

მიზანსცენა

იღის ავტორი: გიორგი ცქიტიშვილი

მიზანსცენა (ფრ. *mise en scène*) ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს სპექტაკლის ამა თუ იმ მომენტში მსახიობთა განლაგებას სცენაზე. მიზანსცენირების ხელოვნება – რეჟისურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტია, რომლის შეთხზვაც რეჟისორის პრეროგატივად, მისი შემოქმედების ატრიბუტად, მისი ავტორობის ნიშნადაა მიჩნეული. მ. რახელსმა თავის წიგნში - „რეჟისორი – სპექტაკლის ავტორი“ მიზანსცენას მხატვრული სახე უწოდა, რადგან რეჟისორი სწორედ მიზანსცენებით აზროვნებს. ამიტომაცაა იგი აღიარებული რეჟისორის სამეტყველო ენად, მისი აზროვნების სახიერ დასტურად.

მიზანსცენის წარმოშობის თარიღად სხვადასხვა წელს ასახელებენ, მაგრამ მიზანსცენა, როგორც არარიტუალური ნიშანი და მხატვრული მნიშვნელობის ტერმინი, ფუნქციონირებას იწყებს სინკრეტული მოქმედების მქონე სპექტაკლის სამსახიობო ხელოვნების ფრაგმენტაციად შეცვლისას. აქედან გამომდინარე, მიზანსცენისადმი ყურადღების კონცენტრირება კლასიციზმის ეპოქას, მისი თანამედროვე კლასიფიკაციით კი, რეჟისორის პროფესიისა და სცენოგრაფიის დაფუძნების პერიოდს მიეკუთვნება. სამსახიობო თეატრის არსებობის პირობებში, მკაცრად იცავდნენ კანონს, რომლითაც მთავარი როლების განმასახიერებელი მსახიობები ცენტრალურ ადგილს იკავებდნენ სცენაზე, მეორეხარისხოვანი როლების განმასახიერებლები – მოკრძალებულს და მხოლოდ ფონს ქმნიდნენ პრემიერთათვის. ასეთ გარემოში, მსახიობის მიერ სპექტაკლის „შინაგანი“ ხედვა შეუძლებელს ხდიდა სახის, მათ შორის სცენური მოქმედების სხვადასხვა, მრავალფეროვანი კომპონენტების კომპლექსურ დამუშავებასა და გადაწყვეტას. ამ მხრივ, მომდევნო ეტაპზე, რეჟისორისა და მხატვარ-სცენოგრაფის „ხედვამ“ შესაძლებელი გახადა, მიზანსცენაში ამოქმედებულიყო მაყურებელზე ემოციური ზემოქმედების მრავალმხრივ მძაფრი სადადგმო ეფექტები – განათება, მუსიკალური გაფორმება, ხმოვანი რიგი, სცენური სივრცის სახიერი გადაწყვეტა. ისინი თანამედროვე ეტაპზეც მიზანსცენირების აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენენ.

პატრის პავი მიიჩნევს, რომ სპექტაკლის უმნიშვნელოვანეს სახანაობრივ ფორმად ჩამოყალიბებული მიზანსცენის გაგება დაიბადა XIX საუკუნეში, კერძოდ, 1829 წელს რეჟისორ-კონსტრუქტივისტების წრეში. ამ დროიდან მოყოლებული, რეჟისორმა ოფიციალურად აიღო პასუხისმგებლობა დადგმითი მხარის ორგანიზებაზე, ხოლო რეჟისორული ხელოვნების განვითარებასთან ერთად, ცვლილება განიცადა მიზანსცენის გაგებამ და ფუნქციამ. თუ თავდაპირველად მიზანსცენას მიიჩნევდნენ მსახიობის განლაგებისა და გადაადგილების ფორმად, მომდევნო ეტაპზე იგი სასცენო ინტერპრეტაციის ნაწილთა: დეკორაციის, განათების, მუსიკის, მსახიობთა თამაშის ერთობად განიხილება. 1880-1900 წლების დიდი ტექნიკური რევოლუციის, დრამის კრიზისის, კლასიციზტური დიალოგური დრამატურგიის კრახის შემდგომ კი, მიზანსცენაში განხორციელდა დრამატურგიული ტექსტის გარდაქმნა სცენურ ტექსტად, ანუ მოხდა ტექსტის კონკრეტიზაცია მსახიობის საშუალებით. ამერიდან სცენურ სივრცეში ტექსტის დაფიქსირება წარიმართა მსახიობის შესტის, მოძრაობის, პოზის საშუალებით. შესტი სტილიზებული, აბსტრაქტიზებული და

იმგვარად დამუშავებული გახდა, რომ იტვირთა არა მარტო სანახაობრივი ფუნქცია, არამედ გადაიქცა ვიზუალურ-ვერბალურ ტექსტად წარმოდგენის სცენურ სივრცეში. მის შესაქმნელად იღვწის მთელი სადადგმო გუნდი, ხოლო ყოველივე კოორდინირებულად ერთიანდება რეჟისორული კონცეფციის საშუალებით.

მიზანსცენამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა მოიპოვა მსოფლიო პოლიტიკის აპოკალიფსურ ხანაში, XX საუკუნის დასაწყისში, კერძოდ, მოდერნული რეჟისურის პერიოდში. XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან მიზანსცენა გადაიქცა თავისებურ სამეტყველო ენად, რომლის მეშვეობითაც რეჟისორმა დაიწყო თამამი ან შეფარული დიალოგი მაყურებელთან მწვავე, პრობლემურ თემებზე. მიზანსცენის გაგება დროსთან მიმართებაში არაერთგზის კორექტირდა. მის აგებაში ჩაერთო თეატრალური განათებაც, რომელმაც შექმნა არა მხოლოდ განსაზღვრული მხატვრული ეფექტი, არამედ დაეხმარა მსახიობს როლში წვდომა-გარდასახვაში, მკაფიოდ რომ აესახა დრამატულ ნაწარმოებში განვითარებული მოვლენებისა და რეჟისორული ხედვის მთავარი აქცენტები.

თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში, მიზანსცენის პირველადი და ძირითადი მნიშვნელობით განმარტებული მსახიობების „განლაგება“ სცენურ სივრცეში, გულისხმობს მსახიობების სტატიკურ მდგომარეობას, თანამედროვე გაგებით, მიზანსცენა მსახიობის მოძრაობასაც შეიცავს, რომლისთვისაც ნებისმიერი შეჩერება ფიქსირებული მდგომარეობაა და წარმოდგენს გარკვეულ მომენტს. აქედან გამომდინარე, მიზანსცენას უნდა ეუწოდოთ „მოდრაობის ნახაზი“, რაც გულისხმობს მსახიობთა „განლაგებისას“, მათი შინაგანი მდგომარეობის ანალიზს. იგი აფართოვებს და აკონკრეტებს მიზანსცენის კლასიკურ გაგებას. შესაბამისად, თანამედროვე დადგმების მიზანსცენებზე მსჯელობისას, დეტალურად უნდა იქნას აღწერილი მიზანსცენის დეკორაციულ ფონზე გათამაშებული, თუნდაც „სტატიკურად“ მდგომ მსახიობთა პლასტიკური გამომსახველობა მის აზრობრივად მოტივირებულ შინაგან პროცესთან ერთად, რომელიც მაყურებელს მუდმივად აწვდის ინფორმაციულ სიგნალებს.

პატრის პავი თავის ლექსიკონში „თეატრის სიტყვარი“, ციტირებს ჟაკ კობოს ტექსტს: **„მიზანსცენაში ჩვენ მოვიზრებთ დრამატული მოქმედების ნახატს, რომელშიც კონცენტრირებულია მოძრაობა, ფესტი და პოზა, მსახიობების მიერ ამ დროს შექმნილ შესატყვის სახის გამომეტყველებასთან, ხმასთან და მრავლისმთქმელ, გამომსახველ დუმილთან ერთად... სპექტაკლის მთელი სისრულით გაგებადღე“¹. ჟაკ კობოს მიერ მიზანსცენის ამ გლობალურმა გააზრებამ, პავისეული განმარტების საწინააღმდეგოდ, რომელმაც მიზანსცენაში ჩართო დეკორაცია, მუსიკა, განათება და მსახიობის თამაში, კობომ დაამატა სპექტაკლთან ერთიანი კავშირი, რომლის „ფარულ, მაგრამ გრძნობით ხილულ ერთიანობასაც თხზავს რეჟისორი და განათავსებს პერსონაჟებში, მათ შორის ამკვიდრებს იღუმალის ურთიერთობის ატმოსფეროს“². კობოს მიაჩნია, რომ მიზანსცენა სპექტაკლში მიმდინარე მთელ პროცესს კი არ აღწერს, არამედ იმას, რაც ხდება მსახიობებს შორის. რადგან მიზანსცენა არა მხოლოდ მთელი სპექტაკლის ნაწილია დროსა და სივრცეში განფენილ რაღაც მომენტში, არა მარტო დრამატულ და მასთან მჭიდრო კავშირში მყოფი კომპოზიციის შემადგენელია, არამედ მისი მოდელიცაა და ამ კავშირშიც იგი სავსეა აზრობრივი დატვირთვით.**

¹ Пави П., Словарь театра, М., 1991, С. 180.

² იქვე.

მიზანსცენის შექმნა ნიშნავს დრამატურგისეული ტექსტის აზრობრივი მახვილების ხილულად გადაქცევას. ამ მიზნის მისაღწევად იქმნება მსახიობის შესატყვისი საშემსრულებლო ხელოვნება, როლიდან ამოზრდილი მსახიობ-პერსონაჟის სასცენო მოძრაობა, შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროცესების ამსახველი ფსიქოლოგიურად მოტივირებული განწყობა, სახისმეტყველება, ჟესტი, მიზანსცენის განათება, კოსტიუმები და სხვა. დიდი ყურადღება ექცევა მსახიობების ურთიერთდამოკიდებულებას, ინტონაციასა და რიტმს. მიზანსცენა მოიცავს გარემოსაც, სადაც მოქმედებენ მსახიობები. მიზანსცენაში უნდა იკითხებოდეს ქვეტექსტი, ინტერტექსტი. ტექსტის თეატრალიზაციის ხარისხი განსაზღვრავს სპექტაკლის ღირსებას. რეჟისორი და სცენოგრაფი შუამავალია, „მედოუმია“ სასცენო და დრამატულ მეტყველებას შორის.

მიზანსცენის აგების შემოქმედებით პრინციპებს დიდ ყურადღებას უთმობდნენ მოდერნული¹ პერიოდის რეჟისორ-რეფორმატორები: კ. სტანილავესკი, ვ. მეიერჰოლდი, ე. ვახტანგოვი, ა. თაიროვი (რუსეთში) და სხვები. XX საუკუნის 20-30-იან წლებში შექმნილი მათი დადგმები გამოირჩეოდა მრავალაზროვნად შეთხზული, ჩვენი თანამედროვეობისთვისაც შთაბეჭდავი მიზანსცენებით. მიზანსცენის კლასიკური ნიმუშები უხვადაა წარმოდგენილი ქართველი რეჟისორ-რეფორმატორების: კ. მარჯანიშვილის, ა. ახმეტელის, მ. თუმანიშვილის, რ. სტურუას, თ. ჩხეიძის, შ. გაწერელიას საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლებში. თეატრალურ ხელოვნებაში მიზანსცენის დიდი და მზარდი მხატვრული ღირებულების გათვალისწინებით, ამჯერად ყურადღებას შევაჩერებთ დიდი ქართველი რეჟისორების სპექტაკლებში შექმნილ ცნობილ მიზანსცენებზე. ნაშრომში შევეცადეთ განთავსებულიყო სხვადასხვა ტიპის მიზანსცენა, დაკავშირებული ერთი მსახიობის როლთან, სამსახიობო დუეტთან, მასობრივ სცენასთან. უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ წარმოდგენილი მიზანსცენების აღწერის მეთოდი, ბუნებრივია, არ გახლავთ დოგმა. მისი კომპოზიცია და გააზრება შესაძლებელია იყოს სხვაგვარიც, რაც დამოკიდებულია ავტორის ინდივიდუალურ გემოვნებაზე, მის ფანტაზიასა და ერუდიციაზე.

¹ უპირველესად უნდა განვასხვავოთ „მოდერნიზმი“, „მოდერნი“, სწორედ მოდერნულობის პერიოდიდან იწყება თანამედროვე ისტორია, რომელსაც, ისტორიოგრაფიის თვალსაზრისით, წინ უსწრებდა პოსტ-კლასიკური ხანა (შუა საუკუნეები)... სიტყვა „მოდერნი“ შუა საუკუნეებში გაჩნდა, როდესაც ხელოვნებასა და აზროვნებაში ტრადიციული ღირებულებები და თანამედროვე მოსაზრებები ერთმანეთს დაუპირისპირდა. ამის შემდეგ სიტყვა „მოდერნი“ ყოველგვარ სიახლესთან, ექსპერიმენტთან და უშუალოდ წარსულისგან გარკვეულ გამოიჯენასთან გაიგივდა... მოდერნიზმი, მოდერნისტული, მოდერნის ეპოქა (XIX საუკუნის ბოლო – XX საუკუნის დასაწყისი), ყალიბდებოდა რეფორმაციასთან, რენესანსთან, XVII საუკუნის მეცნიერულ რევოლუციასთან და XVIII საუკუნის განმანათლებლობასთან ერთად... ცნება „მოდერნიზმი“ აღნიშნავს ხელოვნებაში, მწერლობაში, კრიტიკასა და ფილოსოფიაში გარკვეულ პერიოდსა და ახალ ტენდენციებს, რომელთაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს XX საუკუნის ადამიანების აზროვნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე“ (ლომძიე გ., მოდერნიზმი, როგორც ინვარიანტი, „ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია“, თბ., 2016, გვ.5,6,8).

ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის „ანზორი“



პიესის ავტორი – სანდრო შანშიაშვილი,
მხატვარი – ირაკლი გამრეკელი,
კომპოზიტორი – ივანე გოციელი,
რუსთაველის თეატრი,
პრემიერა გაიმართა 1928 წლის 25 ოქტომბერს.

დიდი ქართველი რეჟისორის (საქ. სახ. არტ. 1933) **ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის** (1888-1937) თეატრალური ესთეტიკის ძირითადი ორიენტირი ყურადღებას იპყრობს ჯერ კიდევ მისი სტუდენტობის, პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლის წლებში გამოქვეყნებული პუბლიკაციებით: „ჩვენი გზა“, „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“, „ქართული თეატრის ისტორია“, „ქართული თეატრის კრიზისი“, „მომავალი ქართული თეატრი“ და სხვა. იგი წერდა: „გვაქვს თეატრი მძიმე, დინჯი, უსახო, გაუბედავი – იგი უნდა დაიმსხვრეს... გვყავს მსახიობები მოუხეშავი, ტლანქი, ზანტი, იგი უნდა მოიხნიქოს რომ გახდეს რბილი, ცეცხლოვანი და შუშპარიანი – და თეატრი გვექნება ალგუნების, ემოციის, რიხიანი, გაბედული, გმირული“.¹ „დღევანდელ დღეს გამეფებული პლასტიკა, კილო, ინტონაცია, სტილი არ არის ქართულ დედა-მარღვზე ასხმული. ქართულმა სცენამ ვერ შესძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა... ჩვენს სცენაზე გაბატონებული ინტონაცია უფრო ცრუკლასიკურს წააგავს“.²

1920 წელს ახმეტელმა წარმატებით დადგა პროფესიულ სცენაზე თავისი სადებიუტო სპექტაკლი სანდრო შანშიაშვილის ექსპრესიონისტულ-სიმბოლისტური პიესა „ბერლო ზმანია“, რომელმაც სათავე დაუდო ქართული თეატრის მოდერნიზაციას, სინთეტურ თეატრს. დამოუკიდებელი საქართველოს პარლამენტის წევრი, აქტიურად მონაწილეობდა 1924 წლის აჯანყების მხადებაში, მისი მარცხის შემდეგ კი, თავისუფლების დაკარგვით დათრგუნვილ საზოგადოებაში პოლიტიკური თეატრის მყარი მოდელის შექმნა განიზრახა. ახმეტელისთვის თეატრი გახდა საშუალება გამოეხატა „ქართველი ადამიანის სულის დრამის ფორმები“,³ ქართველი ხალხის თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეა. პოლიტიკური თეატრის შექმნის წადილით შთაგონებული რეჟისორი, სცენაზე ამკვიდრებდა მტკიცე ნებისყოფის ამბოხებული გმირის სახეს, ესწრაფვოდა ხალხის გმირული სულისკვეთებით აღზრდას, რომ ხელსაყრელ მომენტში შესაძლებელი ყოფილიყო ეროვნული ენერჯის მობილიზება, მისი საჭირო მიმართულებით წარმართვა. ამ მიზანს დაეფუძნა მისი ზეაწეული გრძნობებისა და ცეცხლოვანი ტემპერამენტის რომანტიკული თეატრის ესთეტიკა, გადმოცემული უშუალოდ და არტისტული სილამაზით.

ახმეტელის საუკეთესო სპექტაკლები აღვიძებდა და ამკვიდრებდა ეროვნულ თეატრალურ ფორმებს, ხალხურ წიაღში დაფარული თეატრალობის ახალ ხარისხს. ოსტატურად დადგმულ მასობრივ სცენებში უხვად მიმართავდა ქართულ სიმღერებსა

¹ ალექსანდრე ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1978, გვ. 90.

² იქვე, გვ. 95-96.

³ იქვე, გვ. 103.

თუ ცეკვებს, მასისა და ინდივიდის ჰარმონიული ურთიერთობით ავლენდა ახალი ეპოქის ხასიათს, თანამედროვე ადამიანის ჰეროიკას, ქართული ხალხური თეატრის იმპროვიზაციულ ბუნებას. ფართო თეატრალური საზოგადოების მძაფრი ინტერესი გამოიწვია მის მიერ დადგმულმა საეტაპო მნიშვნელობის მქონე სპექტაკლებმა: ბ. ლავრენიოვის „რღვევა“ (1928), ს. შანშიაშვილის „ანზორი“ (1928), გ. რობაქიძის „ლამარა“ (1930), შ. დადიანის „თეთნულდი“ (1931), ფ. შილერის „ტირანების წინააღმდეგ“ („ყაჩაღები“, 1933). მათში მთელი სასცენო ლექსიკის: რიტმის, პლასტიკის, ჟესტის, მეტყველების, სცენოგრაფიის, მუსიკის, გმირისა და მასის ურთიერთობის ჰარმონიულ მთლიანობაში გააზრება-გადაწყვეტა ცხოველმყოფელ დინამიზმს ანიჭებდა სპექტაკლებს.

ახმეტელმა შექმნა ახალი ეროვნული თეატრის მოდელი, რომელმაც გამოხატა ეროვნული და ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა ერთიანობის იდეა. სწამდა, რომ „ნაციონალური ხელოვნება... კოსმოპოლიტურია“.¹ იგი ესწრაფვოდა აღედგინა დიონისური ექსტაზისა და აპოლონური მშვენებების ჰარმონია. უძველესი რიტუალების პლასტიკის, მუსიკალური მელოდიებისა თუ სიმღერების აქტიური მოხმობით, გამოხატა ადამიანისა და ბუნების მთლიანობის ვექტორი. მოდერნულ პერიოდში შექმნილმა, ხალხური წყაროებიდან „ამოზრდილმა“ „მისმა სპექტაკლებმა ნათელყვეს გმირულ-რომანტიკული თეატრის მთელი სილამაზე“.² ახმეტელის მაღალი ტრაგედიის თეატრში, პიროვნების თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეა უშუალოდ დაუკავშირდა ქვეყნის განახლებისა და თავისუფლების რომანტიკულ იდეალებს, ქვეშევრდომული ცნობიერების დაძლევის, ახლებური აზროვნების, „ეროვნული შინაგანი წყაროებიდან“ აღზევებული სულიერების დამკვიდრებისათვის სწრაფვას. მძაფრი სოციალ-პოლიტიკური ტენდენციის გამოსახვით, მან უკომპრომისო ბრძოლა გამართა ტირანიასთან, ხოლო მისი დაუმორჩილებელი თეატრის უკანასკნელი გაბრძოლება ფ. შილერის „ტირანების წინააღმდეგ“ აღმოჩნდა.

1928 წელს ახმეტელის მიერ განხორციელებული ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, რომლითაც საქართველოს უპირველესი თეატრი წარსდგა 1930 წლის I საკავშირო თეატრალურ ოლიმპიადაზე მოსკოვში, იყო რუსთაველის თეატრისა და მისი ახალი ხელმძღვანელის პირველი გასვლა იმპერიის დედაქალაქში.

მოსკოვის თეატრალური ბომონდი კარგად იცნობდა გასულ სეზონში სამხატვრო თეატრის მიერ დადგმულ ვს. ივანოვის „ჯგავწნოსან მატარებელს“, მაგრამ ქართველების წარმოდგენაში მოქმედების ადგილი ციმბირიდან დაღესტანში იქნა გადატანილი და გამოკვეთილი იყო ნაციონალური კოლორიტიც. თეატრმა ყურადღება გაამახვილა მასების რეკოლუციურ ენთუზიაზმზე. მთავარ მოქმედ პირს პარტიზანთა რაზმი წარმოადგენდა, ხოლო ანზორი მთლიანი, მიზანდასახული კოლექტივის ორგანულ ნაწილად იაზრებოდა. 1930 წლის 5 და 6 ივნისს, მოსკოვის II სამხატვრო თეატრში უჩვენეს ახმეტელის მიერ დადგმული ს. შანშიაშვილის „ანზორი“.

სამართლიანად წერდა მ. კალანდარიშვილი, რომ „ახმეტელის არც ერთ სპექტაკლზე არ დაწერილა იმდენი, რამდენიც „ანზორზე“, რომელიც მოგვევლინა ნამდვილ ლეგენდად ქართული თეატრის ისტორიაში“.³ მასში თეატრმა მიაგნო ახალ მეთოდს, წარმოაჩინა კოლექტივისა და ინდივიდის ურთიერთობის თანამედროვე ფორმა და როგორც ე. ბესკინი შენიშნავდა, ამ გაგებით „ახმეტელის შემოქმედებითი მეთოდი ნოვატორულია... აქ პიროვნება

¹ ალექსანდრე ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1978, გვ. 99.

² კიკნაძე ვ., საანდრო ახმეტელი, თბ., 1977, გვ. 220.

³ Каландаришвили М., Проблемы режиссуры Сандро Ахметели, М., 1986, стр. 50.

