრულმა ფენომენმა ხელ-ხელა დაკარგა თავისი პრიორიტეტული მდგომარეობა. სადადგმო ხელოვნებაში პრიორიტეტული გახდა პროგრამა „თეატრის ტოტალური ენა“. სიტყვის ფუნქციის დევალვაციის გამო, რეჟისორებმა სიმართლის მოძიება დაიწყეს პლასტიკაში, ბგერებში, მსახიობის ემოციურ მდგომარეობაში. მსახიობ-პიროვნება, რომელსაც ყველა როლში საკუთარი ინდივიდუალობა შეჰქონდა, შეიცვალა უნივერსალური შემსრულებლის კულტით. მას მთელი სხეულით უნდა გამოეხატა სიტყვის შინაარსი.

70-იანი წლების დასაწყისიდან ქართული საზოგადოების ცხოვრების წესი პოლიტიკური აქტივობით იქნა გამორჩეული. თაობათა ცვლის პროცესი განახლდა, შეიცვალა ხელმძღვანელობაც. ქართული საზოგადოება პოზიტიურად განეწყო ახალგაზრდა კათალიკოს ილია II-ის ინაუგურაციისადმი. საქართველოს კომპარტიის პირველ მდივნად დაინიშნა 44 წლის ედუარდ შევარდნაძე, ხოლო რუსთაველის თეატრში 38 წლის რ. სტურუამ განახორციელა მწვავე პოლიტიკური აქცენტებით აღსავსე პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე“ (1974), რეჟისორის პირველი, ყველაზე მნიშვნელოვანი დადგმა, საიდანაც დაიბადა კიდევ რ. სტურუას „თეატრი“, სპექტაკლი, რომელმაც განსაზღვრა XX საუკუნის 70-80-90-იანი წლების რუსთაველის თეატრის სამომავლო ორიენტირი.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არველაძე ნ., „მომავლის გადასარჩენად“, გამ. ახალი საქართველო, თბ., 2008.
2. გუგუშვილი ე., „თეატრალური პორტრეტები“, გამ. ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1965.
3. გუგუშვილი ე., „ვასო გომიამშვილი“, გამ. „ხელოვნება“, თბ., 1972.
4. გურაბანიძე ნ., „მრავალსახეობა თეატრისა“, გამ. „ხელოვნება“, თბ., 1972.
5. გურაბანიძე ნ., „ეფროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე“, გამ. „კენტაფრი“, თბ., 2012.
6. თუმანიშვილი მ., „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, თბ., 1989.
7. თუმანიშვილი მ., „ახლა კი ფარდა“, გამ. „არადანი“, თბ., 1998.
8. კვინაძე ვ., „სივრცე თეატრისა“, გამ. „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, თბ., 1972.

9. კვინაძე ვ., „არჩილ ჩხარტიშვილი“, გამ. „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, თბ., 1996.
10. კვინაძე ვ., „თეატრი და დრო“, გამ. „ხელოვნება“, თბ., 1982.
11. კვინაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები“, გამ. „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, თბ., 1982.
12. კვინაძე ვ., „ქართველი რეჟისორები“ (აბმეტელი, მარჯანიშვილი, ყუმიტაშვილი, წუწუნავა), თბ., 1975.
13. კვინაძე ვ., „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“, გამ. „საარი“, ტ. I, თბ., 2001.
14. კვინაძე ვ., „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“, გამ. „საარი“, ტ. II, თბ., 2003.
15. კვერენჩილაძე ზ., „ჩემი ანტიგონე“, თბ., 2003.
16. კობლატაძე ლ., „ვასო გომიაშვილი“ (სერია „თეატრის სამყაროში“), თბ., 1982.
17. მუმლაძე დ., „თანამედროვე ქართული რეჟისურა“, თბ., 1973.
18. ურუშაძე ნ., „სესილია თაყაიშვილი“, გამ. „ხელოვნება“, თბ., 1956, 1978, 1988.
19. ურუშაძე ნ., „ვერიკო ანჯაფარიძე“, თბ., 2001, 2017.
20. ურუშაძე ნ., „არჩილ ჩხარტიშვილი“, გამ. თბ., 1971.
21. ურუშაძე პ., ჟურნ. „თატრი და ცხოვრება“, თბ., 2004, #6,7,8.
22. ციციშვილი გ., „ვასო გომიაშვილი“, თბ., 1964.
23. ჩხარტიშვილი ლ., „იუსუფ კობლაძე“, თბ., 2008.
24. ჯანელიძე დ., „სახიობა“, ნაწ. II, თბ., 1972.
25. კრებ. „ვასო გომიაშვილი“, თბ., 1965.