ნაჩვენებია არა კოლექტივისაგან იზოლირებული და გამოკვეთილი ინდივიდუალური ფსიქოლოგიით... არამედ კოლექტივის ორგანულ ნაწილად“.¹ ნ. არველაძე მიიჩნევს, რომ „სპექტაკლს მებრძოლი სულისკვეთება ახასიათებდა. სცენა პოლიტიკურ ტრიბუნად იქცა და ამგვარად უკავშირდებოდა მაყურებელთა დარბაზს, ცხოვრებას, ეპოქას... ა. ახმეტელმა შექმნა თეატრი-ფორუმი, სადაც ხდებოდა აზრთა შეჭიდება ეპოქის უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე... მასა აზვირთებულ ვნებათაღელვას ფართო მონასმით გადმოსცემდა... დახვეწილი დეკორაცია, ჟესტისა და ინტონაციის მათემატიკური სიზუსტე, მოძრაობათა ეკონომია, ჰარმონიულ ერთიანობაში ამკვიდრებდა თანამოაზრეთა ესთეტიკურ კრედოს... ახმეტელმა გამოჰყო, გააღრმავა, გამოკვეთა ჩვეულებრივში – უჩვეულო, ყოველდღიურში – საზეიმო“.² „ანზორი“ იყო ერთ-ერთი ბრწყინვალე, მხატვრულად დასრულებული სპექტაკლი, რომელმაც თეატრს საკუთარი სახე მისცა“,³ – წერდა შ. აფხაიძე. „აღ. ახმეტელის შემოქმედებაში ერთი პერიოდი, ძიებათა ერთი რკალი „ანზორის“ დადგმით დასრულდა. ეს სპექტაკლი საეტაპოა არა მარტო რეჟისორის ბიოგრაფიაში, არა მარტო რუსთაველის თეატრის, არამედ მთლიანად ქართული თეატრის ისტორიაში“.⁴ „შენ „ანზორის“ დადგმით მოიხვეჭე უკვდავი სახელი და დაიდგი გვირგვინი როგორც რეჟისორმა“,⁵ – წერდა მ. საფაროვა-აბაშიძე.

სპექტაკლის დეკორაცია ასახავდა მთის პეიზაჟს, დასერილს დაქანებული ბილიკებითა და კლდეებზე აგებული ბანიანი სახლებით. მთიელთა სოფელი (ე.წ. აული) თითქმის ნატურალისტურ მასშტაბს აღწევდა. მოქმედება ძირითადად ვითარდებოდა აულის წინ აღმართული სახლების ბრტყელ ბანებსა და ბორცვებზე. მოქმედ პირთა რაოდენობა ასამდე მომხიბლავ ქალ-ვაჟს მოიცავდა. ი. გამრეკელმა ისე განაღვავა მთიელთა ქოხები, რომ მათი ერთობლიობა კომპაქტურსა და მონუმენტურ აგებულებას ქმნიდა. მოედნების სისტემა ეფექტური იყო მასების ტემპერამენტით აღსავსე მოქმედებისათვის. ა. გვოზდევნი წერდა: „სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება გამოირჩევა მონუმენტური სისადავით და საუცხოოდ ერწყმის მოქმედების პეროიკულ ხასიათს“.⁶

მოსკოვში გამართულ I საკავშირო თეატრალურ ოლიმპიადაზე, „ანზორი“ ოლიმპიადის ღირსშესანიშნავ მოვლენად მიიჩნიეს. მასობრივი სცენების ორგანიზებაში დიდოსტატად აღიარებული ახმეტელის მნიშვნელოვან გამარჯვებად იქცა „III მოქმედების მთიელთა ამბოხი აულში, დინამიკური მასობრივი კომპოზიციის დიდებული მაგალითი“.⁷ ფერადოვანი მიზანსცენა უზუსტეს რიტმზე იყო დამყარებული. სახლების ბანებზე შეკრებილიყვნენ მთიელი ვაჟკაცი პარტიზანები, ტანწერწეტა ქალიშვილები. აულის სცენა ბრძოლის ყინით ანთებული ლეკებით, მონუმენტურ ფერწერას წააგავდა. გამოკვეთილი იყო მათი მხნე და სიცოცხლის წყურვილით აღსავსე სახეები. რიტმულად ორგანიზებული მასობრივი ცეკვები, სიმღერა და ნაბდების ფრიალი, თავდავიწყებამდე მისული, დიდი სახალხო ზეიმის განწყობას ქმნიდა. ფეხის ცერებზე იდგა მთელი კოლექტივი. „მსახიობები კი არ დადიოდნენ სცენაზე, არამედ თითქოს დაფრინავდნენ ბანიდან ბანზე, კლდიდან კლდეზე. პატარა შეცდომა და ისეთი შეგრძნება იქმნებოდა, თითქოს მოქმედი პირი უფსკრულში

¹ Вечерняя Москва, 7. VI, 1930.

² არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 9, 10, 11.

³ სანდრო ხმეტელი, წერილები, თბ., 1958, გვ. 35.

⁴ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 12.

⁵ იქვე, გვ. 109.

⁶ იქვე, გვ. 103.

⁷ იქვე, გვ. 106.

უნდა გადაჩეხილიყო“, – წერდა შ. აფხაიძე¹. მოვლენები უსწრაფესი ტემპით ცვლიდა ერთმანეთს და ეს მიზანსცენა მუდამ წარმოუდგენლად ზეაწეულ განწყობას, ემოციურ დაძაბულობას იწვევდა სცენასა თუ დარბაზში. რიტმული იყო არა მხოლოდ მოძრაობა, არამედ მეტყველებაც, ხოლო მსახიობთა ყოველი ნაბიჯი, მათემატიკური სიზუსტით გათვლას ეფუძნებოდა. უეცრად მოდიოდა ცნობა თეთრგვარდიელთა თავდასხმის შესახებ და სადღესასწაულო ზეიმში ჩაბმული მასა ერთ წერტილში ქვაკვებოდა. სალ კლდეზე მდგარი, ტრიბუნად ქცეული მთიელ პარტიზანთა ეფექტური, ენერგიული, ახოვანი, უჩვეულოდ პლასტიკური ა. ხორავას რომანტიკული გმირი – ანზორ ჩერბიყი, ღირსების დასაცავად, თავისუფლებისათვის საბრძოლველად მოუწოდებდა თანასოფლელებს. მისი წრფელი, ემოციური გზებით ანთებული მჭექარე მოწოდება მტრის მიმართ რისხვით მსჭვალავდა პარტიზანთა ენერგიას. დაძაბული წამიერი პაუზის შემდეგ, საპირისპირო რეკოლუციური ვნებით ეცვლებოდათ განწყობა. შურისძიების წყურვილით ანთებული მონოლითური რაზმი მომხდურთა გასანადგურებლად გადამწყვეტი ბრძოლისთვის მიეშურებოდა.

მონაწილეთა სულიერი განცდების გადმოსაცემად, ახმეტელი უხვად მიმართავდა სინათლის შუქ-ჩრდილებსა თუ მუსიკას. თვალისმომჭრელად ამალელებელი და ემოციური მხატვრული სანახაობა გამოირჩეოდა დახვეწილი თეატრალური ფორმით, დამაჯერებლობით, ტემპერამენტით, რაც თვალსაჩინოს ხდიდა, თუ რა დონეზე იყო აყვანილი სამსახიობო გუნდის სასცენო ტექნიკა, თუ რა ოსტატურად ფლობდა დასი საკუთარ სხეულს, ხმას, მოძრაობას, მეტყველებას, შესტს.

მოსკოვური პრესა ეპითეტებს არ იშურებდა აღტაცების გამოსახატად. გასული საუკუნის პუბლიკაციები კვლავ მძაფრად აფრქვევს განცდილი ემოციის მასშტაბს ქართველი რეჟისორის მიერ შექმნილი ორიგინალური, ეროვნული სანახაობისადმი. იგი ორგანულად „ეწერებოდა“ XX საუკუნის 20-იანი წლების სახელოვანი რეჟისორების (გ. ფუქსი, ო. ბრამსი, მ. რეინჰარდტი, აპია, ვ. მეიერხოლდი) უახლეს ნოვაციებში. „სცენაზე ასი კაცი ისე მოქმედებს, როგორც ერთი, განსაკუთრებული სიმკვეთრით, გამოკვეთილი რიტმით. ერთი მოძრაობა, ერთი შესტი და იმავე დროს დეტალებში მრავალსახეობა, რაღაც არაჩვეულებრივად შეხმატკბილებული სიმფონიური ორკესტრის შთაბეჭდილებას ახდენს... ვაოცებთ ისიც, მსახიობი როგორ გამოდის და გადის სცენიდან, როგორ სრულდება ცეცხლით, პათოსითა და ვნებით აღსავსე მოძრაობა და მეტყველება“.² საგანგებოდ აღნიშნავდნენ რუსთაველეთა სპექტაკლის ანსამბლურობას, ოსტატურად დადგმულ მიზანსცენას, ღიდ ექსპრესიას. მასში მკაფიოდ იკვეთებოდა ახალი ადამიანის შინაგანი სამყარო, ემოციური დინამიკა, ცეცხლოვანი ტემპი, რიტმულად აწყობილი ნატიფი მოძრაობების კასკადი. „გვაჩვენეს ქართველი აქტიორი, როგორც ბუნებრივად სინთეტური ორგანიზმი; გასაოცარი იყო მათი უსწრაფესი გადასვლები მეტყველებიდან სიმღერაზე, შესტიდან ცეკვაზე, აელვარებული ტრაგიკული პათოსიდან ცხოველმყოფელ ოპტიმიზმზე“³ – წერდა ნ. ვოლკოვი.

მოსკოვი მოიხიბლა მასის მოძრაობის განსაკუთრებულად მეტყველი მიზანსცენით, რომელსაც მრავალგზის ეხმიანებოდნენ. „მასა... დიდებული, ნატიფი, მრისხანე... ამ მასაში გარინდულა სტიქიური ძალა. იგი შეკავშირებულია ერთიანი იდეითა და გზებით.

¹ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 102.

² გაზ. „Наша газета“, 23. VI. 1930.

³ გაზ. „Известия“, 19. VI. 1930.

პიროვნება, აქ მასის ნაწილი და მისი მსახურია... ახმეტელთან მასა ერთიანია და ამასთანავე, მრავალგვარად რიტმული“¹. „რუსთაველის თეატრში ფაქტიურად არ არის მასობრივი სცენა. მასა – სპექტაკლის თანასწორუფლებიანი გმირია და ამიტომაც თვით ცნება „მასობრივი სცენა“ ზედმეტი ხდება. მასა – სპექტაკლის ძირითადი კომპოზიციური ბირთვია“². „ს. ახმეტელმა გვიჩვენა „მასობრივი ინდივიდუალობა“ და „ინდივიდუალური მასობრიობა“³ – შენიშნავდა მოგვიანებით ს. ახმეტელის ბიოგრაფი და მისი შემოქმედების მკვლევარი ვ. კიკნაძე.



სანდრო ახმეტელის „ანზორი“, რუსთაველის თეატრი, 1928

გაზეთ „პრავდის“ ფურცლებზე თეატრალურ მოვლენას უწოდებდა ე. ლიტოვსკი ამ მიზანსწრაფული, რევოლუციური სპექტაკლის ყველაზე ეფექტურ მიზანსცენას. იგი სახიერად უჩვენებდა მაღალი პროფესიული სტანდარტის, დახვეწილი გემოვნების, ზომიერების გრძნობით გაჯერებული რეჟისორის შემოქმედებით მიგნებებს დროის თანახმიერი ეროვნული თეატრის შექმნის სფეროში: „ახმეტელის განსაკუთრებული უნარი, უხელმძღვანელოს სცენაზე მასას, უჩვეულო ეფექტს აღწევს. ეს არ არის შიშველი ტექნიკით შექმნილი ოსტატობა, არამედ თეატრმა, ინდივიდის ფსიქოლოგიის ნაცვლად, გააზრებულად და დასაბუთებულად აქცენტი კოლექტივის ცხოვრებასა და ბრძოლაზე გადაიტანა. რეჟისორის ჩანაფიქრსა და ოსტატობას ერთვის ქართველი მსახიობების განსაკვიფრებელი რიტმულობა, მსუბუქი და ლამაზი ჟესტი, სხარტი მოძრაობები, მეტყველი მიმიკა, ჭეშმარიტად მგზნებარე ტემპერამენტი... ახმეტელს უნარი შესწევს თეატრალური ხელოვნების ზოგადი კანონები გადაიტანოს თავის ეროვნულ ენაზე და მაყურებელს საკუთარი ორიგინალური ფორმით მიაწოდოს პიესის შინაარსი“⁴.

¹ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 107.

² იქვე, გვ. 102-103.

³ კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, თბ., 1977, გვ. 222.

⁴ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 108.

„გააოგნა საზოგადოება მსახიობების ტემპერამენტმა, დინამიკამ და საშემსრულებლო ხელოვნების სინატიფემ... ეს არ არის შიშველი „სტიქია“... უდიდესი წვრთნა, რკინისებური ნებისყოფა, ის, რომ მსახიობი ბრწყინვალედ ფლობს თავის სხეულს, ხოლო რეჟისორი თავისუფლად მართავს „კოლექტივის ორგანიზმს“ და ყოველივე ზუსტად და გონივრულად წარმართება, საუკეთესო და დიდებულ თეატრალურ კულტურაზე მეტყველებს. ამასთანავე, რა გასაოცარი ზომიერების გრძნობა აქვთ!“¹

კრიტიკოსმა ნ. ვოლკოვმა ვრცელი რეცენზია უძღვნა ა. ახმეტელის მიერ დადგმულ სპექტაკლსა და მსახიობების პროფესიულ ოსტატობას. იგი შენიშნავდა: „მასიური სცენების ოსტატობა და საერთოდ კოლექტიური მოძრაობა, ანსამბლური მუშაობა და სცენური სივრცის დაუფლება – აი, რა ახასიათებს რუსთაველის თეატრის შემოქმედებას. სამუდამოდ გამანსოვრდება შესანიშნავი გრაციითა და მსუბუქი ფესვით აღსავსე სახეები, რომლებიც იშვიათი ჰაეროვნებითა და სიმსუბუქით დასრიალებენ კონსტრუქტიულ მოედნებზე. რუსთაველის სახელობის თეატრი უთუოდ დიდი მხატვრული მოვლენაა.“² მოსკოველი თეატრალეები და უცხოელი სტუმრები ერთხმად აღიარებდნენ, რომ „რუსთაველის თეატრმა გააოცა მოსკოვი... რუსთაველის თეატრი წინაურდება მსოფლიოს თეატრების პირველ რიგში. ამის მიზეზი უნდა ვეძიოთ იმაში, რომ ქართველები საუცხოო აქტიორულ მასალას წარმოადგენენ. მათი უზარმაზარი ტემპერამენტი, სერიოზული თამაში, მოძრაობის სიმსუბუქე, მეტყველი მიმიკა განსაკუთრებულია... ქართველებს გააჩნიათ დიდი კულტურა, რაც საშუალებას აძლევს მათ მიაღწიონ სრულყოფილ ფორმებს.“³ „როცა „ანზორში“ აულის ამბოხი მღელვარე ფერხულში გადაიზრდება... როცა მძვინვარე მთიელთა სიმღერა მოიცავს მთელ სივრცეს, მაშინ ჩვენ სიამაყით შევიგრძნობთ, რომ ამ სცენის ვაჟკაცურსა და საერთო რევოლუციურ ალტკინებაში სწორად არის გამოვლენილი მთიელთა უძველესი დღესასწაულების ნიშანდობლივი თვისებები.“⁴ „ახმეტელმა აითვისა ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი კულტურა და მისი ისტორიის თავისებურება.“⁵ „სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით თეატრმა დიდ წარმატებას მიაღწია... აქ ქართული ეროვნული ხელოვნება არნახული ძალით ვლინდება და ეს ეროვნული მთლიანად ზოგადკაცობრიულსა დაქვემდებარებული.“⁶

ახმეტელის „ანზორის“ ქებათა-ქებასთან ერთად, პრესაში გაცხადდა თითქოსდა კრიტიკული აზრიც. სიმონ ჩიქოვანი წერდა: „მსახიობები სცენაზე არ დადიან, მათ კარგა ხანია სიარული დაავიწყდათ, სცენაზე ისინი დახტიან კალიებივით და ბალეტის ნაბიჯებით უახლოვდებიან მოჯადოებულ წრეს. ეს არის დრამა“.⁷ აღსანიშნავია, რომ ქართველი მწერლის მიერ თეატრის მიღწევების ასეთი ე. წ. ნეგატიური შეფასებაც კი, ადასტურებს ნოვაციებით აღსავსე XX საუკუნის 20-იანი წლების სახელოვნებო სივრცეში ს. ახმეტელის პროგრესულ აზროვნებას. მისი მოდერნისტული სათეატრო ესთეტიკის მკაფიო მიმართებას მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების უახლეს ტენდენციებთან. ქართველი რეჟისორი იზიარებდა XX საუკუნის დასაწყისიდან, არნახული ტემპით გაშლილ შემოქმედებით ძიებებს, იმ მასშტაბურ ექსპერიმენტებს, რომლის ზეგავლენითაც

¹ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 106.

² გაზ. „Известия“, 19. VI. 1930.

³ ლუნჩარსკი ა., გაზ. „Вечерняя Москва“, 8. VII, 1930.

⁴ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 109.

⁵ იქვე გვ. 107.

⁶ იქვე გვ. 107.

⁷ ალექსანდრე ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. II, თბ., 1987, გვ. 450.

დიდ რეჟისორთა დადგმები გადავსებული იყო არქაული და უახლესი თამაშის ხერხებით. წარსულისა და თანამედროვეობის მიღწევების გათვალისწინებით, ს. ახმეტელიც უხვად მიმართავდა ხალხურ თეატრალურ ფორმებს და წარმატებულად თხზავდა ორიგინალურ სანახაობებს. ამის დასტური იყო ისიც, რომ ნოვაციებში საფუძვლიანად ინფორმირებულმა საკავშირო ხელოვნების I ოლიმპიადის ჟიურიმ, რუსთაველის თეატრს პირველი ადგილი მიანიჭა და მისი მიგნებები მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთ უნიკალურ მოვლენად აღიარა. ახმეტელს შესთავაზეს რუსთაველის თეატრის საგასტროლო ხელშეკრულების გაფორმება ევროპასა და ამერიკაში. „ანზორის“ III აქტის აულის მიზანსცენა მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ღირსშესანიშნავ მოვლენად აღიარეს.

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი ძიებები ეროვნული თეატრის შესაქმნელად, წარმატებულ ფაზაში აღმოჩნდა, რაც მრავალგზის გაცხადდა ქართველი თუ უცხოელი კრიტიკოსების პუბლიკაციებში. „მთელი სპექტაკლი გმირული რომანტიზმით მეტყველებს... ნაციონალური ფორმის ძიებაში რეჟისორი სანდრო ახმეტელი უბრუნდება თეატრალური სანახაობის პირველწყაროს – ხალხური წარმოდგენების ფესვებს... ამ მხრივ სანდრო ახმეტელის, მისი თეატრის მნიშვნელობა და როლი დაუფასებელია. ეს არის სწორედ იმ კოლექტიური, ანსამბლური ქმედების გაცოცხლება და მისი ახალი შინაარსით დატვირთვა, რომელიც რეჟისორის შემოქმედების ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს“¹ – წერდა შ. აფხაიძე. სანდრო ახმეტელის მიზანი მიღწეულ იქნა და რეჟისორიც სიამაყით აჯამებდა თავისი მუშაობის შედეგს: „გვსურდა გადაგვეჭრა... სიტყვის, შინაგანი და გარეგნული ემოციის უდიდესი ეკონომიის პრობლემა... მივმართავთ მთიელთა დიალექტს, რომ გავაძლიეროთ მთის რიტმის ილუზია... რიტმული მოძრაობების დადგენის დროს კრიტიკულ პრიზმაში ვატარებთ და შემდგომ ვიყენებთ ხალხური თეატრალური ფოლკლორის ზოგიერთ თავისებურებებს“². „მჩაგვრელთა წინააღმდეგ ბრძოლაში... ხალხმა შექმნა მთელი რიგი დღესასწაულები, რომელთაც საფუძვლად დაედო მუსიკალური საცეკვაო პრინციპი“³.

1933 წელს, II საკავშირო დეკადაზე რუსთაველის თეატრმა კვლავ უჩვენა ს. შანშიაშვილის „ანზორი“. წარმატება კვლავ გრანდიოზული იყო. რუსი თუ უცხოელი თეატრალური ისევ აღფრთოვანებით აფასებდნენ სპექტაკლს და განსაკუთრებით მის უმთავრეს მიზანსცენას, რომელიც რელიეფურად გამოკვეთდა დიდი ქართველი რეჟისორის სათეატრო ესთეტიკას. დ. გლიკშტეინი აღნიშნავდა: „ანზორმა“ გაუძლო ყველაზე დიდ გამოცდას – დროის გამოცდას... თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი იტაცებს მაყურებელს, აოგნებს მას ადამიანური ვნებების მოულოდნელი აზვირთებით, შემდგომ ფიცხელი განსჯისათვის წუთიერად შეასვენებს და კიდევ დაატენს გზნებით აღსავსე სიტყვათა მომწუსხველ ძალას... მსახიობთა ოსტატობა ზუსტი და ძუნწი, თითქმის წუთიერად გაელვებული შტრიხებით ქმნის საინტერესო ხასიათთა გალერეას“⁴.

1933 წელს, II საკავშირო დეკადის დამთავრებისთანავე, ახმეტელს ისევ შესთავაზეს საგასტროლო ხელშეკრულების გაფორმება ევროპასა და ამერიკაში. უცხოელი სტუმრების აზრით, მხოლოდ რუსთაველის თეატრი იმსახურებდა ასეთ მასშტაბურ მიწვევებს. „ანზორის“ III აქტის აულის მიზანსცენა კვლავ ყურადღების ცენტრში მოექცა. იგი ამჯერადაც მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ღირსშესანიშნავ მოვლენად შეფასდა.

¹ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 102.

² იქვე, გვ.101.

³ „Советский Театр“, 1930, №7.

⁴ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 104.

კოტე მარჯანიშვილის „ოტელო“



პიესის ავტორი – უილიამ შექსპირი, მთარგმნელი – ივანე მაჩაბელი,

რეჟისორები – კოტე მარჯანიშვილი, ნიკო გოძიაშვილი, მხატვარი – პეტრე ოცხელი,

კომპოზიტორი – კონსტანტინე მეღვინეთუხუცესი, ქორეოგრაფი – დავით მაჭავარიანი,

II სახელმწიფო თეატრი (1933 წლიდან კოტე მარჯანიშვილის სახელობის

სახელმწიფო დრამატული თეატრი),

პრემიერა გაიმართა 1932 წლის 23 ნოემბერს.

კოტე მარჯანიშვილის „ოტელო“ XX საუკუნის 30-იან წლებში დაიდგა, როგორც ეპოქის სულისკვეთების წიაღიდან აღმოცენებული სიუჟეტი. დიდი რეჟისორის იდეების ეს შემაჯამებელი სპექტაკლი, ფაშისტური დიქტატურისა და ტირანიის მომძლავრების წელს გათამაშდა. ამ დროისათვის **კოტე მარჯანიშვილი** (1872-1933) ქართული თეატრის რეფორმატორი, რუსეთის იმპერიაში მოღვაწეობის მრავალწლიანი გამოცდილების მქონე სახელგანთქმული რეჟისორი, მოსკოვის „თავისუფალი თეატრისა“ (1913) და ქუთაის-ბათუმის თეატრის დამფუძნებელია (1928, 1933-დან თბილისის მარჯანიშვილის თეატრი). მას უკვე შექმნილი აქვს უნივერსალური რეჟისორული თეატრის ფუნდამენტი, სადაც ერთნაირი წარმატებით ვლინდებოდა რეჟისორისა და მსახიობის შესაძლებლობა. მის მიერ დადგმული წარმოდგენებიდან ქართული თეატრის ისტორიაში საეტაპო მნიშვნელობა შეიძინა შექსპირის „ჰამლეტი“ (1925), კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტამ“ (1929). კოტე მარჯანიშვილმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საოპერო რეჟისურის განვითარების საქმეშიც. მან პირველმა დადგა საქართველოში პანტომიმის ჟანრის სპექტაკლები („მზეთამზე“ 1926, „ხანძარი“ 1930) და დიდი გავლენა მოახდინა საბალეტო ხელოვნების მოდერნიზებაზე. დიდი ქართველი ქორეოგრაფის – ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ დადგმული პირველი ქართული ბალეტი „მზეჭაბუკი“ (შეცვლილი სახელწოდებით „მთების გული“, 1938), სწორედ კოტე მარჯანიშვილის „მზეთამზის“ შთამომავალია, ხოლო ა. მაჭავარიანის ბალეტში „ოტელო“, ქართული კლასიკური საბალეტო ხელოვნების ფუძემდებელმა და რეფორმატორმა, პრინციპულად განახორციელა მარჯანიშვილის ამავე სახელწოდების სპექტაკლის ცნობილი მიზანსცენის კოპირება (შექსპირის „ოტელო“, კომპ. ალ. მაჭავარიანი, ქორ. ვ. ჭაბუკიანი, ზ. ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, პრემიერა 1957, სხვა ვერსიით „ოტელოს“ პრემიერა შედგა დიდ თეატრში, 1958 წლის 12 მარტს, მოსკოვში გამართულ ქართული ხელოვნების დეკადაზე).

შექსპირის „ოტელოს“ დადგმისას, კოტე მარჯანიშვილის „ზეიმური თეატრის“ სლოგანი – „ხელოვნების მიზანი სულ უბრალოა – მიანიჭოს ადამიანს სიზარული, შთაბეროს მას მხნეობა“, იგნორირდა. 1932 წელს განხორციელებული წარმოდგენა ბრძოლის ჟინით, რეალობის შეცვლის იმედიანი სულისკვეთების წარმოჩენით ვეღარ განმეორდა. მან საზოგადოების იმ ნაწილის პოზიცია გამოხატა, რომელმაც გააცნობიერა სამყაროს რეალური სახეცვლილება, მეფისტოფელური XX საუკუნის „ღირებულებათა“ ძირითადი ვექტორი.

XX საუკუნის 30-იან წლებში ევროპის ბევრი სახელმწიფო ტოტალიტარული რეჟიმის მმართველობის ქვეშ აღმოჩნდა. 1922 წელს იტალიის სათავეში ბენიტო მუსოლინი და ფაშისტური პარტია მოექცა. გერმანიის 1933 წლის არჩევნებში ნაცისტურმა პარტიამ მიაღწია გამარჯვებას და პარტიის ლიდერი, ადოლფ ჰიტლერი გერმანიის კანცლერი გახდა. რუსეთში 1917 წლის 24-25 ოქტომბრის სახელმწიფო გადატრიალების შემდეგ, ხელისუფლების სათავეში მოსული ლენინისა და მისი მთავრობის საზრუნავი გახდა არა სახელმწიფო აღმშენებლობა, არამედ ძალაუფლების შენარჩუნების მიზნით ტერორი და პოლიტიკურ მოწინააღმდეგეთა ფიზიკური განადგურება. ამიერიდან, დიდი ხნის მანძილზე რეპრესიები დამკვიდრდა ზესახელმწიფოში და კანონიერების ელემენტარული ნორმების დაცვის გარეშე ანადგურებდნენ ბოლშევიკების პოლიტიკურ მოწინააღმდეგეებს: თავადაზნაურობას, ბურჟუაზიას, ინტელიგენციას, ოფიცრობას, სამღვდლოებას, ყოფილ თანამებრძოლებსაც კი. მასშტაბურ რეპრესიებს უნდა დაემყარებინა ისეთი ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, რომ დაეთრგუნა ყველა ოპოზიციონერი და საერთოდ განსხვავებული აზრი. XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან, ადამიანის ბედისადმი ამგვარი დამოკიდებულება რეჟიმის თანმდევ თვისებად იქცა.

ევროპამ რუსეთის მოსაზღვრე ქვეყნების წითელი ტერორისაგან დასაცავად არაფერი გააკეთა. საბჭოთა ტაქტიკა კი მიზნად ისახავდა არა მხოლოდ მოწინააღმდეგეთა განადგურებას, არამედ 1922 წელს ძალადობის გზით ფორმირებული მრავალეროვანი საბჭოეთის მთელი მოსახლეობის ტერორიზებას, დემორალიზებასა და იზოლირებას.

ხელოვნებაში XX საუკუნის 30-იანი წლები, კვლავ მოდერნიზმის ოქროს ხანად, მის კლასიკურ პერიოდად რჩებოდა. შემოქმედებითი იმპულსებით, ნოვატორული ტენდენციებით აღსავსე შემოქმედნი, ისევ ცდილობდნენ, შეფარვით მაინც გამოეხატათ ახალი სამყაროსა და ახალი ხელოვნების მშენებელთა ძირითადი განწყობა. ეპოქის ესთეტიკურ ხასიათს ისევ განსაზღვრავდა მრავალფეროვანი ძიებები, ცვლილებები, მოძველებული ტრადიციული ფორმების გადაფასება, გარდაქმნები.

უილიამ შექსპირის „ოთელოს“ დადგმისას (1932), დიდი ქართველი რეჟისორის თანაშემოქმედი ისევ პეტრე ოცხელია (1907-1937), ქართული მოდერნისტული მხატვრობის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო და თვითმყოფადი წარმომადგენელი. ამ დროისათვის მას, კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტას“ (1929) სენსაციური დებიუტის შემდეგ, მარჯანიშვილთან თანამშრომლობით არაერთი წარმატებული დადგმა აქვს მხატვრულად გაფორმებული. „აღსანიშნავია კოტე მარჯანიშვილისა და პეტრე ოცხელის დამოკიდებულება ისეთი განსხვავებული მოვლენისადმი, როგორც იყო სტილი მოდერნი (იგივე იუგენდ სტილი), თავისი პოეტიკით, ეკლექტიკითა და კონსტრუქტივიზმით. ორივე შემოქმედისათვის დამახასიათებელია მოდერნის სტილურ ნიშანთა ორგანული შერწყმა ქართულ ტემპერამენტთან, პათოსთან და, რაც მთავარია, დიდი ფორმის, მონუმენტურობის შინაგან განცდასთან. ყველა ეს ნიშან-თვისება აშკარად ანათესავებდა ამ ორ ჭეშმარიტ შემოქმედს. შედეგად მივიღეთ რეჟისორის, მხატვრისა და შესანიშნავი სამსახიობო დასის (გერიკო ანჯაფარაძე, უშანგი ჩხეიძე, ვასო გოძიაშვილი, სესილია თაყაიშვილი და მრავალი სხვა) ის ჭეშმარიტი სინთეზი, რომლის გარეშეც თეატრი არ არსებობს. ამიტომ იქცა მათი დადგმები მოვლენად ქართული სულიერი კულტურის სფეროში“¹.

¹ ხოშტარია გ., ალბომი „პეტრე ოცხელი“, თბ., 2007, გვ.7-8.

პროფესორ იოსებ შარლემანის კურსდამთავრებული თბილისის სამხატვრო აკადემიაში (1926-1927) და ქართული სცენოგრაფიული სკოლის ერთ-ერთი დამფუძნებელი პეტრე ოცხელისათვის, შთაგონების წყარო ევროპული კულტურა იყო. პოლიტიკური კატაკლიზმებითა და ესთეტიკური ძიებებით მდიდარი ეპოქის შვილი, ოსტატურად მიმართავდა XX საუკუნის დასაწყისის სხვადასხვა მხატვრული მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელ ელემენტებს, კონსტრუქტივიზმითა და ექსპრესიონიზმით დაწყებული, სიურრეალიზმით დამთავრებული. ასეთი ალუზიები პეტრე ოცხელთან ყოველთვის მკაფიოდ დასმულ მხატვრულ ამოცანასა და ინდივიდუალურ ხედვას იყო დაქვემდებარებული. მას ახასიათებდა სისადავე, სწრაფვა განზოგადებული გადაწყვეტის, მონუმენტური პლასტიკის, დიდებული სტატიკურობის და ფერთა ასკეტიზმისკენ. კონსტრუქცია, ექსპრესია, გროტესკი, – არსებითად განსაზღვრავდა პეტრე ოცხელის მხატვრულ სამყაროს. იგი კლასიკური დრამატურგიის სახეებში ცდილობდა ადამიანური ყოფის უნივერსალური საკითხების მკაფიოდ გამოკვეთას (მაგ. კოტე მარჯანიშვილის „ოტელო“, 1932).

XX საუკუნის 30-იანი წლების საბჭოთა კულტურაში პეტრე ოცხელმა შეძლო დაემკვიდრებინა მოდერნიზმის ეპოქის მხატვრული მიმართულებები და იდეალები, თეატრალური პირობითობის მძაფრი გრძნობა. კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ უ. შექსპირის ტრაგედიაში, სცენოგრაფი გვთავაზობდა კონცეპტს. დეკორაციის ძირითადი დანადგარი იყო სცენის სიღრმისკენ მიმართული, არსაით მიმავალი კიბე, ბნელ სივრცეში დიაგონალურად გადაჭიმული ვიწრო სინათლის სხივი, რომელსაც, გაუგებარია, საით მივყავდით. სცენის ორივე მხრიდან კედლებივით შემოჯარული, მკაცრად ზეაღმართული ფარებისა და შუაში შუბებზე გადმოშვებული დროშების ვერტიკალები, მოედნები, დიაგონალურად მიმართული კიბის საფეხურები სპექტაკლის დაძაბულ რიტმს, დინამიკას და განწყობილებას აძლიერებდა. გამოკვეთილი, თითქოს გამოქანდაკებული ფორმების მქონე მონუმენტური დეკორაციები დიდებულების, გრანდიოზულობის შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ, რეჟისორს საშუალებას აძლევდნენ, გამოეყენებინა სცენის მთლიანი სივრცე.

სახიერი აზროვნების პეტრე ოცხელი სასცენო მოედანზე თავისებურ სიმბოლურ-მეტაფიზიკურ გარემოს ქმნიდა, გრაფიკული მეთოდით აყალიბებდა ინტერპრეტაციულ სტილს. დეკორაცია ქმნიდა იდეალურ გარემოს მსახიობთა თავისუფალი მოქმედებისთვის, გადაჰყავდა ისინი კონკრეტულ სამყაროში. მხატვრის მიერ შექმნილი ფორმები, მონუმენტურობასთან ერთად, ჰაეროვნებით ხასიათდებოდა. „ოტელოს“ ლაკონურ, დიდებულ, განზოგადებულ დეკორაციებსა თუ კოსტიუმებში, მოჩანდა სილუეტში გამოვლენილი, მეტყველი ენობრივი საფუძველი, ფორმათა მკვეთრი აქცენტები და პროპორციათა უტრირება-სტილიზაცია. იერსახეები სიმბოლოების დონეზე აყავდა. საოცრად ელასტიკური და ემოციური ხაზი გამოირჩეოდა სინათლივით. პეტრე ოცხელის მიერ გაფორმებულ დადგმაში წაიშალა ზღვარი ადამიანსა და სამოსს შორის. ისინი ერთიან ცოცხალ ორგანიზმს ქმნიდნენ, გამოხატავდნენ უმთავრეს მამოძრავებელ ინსტინქტს, აზრის სიცხადეს, ემოციის ძალასა და ფრანც კაფკასეულ მწარე ირონიულ ქვეტექსტს. მოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი აღმოსავლური კულტურით გატაცების გათვალისწინებით, წარმოდგენის მთავარი მხატვრული სახეების პლასტიკური ნახაზი სამოსთან ტანდემში, არქაული გროტესკის ნიშნით აღბეჭდილ გიგანტურ მწერებს ან ეგზოტიკურ მცენარეებს მოგვაგონებდნენ. კოსტიუმების გამოკვეთილ, სახასიათო ფერსა და ფორმაში, გმირთა ხასიათები იყო გაშიფრული, რაც მსახიობს კარნახობდა ზუსტ გამომსახველობით ხერხებს, ქმედების, შესტიკულაციის, მეტყველების სტილს.

პეტრე ოცხელის გამოგონებლობითა და ფანტაზიით აღტაცებულ კოტე მარჯანიშვილს მსახიობებისთვის უთქვამს კიდევ: „დახედეთ თქვენს გმირს, ყველაფერი გაუკეთებია მხატვარს – ხასიათები და სახეები მზად არის! მსახიობებმა რაღა უნდა აკეთონ?!“

კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ „ოტელოში“ იაგოს სახე **უშანგი ჩხეიძის** (1899-1953) უკანასკნელი შემოქმედებითი მწვერვალი გახდა. ამ შექსპირული როლის განსახიერებისას, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მსახიობს უკვე მოაოვებული ჰქონდა დიდი ქართველი მსახიობის სახელი (საქ. სახ. არტ. 1933). არაჩვეულებრივი ნიჭიერებით, შესანიშნავი ფიზიკური მონაცემებით, დიდი ტემპერამენტით, ძლიერი ხმით, განცდისა და წარმოსახვის განსაკუთრებული უნარით გამორჩეული მსახიობის ტალანტი, სასწაულებრივად გაიშალა მარჯანიშვილის დადგმებში (1925-1933). მას ლეგენდარული წარმატება მოუტანა ჰამლეტისა (შექსპირის „ჰამლეტი“, რუსთაველის თეატრი, 1925) და ურიელ აკოსტას სახეებმა (გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, ქუთაის-ბათუმის თეატრი, 1929).

მოდერნული ეპოქის სახელოვანი ქართველი რეჟისორის მიერ არატრადიციულად დადგმულ „ოტელოს“ რადიკალურად განსხვავებული შეფასებებით გამოეხმაურა მისი თანამედროვე კრიტიკა. „მარჯანიშვილს საყვედურობდნენ შექსპირის „ოტელოს“ თავისებურად გადაკეთებას (სცენების გადაადგილებას, ტექსტის შეცვლას, ადგილების გამოტოვებას და სხვა) და გათანამედროვებას“.¹ აღსანიშნავია ისიც, რომ რეჟისორისა და მსახიობის მიერ შექმნილი იაგოს როლის უკიდურესად თამამი ინტერპრეტაციით აღბეჭდილ დადგმაში, მაყურებელს ხიბლავდა უშანგი ჩხეიძის რომანტიკული გარეგნობის, უჩვეულოდ პლასტიკური, მხიარული, პოეტური პერსონა და თანაუგრძნობდა მის სულიერ ტრაგედიას. 1932 წლის 9 დეკემბრის გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ კორესპონდენტი წერდა: „იაგო მხიარული, რამდენადმე უხეში, მარჯვე და მოხერხებული ტიპია, რომელიც თავისი ფართო ბუნების გამო ჩქარა იპყრობს ადამიანს. მთელ ინტრიგას, რომელშიც ყველას აბამს და ათამამებს, იგი ისეთი ოსტატობით ხლართავს, რომ თვით მას იტაცებს თავისი მოხერხება და საბოლოოდ ხდება საკუთარ ძალაში თვითდარწმუნების მსხვერპლი.... ის მაღლა გრძნობს თავს იმ ადამიანებთან შედარებით, რომლებიც მასზე წინ დგანან საზოგადოებრივი მდგომარეობით. ამიტომ ის ყველას ებრძვის... იაგო – უ. ჩხეიძის განსახიერებით ცოცხალი ადამიანია – თავის უკმაყოფილებაში ზოგჯერ რომანტიკულ ფიგურამდე აყვანილი, რითაც ოტელოსთან ერთად ისიც მაყურებელში ხშირად იწვევს ერთგვარ სიბრაღულსა და ზოგჯერ სიმპათიასაც“.²

უშანგი ჩხეიძე არაერთი ღირსებით გამოარჩევა მის სცენურ სახეს. იგი თამაშობდა მამაც, მოაზროვნე, მრავალმხრივ საინტერესო, ტრაგიკულ პიროვნებას. მსახიობი წრფელი სულიერი ტკივილით გამოკვეთდა იაგოს უკმაყოფილების მოტივს. სპექტაკლის თვითმზილველები მაღალ შეფასებას აძლევდნენ უშანგი ჩხეიძის მიერ განსახიერებული იაგოს ემოციური ზემოქმედების ძალას. „ყოველი ამონათქვამი მსახიობისა გულის შინასკნელიდან მომდინარეობს – ჭეშმარიტია და ძალდაუტანებელი“,³ – წერდა იმდროინდელი პრესა. ანალოგიურ მოსაზრებას ავითარებდა უშანგი ჩხეიძის ერთ-ერთი პირველი ბიოგრაფი ანდრო თევზაძეც: „შექსპირის ტექსტს კითხულობდა უშუალო განცდით, დიდი ტკივილით, ტემპერამენტით, რადგან მისი შინ არყოფნის დროს თურმე, მის სარეცელში ოტელოს დაელო ბინა... მაყურებელი ამ მონოლოგს ტამით

¹ თევზაძე ა., „უშანგი ჩხეიძე“, 1952, გვ. 117.

² გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 9. XII. 1932, №283.

³ „სალიტერატურო გაზეთი“, 22. II. 1933. №4.

აჯილდოვებდა“.¹

მგზნებარე ტემპერამენტის, განცდის სიმართლის, არაჩვეულებრივი სცენური მომხიბვლელობისა და ფართო არტისტული დიაპაზონის ხელოვანი სცენაზე თამაშობდა თანამდებობრივი ამბიციის ახალგაზრდას, რომელიც თავის მამაკაცურ ღირსებებს შეურაცხყოფილად მიიჩნევდა. მრავალმხრივ დაეჭვებული ასისტავი აცნობიერებდა მის დელიკატურ მდგომარეობას, სახიფათო სიტუაციას და თვლიდა, რომ ძლევა მოსილ მავრზე სასურველი მასშტაბის შურისძიებას, მეტოქესთან მხოლოდ მტკიცე მეგობრული ურთიერთობით თუ შეძლებდა. დიდი მოთმინებითა და შეუმცდარი სტრატეგიული სვლებით შენიღბული ქარიზმატული ასისტავი ახერხებდა მოეპოვებინა გარემომცველთა ნდობის მაღალი ხარისხი, პატივისცემა და მოხერხებულად, ეფექტურად განეხორციელებინა ჩანაფიქრი. მსახიობი ოსტატურად წარმოაჩენდა სამართლიანად გაბოროტებული იაგოს შინაგან სამყაროში ატეხილ ქარტეხილს, მის სულიერ ტკივილს. იგი მთელი სპექტაკლის მანძილზე რჩებოდა საკუთარ ძალებსა და სიმართლეში თავდაჯერებულ, მიზანსწრაფულ პიროვნებად, რომელიც თანმიმდევრულად და გააზრებულად განასახიერებდა იმ დროისათვის სრულიად არატრადიციულ მხატვრულ გმირს. ანდრო თევზაძე წერდა: „იაგოს თითქმის ყველა მსახიობი წარმოსახვდა აშკარა ბოროტ ადამიანად. უშანგი კი მას განასახიერებდა გარეგნულად ძლიერ მიმზიდველად... უშანგის იაგო, მიუხედავად მისი ბოროტებისა, მაყურებლის სიმპათიასაც კი იწვევდა“.²

შალვა ღამბაშიძის მიერ დიდი ადამიანური მომხიბვლელობით, განცდის უშუალოდ და დამაჯერებლობით განსახიერებული ოტელოსათვის, რომელსაც სიამაყით აღანთებდა, თავდაჯერებას, მხნეობასა და ძალას მატებდა დეზდემონას წრფელი სიყვარული და თანადგომა, თითქმის სპექტაკლის ფინალამდე იაგო აღიქმებოდა მის ყველაზე ერთგულ, კეთილმოსურნე მეგობრად. ოპტიმიზმი და მიმნდობლობა, რწმენა ადამიანის ღირსებისადმი, მაგისტრალურ ხაზად მიჰყვებოდა შალვა ღამბაშიძის პოეტურ, ლირიკულ-ემოციური პათოსით აღბეჭდილ მხატვრულ სახეს. თავის ყველაზე დიდ ღირებულებაში დაეჭვება და იდეალების მსხვერველი კი, უსწრაფესად ანადგურებდა. დეზდემონასადმი სიყვარულში, ერთგულებაში იმედგაცრუებული მავრი, თავზარდამცემი სისწრაფით განიცდიდა სულიერ დაცემასა და კატასტროფას. ეჭვებისაგან აღშფოთებული, ვეღარ ახერხებდა დაეცვა თავისი სრულქმნილი ბედნიერება. ამიერიდან სიყვარულის, ერთგულების, მეგობრობის, რწმენის, ჰარმონიისა და ზოგადად, მარადიული ღირებულებებისაგან განმარცხულ სამყაროში, ოტელოსათვის აზრს კარგავდა სულიერებისაგან დაცლილი, მხოლოდ ბიოლოგიური არსებობისათვის განწირული ყოფა. ამიტომაც შინაგანად უკვე თავადაც ისწრაფოდა განრიდებოდა ადამიანური ღირსების შემლახავ, გაკოტრებულ, მახინჯ რეალობას. არცთუ ახალგაზრდა ოტელოსათვის, დეზდემონასადმი ნდობის დაკარგვა, რომელიც მთელი მისი მრავალტანჯული ცხოვრების ჯილდოდ და მონაპოვრად აღიქმებოდა, უფასურდებოდა სიცოცხლეც. ამ დიდი ტრაგედიის გაცნობიერებით განადგურებული, საყვარელი ქალის მიმართ ეჭვებისაგან გულამღვრეული და გონარეული, გულშემოყრილი ენარცხებოდა კიბეზე, რაც მის სულიერ გარდაცვალებად აღიქმებოდა.

ეს მიზანსცენა უშანგი ჩხეიძის იაგოსათვის, არა მარტო შურისძიების, არამედ მისი უტყუარი, უნიკალური დიპლომატიური და სტრატეგიული ნიჭის წარმატების დასტური იყო. გამარჯვების ეიფორიაში მყოფი, უსხეულოსავით პლასტიკური ასისტავი, უმაღ

¹ თევზაძე ა., „უშანგი ჩხეიძე“, თბ., 1952, გვ. 117.

² იქვე.