## **FROM TRAGEDY TO MUSICAL FRAGMENTS OF GEORGIAN THEATER FROM THE 1950S-1960S**

### Summary

The socio-political and theatrical innovations taking place in the world in the 50-60s of the 20th century were also marked by great changes in Georgia. This period prepared the great reforms of the 70s. In 1953, the era of Stalin's dictatorship ended. The era of transformation began. Party fanaticism was gradually replaced by a new way of thinking. The desire to know and understand the processes taking place in the spiritual world of man came into focus. In 1952, the harmful essence of the "non-conflict theory" in art, which had been established in 1946, was exposed. From now on, theaters were called upon to reflect life truthfully. This trend was in its own way facilitated by the rehabilitation of the repressed carried out by the Soviet government in 1956. The object of interest again became the innovative art of great directors – V. Meyerhold, S. Akhmeteli, L. Kurbas, A. Tairov. Understanding their rebellious creativity gave more courage and stimulus to the searches of young directors. Theatrical convention again invaded the theater. The principles of the heroic-romantic theater of the 20s-30s became the object of sharp criticism in the 50s. Interest in metaphors, sharp conventional thinking strengthened.

The beginning of reformist searches is associated with the work of L. Ioseliani and G. Lortkipanidze at the Marjanishvili Theater. On November 25, 1960, G. Lortkipanidze's "Me, Grandma, Iliko and Hilarion" was staged at the Marjanishvili Theater. N. Dumbadze brought a new world to the Georgian theater. A new stage begins with this performance. After D. Kldiashvili, the peculiarity of the Georgian phenomenon of "tears of laughter" continued in a new way. The village and the city, the peasant and the student settled on the stage. The most essential tendencies of Georgian life were clearly reflected. This was the era of the population moving from the village to the city, the process of the new generation searching for its place in life.

Vasil (Vaso) Godziashvili, who had been working in the theatrical aesthetics of Marjanishvili and Akhmeteli since the 1920s and was the fastest growing actor, stood out in the star cast of the Marjanishvili Theater. Along with comedic and grotesque roles, he created the faces of dramatic and tragic heroes with the same skill. Richard III (W. Shakespeare's "Richard III", dir. V. Kushitashvili, 1957) occupies a special place in his work. Nevertheless, Vaso Godziashvili's style was still comedy. Here his imagination knew no bounds.

By the 60s of the 20th century, the status of a great director rightfully fell to Archil Chkhartishvili, who had mastered the co-creative process of Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli. While working as the main director of the Marjanishvili Theater, he staged Vazha-Pshavela's "The Outcast" there with great success. In the play, A. Chkhartishvili achieved the tandem of epic forms characteristic of S. Akhmeteli's plays and the psychological treatment that was typical of Marjanishvili. The play was distinguished by an excellent ensemble of actors: V. Anjaparidze (Javara), I. Tripolsky (Bakha), Medea Japaridze (Gulsunda), M.

Makhviadze (Gulqana). Each of them created very individual faces, but first of all O. Meghvinetukhutsesi was the one who defined the heroic-poetic, sublime-tragic style of the play.