აღიმართებოდა მხედართმთავრის გულწასულ სხეულზე. იგი ფრთაგაშლილი მტაცებელი ფრინველივითა თუ გიგანტური შხამიანი მწერივით აკვირდებოდა მსხვერპლს. უშანგი ჩხეიდის მიერ შექმნილი იაგო, როგორც ნოდარ გურაბანიძე წერს – „იყო ძლიერი პიროვნება, იმანენტურად შეპყრობილი ავი ზრახვებით, შურით, ვერაგობით, ამავე დროს მაცდურად მომხიბვლელი თავის მახვილი გონებით და მხედრული სიქველით. დაუვიწყარია უკვდავი მიზანსცენა, მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი – ძირს, უგონოდ გართხმულ ოტელოს თავზე წამოადგებოდა იაგო, ცალი ფეხით შედგებოდა მკერდზე, ხელებს გაშლიდა უცხო რამ ფრინველივით და შემადრწუნებელი ხმით ჩასძახოდა – „გასჭერ ჩემო წამალოო!“¹ ენერგიული, გაბედული, მოვლენების განჭვრეტის უცდომელი უნარის მქონე ასისტავი, თითქმის სატანისტური ვნებით ზეიმობდა საბუღველი მეტოქის სანატრელ მარცხს.

უშანგი ჩხეიდის სახიფათო გარჯით დაღლილი იაგოს სახეზე ჩამოშლილი, თითქოსდა ოფლისაგან შეწებებული თმა, ვერ ფარავდა მის ავსულისებურ ბასრ, მეფისტოფელურ მზერას. თეატრის ისტორიას შემორჩენილმა ფოტომ აღბეჭდა შავ ფონზე გამოკვეთილი და მავრის მკერდზე აღზევებული, ღია ფერის სამოსით მოსილი, წელზე გრძელი მახვილით აღჭურვილი, თავისი ჩანაფიქრის ოსტატური რეალიზებით მოზეიმე ასისტავი. იგი სარდონიკული ღიმილით დასცქეროდა სულ ცოტა ხნის წინ შესაშური ბედნიერებით გალაღებულ, უძლეველ მხედართმთავარს. სცენაზე თამაშდებოდა ამბივალენტური პერსონის სულის ემანაცია, ბოროტების ზედროული, მაცდური ორსახოვნება.



კოტე მარჯანიშვილის „ოტელო“, მარჯანიშვილის თეატრი, 1933

მიზანსცენაში წარმოღვენილ მეტაფორაში იკითხებოდა შენიღბული, მომაჯადოვებლად არტისტული, თითქოსდა უღალატო მეგობრის, თანამოაზრისა და თანამებრძოლის მეტამორფოზა შურისმაძიებელ დემონად, სისხლმოწყურებულ ავსულად, რომელიც ლამობდა შთაენთქა, მიწისაგან პირისა აღეგავა მისი აღმასვლის გზაზე წინაღობად შემხვედრი ნებისმიერი მეტოქე.

თეატრის ისტორიკოსები და კრიტიკოსები, კოტე მარჯანიშვილის მიერ შექმნილ ამ მრავალაზროვან მიზანსცენაში, შალვა ღამბაშიძის ოტელოს სხეულზე წამომართულ, უშანგი ჩხეიდის ფრთაგაშლილ, მეტოქის მარცხით მოზეიმე იაგოს, მსახიობის პროფილის, მისი პლასტიკური ნახაზის გათვალისწინებით, მტაცებელ ფრინველებს, – არწივსა და ქორს ადარებენ. XX საუკუნის 30-იან წლებში შეთხზული ეს მრავლისმეტყველი, სკულპტურული, მეტაფორული მიზანსცენა, ადასტურებდა ახალ რეალობაში ავი ძალის ტრიუმფის წინასწარმეტყველურ პასაჟს, მეფისტოფელური საუკუნის

¹ გურაბანიძე ნ., „ქართული თეატრის ენციკლოპედია“.

ფსევდოლირებულებათა თავზარდამცემ ზეიმს. ბედნიერების, სიყვარულის, ჰარმონიული ურთიერთობების სწრაფწარმაველობას.

ფილოსოფოსი ელენე თოფურაძე სამართლიანად წერდა: „მარჯანიშვილის ერთ-ერთი ისტორიული დამსახურება იმაშია, რომ მან, უშანგი ჩხეიძესთან ერთად, საფუძველი ჩაუყარა ქართულ ტრაგიკულ თეატრს“.

ვანტანგ ჭაბუკიანის „ოტელო“



პიესის ავტორი – უილიამ შექსპირი,
კომპოზიტორი – ალექსი მაჭავარიანი,
ქორეოგრაფი – ვანტანგ ჭაბუკიანი,
ღირიჟორი – ოდისეი დიმიტრიადი,
მხატვარი – სოლიკო ვირსალაძე,
თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და
ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, პრემიერა გაიმართა
1957 წელს.

სხვა ვერსიით, „ოტელოს“ პრემიერა შედგა დიდ თეატრში
1958 წლის 12 მარტს, მოსკოვში გამართულ ქართული
ხელოვნების დეკადაზე. 1958 წელსვე ვანტანგ ჭაბუკიანს –
სპექტაკლის ქორეოგრაფსა და მთავარი როლის შემსრულებელს
– ლენინური პრემია მიენიჭა. ა. მაჭავარიანის „ოტელო“ ვანტანგ
ჭაბუკიანმა 1960 წელს ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის
თეატრშიც დადგა.

XX საუკუნის დასაწყისიდან ფორმირებული მოდერნისტული ცეკვა, 50-იანი წლებიდან, სხვადასხვაგვარი გამომსახველობითი ხერხების სინთეზის ტენდენციით ხასიათდება. ერთმანეთს ერწყმის მოდერნიზმი და კლასიკური სკოლა ისე, რომ შეუძლებელი ხდება გარჩევა, რომელ მიმართულებას მიეკუთვნება ქორეოგრაფიული ნამუშევარი. XX საუკუნის მეორე ნახევრის „მომავლის ცეკვა“ კვლავ გახსნილია ნოვაციებისთვის. სოლო ცეკვის ხელოვნება განიცდის ტრანსფორმაციას, ფართოვდება მისი ინტერესები, მრავალფეროვანი ხდება გამომსახველი საშუალებები, ძლიერდება მამაკაცის საცეკვაო პარტია, დუეტი და ანსამბლი. ქორეოგრაფები იუმორითა და სარკაზმით ესწრაფვიან თვითგამოვლენას, ამა თუ იმ თემის, იდეის, ემოციის, ადამიანის დაფარული და ბნელი ზრახვების გამოკვეთას. ბევრი დადგმისთვის დამახასიათებელია ეპიკურობა და მონუმენტურობა, გმირებს გამოსახავენ სულიერი კრიზისის მომენტებში, როდესაც ქვეცნობიერება იმორჩილებს მათ ქმედებებს.

ქართული კლასიკური საბალეტო ხელოვნების ფუძემდებელი და რეფორმატორი გახდა **ვანტანგ ჭაბუკიანი** (1910-1992), მარია პერინის საბალეტო სტუდიისა (1922-23) და ლენინგრადის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის კურსდამთავრებული (1926-29). იგი წლების მანძილზე მუშაობდა ლენინგრადის სერგეი კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სოლისტად (1929-41). მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების ნოვაციებში საფუძვლიანად გათვითცნობიერებული დიდი ქართველი

მოცეკვავე და ბალეტმაისტერი გასაოცარი წარმატებით ცეკვავდა და გასტროლირებდა აშშ-ში (1932, 1933, 1934, 1964), იტალიაში (1934), ირანში (1942), ლათინური ამერიკის ქვეყნებში (1958), ავსტრიაში (1958) და სხვ; იგი სპექტაკლებს დგამდა იაპონიაში, ირანში, უნგრეთში, ბულგარეთში, ფილიპინებში და მსოფლიოს ამ დარგის დიდ რეფორმატორთა შორისაც ღირსეული ადგილი ეკავა. მან მსოფლიო მოდერნისტული ბალეტის ნოვაციებისა და ეროვნული ტრადიციების გათვალისწინებით, განახორციელა ქართული კლასიკური ბალეტის მოდერნიზება. მისი რეფორმა თამამად ვარირებდა კრიტიკული რეალიზმიდან ფორმალისტურ ხერხებამდე. პრიორიტეტს ანიჭებდა ახალი ფორმების ძიებას, მონათესავე დისციპლინებს – ფსიქოლოგიას, დრამას, პანტომიმას, მიმოღრამას, სიტყვითა და პოეზიით გაჯერებულ ცეკვას, სხეულის მეტყველებას.

ვახტანგ ჭაბუკიანმა შექმნა მამაკაცის საბალეტო ცეკვის გმირული, ვაჟაკური სტილი, მკვეთრად განსაზღვრა მამაკაცის პარტიის აქტიური საწყისი. რეფორმატორული მიღწევების გათვალისწინებით, დიდი ქორეოგრაფის სახელი განუმტკიცა, თეატრისათვის საეტაპო მნიშვნელობის ბალეტის, ა. მაჭავარიანის „ოტელოს“ დადგმამ, სადაც მთავარი პარტიაც წარმატებით შეასრულა. მასში მიღწეულ იქნა ტრადიციისა და ნოვატორობის, ცეკვისა და პანტომიმის ტანდემი, შექსპირისეული ტრაგედიის გრძნობისა და აზრის სიღრმე. ნოდარ გურაბანიძე შენიშნავდა რომ „ვ. ჭაბუკიანის ქორეოგრაფია და მთავარი როლის შესრულება მიჩნეულია საეტაპო მნიშვნელობის მოვლენად ე. წ. „დრამ-ბალეტის“ ისტორიაში. იშვიათი ჰარმონიულობით გამორჩეულ დადგმაში ერთმანეთს ბუნებრივად ერწყმოდა მუსიკა, ქორეოგრაფია, მხატვრობა და შექსპირის გმირების სამყარო, მათი ემოციები, ვნებათა დიდი ჭიდილი და გრძნობათა ქარტეხილი... სპექტაკლის სტილს მრავალმხრივ განსაზღვრავდა ს. ვირსალაძის სცენოგრაფია, უაღრესად ლაკონიური, მაგრამ ზედმიწევნით ზუსტი; შავი ფონი (I მოქ.) ძალზე ეფექტური იყო... ფარდაზე რენესანსული ვენეციის აღმნიშვნელი მხოლოდ ლომის სილუეტი იყო გამოსახული... ვახტანგ ჭაბუკიანმა თავისი ქორეოგრაფიითა და ცეკვით ღრმად გვაგრძნობინა ადამიანის სულის სიღიადე, სიყვარულის ყოვლისწამლექავი ძალა. ეს იყო ჭეშმარიტად რენესანსული მრავალმხრივობით და განცდის სიღრმით წარმოსახული გმირის ტრაგედია, სიმბოლოდმდე ამალღებული. სპექტაკლში შექსპირული ძალით ერწყმოდა ერთმანეთს გმირული და რომანტიკული სულისკვეთება. საბალეტო ხელოვნებაში გმირულ-რომანტიკული სტილის დამამკვიდრებელმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა გვაჩვენა, რომ იგი ამავე დროს, სულის შემძვრელი ლირიკოსიც იყო“¹

ანტიკურობისა და დუნკანიზმის გავლენით, სახელგანთქმული ქორეოგრაფის დადგმა ამკვიდრებდა სხეულის სრულყოფილებას, სილამაზის კულტივაციასა და სტილიზაციას. მიმართავდა ექსპრესიონისტულ ცეკვას, იმპროვიზაციას, სასიარულო მოძრაობის, სირბილისა და ცეკვის ტრიადას, მაღალი ნახტომების ტექნიკას, ტეხილ ხაზებს, გმირულ და რომანტიკულ სახეებს, შესტისა და პოზის წმინდა პლასტიკურ გამომსახველობას. ამერიკული მოდერნისტული ცეკვის გავლენით შეიმჩნეოდა კორპუსისა და მხრების მოძრაობები, საბალეტო პანტომიმა. ცეკვამ აქ შეიძინა მეტაფორულობა, დრამატურგიულად გამოკვეთილი სამეტყველო ენა, მცურავი შესტიკულაცია. ცენტრალური პარტიები გამოირჩეოდა იატაკზე სხეულის დაცემისა და წამოდგომის მოძრაობებით, ათლეტური ენერჯის დემონსტრირებით. ზოგადად დადგმა აღინიშნა მუსიკისა და ცეკვის ტანდემით დრამატული ხელოვნების პრინციპებთან, სადაც კოსტიუმს მიენიჭა ქორეოგრაფიული

1 გურაბანიძე ნ., ცეკვაში განცდილი შექსპირი, კრებ., „სცენა, რეჟისორი – მსახიობი“, 1966.

ნახაზის კომპონენტის მნიშვნელობა. ცეკვა ამაღლდა მოაზროვნე ხელოვნების მასშტაბში, რომელიც მიზნად ისახავდა რეაგირებას თანადროულ პრობლემებზე, თამამ დიალოგს საზოგადოებასთან.

ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ ოტელოს პარტიის შესრულებაში მკაცრი კლასიკური მანერა და სკულპტურული დიდებულება ერწყმოდა შინაგან ექსპრესიას, ცეცხლოვან ტემპერამენტს. ქორეოლოგები და ბალეტომანები აღფრთოვანებით აფასებდნენ ქართველი ქორეოგრაფის მაღალ პროფესიონალიზმსა და ნოვაციებს. მათა პლისეცკაია აღნიშნავდა: „ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ განსახიერებული მავრი შეუდარებელია. მისი ოტელო უდიდეს უბრალოებას, სისადავეს და სიბრძნესთან შეხამებულ ბავშვურ გულუბრყვილობას გამოხატავს“. „განსაკვიფრებელია მის მიერ შესრულებული მომხიბლავი პირუეტების ფანტასტიკური რაოდენობა. თავისი შესანიშნავი ათლექტური ფიგურით ის ხიბლავს მაყურებელს, განსაკუთრებით უკანასკნელ მოქმედებაში, როდესაც თითქმის ნახევრად მიშველი, ეჭვით გაგიჟებული დაქრის სცენაზე“.¹

იშვიათი ბუნებრივი მონაცემების, უზადო ფიზიკური აღნაგობისა და ვირტუოზული ტექნიკის ხელოვანი ფლობდა განცდის სიმართლეს, მდიდარ გამომსახველ საშუალებებს (მსუბუქი ნახტომი, სწრაფი ბრუნვები). მისი ხელოვნება აღბეჭდილი იყო ჰეროიკით, ძალმოსილებით, მამაკაცური ლირიზმით. ოტელოს პარტიის შესრულებისათვის ვახტანგ ჭაბუკიანის ნახტომი არწივის ცაში ნავარდს შეადარეს, უწოდეს „ცეკვის ღმერთი“, „მთის არწივი“, „ჰაერის მეფე“.

„ოტელოს“ პრემიერა გაიმართა 1957 წელს, ზოგიერთი ვერსიით კი დიდ თეატრში 1958 წლის 12 მარტს, მოსკოვში გამართულ ქართული ხელოვნების დეკადაზე. დადგმა მიჩნეულ იქნა ქართული ხელოვნების ტრიუმფად. ამ დროისათვის ვახტანგ ჭაბუკიანი უკვე სსრკ სახალხო არტისტია (1950), აღიარებული დიდ ქართველ მოცეკვავედ, ბალეტმაისტერად და ახალი ქართული პროფესიული ბალეტის ფუძემდებლად. იგი ხელმძღვანელობს თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საბალეტო დასს, განხორციელებული აქვს არაერთი მნიშვნელოვანი საბალეტო წარმოდგენა.

თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის „ოტელოს“ დადგმის წარმატება განაპირობა აგრეთვე ვახტანგ ჭაბუკიანისა და ზურაბ კიკალეიშვილის შემოქმედებითა ტანდემმა. მოსკოვის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის კურსდამთავრებულ ზურაბ კიკალეიშვილს (საქ. სახ. არტ. 1955), რომელიც 1942 წლიდან თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვანი სოლისტი გახდა, იავოს პარტიამ დიდი აღიარება მოუტანა. ამ პერიოდის ქართული ბალეტი ვახტანგ ჭაბუკიანის ხელმძღვანელობით დიდ აღორძინებას განიცდიდა. სახელოვანი მანერით თანამედროვე მსოფლიოს მოწინავე საბალეტო ცენტრებში მიმდინარე სათეატრო პროცესების გათვალისწინებით წარმართავდა თამამ ექსპერიმენტებს. სწორედ ამ მიზნით, მან მორიგი საბალეტო რეფორმა განახორციელა კიკალეიშვილთან თანამშრომლობის პროცესში და საბალეტო ცეკვაში „გააორმაგა“ მამაკაცის როლი. ეს სვლა ქართული საბჭოთა ბალეტისათვის რევოლუციური მასშტაბის გამბედაობა იყო. ტოტალიტარული რეჟიმის გარემოცვაში ევროპული სათეატრო პროცესების ტირაჟირებაცა და ბალეტის სამყაროში ვახტანგ ჭაბუკიანთან „კონკურენციაც“ წარმოუდგენლად მიიჩნეოდა. ამიტომაც ფართო საზოგადოებამ ორი მამაკაცის საბალეტო დუელი სენსაციად აღიქვა.

¹ ბერილ გრეი, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14.1.2010, გვ. 23.

მკვეთრი ინდივიდუალობის ზურაბ კიკალეიშვილის ცეკვა იავოს პარტიაში, გამოირჩეოდა სიმსუბუქით, პლასტიკურობით, მაღალი ტექნიკით. დიდი გარდასახვის უნარის მქონე მსახიობი სცენაზე ქმნიდა მძაფრ, მკვეთრი გამომსახველობითი ფორმის სახასიათო პარტიას, წარმოდგენის ცენტრალურ გმირს. ზურაბ კიკალეიშვილის ტანის კლასიკური პროპორციები, ცეკვითი სმენადობა, რიტმის მგრძნობელობა, საშუალებას აძლევდა მას, სცენაზე უმოძრაოდ დგომის დროსაც შეექმნა დრამ-ბალეტის მსახიობის ღრმააზროვანი და ამაღლებული საშემსრულებლო ხელოვნება. ამის მიღწევა მოცეკვავის დიდი არტისტულობითა და აზროვნების საშუალებით იყო შესაძლებელი. მსახიობმა შეძლო სიღრმისეულად შეეგრძნო და ჩაწვდომოდა შექსპირულ როლს, შეექმნა მაღალმხატვრული სახე. მთელი წარმოდგენის მანძილზე შესამჩნევი იყო ამ ფენომენალური მიმიკის მსახიობის დამოკიდებულება მისი მხატვრული გმირის გამომსახველი პლასტიკისადმი, სარკაზმამდე ასული ირონია, პირობითი და ტრადიციული ხერხების, საბალეტო ცეკვისა და პანტომიმის ტანდემი. „ზ. კიკალეიშვილი (იავო) ვ. ჭაბუკიანის ბრწყინვალე პარტნიორი იყო. მისი გმირის ცინიზმი და სარკაზმი კულმინაციას აღწევდა კასიოსთან ცეკვაში, როცა იგი ეჭვებით სულში დაჭრილსა და თავზარდაცემულ ოტელოს, თვალწინ უფრიალებდა საბედისწერო ცხვირსახოცს. ამ ცეკვაში თითქოს მეფისტოფელის ხარხარი ისმოდა“¹.

ვახტანგ ჭაბუკიანის „ოტელოს“ პრემიერა გათამაშდა საქართველოში განხორციელებული მორიგი სისხლიანი რეპრესიების წლისთავზე 1957 წელს, ზოგიერთი ვერსიით – 1958 წლის 12 მარტს. შესაძლოა ეს თარიღი სიმბოლურად შეეხმიანა კიდეც როგორც ადრეულ, XX საუკუნის 30-იანი, ისე 50-იანი წლების „სისხლიანი ტერორის“ უსამართლო მსხვერპლთა ხსოვნას. შესაბამისად, შემთხვევითი არ იყო ის ფაქტიც, რომ ქართული მოდერნიზტული ბალეტის ფუძემდებელმა, თავის შემოქმედებაში ამჯერად უკვე მეორედ მიმართა დიდ სცენაზე კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მიზნების რეანიმაციას, მის ახალ ხარისხში მოდერნიზებას.



ვახტანგ ჭაბუკიანის „ოტელო“, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1957

საბალეტო წარმოდგენაში ისევ განმეორდა კოტე მარჯანიშვილის დადგმის ცნობილი მიზანსცენა. სასცენო ფიცარნაგზე გაკრული ზურაბ კიკალეიშვილის იავო, ძალზე ფრთხილად, მკვეთრად შენელებული რიტმით, ასპიტისეული სრიალა მოძრაობით უახლოვდებოდა ეჭვებისაგან გონდაკარგული ვახტანგ ჭაბუკიანის ათლეტური აღნაგობის მავრის სხეულს. მსახიობი ერთხანს ნეტარებით აკვირდებოდა გულწასულს, თითქოს არ სჯეროდა საკუთარი წარმატების. იგი გამარჯვებით

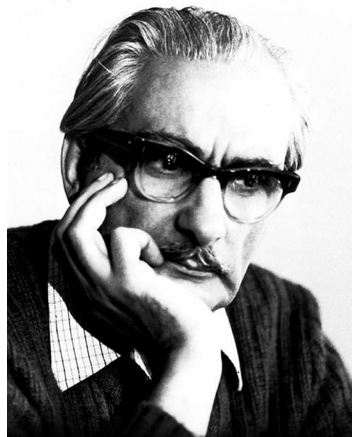
¹ გურაბანიძე ნ., ცეკვაში განცდილი შექსპირი, კრებ., „სცენა, რეჟისორი – მსახიობი“ თბ., 1966.

ფრთაშესხმული, თვალებგაფართოებული ტკბებოდა სანატრელი სურათის ხილვით, სახელოვანი მხედართმთავრის განუზომელი დაცემითა და დაკნინებით. უეცრად, ჩანაფიქრის წარმატებით აღტაცებული, ფრთაგამლილი მტაცებელი ფრინველივით წამოიძარებოდა მისსავე თვალწინ ჯვრის ფორმაში გართხმული მხედართმთავრის სხეულზე. ამ დროს, ვ. ჭაბუკიანის უსამართლოდ წამებულ ოტელოს, სამყაროს ალოგიკური წრებრუნვით სასოწარკვეთილი, მრავალტანჯული სახე, ზეცისკენ ჰქონდა მიპყრობილი. მას ზურაბ კიკაღეიშვილის შეუბრალებელი, მაღალყელიანი ტყავის ჩექმებით შემოსილი და „გველივით მცოცავი იაგო, მკერდზე დაადგა და მტაცებელ არწივად იქცა“¹. აღსანიშნავია ისიც, რომ ზურაბ კიკაღეიშვილის სცენური გმირი ცალ ფეხს რომ ოტელოს მკერდზე აბჯენდა, მეორე ფეხი – სიხარულისგან გაღალბებულს, თითქოს საცეკვაოდ თუ მსხვერპლის ჩასაწინხლად ჰქონდა შემზადებული. მისი ჰაერში შემართული ენერგიული ხელის მტევნები კი, ბასრი კლანჭებივით მოღერებული თითებით ბოლოვდებოდა და კიდევ უფრო მეტი სიავისთვის ჰქონდა გამზადებული.

ქართული თეატრის ისტორიაში კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებითი გუნდის (რეჟისორის, მხატვრის, ქორეოგრაფის, მსახიობების) მაღალი გემოვნების, აზროვნების, დიდი პროფესიული კულტურის დასტურად, შედეგად აღიარებული ეს მიზანსცენა ეფექტურად შემოინახა ვახტანგ ჭაბუკიანის სცენარითა და დადგმით გადაღებულმა ფილმ-სპექტაკლმა – „ვენეციელი მავრი“ („ოტელო“, 1960).

ქართული საბალეტო ხელოვნების განვითარებისათვის, ვახტანგ ჭაბუკიანი ღირსეულად იქნა აღიარებული კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის რანგის რეფორმატორად.

მიხეილ თუმანიშვილის „ანტიგონე“



პიესის ავტორი – ჟან ანუი,
 მთარგმნელები – თამაზ და ოთარ ჭილაძეები,
 რეჟისორი – მიხეილ თუმანიშვილი,
 მხატვარი – გიორგი გუნია,
 რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა,
 პრემიერა გაიმართა 1968 წლის 7 ივნისს.

დიდი ქართველი რეჟისორის – მიხეილ თუმანიშვილის (1921 – 1996) სახელი დაკავშირებულია კლასიკური ქართული თეატრალური რეჟისურის რეანიმაციასა და მის ახალ ხარისხში განვითარებასთან; საქართველოს სახალხო არტისტი (1964), სსრკ

¹ ლიფარი სერჟ, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14.1.2010, გვ. 22.

სახალხო არტისტი (1981), მარჯანიშვილის (1980) და სსრკ სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი 1949-1971 წლებში მუშაობდა რუსთაველის თეატრში; 1975 წელს დააფუძნა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო (კინომსახიობთა თეატრ-სტუდია, 1996 წლიდან მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი). მის მიერ დადგმული სპექტაკლებიდან აღსანიშნავია, – რუსთაველის თეატრში: ი. ფუჩიკის „ადამიანებო იყავით ფხიზლად“ (1951), ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“ (1954), პ. კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“ (1959), გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ (1963), ჟ. ანუის „ანტიგონე“ (1968), კინომსახიობთა თეატრში: დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“ (1978), ჟ. ბ. მოლიერის „დონ ჟუანი“ (1981), რ. გაბრიადის „ჩვენი პატარა ქალაქი“ (1983). ისინი მკაფიოდ იყო აღბეჭდილი რეჟისორული აზროვნების ინდივიდუალობით, დრამატურგიული პირველწყაროს სიღრმისეული წვდომით, ცნობილი ტექსტების ახალი ინტერპრეტაციით, ელვარე თეატრალობითა და ანსამბლურობით.

XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართულ თეატრში, მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენად იქცა მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმული ჟან ანუის „ანტიგონე“. უკვე სახელოვანმა რეჟისორმა იგი 1968 წელს, კომუნისტური მმართველობის ზეობისას, ბრეჟნევის ხანაში წარმოადგინა, როცა ნებისმიერი დიალოგი ხელისუფლებასთან გამორიცხული იყო. ამ სპექტაკლით ბატონი მიშა გამომწვევ დიალოგს წარმართავდა უკიდურესად იდეოლოგიზებულ სამყაროსთან, სადაც „არას“ მიქმელი სასტიკად ისჯებოდა. „სცენიდან მაინც გავუსწორებ ანგარიშს იმ მოვლენას, რომელიც მალეღებოს“,¹ – აცხადებდა მანეტრო და მართლაც, სერგო ზაქარიაძე და ზინა კვერენჩილაძე თაობათა ომს უჩვენებდნენ საქართველოს უპირველესი თეატრის სცენიდან.

ქართულ თეატრში ინტელექტუალური დრამის პირველი დადგმა მსახიობებისა და „შიდეკაცას“ ლიდერის სპექტაკლ-აქციად გაჟღერდა. იგი ეხმებოდა ევროპაში აზვირთებულ „ომს“ პიროვნების ღირსების დასაცავად, სადაც ფრანგი ახალგაზრდების ძირითად მოთხოვნას, პოლიტიკური სისტემის მოდერნიზაციაც დაემატა... საერთო ატმოსფერო დაძაბა საბჭოთა ჯარების შეჭრამ ჩეხოსლოვაკიაში, რამაც კატასტროფულად დასცა რუსეთის საერთაშორისო ავტორიტეტი. უკიდურესად რთული, პოლიტიკური აქტივობის ატმოსფეროში მ. თუმანიშვილის „ანტიგონე“ სამართლიანად იქნა აღქმული დიდ სითამამედ და შემოქმედებით გმირობად, სადაც კრეონტის „ჰო!“ რესპექტაბელური ყოფის სიმბოლოდ, ანტიგონეს – „არა!“ ახალი თაობის ამბოხად იქცა.

რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე „ანტიგონე“ გათამაშდა დროის მონტაჟით. შეგნებული ეკლექტიზმით მიღწეულ იქნა ზედროულობის განცდა: ანტიკური ეპოქა აქ გამოისახა თეთრი, გადაჭრილი სვეტებითა და ეგზოტიკური ლარნაკით; 70-იანი წლები – სიმეტრიულად განლაგებული მაღალზურგანი მძიმე სავარძლების მწკრივით, მოდური პიჯაკებით, სამეჯლისო კაბით. სპექტაკლიდან იკვეთებოდა, რომ არქეტაპული სამყაროდან ამოზრდილი პრობლემები, კვლავ მოუგვარებელი იყო, ღმერთისაკენ სავალი გზა (სვეტები) კი – გადაჭრილი. ამ პირქვემ გარემოში სახელმწიფოს მმართველთან პიროვნების დაპირისპირება მაყურებელს რეალობაზე დაფიქრებისთვის განაწყობდა.

სპექტაკლის მთავარ, ლეგენდარულ მიზანსცენად იქცა კრეონტის კაბინეტში გათამაშებული დაძაბული ორთაბრძოლა ახალი თაობის უკომპრომისო პიროვნებასა და კომპრომისების დიდოსტატს შორის... ჯერ კიდევ ბავშვი ანტიგონე, ერკინებოდა

¹ გურაბანიძე ნ., „მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი“, თბ., 2010, გვ. 255.

მძლავრ, მონოლითურ პიროვნებას – მეფე კრეონტს. კაბინეტი, სადაც წარიმართა უმთავრესი კონფლიქტი, მოწმობდა თებეს ხელმწიფის მიდრეკილებას წესრიგისა და პუნქტუალობისკენ. დაუმორჩილებელ პიროვნებად ჩამოყალიბებული ზ. კვერენჩილაძის ანტიგონეს ამბოხი, რომელიც მტკიცედ იცავდა უზენაესის კანონს, ჩაკეტილ სივრცეში იქნა მომწყვდეული. მისი მოწინააღმდეგე, თავისივე გამოცემული კანონის მონა კრეონტი კი, კვლავ დაჟინებით განაგრძობდა „ადმინისტრაციულ თამაშს“.

ტირანს განასახიერებდა სერგო ზაქარიაძე. ის მბურღავი მზერით „ანადგურებდა“ ანტიგონეს, უყვავებდა, აშინებდა, ღონიერ ხელებს უჭერდა ოიდიპოსის ასულის სუსტ ხელის მტევნებს და ცდილობდა ტკივილის შეგრძნებით დაემორჩილებინა პატარა მეამბოხე. კრეონტი ზოგჯერ თავსაც აცოდებდა დისწულს, უაღერსებდა, ცრუობდა, უყვიროდა, ან შემპარავი, დაშაქრული ინტონირებით უპირებდა მოთვინიერებას. ზინა კვერენჩილაძის ბავშვივით უცოდველი და შეუსმენელი ანტიგონე კი, ამ ცოდვიანი, უსახური რეალობის მიღმა იდგა. მას არ ესმოდა, რატომ არ უნდა დაემარხა ძმა! რატომ ითხოვდა კრეონტი მორჩილებას და როცა აცნობიერებდა, რას ითხოვდა მისგან ბიძა – მმართველი, ამაყი სიმშვიდით უცხადებდა: ადამიანებს პირუტყვები გირჩევნია, მათი მართვა ადვილიაო! „ანტიგონეს პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესს წარმოსახავდა მსახიობი“.¹

ზინა კვერენჩილაძის ანტიგონე, დაუმორჩილებელი პიროვნების ამბოხს განასახიერებდა. მეფის ასული არ ემორჩილებოდა მეფე-ტირანის ბრძანებას, აპროტესტებდა გამეფებულ სიყალბეს, უსამართლობის უკიდვანო მასშტაბს. კრეონტიც აცნობიერებდა ოიდიპოსის ასულის ამბოხის სიმართლესა და სიმძაფრეს, თავის დელიკატურ მდგომარეობას და ძალადობდა. ჩიხში შესული ხელისუფალი უშედეგოდ ესწრაფოდა კონფლიქტის ლოკალიზებას. ხვდებოდა, რომ თვითნებურად დაკანონებული ბრძანებით, განადგურებას უქადდა საკუთარ ავტორიტეტს, ასამარებდა დიდი ჯაფით მოპოვებულ ქვეყნის მყიფე სიმშვიდეს.



მიხეილ თუმანიშვილის „ანტიგონე“, რუსთაველის თეატრი, 1968

¹ არველაძე ნ., მომავლის გადასარჩენად, თბ., 2008, გვ. 176.

წიგნში „ჩემი ანტიგონე“ ზინა კვერენჩილაძე წერდა: „ანტიგონეს ზნეობრივი, კეთილშობილი სული ვერ ეგუება სიმაღლესა და ორგულობას, მოვალეობის გრძნობა მიაჩნია მას ადამიანის არსებობის უმაღლეს დანიშნულებად... როცა ანტიგონემ მთელი სიცხადითა და სიმძაფრით შეიგრძნო უსამართლობის, ბოროტების დამანგრეველი ძალა, სული მისი აღშფოთდა.... გადაწყვიტა უარყოს ყველა და ყველაფერი, რაც არ მოსწონს, ამიტომ არ ისურვა, ის ე.წ. „მშვიდი და მყუდრო“ ცხოვრება, შენიღბული ყალბი ბედნიერებით და შეგნებულად აღიმაღლა ხმა კრეონტის და მისი სახით, საერთოდ, ძალადობისა და ბოროტების წინააღმდეგ...“¹

კრეონტი – სერგო ზაქარიაძე, ძლიერი ნებისყოფის მქონე ახოვანი, მხნე, ჭარმაგი ასაკის მამაკაცი იყო. წყობიდან გამოსული ეს გონიერი, თავდაჯერებული ხელისუფალი, ენერგიულად ექაჩებოდა სივარეტს და ნამწვს იქვე, ეგზოტიკურ ლარნაკში ყრიდა. კამათი დაძაბულობის უმაღლეს წერტილს აღწევდა, როცა ბიძა-ხელისუფალი უკანასკნელი სიტყვებით ლანძღავდა ანტიგონეს ძმებს და მამას. ოიდიპოსზე მისი შეურაცხმყოფელი განაცხადი, – „ეს ღმობიერი მმართველი, ყოველთვის მზად იყო თებე იმისთვის მიეყიდა, ვინც მეტს მისცემდა“, – მძიმე ბრალდებასავით ჟღერდა. ამის მოსმენის შემდეგ, ანტიგონე ერთხანს გაოგნებული რჩებოდა, მაგრამ გონს მოსული, უეცრად გააფთრებული მიეჭრებოდა კრეონტს და თავშეუკავებელ სიძულვილს აფრქვევდა. მას წონასწორობას აკარგვინებდა კრეონტის ცინიკური ფრაზა: – „გააგრძელე, გააგრძელე, ზუსტად მამაშენივით ლაპარაკობ!“ აღშფოთებისაგან ზღვარს გადასული ანტიგონეც აგრესიულად პასუხობდა: „ჰო, ზუსტად მამაჩემივით“. ამ სიტყვებით მივარდებოდა იქვე, რკალად ჩამწკრივებულ სკამების რიგს და ყოველ შემდგომ ფრაზაზე მომდევნო სკამს ანარცხებდა ძირს. იგი ჯიუტად იცავდა თავის სიმართლეს, გამძვინვარებული ანგრევა სავარძლების მწყობრს, ახალი რეჟიმის მედიდურ იერს. ჯაფით დაღლილი კრეონტი, სავარძლებს კვლავ ჩვეულ ადგილს უბრუნებდა, ცდილობდა მოჩვენებითი წესრიგის დაცვას. ეს მიზანსცენა სახიერად უჩვენებდა ვნებათა ღელვის კულმინაციას. მიხეილ თუმანიშვილი ამ დიალოგს სიმფონიური მუსიკის ჟღერადობას ადარებდა, ხოლო მსახიობთა მოქმედებაში მზარდ ემოციურ გახლებას ასე ახასიათებდა: „ეს იქნება, როგორც მიხეილ ჩეხოვი განმარტავს, ფსიქოლოგიური ფესტი, ხელის მოძრაობით გამოხატული დიდი სურვილისა და განზრახვის ხაზგასმა“. ცნობილი რუსი თეატრმცოდნე ნატალია კრიმოვა, ორი მსახიობის ცეცხლოვანი დუელით აღფრთოვანებული წერდა: „ამ სპექტაკლს მარტივად შეგიძლია უყურო ქართული ენის არცოდნის მიუხედავად, რადგან მისი ვაგება და აღქმა შეიძლება ისე, როგორც კლასიკური მუსიკის... ანტიგონეს და კრეონტის დიალოგი ეს იყო ანტიგონე – ზინა კვერენჩილაძის ურთულესი გამოცდა, რომელიც მოითხოვდა შეუცდომელ სულიერ დატვირთვას და კონცენტრაციას უმაღლეს დონეზე. უმნიშვნელო შეცდომა, ერთი ტრაგიკულად შეუვსებელი მომენტიც კი, თავდაყირა დააყენებდა ყველაფერს და სპექტაკლის ჩანაფიქრს გატეხდა, რადგან ისეთ კრეონტს, როგორსაც თამაშობს ზაქარიაძე, უმაღლესი შეუძლია გაანადგუროს ანტიგონე თავისი გონიერებითა და სიდიადით“.²

სპექტაკლის ამსახველი ფოტოსურათები და არსებული რეცენზიები ნათელყოფენ მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ მსახიობთა შერკინებისას გახარჯული ტემპერამენტი, შორდებოდა ინტელექტუალური დრამის თამაშის წესს და მაღალი ტრაგედიის მასშტაბს

¹ კვერენჩილაძე ზ., ჩემი ანტიგონე, თბ., 2003, გვ. 5.

² იქვე, გვ. 5.

აღწევდა. სამართლიანად წერდა თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე: „სპექტაკლში განსხვავებულ თვალსაზრისთა კონფლიქტს, ორი ძლიერი გონის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლას, მოუგერიებელ ძალას ანიჭებდა ზაქარიაძისა და კვერენჩილაძის ემოციური გზნება. თავიანთი სიმართლის დასამტკიცებლად ისინი არა მარტო გონებას, არამედ ბრძოლის ველზე მოუხმობდნენ ემოციას, ტემპერამენტს, შინაგან რწმენას და ამგვარად, იდეათა ბრძოლა უაღრესად გააღამიანურებული იყო. ზოგჯერ ლოგიკა უკან იხევდა გრძობათა პირისპირ და მაყურებელი არა მხოლოდ გონებით განსჯიდა პერსონაჟთა პოზიციებს, არამედ მთელი არსებით იყო ჩართული განცდათა სიღრმეში. პირობითად რომ ვთქვათ, ეს იყო ინტელექტუალი ანუის მიმართ ერთგვარი „დალატი“.¹ როგორც ირკვევა, მ. თუმანიშვილს „ანტიგონე“ არ დაუდგამს იდეათა დრამის ყველა თავისებურების გათვალისწინებით. იგი სწორედ ორი სხვადასხვა ფილოსოფიური თვალსაზრისის შეჯახების შედეგად წარმოქმნილი, მაღალი ტრაგედიის ტრაგიკულ კოლიზიებს წარმოადგენდა.

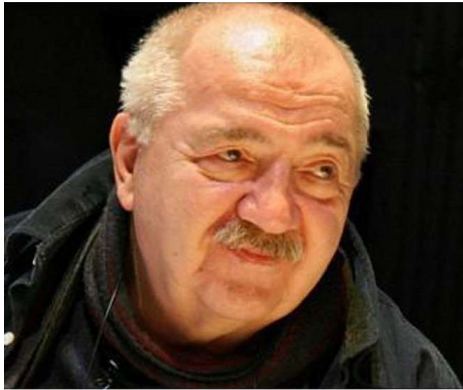
ზინა კვერენჩილაძის ანტიგონე არაფერს უთმობდა თავის დიდ პარტნიორს: არც ემოციური სიმწვავეთ, არც მცხუნვარე ტემპერამენტითა თუ საკუთარი სიმართლის რწმენით. მსახიობი წერდა: „ზოგჯერ ისე გავერთობოდით კამათში, რომ ორივე ვკარგავდით სცენაზე ყოფნის შეგრძნებას და აზრთა დაპირისპირება ნამდვილ პიროვნულ ჭიდილში გადაიზრდებოდა ხოლმე“. მართლაც, სცენაზე იყო უკომპრომისო, შეურიგებელი ბრძოლა, რომლის შედეგის გამოცნობა შეუძლებელი ჩანდა. „ჩვენი დიალოგის აღმავლობა და სიმძაფრე პიესის სიუჟეტური ხაზის განვითარებასთან ერთად სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა და კვანძის გახსნისაკენ შურდულივით მიექანებოდა. ბატონი სერგო თავს არ ზოგავდა, არ ერიდებოდა არანაირ ფიზიკურ დატვირთვას, ოღონდ როლის სასურველი შედეგისთვის მიეღწია, ოღონდ წინ გადასდგომოდა და შეეჩერებინა გარდაუვალი კატასტროფა, მე კი, მის საპირისპიროდ – ყოველ ღონეს ვხმარობდი, რომ უფრო დამეჩქარებინა ნგრევისა და დაშლის პროცესი, რომ ამით საბოლოო დარტყმა მიმეყენებინა, მემხილებინა უსუსურობა და მოჩვენებითი გონიერება მისი. რამდენადაც ბატონ სერგოს – კრეონტს, შიშის ზარს სცემდა მოახლოვებული რისხვა ღვთისა და განგებისა, იმდენად მე – ანტიგონეს – მუხტი მემატებოდა, მახალისებდა და ზემოცანისკენ მიმაფრენდა“, – წერდა ზინა კვერენჩილაძე წიგნში „ჩემი ანტიგონე“.²

მიხეილ თუმანიშვილს „ანტიგონე“ თავის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად მიაჩნდა. მთავარი გმირის, კრეონტის როლის უბადლო შემსრულებლის, სერგო ზაქარიაძის გარდაცვალების შემდეგ, უკვე თეატრიდან წასული მაესტრო, დიდი სულიერი ტკივილის მიუხედავად, მიბრუნდა რუსთაველის თეატრში, შემცვლელად ედიშერ მაღალაშვილი მოამზადა და საყვარელ დადგმას სიცოცხლე გაუხანგრძლივა.

¹ გურაბანიძე ნ., „მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი“, თბ., 2010, გვ. 255.

² კვერენჩილაძე ზ., ჩემი ანტიგონე, თბ., 2003.

რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“



პიესის ავტორი – უილიამ შექსპირი,
თარგმანი – ზურაბ კიკნაძის,
რეჟისორი – რობერტ სტურუა,
მხატვარი – მირიან შველიძე,
კომპოზიტორი – გია ყანჩელი,
ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი,
რუსთაველის თეატრი,
პრემიერა გაიმართა 1979 წლის 11
თებერვალს.

XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართული თეატრის რეფორმატორი, დიდი ქართველი რეჟისორი რობერტ სტურუა (1938) მრავალი ადგილობრივი, საკავშირო თუ საერთაშორისო თეატრალური პრემიების ლაურეატი; იგი საქართველოს და სსრკ სახალხო არტისტი (1980), მარჯანიშვილის (1976), რუსთაველის (1981), სსრკ სახელმწიფო (1979), საქართველოს სახელმწიფო (1995) პრემიების მფლობელია; XX საუკუნის მსოფლიოს ათი საუკეთესო თეატრალური რეჟისორის სახელოვანი გუნდის წევრი, 1962-დან მოღვაწეობს რუსთაველის თეატრში. მის სახელს უკავშირდება დედაქალაქის ამ უპირველესი თეატრის უმნიშვნელოვანესი წარმატებანი.

„რობერტ სტურუას თეატრის“ ცნება, 1970-იან წლებში გაჩნდა. მის შედეგებში მთავარ პროტაგონისტად მოგვევლინა საქართველოს (1972) და სსრკ სახალხო არტისტი (1980), მარჯანიშვილის (1977), რუსთაველის (1980) და სსრკ სახელმწიფო (1979) პრემიების ლაურეატი, XX საუკუნის 50-80-იანი წლების რუსთაველის თეატრის უპირველესი მსახიობი რ. ჩხიკვაძე (1928-2012). მისი სამსახიობო პალიტრის მრავალფეროვნებამ სრულყოფილი გამოხატულება პოვა როლებში: ქოსიკო (გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“, 1963), აკოფ დარდიმანდიანცი (ა. ცაგარელის „ხანუმა“, 1968), კირილე მიმინოშვილი (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, 1969), ყვარყვარე (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე“, 1974), აზდაკი (ბ. ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“, 1975), რიჩარდი (შექსპირის „რიჩარდ III“, 1979), მეფე ლირი (უ. შექსპირის „მეფე ლირი“, 1987). ამ როლების შესრულებისას, მკაფიოდ გამოჩნდა რ. ჩხიკვაძის უსაზღვრო აქტიორული შესაძლებლობანი: მდიდარი წარმოსახვა, იმპროვიზაცია, გარდასახვისა და წარმოსახვის ვირტუოზულობა, მუსიკალურობა, სპექტაკლის სტილის უტყუარი გრძნობა.

რობერტ სტურუა მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების XXVI საუკუნოვანი თეატრალური ტრადიციებისა და თანამედროვე ხელოვნების უმთავრესი ტენდენციების სიღრმისეული გააზრებით ქმნის ფართო მასშტაბის სცენურ ქმნილებებს. დიდი შემოქმედებითი დიაპაზონის მქონე ხელოვანი, საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთულესი მოვლენების გააზრებით თხზავს ამბივალენტურ, პოლისემიურ, კარნავალურ თეატრს. სახელოვანი რეჟისორი XX საუკუნის მიკრო და გლობალური მოვლენების, რეპრესიული ყოფის, მრავალგვარი კატაკლიზმების, დახურული საზოგადოების უღირსებო არსებობის შეფასებას, დაეჭვებისა და ირონიის ინტონაციებით ახდენს. შექსპირისეული ტრავედიების

აქტიური დადგმით, მათში წამოჭრილი პრობლემები თუ გაცხადებული ტემპერამენტი, ქართული ხასიათისა და თანადროული რეალობის შესატყვისად მიიჩნია. ამ მხრივ, „რიჩარდ III“-ის წარმოდგენაში, პირველ პლანზე წამოსწია პიესის ცენტრალური თემები – ძალაუფლებისაკენ დაუოკებელი ლტოლვის წყურვილი, პოლიტიკური კორუფციის შედეგები, სატირა – ტირანიაზე, სულების ხრწნა, ტრაგედია ადამიანისა, რომელმაც საკუთარი მიზნის მისაღწევად უარყო ყველა მორალური ღირებულება.