Attention to Euripides' "Medea" staged by Archil Chkhartishvili was focused primarily on V. Anjaparidze. This was the first staging of this great wise playwright's play on the stage of the Georgian theater of the last century. In it, the director saw the tragic essence of Medea's character - in betrayal of the homeland, and not in the suffering caused by the loss of a loved one. Both performers of the role of Medea - V. Anjaparidze and D. Chichinadze - embodied a proud and powerful person, a representative of a strong and highly cultured nation. Both performers of Medea remembered well that the sun was their ancestor. The beginning of V. Anjaparidze's tragedy was conceived in its uncompromising character. He could not reconcile himself to the idea that Jason's love, which he sacrificed for her the most precious thing, did not turn out to be true and eternal. In the performance, the chorus regained the rights that it had in the tragedies of Aeschylus and Sophocles. Here the chorus actively participated in the course of the action, suffered with Medea, sympathized, warned and prepared her for the most difficult ordeal.

In the 50s of the 20th century, D. Aleksidze's "Oedipus the King" (1956), the first ancient play to be staged at the Rustaveli Theater and was immediately assessed as a unique achievement of the Soviet theater of that time, became an important event. The play created the image of a worthy ruler, who was alternately embodied by three actors (A. Khorava, S. Zakariadze and E. Manjgaladze). D. Aleksidze presented the ancient tragedy not as a tragedy of fate, but as the heroism of a king who was able to severely punish himself for the benefit of his people. It was in the staging of "Oedipus the King" that D. Aleksidze achieved the combination of the monumentalism of the Rustaveli Theater with the expressive methods of psychological theater.

After the universally recognized success of "Oedipus the King", D. Aleksidze introduced the Georgian audience to the work of B. Brecht... "The Three penny Opera" was D. Aleksidze's last play on the stage of the Rustaveli Theater, and one of the first in the Soviet space. The performance, distinguished by its musical and plastic nature, approached the musical, where the versatile talent of R. Chkhikvadze shone in a new way in the role of Mack the Knife. His vocal data or plasticity, the conditional manner of performance. Here we saw for the first time the true theatrical nature of the "alienation effect". The paradox of the most depraved person preaching high moral ideals to society. Here the police protected and warmed their hands in an alliance with the Bordells or thieves, while the upper classes remained silent and themselves were acting in their own way. "The Three penny Opera" (1964) became not only a landmark performance in the history of Georgian theater, but also heralded the arrival of the Brechtian era in our country.

The 60s of the 20th century were marked by the struggle against totalitarianism in the world. The beginning of this process was the student protests in Europe in the spring of 1968. As a result, postmodern art, distinguished by its nihilistic, rebellious attitude towards reality, was formed. Its samples also proved impressive in Georgia and attempted to establish a critical-experimental vision, an understanding of the classics as a testament to the present. This period was marked by the creation of alternative theaters and a reformist movement in

Russia and Georgia. The youth uprising of 1968 was echoed by the first intellectual drama in the history of Georgian theater, J. Anouilh's "Antigone" staged by M. Tumanishvili, from the stage of the capital's National Theater. It clearly revealed the conflict of the individual with the totalitarian state apparatus.

Theatrical reforms and achievements of the 50s-60s of the 20th century in Georgia can be described as a short period of resuscitation of tragic performances, its final stage. From the beginning of the 70s, the lifestyle of Georgian society was marked by another political activity. The process of generational change was renewed, and the leadership was also changed. At the Rustaveli Theater, 36-year-old R. Sturua staged a play full of sharp political accents. Kakabadze's "Kvarkvare" (1974), the director's first and most important production, from which "R. Sturua's "Theater"" was born, a performance that determined the future orientation of the Rustaveli Theater in the 70s, 80s, and 90s of the 20th century.

In the early 20s of the 21st century, when apocalyptic feelings were sweeping the world, after a long pause, this time director David Doiashvili turned to Sophocles' tragedy "Oedipus the King", which was staged at a time when the country was returning to its usual rhythm of life after the pandemic lockdown, although the population still felt a sense of fear for the future for a long time. Doubts rose again, and the question of the role of the government and its responsibility to the nation and the country arose. Davit Doiashvili's mixed-genre play met the audience as a reflection of the new millennium. Here, there were no more monumental decorations, characters dressed in chitons, sublime feelings, or a sympathetic chorus. The play was dominated by modern technologies, an army of televisions, which was conceived as a lever for the media to influence the people. The director depicted our degraded world and its rulers with almost photographic accuracy.