შექსპირის „რიჩარდ III“ (1979) რობერტ სტურუას შემოქმედების გვირგვინი და რუსთაველის თეატრის შედეგია. მან თავბრუდამხვევი წარმატება მოიპოვა არა მარტო საქართველოსა და საბჭოეთში, არამედ ევროპის ყველაზე პრესტიჟულ თეატრალურ ფესტივალებსა და გასტროლებზე (ედინბურგი, ლონდონი, ავინიონი, „სერვანტინო“ (მექსიკა), რასინია, სტაბილე (ფლორენცია), ადელაიდა (ავსტრალია) და ა.შ.). შექსპირის ტრაგედია-ქრონიკა სტურუამ აღიქვა ირონიულად, პაროდულ-გროტესკულად, „თეატრალური ბრეხტიანელის“ პოზიციიდან. რეჟისორმა „ძველ ტექსტზე“ აღმოაცენა უნივერსალური სპექტაკლი, – მახვილგონივრული თანამედროვე ფანტაზია შექსპირულ თემაზე. დადგმაში გაერთიანდა პოლიტიკური და ფსიქოლოგიური პლასტები, კლოუნადისა და დრამის, ტრაგედიისა და მუსიკალურ-პლასტიკური თეატრის სახიერება.

მირიან შველიძის მეტალის დეკორაცია ერთდროულად წააგავს გვირგვინის სიმბოლოს, სატანისტური წამების კამერას, საშინელ სამსჯავროს. საბრძოლო კარვის თეთრი კალთების ცეცხლით შეტრუსული და ფერდაკარგული, სისხლით დასვრილი ბოლოები, ცოდვებით გახრწნილ სცენურ გარემოდ აღიქმება, სადაც პირქუში შუა საუკუნეების სული ტრიალებს. აქ განლაგებული ყველა საგანი, – გრძელი ორკაპი ჯოხები, ფიწლები, ურმის თვალი, უცნაური სკამ-ურიკა, მეტალის კასრი, წამების იარაღად „იკითხება“, ხოლო თავად სპექტაკლს თვალს ადევნებენ თითქოსდა მსხვერპლთა გვამების მომლოდინე ყვავები... დადგმის კოსტიუმები – რეალურიცაა და ზედროულიც, სხვადასხვა ეპოქის რეალიებით შესრულებული. მუსიკალური ფონი ბახიდან პოპ-მუსიკამდე, დახვეწილი, ავისმომასწავებელი და შემამფოთებელია. იგი წარმოდგენის განწყობით აღსავსე, სარდონიკული იუმორითა და მსუბუქი ცინიზმითაა გაჟღერებული. მკვეთრი სიუჟეტური აქცენტები განფენილია როკენროლის პაროდულ აქცენტებზე. ფორტპიანოს აკომპანემენტი ჟღერს ხან რომანტიკულად, ხან ირონიულად. გ.ყანჩელის რეგ-ტაიმის ფარსულ-ირონიული ჟღერადობა, მსახიობთა თამაშსა და, საერთოდ, სპექტაკლის სტილს განსაზღვრავს.

რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“ განხორციელდა ბრეჟნევის კულტის აღზევებისას. 1979 წლის 27 დეკემბერს, საბჭოთა ჯარების ავღანეთში შეჭრით აღმფოთებული მსოფლიო საზოგადოებრიობა, ვერ ფარავდა უკმაყოფილებას რუსული იმპერიალისტური პოლიტიკისადმი. ასეთ გარემოში დადგმულ რობერტ სტურუას უაღრესად თანამედროვე, მრავალი პოლიტიკური და სოციალური ალუზიების შემცველ წარმოდგენაში, ჯოჯოხეთური კარნავალი ჩქეფდა. ტრაგედია გააზრებულ იქნა სარკაზმითა და თვითირონიით აღსავსე ტრაგი-ფარსად. სიუჟეტი მიზანსწრაფულად, თავბრუდამხვევი ტემპო-რიტმით ვითარდებოდა. რ. ჩხიკვაძის დესპოტი და უზურპატორი რიჩარდის სახე, ბოროტი ძალის აღზევების ზედროულობას გამოხატავდა.

სპექტაკლში რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდი, ნაცრისფერი, ნაპოლეონისეული ჩახსნილი ფარაჯით, შავი სამოსითა და კისერზე დაკიდებული მედალიონით ევლინებოდა სცენას. ეს კოჭლი, მახინჯი, კუზიანი არსება, რომლის მასიური თავი, მოელვარე თვალები, თეთრ

სახეზე საზარლად გაჭიმული სარკასტული ღიმილი თავზარს სცემდა მაყურებელს, მისგან წამოსული ჰაპნოზური ძალა, შეუცნობ სიმპათიასაც აღძრავდა. რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდის ინტონაციისა და მიმიკის ვრცელი დიაპაზონი, ირონიულ-გროტესკული ტონი, ადასტურებდა, რომ იგი თავად იყო თავისი ცხოვრების მსახიობიცა და რეჟისორიც. მისი შემზარავი, თავმომწონე სიარული, მეტალის ტროსტზე სხეულის დაყრდნობისას, რკინის დეზების შემადრწუნებელი და ავისმომასწავებელი ჟღარუნი მიანიშნებდა იმასაც, რომ რიჩარდის მიერ ჩადენილი მკვლელობათა სერია წარმოადგენდა „თამაშს“, დაუნდობელ შურისძიებას, როგორც თავისი ყველა ნაკლის, ისე გარემომცველთა ცოდვების გამო. ვია ყანჩელის დრამატიზებული ქორეოგრაფიისთვის გათვლილი, სარდონიკული მუსიკა ამ თავდაჯერებული კოსმიური კლოუნის თითოეულ ჟესტზე იყო მორგებული. ის თითქოს ჯოჯოხეთის სიღრმისეული ბნელეთიდან ევლინებოდა სცენას მორიგი მსხვერპლის შესარჩევად და გამყინავი ცინიზმით, გამაოგნებელი გალანტურობით მიიკვლევდა სისხლიან გზას ტახტისაკენ. მსახიობი განასახიერებდა გაზრწნილი ხელისუფლის ბოროტ, ტრაგიკომიკურ ნიღაბს და არა ადამიანს. რ. ჩხიკვაძის „რომანტიკული ბოროტმოქმედი“ თავისუფალი იყო ფსიქოლოგიური მრავალფეროვნების, სინდისისა და ზნეობის იმპულსებისგან. რობერტ სტურუას თქმით: „მე და რ. ჩხიკვაძემ განზრახ გავამარტივეთ რიჩარდ მესამის ხასიათი. ჩვენი ჩანაფიქრი გულისხმობდა არა მარტო იმას, რომ ამ ხასიათისთვის ჩამოგვეცილებინა რომანტიზმის შარავანდედი, არამედ ნატურის ფსიქოლოგიური სიღრმის შარავანდედიც. ჩვენ გვსურდა მოგვეხდინა ანატომირება ადამიანთა ამგვარი ტიპის არსისა, გვეჩვენებინა, რომ ისინი მარტივი, ცალმხრივი ხასიათისანი არიან. ბუნებას ისინი არ დაუჯილდოვებია რთული გრძნობებით. მათ არ იციან რა არის მერყეობა, არა აქვთ განცდები. ჩვენს სპექტაკლში ორი რიჩარდია. პირველი ის, რომელიც დასაწყისში თამაშობს მოჩვენებით სიმახინჯეს და მეორე რიჩარდი, რომელსაც უკვე აღარ შეუძლია ამ სიმახინჯისაგან განთავისუფლება. მას ეს სიმახინჯე სისხლ-ხორცში გაუჯდა“.¹

რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდის გამეფებისთანავე, მის გვერდით ჩნდება სპექტაკლის ახალი გმირი, ქოროს ფუნქციის შემსრულებელი ალისფერსამოსიანი მასხარა². ისიც ისევე, როგორც რიჩარდი, ძალზე წააგავს ვერცხლისფერთმიან ნაპოლეონს. ა. მახარაძის ირონიულ-გროტესკული კლოუნი, წარმოდგენის მესამე მოქმედების ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია. იგი ჩაპლინისებური ცეკვადი პლასტიკით, კომენტარს უკეთებს სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს. მისი ბედნიერი, თეთრ-წითელი საღებავებით შეფერილი სახე, ხან აღტაცებით მზირალი, ხანაც შემოფოთებული, სრული კონტრასტია სცენაზე გათამაშებული მოვლენის. მასხარა, ირონიული ინტონირებით წარმოთქვამს სპექტაკლის ფინალური სცენის დასახელებას: „სიკვდილი მეფე რიჩარდისა“, ხოლო თამაშის მანერითა და სიტყვათწარმოთქმის ქვეტექსტით „რიჩარდთა“ ზედროულ ხასიათზე მიანიშნებს.

მეფედ კურთხევის შემდეგ, რ. ჩხიკვაძის რიჩარდი წელში მოხრილი, მობერებული, მოწყენილი ევლინება სცენას. მძიმე ნარკოტიკების ზემოქმედების გავლენად აღიქმება მისი უჩვეულო ეიფორია, მძლავრი აგრესია და არაბუნებრივად ატრიალებული თვალები. წარმოდგენის გამორჩეულად მნიშვნელოვან, ეფექტურ მიზანსცენაში, მსახიობი საგრძნობლად სახეცვლილია. ის თითქოს წამლის დახმარებით „იბრძვის“, მოიშოროს

¹ გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“ (რუსულ ენაზე), 14.07. 1979.

² „მასხარა, – უძველესი დროიდან, ხელისუფლის ინვერსიული სახეა და ამიტომაც მას გვირგვინის მი-
ნაგვარი ჟღარუნებიანი ფერადი ჩაჩი ასურავს“ (ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი, სიმბოლოთა ილუსტრირებული
ენციკლოპედია, ტ. I, თბ., 2006, გვ. 137)

მის მიერვე მოკლულ აჩრდილთა სულ უფრო მოძალებული, ურჩი ხილვები, ჩაიხშოს საძულველი სინდისის დაუმორჩილებელი შეტევა. სპექტაკლის პირველი და მეორე მოქმედების ეს ენერგიული კლოუნი და აქტიური პროტაგონისტი, მესამე მოქმედების ცენტრალურ მიზანსცენაში ჰალუცინაციებით ტანჯული, ძალაგამოცლილი ბარბაცებს სცენაზე. აგონიაში მყოფი, ხშირად მომაკვდავივით ხრიალებს, დროდადრო გონებაც ებინდება, გაშეშებული იმზირება სივრცეში და იმის გარკვევაც უჭირს, თუ სად იმყოფება. ამიერიდან ყველას მიმართ მძაფრი ეჭვებით შეპყრობილის, დაღლილისა და შეშინებულის სიტყვებში, სულ უფრო ხშირად გაისმის მუქარა და გაავებული დაეძებს მტრებს თავის გარემოცვაში. „ჯერჯერობით მოლაღატეებს უნდა გავუსწორდე, გარეშე მტრების არ მეშინია, შინაურებს უნდა მოვუღო ბოლო“, – აცხადებს იგი. ეს „შინაურები“, ამჯერად უკვე მისი უახლოესი თანამებრძოლები არიან, რომელთა დახმარებითაც ავიდა სისხლიან ტახტზე... მარტოობის შეგრძნებით სასოწარკვეთილი და ძალაუფლების დაკარგვის შეგრძნებით ზარდაცემული, კვლავ ბრძოლის გასაგრძელებლად იღვწის. მისი დანაშაულებათა მასშტაბი კი, მონსტრად ქცეულს თვითგანადგურებისკენ მიაქნებს.

ახალგაზრდა, უზადო აღნაგობის, თეთრი ტყავის გრძელ ლაბადაში გამოწყობილი ა. ხიდაშელის რიჩმონდი, მთელი სპექტაკლის მანძილზე გვერდიდან რომ არ სცილდება რიჩარდს, არა მხოლოდ მისი მაკიაჟელისტური სვლების შემყურეა, არამედ სულიერი მოწაფეც, თანამზრახველიც და სექსუალური პარტნიორიც. მას წარმოდგენის გარკვეულ სცენებში, ნაზად უმზერდა და უაღერსებდა სახეზე რ. ჩხიკვაძის რიჩარდი, არ მალავდა უმცროსი მეგობრის მიმართ ნაზ გრძნობებს. თავად რიჩმონდიც ერთგულად ედგა გვერდით თავის ბატონს. მის აგრესიულ ქმედებებსა და უეცარ წაბორძიკებას, მზრუნველად ხელს აშველებდა, ხოლო მომავალი მსხვერპლის მიმართ, თავადაც არ იმუშრებდა დარტყმებს.

აკაკი ხიდაშელის უაღრესად ეფექტური რიჩმონდის სახეზე, წარმოდგენის ძირითად ნაწილში მხოლოდ მორჩილება, ინდიფერენტიზმი იკითხებოდა. მხოლოდ სპექტაკლის მიწურულს მოეძალა შიში, აღშფოთება, სიძულვილი და პროტესტი თავისი სულიერი მოძღვრის წრეგადასული ბოროტების, მოუთოკავი, არაპროგნოზირებადი ექსცესების მიმართ. მიუხედავად ამისა, მთელი ამ სისხლიანი ტრაგიფარსის მსვლელობისას, სუფთად მხოლოდ რიჩმონდი ჩანდა, თუმცა შესამჩნევი იყო ისიც, რომ ეს უსიტყვო, ფრთხილი მოწმე რიჩარდის ქმედებებისა, ხელსაყრელ მომენტში პატრონის მოწინააღმდეგე გახდებოდა. ...და მაინც, ახალგაზრდა რიჩმონდის უეცარ აქტივობას, იმპულსს სწორედ დედოფალი მარგარეტის გაფრთხილება-წაქეზება განაპირობებდა.

თეთრნიღბიან, მრავალტანჯულ დედოფალს, რ. სტურუა და მ. ჩახავა წარმოგვიდგენენ როგორც იმ ქვეყნიდან მოვლენილს, რომელმაც იცის თუ ვის მიელიან ჯოჯოხეთში. შავებში მოსილი სული, რომლის მოძრაობა „ბალმასკარადული“ საცეკვაო პლასტიკითაა აღბეჭდილი, შურისმაძიებელი ქორეოგრაფი, სპექტაკლის წამყვან-კომენტატორი და წინასწარმეტყველია. რეჟისორის ინტერპრეტაციით, ყოფილი დედოფალი თითქოს ბედისწერის განსხეულებაა... მარგარეტი რიჩარდის მომავალ მსხვერპლად რიჩმონდსაც მოიაზრებს და გადამჭრელი ქმედებებისთვის განაწყობს მას. „რიჩმონდ იჩქარე, თორემ რიჩარდი მალე შენთვისაც მოიცლის“, – აფრთხილებს იგი. რამდენიმე წაში, ბ. კობახიძის სტენლიც ანალოგიური რჩევით მიმართავს საყვარელ გერს და ისიც გადამჭრელი ბრძოლისკენ უხმობს, აიძულებს სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ჩააბას მრავალწლიანი მეგობრები. ძალაუფლების მოპოვების სინარბით შეპყრობილ გარემოში

კი, ყველა სრულ მზაობაშია ხელსაყრელ მომენტში საკუთარი პატივმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად, დალატისთვის.

მერაბ გეგია სამართლიანად მიიჩნევდა: „გვირგვინისათვის მებრძოლთაგან არავინაა გარეგნობით განსაკუთრებით მახინჯი ან დამნაშავედ დაბადებული. განსაკუთრებით მახინჯი და დანაშაულებრივია თვით საზოგადოება, სადაც ცხოვრობენ და იღვწიან ეს გმირები... ვინღა ნორჩი რიჩმონდი, მომავალი ჰენრიხ VII, გლოსტერის ვერეთ წოდებული „ნამდვილი მეგობარი და გულის მესაიდუმლე, რომელიც შემდგომში სიკეთის სახელით შეებრძოლება მას, დაამარცხებს და შექმნის ტიუდორების კეთილმოყვარეობის მითს? – სხვა არავინ, თუ არა გამეფების იდეა-ფიქსით შეპყრობილი გაიძვერა, რომელიც იმ წამს ელოდება, როცა რიჩარდისადმი სიძულვილი საყოველთაო გახდება, რათა იგი დაამხოს და თვითონ გამეფდეს“.¹ რ. სტურუას ამ სახელგანთქმული სპექტაკლის პრემიერამდე, რ. ჩხიკვაძე გაზეთ „ეკრანის ამბების“ კორესპონდენტთან ინტერვიუში გულწრფელად აცხადებდა: „როგორი იქნება ჩემი რიჩარდი? ჩემი მთავარი ამოცანაა იგი გავამართლო. დიხ, გავამართლო მკვლეელი, ბოროტი ტირანი..... რიჩარდი ნიჭიერი, ჭკვიანი, ძლიერი პიროვნებაა. სასტიკია გზა, რომელზედაც იგი მიაბიჯებს, მაგრამ განა სასტიკნი არ არიან ისინიც, ვისაც იგი გზიდან იშორებს?“². „ვინ აღიქვა ყველაზე უკეთ თავისი და გარშემომყოფთა ყოფის ამოება? თვით რიჩარდ გლოსტერმა, რომლისთვისაც იორკებისა და ლანკასტერების ეს სისხლიანი საგვარეულო დრამა, სახიფათო, მაგრამ ერთადერთი გასართობი საშუალება გამხდარა... „როგორ მიყვარდა ეს კაცი!“ – უსამართლოდ შეურაცხყოფილის პათოსით აღმოხდება რიჩარდს რიჩმონდის მისამართით (თუმცა უსამართლობისა და მით უმეტეს, პათოსისა არ სჯერა), როცა მიხვდება, რომ ყველაზე ძლიერი მტერი გამორჩა და როცა თვითონაც არ ესმის, როგორ მოუვიდა ასეთი პრიმიტიული შეცდომა“.³

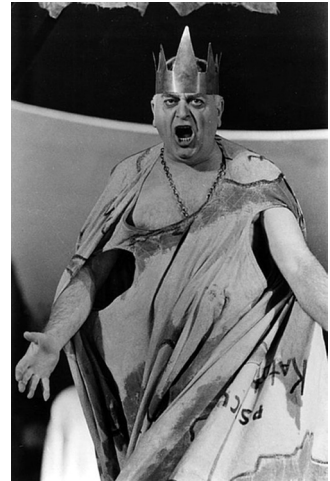
რიჩმონდის დალატით აღშფოთებული რიჩარდი, სამართლიან შემოფოთებას ვერ მალავდა. მისივე აღზრდილი ახალგაზრდა მეტოქე, თავის დაუძლეველ ბარიერად, საბედისწერო შეცდომად ესახებოდა. „როგორ მიყვარდა ეს კაცი, ცრემლები მანჩრბოს, ყველაზე სპექტაკლი და უვნებელი მეგონა მთელ საქრისტიანოში. ჩემი სულის მატთანედ ვაქციე, ყველა ჩემი საიდუმლო გავანდე და ვინ იფიქრებდა, რომ ასე ოსტატურად მიჰყავდა თავისი ბილწი ზრახვები“, – სინანულითა და ბრახით აღმოხდებოდა რ. ჩხიკვაძის რიჩარდს და ლამის პანიკური შიში ეუფლებოდა.

სპექტაკლის ფინალურ სცენაში, რიჩმონდი იხდიდა თავის გრძელ, ტყავის თეთრ ლაბადს, ენერგიულად მოისროდა და ბრძოლაში იწვევდა მძაფრი ნარკოტიკებით გაბრუებულ პატრონს. მიზანსცენაში პირისპირ დგებოდნენ წელს ზევით გაშიშვლებული მოწინააღმდეგენი. მარცხნივ – მაღალი და უზადო აღნაგობის ა. ხიდაშელის რიჩმონდი, ხოლო მარჯვნივ – რ. ჩხიკვაძის მახინჯი, დაღრეცილი, კოჭლი, კუზიანი რიჩარდი. რეჟისორს მათი გაშიშვლებით სურდა ეჩვენებინა სილამაზისა და სიმახინჯის რენესანსული იდეალი, რომლის მიხედვით სილამაზე – სიდიადისა და კეთილშობილების სახეა, სიმახინჯე – ბოროტების. სამართლიანად წერდა დევი სტურუა: „როცა უკვე განწირული ჩხიკვაძე – რიჩარდი „ცისფერ“ (შექსპირის ტრაგედიაში) და მოღალატე-ფარისეველ (რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით) რიჩმონდს ეუბნება განუმეორებელი

¹ გეგია მ., „თეატრალური კალიდოსკოპი“, თბ., 1990, გვ. 19.

² გაზ. „ეკრანის ამბები“, 8.1.1978.

³ გეგია მ., თეატრალური კალიდოსკოპი, თბ., 1990, გვ. 20.



რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“, რუსთაველის თეატრი, 1979

ინტონაციით (ამ ინტონაციის განსაზღვრა შეუძლებელია, ეს მხოლოდ უნდა ნახო, გაიგონო და განიცადო) „შენ რა იცი რა არის სიმართლე?“ – მაყურებლის სიმპათია თუ არა, თანაგრძნობა ჩხიკვაძის გმირისკენ უფრო იხრება, ვიდრე მისი ოპონენტისკენ¹.

რიჩარდმა მიიღო მოწაფის გამოწვევა და ავანსცენაზე დიდი ბრიტანეთის სისხლით გაჟღენთილ კოლოსალურ რუკაში გახლართული მეტოქენი, გროტესკული სიდიდის მახვილებით ეკვეთნენ ერთმანეთს. მრისხანე შერკინება მსახიობთა შენელებული მოძრაობებით წარიმართა. მაყურებლის ყურადღება კონცენტრირდა თითქოსდა სიკეთისა და ბოროტების მარადიულ ბრძოლაზე. რეჟისორის კონცეფციამ კი, „ომის“ ფინალში მკაცრი რეალისტის პოზიცია აირჩია, ერთმანეთთან მორკინალი შეგირდისა და დიდოსტატის სახით, – ძალაუფლებისათვის მებრძოლი ორი ვამპირი წარმოადგინა. ამასთან, ჰიპერბოლიზებულიად ვეება რუკა, თითქოს იმის მინიშნებაც გახლდათ, რომ ტახტის, გვირგვინის, ძალაუფლებისათვის ბრძოლაში მთელი სამყარო აღმოჩნდა ჩათრეული...

დიდი ბრიტანეთის უზარმაზარი, კონტურებიანი რუკის ჭრილებიდან მახვილამოწვდილი მეტოქეების დაპირისპირებისას, მკაფიოდ გამოიკვეთა ძალაუფლების მოყვარულ ხელისუფალთა მარადიული, მეტაფორული სახეები. ერთმანეთის პირისპირ იდგნენ ქვეყნის წარსული და მომავალი მმართველი. ერთ მხარეს იბრძოდა პოლიტიკური ავანსცენიდან მიმავალი, მთლად საკუთარი სულის ემანაციად ქცეული ავსული ხელისუფლის ხატი. მეორე მხარეს – თითქოსდა ბოროტებასთან მორკინალი, სამშობლოს ნათელი მომავლისთვის თავდადებული, რეალურად კი ქარიზმატული ლიდერის ნიღბით სახედაფარული, მოხუცი მეესტროს ღირსეული ცვლა, ლამის მისივე ანალოგი. მაყურებელი თვალს ადევნებდა მოძრავი, ცოცხალი რუკა-სამყაროს „ტრაგიკულ გრიმასებს“ და ამ რუკის ქვეშ მეომარი მომაკვდავი რიჩარდის აგონიას. ეს რუკა თითქოს ყავლგასული ხელისუფლის ჰიპერბოლური ქვეყანა-სამოსიცი იყო, რომელსაც ისინი საკუთარი სიხარბის, ავადმყოფური ნების შესატყვისად მოიხმარენ, ხოლო დამხობილ-განდევნილები, მათ მიერვე იავარქმნილ „საყვარელ სამშობლოს“, საკუთარ თავთან ერთად ასამარებენ.

¹ სტურუა დ., გაზ. „კომუნისტი“, 18.02.1988.

შენელებული რიტმით მიმდინარე ბრძოლის დასასრულს, რომლის დროსაც მკაფიოდ ისმოდა თავზარდამცემი, ერთმანეთში არეული რკინის ღრჭიალი, გრგვინვა და მძიმე მუხლუხობების ხმა, სასიკვდილოდ დაჭრილმა გლოსტერმა ცხოველური სიმშაგით განწირულად იყვირა, – „ცხენი, ერთ ცხენში ვაძლევ მთელ ჩემს სამეფოს!“. მის გაბმულ ყვირილში „გაისმა“ რიჩარდის აუტანელი სინანული და ტანჯვა. ზარების რეკვის ხმაზე კიდევ ერთხელ გამოჩნდნენ სცენაზე რიჩარდის მიერ მოკლულთა აჩრდილები და სასიკვდილო აგონიაში მყოფი გლოსტერი – რ. ჩხიკვაძე ავანსცენისკენ ბარბაცით წამოვიდა. მან დიდი ბრიტანეთის რუკა, უზარმაზარი მოსასხამივით თან გამოიყოლა და სცენის პლანშეტზე მოწყვეტით დაეცა. იგი კვდება, როგორც საზარელი ურჩხული, თავისი სამშობლოს რუკაში გახვეული. „ფინალში, როდესაც დედამიწის რუკაგადაფარებული რიჩარდი და რიჩმონდი ომს ამთავრებენ, რიჩმონდი გამოდის რუკიდან, რიჩარდი კი ეცემა ბრძოლის ველზე ისე, რომ წამოსასხამსაც გაიყოლებს. ხომ არ არის ეს რეჟისორის გაფრთხილება, რომ სპექტაკლში ასახულმა ადამიანთა ურთიერთობებმა შეიძლება დაღუპვამდე მიიყვანოს პლანეტა?“¹

რიჩმონდმა მახვილი გადაავლო და მიუახლოვდა დამხობილ ტირანს. მან თავი გაჭირვებით წამოსწია, მაგრამ მოწყვეტით ისევ ძირს დაახეთქა. დამარცხებულ ბოროტებას თავს დაადგა მისი დამამხობელი. მარგარეტმა რიჩმონდს პატარა ხანჯალი მიაწოდა (რომელსაც სახელად „გულმოწყალება“ ერქვა, რადგან მას სასიკვდილოდ დაჭრილს ჩასცემდნენ ხოლმე ტანჯვის შესამსუბუქებლად). ა. ხიდაშელის რიჩმონდმა ხანჯალი ჩამოართვა, რიჩარდს მკლავი მოუსინჯა, დარწმუნდა, რომ რიჩარდი მკვდარია და ცივად დაავლო. დადგა ის წამი, როდესაც უნდა გამჟღავნებულიყო რიჩმონდის უნიღბო სახე. მასხარას გაბადრულ სახეზე გამოსახული ყოვლისშემცნობი ღიმილის პარალელურად, მარგარეტმა გვირგვინი მიაწოდა რიჩმონდს. მან ეჭვით გახედა მარგარეტს, შემდეგ გვირგვინი შეათვალიერა, ძალაუფლების ჰიპნოზური გავლენით მონუსხულმა, ხარბად გამოართვა და გვირგვინზე თვალმოუცილებლად ზეალმართა სანატრელი „განძი“. გამარჯვებულმა სამეფო გვირგვინით ხელში, დემონსტრაციულად და უტიფრად გადააბიჯა მეფის გვამს. სამარისებურ სიჩუმეში შენელებული ტემპით მიმავალი, გვირგვინზე კვლავაც ორიენტირებული, რეგ-ტაიმის რიტმს ფენაწყობილი აუყვა კორონაციისათვის გამიზნული კოშკის კიბეს. ა. მახარაძის მასხარას სახეზე გაკვირება, შემოფოთება, შიში და მაყურებლის ყურადღების მობილიზების სურვილი გამოისახა. ზედა პლატფორმაზე მდგარმა რიჩმონდმა, უეცრად ორივე ხელით თავზე დაიდგა რიჩარდის გვირგვინი. იმავდროულად, მასხარამაც მუსიკის უკანასკნელ აქორდზე თავს დაიმხო თავისი სამკუთხა ქუდი, ხელები დაუშვა, ცნობისმოყვარე და გარინდულ მაყურებელს ირონიულად თვალი ჩაუკრა და რევერანსით დაემშვიდობა...

ასე გათამამდა რ. სტურუას სახელოვან სპექტაკლში უმნიშვნელოვანესი, ღრმავაროვანი, მეტაფორულადაც გამორჩეული, ეფექტური მიზანსცენები. იგი პოლიტიკურ ავანსცენაზე ძალაუფლების მანიაკალური ჟინით შეპყრობილთა ზედროულ აქტად გამოისახა, საუკუნეთა მანძილზე მმართველთა ვიზუალური სილამაზისა თუ სიმახინჯის მიუხედავად, კვლავ იდენტური სულიერებით რომ აოცებს საზოგადოებას.

რობერტ სტურუას სპექტაკლის ვიზუალური პლასტის გამორჩეული ეს მიზანსცენებიც, მკაფიოდ გამოხატავენ მთელი წარმოდგენის აზრობრივი პარტიტურის აქცენტებს, ისინი ათვალსაჩინოებენ, თუ „როგორ ფუნქციონირებს სიტყვა ადამიანის სოციალურ ქცევაში“ (ვიგოტსკი).

¹ გეგია მ., თეატრალური კალიდოსკოპი, თბ., 1990, გვ. 22.

თემურ ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნები“



ავტორი – მიხეილ ჯავახიშვილი,
ინსცენირების ავტორი – თამაზ გოდერძიშვილი,
რეჟისორი – თემურ ჩხეიძე,
მხატვარი – გიორგი ალექსი-მესხიშვილი,
კომპოზიტორი – გომარ სინარულიძე,
ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი,
მარჯანიშვილის თეატრი,
პრემიერა გაიმართა 1984 წლის 19 თებერვალს.

თემურ ჩხეიძე (1943) – XX საუკუნის დიდი ქართველი რეჟისორი, საქართველოს სახალხო არტისტი (1981), რუსეთის ფედერაციის სახალხო არტისტი (1994), რუსთაველის, მარჯანიშვილის, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის პრემიების ლაურეატია. იგი მუშაობდა რუსთაველის თეატრის რეჟისორად (1969-1981), მარჯანიშვილის თეატრის მთავარ რეჟისორად (1981-1991). განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულებით გამოირჩეოდა მის მიერ ქართულ თეატრში დადგმული სპექტაკლები: დ.კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რ. სტურუასთან ერთად, 1969), შ. დადიანის „გუშინდელნი“ (1972), „ჩემო კალამო“ (ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა მიხედვით, 1978), „ჰაკი აბა“ (ლ. ქიჩელის მოთხ. ინს-ბა, 1981), „ჯაყოს ხიზნები“ (მ. ჯავახიშვილის რომანის ინს-ბა, 1984).

სულიერი და ზნეობრივი პრობლემები მკვეთრი რელიეფურობითა და სიმძაფრით იყო გამოხატული თ. ჩხეიძის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლში – „ჯაყოს ხიზნები“. იგი რეჟისორმა სამჯერ დადგა, – ტელევიზიაში (1979), მოსკოვის სამხატვრო თეატრში (1983), მარჯანიშვილის თეატრში (1984). ეს ფაქტი იშვიათია და ადასტურებს პრობლემის მასშტაბს. თუ სატელევიზიო სპექტაკლს თან ახლდა აურაცხელი სკანდალური გამოხდომები, მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენა მაყურებელმა მშვიდად მიიღო და თითქმის ერთსულოვნად აღიარა რეჟისორის შემოქმედებით შედევრად.

რეგოლუცია წარმოდგენის დასაწყისშივე უჩვეულო სიმძაფრით არყვედა მრავალსაუკუნოვან ქართულ სინამდვილეს, ამზობდა ტრადიციულ ურთიერთობებს, მარადიულ ღირებულებებს. არეული დრო, სამკვდრო-სასიცოცხლოდ უპირისპირებდა ერთმანეთს ინტელიგენტსა და კაცობრიობის პრეისტორიული ხანის ველურ ძალას... სცენურ გარემოში თავმოყრილი და გაერთიანებული იყო სხვადასხვა ინტერიერი, ნივთები, გამოსახულებები. აქ ერთმანეთის გვერდით არსებობდა ტაძრის ნანგრევები და უპატრონოდ მიტოვებული სახლის კედელი. სიმულტანური დეკორაცია ასახავდა აპოკალიფსურ გარემოს. კედლებიდან იმზირებოდნენ გახუნებულ-გადაფხეკილი ფრესკები და სპექტაკლის მთავარი პერსონაჟის, თავადი თეიმურაზ ხევისთავის საგვარეულო ფოტოები. კედლებდაბზარული, ნატაძრალად ქცეული ტაძრის გაფერმკრთალებული ღვთისმშობლის ფრესკის ფრაგმენტის შორიანხლოს, მწნილის ქილები, სხვადასხვა სამეურნეო ნივთები მიეყარა ვილაცის უხემ



თემურ ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნები“, მარჯანიშვილის თეატრი, 1984

ხელს. თვალის ერთი შეველებითაც ნათელი ხდებოდა, რომ ტაძარი ცხოველთა სადგომდაც გადაექცაით. სცენოგრაფია მიანიშნებდა ნასოფლარი ნაშინდარის დაკნინებულ ყოფას, სადაც საყდრის საკრალურობა „ახალი დროების“ მიერ გვარიანად შერყენილიყო. ასეთ ვანდალურ ატმოსფეროში, სცენაზე ჩაბნელებული კარის ჭრილიდან შემოაბიჯებდა ნ. მგალობლიშვილის თეიმურაზი. გამხდარ სხეულზე მას დახვეწილად და გემოვნებით ემოსა ქათქათა პერანგი, შავი სერთუკი და ქუდი. ამ ლიბერალს, დემოკრატს, მწიგნობარსა და მისი ფიქრით რევოლუციონერს, ფერმკრთალ სახეზე მარტვილის

საწყალობელი, თითქმის დამნაშავეის ღიმილი აღბეჭდვოდა. სადღაც, მიღმიერი სამყაროდან მონაბერი მამაკაცის ომახიანი, მაგრამ შეშფოთებული მოძახილი, გამაფრთხილებელი ზარივით ეფინებოდა სცენას და დარბაზს, თუმცა წინაპრის ხმის შესმენისათვის თითქოს დახშულიყო გადაშენების დაღმართში დაქანებული კეთილშობილური გვარის ნაშიერის სმენა. სახელოვანი, დევგმირი ხვეისთავების უკანასკნელი მემკვიდრის თვალი და ყური რეალობას აცდენოდა. იგი სრულებით ვერ იაზრებდა კარსმოდგარი წითელი რევოლუციის სასტიკ, დაუწერელ კანონს, მისთვის ჩვეული დამანგრეველი ძალით, უსასტიკესი მეთოდებით რომ ანადგურებდა გზაზე შემხვედრ ყველა მარადიულ ღირებულებას.

ტანდაბალი, გამხდარი, უღონო, ფეხარეული, ფრატუნა ნაბიჯებით „დამშვენებული“, ოდესღაც ძლევაძოხილი ხვეისთავების დაჩიავებული შთამომავალი, უსწრაფესად გარდაიქმნებოდა ნათავადარად. რეჟისორისა და მსახიობის გააზრებით, წარმოდგენის პირველივე მიზანსცენაში მაყურებელი მოწმე ხდებოდა ხვეისთავის ტრაგიკული ტრანსფორმაციის. ნოდარ მგალობლიშვილის მიერ შექმნილი სცენური სახე, ვიზუალურადაც შესაბრალისად გამოიყურებოდა გივი ჩუგუაშვილის დაკუნთული, ლოყებლაჟლაჟა, სქელი ბეწვის ტყაპუჭითა და ფაფახით შემოსილი, ტყავის მაღალ ჩექმებში გამოწყობილი, განუყრელი მათრახით „შეიარაღებული“ ჯაყო ჯივაშვილის გვერდით. ისინი კონტრასტულ წყვილს წარმოადგენდნენ. რეჟისორი პლასტიკური დაპირისპირების ხერხით საგანგებოდ უსვამდა ხაზს თეიმურაზის ფიზიკურ სისუსტეს, მისი სხეულის სიმსუბუქესა და ჯაყოს აგრესიულ ფიზიკურ ძალას. ეს პლასტიკურ-ფსიქოლოგიური დაპირისპირება სახიერად და მძაფრად გასდევდა მთელ სპექტაკლს. თითქოსდა პრინციპული, უსაზღვროდ შემწყნარებლური ტონით გამორჩეული ინტელექტუალი, სრულიად უუნარო ხდებოდა, შეეფასებინა არა მარტო კარს მომდგარი რევოლუციის ფატალური შედეგები, არამედ მისსავე შორიახლოს ჩასაფრებული ველური, უძღები ჯაყოს უტიფარი შეტევები, რომ ხელყოფისა და განადგურებისაგან დაეცვა წინაპართა მრავალსაუკუნოვანი მემკვიდრეობა, საკუთარი ღირსება.

რეჟისორი და მსახიობი პაროდული მიზანსცენით თამაშობდნენ ნათავადარისა და ნაყმევის მხილების სურათს. სპექტაკლის წამყვანის სიტყვებზე – „როცა ვარდისფერი საქართველო ჩამუქდა და გაწითლდა“, განათლებული ინტელიგენტი, სასურველ რევოლუციას დიდი ენთუზიაზმით, უკიდვანო აღმაფრენით ეგებებოდა. ამ დროს, ავანსცენაზე მაგიდასთან მიძვდარი, თანამეცხედრესთან შეკამათებული და მასთან ლამის

თავდაცვის რეჟიმში მყოფი ნოდარ მგალობლიშვილის თეიმურაზი საკუთარ მრწამსსა და ცხოვრებისეულ პოზიციას გაცხარებით იცავდა... მაგრამ, როგორც კი მის სმენამდე აღწევდა რევოლუციის გამარჯვების ცნობა, უეცრად ფეხზე წამოიჭრებოდა, ჯიბიდან წითელ ცხვირსახოცს ამოიღებდა და სასოებით უქნევდა რუსული არმიის კოლონებს. იმავდროულად, უზომოდ ბედნიერს, გულის სკნელიდან აღმოხდებოდა ენერგიული შეძახილი: „თავისუფლებას გაუმარჯოს, რევოლუციას გაუმარჯოს, ძირს მეფე და ძალადობა. მთელს ქვეყანას არ ჰყოლია რუსისთანა ინტელიგენცია, პირდაპირ ბედნიერი ხალხია, ბედნიერი!“... ხვეისთავის ამ სიტყვების წარმოთქმისთანავე, მის ზურგს უკან ქურდული მიპარვით ჩნდებოდა ახალი დროების სასურველ ფერიცვალებას მიყურადებული, ბატონის დაუდევარ ხასიათში გვარიანად განსწავლულ-გაწაფული ნამოურავალი. იგი ნათავადარს თავისი ღონიერი თათებით უტიფრად სტაცებდა ხელიდან წითელ ბაირაღს და ისიც სიხარულით წარმოსთქვამდა „რევოლუციის“ სადიდებელ „ტირადას“ – „ღმერთმა გაკურთხოს ბალშევიკების მთავრობა, რომელმაც საწყალ ჯაყოს ბაღიც მოგცა, ვენახიცა, კარგი საქონლიცა, ძირს ჟორდანია... არ გინდა ჯაყოს ბურჟუაზიის მთავრობა აღარა, ღმერთმა გაკურთხოს ჩვენი რევოლუცია, შემეწიოს ჯაყოსა იმის მადლი და ანგელოზი!“.

თეიმურაზ ხვეისთავი და მისი უწიგნური ნამოჯამაგირალი, ნახევრად ველური ჯაყო, რევოლუციას ერთნაირი სიხარულით ეგებებოდნენ. ამ მიზანსცენაშივე ხდებოდა თვალნათელი მათი სამომავლო ურთიერთობის დრამა. ნოდარ მგალობლიშვილი დროს აცდენილ პიროვნებას, ინტელიგენტისა და არისტოკრატის განზოგადებული სახეს წარმოსახავდა. იგი რევოლუციური კატაკლიზმებისა თუ ჯაყოს სტიქიური ძალის, მისი არაპროგნოზირებადი, ცხოველური საწყისის პირისპირ, სრულიად უორიენტირო ხდებოდა, რაც განაპირობებდა კიდევ მარადიულ ღირებულებათა ნგრევას, მასზე ორიენტირებული საზოგადოების გარდაუვალ მარცხს.

ვიზუალურ-ვერბალურ ნიშანთა სისტემით, წარმოდგენაში მკაფიოდ ვლინდებოდა კონკრეტული ნარატივის მიღმა არსებული საბედისწერო რეალობა. სცენაზე ერთი ოჯახური დრამის მაგალითი მასშტაბურ სახეს იძენდა. მაყურებლის თვალწინ თამაშდებოდა სასტიკი სიმართლე, – რევოლუციის ტრადიციულ შედეგად გადაქცეული ქვეყნის სულიერი კრიზისი, მისი გაპარტახება.

შალვა გაწერელიას „ჩვენებურები“



პიესის ავტორი – მიხეილ ჯაფარიძე,
რეჟისორი – შალვა გაწერელია,
მხატვარი – თემურ სუმბათაშვილი,
კომპოზიტორი – გომარ სიხარულიძე,
მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრი,
პრემიერა გაიმართა 1985 წლის 9 მაისს,
1985 წელს სპექტაკლი სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა.

გაწერელია შალვა (მუმუშა) (1931 – 2012), XX საუკუნის გამოჩენილი რეჟისორი და პედაგოგი, საქართველოს სახალხო არტისტი (1987), მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი იყო. იგი მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის მთავარი რეჟისორი გახლდათ 1976-1995 წლებში და განახორციელა მნიშვნელოვანი თეატრალური რეფორმა. მან მოზარდმაყურებელთა პედაგოგიურ-დიდაქტიკური თეატრი გარდაქმნა მკვეთრი მსოფლმხედველობის მქონე თანამედროვე ახალგაზრდულ თეატრად. სწორედ შალვა გაწერელიას სახელს უკავშირდება მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის შემოქმედებითი მიღწევების სახელოვანი პერიოდი. მისი წარმოდგენები იქმნებოდა მაღალ სათეატრო იდეათა გაცნობიერების შედეგად. ამკვიდრებდა კრიტიკულ-ექსპერიმენტულ ხელოვნებას, სადაც კლასიკა გამოიყენებოდა აწმყოს პორტრეტის შესაქმნელად. რეჟისორის თამამი აზროვნება, მისი მებრძოლი სულისკვეთება განაპირობებდა გაკოტრებული ისტორიული რეალობის კრიტიკულ შეფასებას, ხელოვნურად შექმნილი კერპებისა და ფასეულობების რევიზიას. ესწრაფვოდა განეჭვრიტა არსებული ეროვნული პრობლემების მიზეზები და მისგან თავდასხნის შესაძლო გზები. მოზარდმაყურებელთა ქართულ თეატრში განხორციელებული შ. გაწერელიასეული სპექტაკლებიდან აღსანიშნავია: დ. კლდიაშვილის „ქამუშადის გაჭირვება“ („ასიტეჟის“ პრემია, 1974) და „ირინეს ბედნიერება“ (მარჯანიშვილის პრემია, 1983), ნ. ღუმბაძის „კუკარაჩა“ (კომკავშირის პრემია, 1986), მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ (სახელმწიფო პრემია, 1985), ბ. ლავრენიოვის „რღვევა“ (თეატრალური საზოგადოების პრემია „წლის საუკეთესო სპექტაკლისათვის“, 1980). მის სპექტაკლებს ახასიათებდა მკაფიოდ გამოხატული მოქალაქეობრივი პოზიცია, ლტოლვა ახალი გამომსახველობითი საშუალებებისკენ, მეტაფორულობა, გროტესკულობა, ფსიქოლოგიზმი, ლაკონურობა.

რუსული იმპერიის მიერ ფაშინზე გამარჯვების 40 წლის საიუბილეო თარიღს მიეძღვნა 1985 წლის 9 მაისს, მოზარდმაყურებელთა ქართულ თეატრში გამართული შ. გაწერელიას „ჩვენებურების“ პრემიერა. რეჟისორი ომის თემას იმპერიისა და მისი ქვეშევრდომი ერის ურთიერთობის რანგში მოიაზრებდა, სადაც მარადიული ომი არ მთავრდებოდა. კრიზისული ვითარების, მრავალი გაუსაძლისი პრობლემის მიუხედავად, შრომისა და სილატაკისაგან ძალაგამოცლილი ადამიანები კვლავ თავგანწირვით იბრძოდნენ ზნეობის გადასარჩენად, მარადიულ ღირებულებათა დასაცავად. ფაქტიურად, ეს გახლდათ

ექსტრემალურ, კრიტიკულ ვითარებაში აღმოჩენილი საზოგადოების მცდელობა, ბოლომდე შეენარჩუნებინა ადამიანის სახე, კაცთმოყვარეობა, ჰუმანიზმი, მოყვასის მხარდაჭერის უნარი. „სპექტაკლმა შეძრა მაყურებელი სიმართლის ძალით, აზროვნების სიღრმით, თეატრალური ხატოვნებით, ესთეტიკური განუმეორებლობით, მხოლოდ თეატრისათვის ნიშანდობლივი უშუალობით!“¹

„გაუცხოების ეფექტის“ გამოყენებით, „დისტანციური ხედვით“ ვუმზერდით იმპერიისა და მისი ქვეშევრდომი ერის უთანასწორო ურთიერთობის, მარადიული და ფარული ომის შედეგებს. ოდესღაც ძლიერი საქართველოსგან, ნამოსახლარიღა დარჩენილიყო. სპექტაკლი წინ უსწრებდა, მაგრამ ეხმიანებოდა მერაბ მამარდაშვილის განაცხადს 1990 წლის 6 ოქტომბერს გამართულ ლექციაზე, სადაც XX საუკუნის „ქართველ სოკრატედ“ აღიარებული ფილოსოფოსი გულისტკივილით აცხადებდა: „რუსეთში, საბჭოთა კავშირში და 1921 წლიდან საქართველოში, სამოქალაქო ომი არასდროს დამთავრებულა... ისტორიაში ვითომ მშვიდობა დამყარდა, მექანიზმი კი რომელსაც ჰქვია სამოქალაქო ომი, კვლავაც მოქმედებს. ქრონიკული, უწყვეტი ძალმომრეობა გრძელდება და ჩვენი სამოქალაქო ცხოვრების წესს შეადგენს“.²

თემურ სუმბათაშვილის რუხ-ყავისფერში გადაწყვეტილი სცენოგრაფია სპექტაკლში ქმნიდა მომაკვდავი სოფლის ანუ ქვეყნის მეტაფორას. თითქმის ცარიელი სცენის სიღრმეში, მთელ სივანეზე იყო გადაჭიმული უმოქმედოდ გარინდული ბეწვის ხიდი, ხოლო არიერსცენაზე იკვებებოდა დადუმებული წისქვილი. პირქუშ სცენურ გარემოსა და გამეფებულ სევდას კიდევ უფრო ზაფრავდა რადიოდიქტორის მჭახე ხმა: „ყველაფერი ფრონტს, ყველაფერი ფრონტს!“. გაპარტახებულ სოფელში კი, გასაცემი აღარაფერი დარჩენილიყო. რადიოდიქტორის უეცარ და უცნაურ „წამოკვილებას“, შიმშილისა და შრომისაგან მისუსტებული თანასოფლელების მორიდებული გადაძახილიც ენაცვლებოდა. „ნახევარი ბათმანი სიმინდი ხომ არ გექნება მეზობელო!“, – ასე უხმობდა გაჭირვებაში მყოფი მეზობელი მეზობელს, სადაც მხოლოდ ძაბით მოსილი მოხუცები, ნაადრევად გაჭალარავებული, შრომისაგან წელში მოხრილი ახალგაზრდები და დახეიბრებული ჯარისკაცებიღა დარჩენილიყვნენ.

გენოფონდისა და დოვლათისაგან დაცლილი სოფელი საერთო წუხილსა და შიმშილ-სიღარიბეს, თითქოს ერთ დიდ ოჯახად შეეკრა. თანასოფლელები ერთმანეთს უყოფნენ სარჩოსაც და იმედსაც. რეჟისორის იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრს რელიეფურად ასახავდა მიზანსცენა, დაკავშირებული ერთი მსახიობის მიერ შექმნილი მოკრძალებული სცენური გმირის დიდ სულიერ ტრაგედიასთან. ავანსცენაზე მარტოდმარტო, სევდიანად გარინდული იდგა თამარ მამულაშვილის მწუნარებისაგან ლამის გაქვავებული, ობოლი და ფეხშიძე ნანული. ეს ახალგაზრდა, სიფრიფანა ქალი, ომში წასული მეუღლის უშედეგო მოლოდინითა და ავისმომასწავებელი წინათგრძნობით შემოვლილი, სოფლის ყველაზე დიდ ტკივილად აღიქმებოდა. თამარ მამულაშვილის სცენური გმირი, მასთან გასაუბრების ან მოკითხვის ნებისმიერ მსურველს, უმალ ამაყად, მაგრამ შეკითხვასავით შეაგებებდა ხოლმე ომში წასული მეუღლის გმირობის ამბავს და სევდიან თვალებს შეანათებდა. მსახიობის მიერ გაჟღერებული ერთადერთი ფრაზა, – „შიომ მეღალი მიიღო ზა ატვაგუ!“ – წარმოდგენაში მრავალაზროვანი იყო. ის გაისმოდა როგორც

¹ გეგია მ., თეატრალური კალეიდოსკოპი, თბ., 1990, გვ.70

² მამარდაშვილი მ., საუბრები ფილოსოფიაზე, თბ., 1992, გვ. 190.

შეტყობინება, – „ყველამ უნდა იცოდეთ ჩემი სახელოვანი მეუღლის ღვაწლის თაობაზე“, „ახალი ზომ არაფერი იცით ჩემს შიოზე“ და როგორც საყვედური, – „რას ერჩოდით ან ჩემს შიოს და ან მე!!!“...

თამარ მამულაშვილის ნანულის „შეკითხვის“ პასუხად თანასოფელელი სევდიანად უმზერდა საბრალო და უმწეო არსებას, დღე-დღეზე რომ ელოდა პირმშოს და სინანულით დუშდა. თანამოსაუბრის თავშეკავებული, უხმო წუხილით, ფეხშიძე ნანული ხვდებოდა, რომ არავინ არაფერი იცოდა მის შიოზე და შესაბამისად „ის ამქვეყნად აღარ იყო!..“ თანასოფელელის სულიერი ტკივილითა და თანაგრძნობით აღსავსე მზერის მხილველი, თითქოსდა შეურაცხყოფილი თ. მამულაშვილის ნანული, კიდევ უფრო ამაყად გაიმართებოდა ხოლმე წელში, თითქოს უსიტყვოდ ამბობდა – სიბრალოდ არავინ შემომბედოთ, მე გმირი შიოს ცოლი ვარ და ჩემს განსაცდელსაც გმირულად გადავიტანო. ამის შემდეგ, თანამოსაუბრისაგან დისტანცირებული და ქანდაკებასავით მიუდგომელი, ჯიუტად წარმართავდა მზერას სივრცისკენ... მარტოდ დარჩენილი კი მოეშვებოდა, ნერვიულად ჩაჰკიდებდა თავს და მცირე დროის გასვლის შემდეგ, კვლავ წელგამართული, დიდი მოთმინებით გასცქეროდა სოფლის შარას, საიდანაც, მისი ფიქრით, თუ ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო მისი შიო, უნდა დაბრუნებოდა.

თამარ მამულაშვილის მიერ განსახიერებული ნანული ცდილობდა ეჩვენებინა გმირი მეუღლის ცოლისათვის შესატყვისი სტოიკური ჭირთათმენის უნარი. იგი არისტოკრატიული სიმშვიდით ებრძოდა მისსავე სულის სიდრემში აზვირთებულ ქარტეხილს. მხოლოდ მაყურებლის პირისპირ განმარტოვებისას გაიბრწყინებდა ხოლმე მის თვალზე ცრემლი და გარინდულ დარბაზში მსხდომთაც ამაყად მიმართავდა – „შიომ მეღალი მიიღო ზა ატვაგუჲ“. ამ დროს, თ. მამულაშვილის ნანულის ინტონაციიდან გარკვევით ისმოდა უთქმელი საყვედური და უპასუხო, ლოგიკური შეკითხვები, – „ადამიანზე დიდი ღირებულება არაფერია ამქვეყნად, რატომ ან რისთვის გავიღეთ ასეთი დიდი მსხვერპლი?!“

მიზანსცენის კონტექსტიდან „იკითხებოდა“ არცთუ მომხიბლავი პერსპექტივის კონტურიც, რომ გაკოტრებული, დაღლილი და იმედგაცრუებული ერი, დიდხანს ვერ გაუძლებდა ბეწვის ხიდზე უსასრულო სვლას. სანახაობა გამოირჩეოდა მრავალაზროვანი ქვეტექსტებითა და მკაცრი სიმართლის დაუფარავი გაცხადების პათოსით. მერაბ გეგია წერდა: „სინამდვილის შეულამაზებელი გადმოცემა საერთოდაც დამახასიათებელია შალვა გაწერელიას რეჟისურისთვის. ამ სპექტაკლში კი მისმა „სიმკაცრემ“ თითქმის ზღვარს მიაღწია“¹.

* * *

ამრიგად, ტექსტის სასცენო ინტერპრეტაციად ფორმირებული მიზანსცენა მოიცავს დეკორაციას, განათებას, მუსიკას, მსახიობის თამაშს, რეჟისორის იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრს, მისი შეგრძნებების რეზულტატს, განსჯას თანამედროვე სინამდვილეზე. სწორედ მიზანსცენით იკითხება, რეჟისორი ტექსტს ღვამს თუ სპექტაკლს. მიზანსცენირების ხელოვნება მჭიდროდაა დაკავშირებული დამდგმელის განსაკუთრებულ უნართან – იაზროვნოს პლასტიკური გამომსახველობით, შეთხზას ადამიანის მდგომარეობა სცენურ სივრცეში, სადაც წარმოდგენილია თანამედროვე სასცენო მეტყველების ყველა ხერხი და საშუალება.

¹ გეგია მ., თეატრალური კალიდოსკოპი, თბ., 1990, გვ. 71.

ზუსტი მიზანსცენის აგება მნიშვნელოვანია როგორც მრავალრიცხოვანი მოქმედი პირებითა და სტატისტიკების მონაწილეობით შესრულებულ მასობრივ სცენებში, ისე რამდენიმე მოქმედი პირისაგან აგებული ეპიზოდების კომპოზიციური დამუშავებისას, მათ შორის სცენაზე მხოლოდ ერთი მოქმედი პირის არსებობის დროსაც. მიზანსცენის საშუალებით იხსნება სპექტაკლში ყველაზე ღირებული – იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრი, რომლის განმსაზღვრელიცაა მხატვრული სახის შეგრძნება. მიზანსცენა არ არსებობს მსახიობის გარეშე, სწორედ მსახიობი წარმოადგენს მასალას ფორმის ასაშენებლად და ყოველთვის თან დაატარებს საკუთარ ავტონომიურ, მთლიან აზრს. მიზანსცენა განკუთვნილია მსახიობთა ფიზიკური ქმედებით, მდგომარეობითა თუ შინაგანი ურთიერთქმედებით უჩვენოს მაყურებელს ესთეტიკურ ფორმაში მოქცეული განცდები, ურთიერთობებში ასახული კონფლიქტები, ემოციური შინაარსი, სასცენო მოქმედების ლოგიკა. ამიტომაც აუცილებელია მოქნილი იყოს მსახიობის სხეული, ხელი, თვალები, სამეტყველო აპარატი, რომ მსახიობის მთელი შემოქმედებითი პარტიტურა სცენაზე ქმნიდეს გამომსახველ ნახაზსა და აზრს.

ნებისმიერი, თუნდ ყველაზე მცირე ზომის სპექტაკლის ერთიანად აღქმა და შეცნობა, უმდიდრესი წარმოსახვის საშუალებითაც კი შეუძლებელია, ხოლო არც ერთი წარმოდგენა არ მოიცავს მხოლოდ ერთ მიზანსცენას. სპექტაკლში იგი ყოველთვის რამდენიმეა და ხასიათდება ერთი მიზანსცენის მეორეში გადასვლის მაქსიმალურად მცურავ-მცოცავი დინებით. მიზანსცენის მიზანია სპექტაკლის ზოგადი სათქმელი, კონცეფცია, რეჟისორის ჩანაფიქრი, მაყურებლისათვის გასაგები გახადოს ვიზუალური გამომსახველობით, ოსტატურად გადართოს ყურადღება ერთი მიზანსცენიდან მეორეზე. აღსანიშნავია, რომ ყველა მიზანსცენას არ გააჩნია ანალოგიურად ერთგვაროვანი ხარისხი და ეფექტი. თავისი ხასიათით მიზანსცენა შესაძლოა იყოს რიგითი, ილუსტრაციული, ირონიული, ჰიპერბოლური, მეტაფორული, მთავარი, არამთავარი, საკვანძო, საბუშაო, გარდამავალი, საყრდენი, გარდაუვალი და ფინალური. ყოველ მიზანსცენაში მოიპოვება მკვეთრი მთავარი მოქმედება, რომელიც წარმოადგენს მის კომპოზიციურ ცენტრს. მონტაჟით ერთიანდება მიზანსცენები, მათი აზრობრივი ქვეტექსტები, შინაგანი აზროვნების პროცესები და მზადდება ძირითადი მიზანსცენა, რომელიც მკაფიოდ წარმოაჩენს დამდგმელი გუნდის ზეამოცანას.

სპექტაკლი მოიაზრება მიზანსცენათა კონცენტრირებულ ტალღად, რომელიც ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ წარმოდგენაში მიზანსცენა მხოლოდ ერთია და განუყოფელი, როგორც აზრობრივი, ისე შესაბამისი ფორმის თვალსაზრისით. ერთი მიზანსცენის მეორისაგან განცალკევება არა მხოლოდ რიგითი მაყურებლისთვის, არამედ პროფესიონალი კრიტიკოსისთვისაც ზოგჯერ ტექნიკურ და შინაარსობრივ სირთულეს წარმოადგენს. ეს ფაქტი განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ე. წ. ფსიქოლოგიურ წარმოდგენაში, სადაც ნიუანსები ძალზე ფაქიზია, გრძნობითი გადასვლები დახვეწილი, არაპროვოცირებადი და ა. შ. სპექტაკლის ჟანრი და სტილი ვლინდება სწორედ მიზანსცენაში.

არსებითად, ნებისმიერი ტიპისა და სტრუქტურის მიზანსცენის ხარისხი და მნიშვნელობა შეუძლებელია განვსაზღვროთ მისი ხანგრძლივობით. მიზანსცენის პრაქტიკული და თეორიული აქტუალურობა განიზომება აზრობრივი ადგილით სპექტაკლის საერთო კომპოზიციასა და მის ფორმაში. მიზანსცენის კომპოზიციური ცენტრი, როგორც წესი, მკვეთრად ნათდება, რომ მასზე მოხდეს მაყურებლის ყურადღების ფოკუსირება.

მიზანსცენა განკუთვნილია იმისათვის, რომ განახორციელოს გარკვეული დამაკავშირებელი ჯაჭვის ფუნქცია მსახიობს, მაყურებელსა და დადგმის სიუჟეტს შორის, უფრო სწორად, სათქმელს შორის.

ამჯერად, ყურადღება შევაჩერეთ მხოლოდ დიდ ქართველ რეჟისორთა სპექტაკლების მნიშვნელოვან მიზანსცენებზე. ბუნებრივია, პოსტსაბჭოური პერიოდის რეჟისურამაც მრავლად შექმნა ღირსშესანიშნავი მიზანსცენები. მათი ანალიზი მომდევნო ნაშრომის თემად განიხილება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977,
2. არველაძე ნ., მომავლის გადასარჩენად, თბ., 2008,
3. გეგია მ., თეატრალური კალენდოსკოპი, თბ., 1990,
4. გურაბანიძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი, თბ., 2010,
5. თევზაძე ა., უშანგი ჩხეიძე, 1952,
6. იუზოვსკი ი., თეატრისა და დრამის შესახებ, ტ. 2, მ., 1982 (რუსულ ენაზე).
7. კიკნაძე ვ., ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა, თბ., 1986,
8. კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, თბ., 1964,
9. კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, თბ., 1977,
10. კვერენჩილაძე ზ., ჩემი ანტიგონე, თბ., 2003,
11. მამარდაშვილი მ., საუბრები ფილოსოფიაზე, თბ., 1992,
12. სახნოვსკი-პანკევი ვ., რუსული დრამატურგიის ისტორია, ტ. I, ლ-მ., (რუსულ ენაზე),
13. ზოშტარია გ., ალბომი პეტრე ოცხელი, თბ., 2007,
14. Каландаришвили М., Проблемы режиссуры Сандро Ахметели, М., 1986,
15. Пави П., Словарь театра. М., 1991,
16. კრებ., სანდრო ახმეტელი, წერილები, თბ., 1958,
17. კრებ., „სცენა, რეჟისორი – მსახიობი“, 1966,
18. ჟურნ. „ეკრანის ამბები“, 1978, 8. 1,
19. ჟურნ. „Советский Театр“, 1930, №7,
20. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 9. XII. 1932, №283,
21. გაზ. „სალიტერატურო გაზეთი“, 22. II. 1933. №4,
22. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 2010, 14.1., გვ. 23,
23. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 2010, 14.1.,
24. გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზი“, 14.07. 1979,
25. გაზ. „კომუნისტი“, 1988, 18, 02,
26. გაზ. Вечерняя Москва, 7. VI, 1930,
27. გაზ. „Наша газета“, 23. VI. 1930,
28. გაზ. „Известия“, 19. VI. 1930,
29. გაზ. „Известия“, 19. VI. 1930,
30. გაზ. „Вечерняя Москва“, 8. VII, 1930.

MISE EN SCÈNE

Summary

The *Mise en Scène* is recognized as the most important element of the direction. It has been at the centre of theatre directing since the classicist era (according to its modern classification). *Mise en Scène* has contributed to the creation and development of such professions as director and stage designer. The classical examples of *Mise en Scène* can be found in the productions of the famous Georgian director-reformers (K. Mardjanishvili, A. Akhmeteli, M. Tumanishvili, R. Sturua, T. Chkheidze, Sh. Gazerelia).

The *Mise en Scène des Auls* from the 3rd act of A. Akhmeteli's 1928 performance „Anzor“, with which the leading playhouse of Georgia presented itself at the 1st Theatre Olympic competition of the Soviet Union in Moscow in 1930, was regarded as a special artistic phenomenon in the art of theatre. In this *Mise en Scène*, the director showed the modern form of the relationship between the individual and the collective. According to E. Beskin, „A. Akhmeteli's creative method is an innovation“. This method showed how highly the ensemble of actors had mastered the technology of stage sculpture, how each actor had mastered his body, movements, voice, language and gestures.

The play „Othello“, directed by Kote Mardjanishvili, was a summary of the great director's ideas. This performance took place in 1932, the year of the rise of fascist dictatorship and tyranny. The 30s of the 20th century were the classical period in art, the golden age of modernity. The figure of Iago became the last glamorous role of the famous Georgian actor Ushangi Chkheidze. The article examines the most important *Mise en Scène* of the performance - the one when the euphorically possessed Iago spreads his wings over the hunted and defeated victim like a bird of prey. This *Mise en Scène* is a meaningful metaphor that also includes the terrifying victory of pseudo-values of the Mephistophelian century.

The Georgian ballet performance „Othello“ was a reform of the ballet genre. The founder and reformer of the Georgian ballet art Vakhtang Chabukiani, with his „Othello“, doubly burdened the function of the male dancer in classical ballet. The premiere of the ballet „Othello“ took place in Georgia in 1956, exactly one year after the bloody reprisals. In this ballet the choreographer V. Chabukiani used the *Mise en Scène* by K. Mardjanishvili - he portrayed it in the plastic language of ballet art.

In the 70's of the 20th century the great event in the Georgian theatre was the performance of the tragedy „Antigone“ by Jean Anouilh by the Georgian director Mikheil Tumanishvili (1968). It was the first production of the intellectual drama in Georgia, which led to the triumph of the actors and the ensemble „Seven against Thebes“.

was. It was a performance - action. It was a reverberation of the struggle for the protection of human dignity fanned in Europe. The famous *Mise en Scène* of the performance was the feverish duel in Kreon's study. This *Mise en Scène* was a symbol of the uncompromising struggle of an individual from the younger generation against the Grand Master of Compromises... The *Antigone*, played by the famous Georgian actress

Sina Kverenchkhiladze, insisted stubbornly on her truth and her rights by destroying and fighting the circular row of chairs placed in front of her, the barrier that embodied the rotten tyrant regime of Kreon.

In 1979, with his performance of Shakespeare's „Richard III“, director Robert Sturua interpreted it from the point of view of a Brecht-Fellow and created a production that represents a modern fantasy of Shakespeare's theme, with the unshakable urge for power coming to the fore. The premiere of the production took place in the heyday of the Brezhnev cult. This performance contains several allusions, the figure of Richard III, portrayed by the famous Georgian actor Ramaz Chkhikvadze, was a sophisticated despot and usurper who embodied the timelessness of evil. One of the most outstanding *Mise en Scène* of this performance was the duel of Richard III and Richmond (played by the Georgian actor A. Chidasheli) - the strong effect of the contrast - the repulsively ugly figure of Richard and the young Apollonically beautiful figure of Richmond (who in the production of R. Sturua is perceived as the spiritual disciple, comrade-in-arms and sexual partner of Richard). The disciple and the master are wrapped in the colossal map of England, stained with blood, in which they each keep two openings free for themselves. Two vampires fighting for power. The spiritual and moral problems are expressed in relief in one of the best productions of the famous Georgian director Temur Chkheidze „Dshaqo's Dispossessed“ (1984). The revolution destroys already at the beginning of the performance the centuries-old Georgian traditions, relations between people, eternal values. The male encouraging shouts, which sound beyond the stage, are at the same time a warning signal, that seized the stage space and the auditorium. The director and the actor played the scene of the exposure of the former prince and servant as a parodistic *Mise en Scène*. According to the narrator, „when pink Georgia turned red and darkened“, the educated nobleman and intellectual turned enthusiastically to the desired revolution. The deceitful former servant lurking behind him, sure of the soft character of his master, observed the desired change of the new era and tore the red flag out of his former master's hand. The flag, too, robbed the former prince of the „Revolution“. In this *Mise en Scène* one already saw his future relationship perspective, the failure of the values of the old Georgian intellectual and his shameful fate.

The production of Shalva Gazerelia „Ours“ (1985) was dedicated to the 40th anniversary of the victory of the Russian Empire in World War II. The director understood the theme of the war as a relationship of the empire to its subservient nation, whereby the eternal war never ended. The artistic concept of the performance was shown in relief by the tragic *Mise en Scène*: on the front stage stood the main heroine - Nanuli (played by the actress Tamar Mamulashvili) - she stood in mute, sad solitude, the mad pregnant orphan!

In my article I have tried to deal with different types of *Mise en Scène* - the *Mise en Scène*, which are connected with the role of an actor, as well as those connected with a duo, but also with mass scenes. The method of describing *Mise en Scène* is not a dogma, it can be different and depends on the taste, interest, imagination and erudition of the researcher. Moreover, only the *Mise en Scène* from the productions of great Georgian directors have been analysed in this article. Also post-Soviet directors created remarkable *Mise en Scène*, whose analysis I will deal with in my next article.

DIE MISE EN SCÈNE

Zusammenfassung

Die Mise en Scène ist als wichtigstes Element der Regie anerkannt. Sie steht seit der Epoche des Klassizismus (laut ihrer modernen Klassifikation) im Mittelpunkt der Theaterregie. Die Mise en Scène hat zur Entstehung und Herausbildung solcher Berufe wie - der Regisseur und Bühnenausstatter - beigetragen. Die klassischen Beispiele der Mise en Scène sind in den Inszenierungen der berühmten georgischen Regisseure-Reformatoren (K. Mardjanishvili, A. Akhmeteli, M. Tumanishvili, R. Sturua, T. Chkheidze, Sh. Gazerelia) reichlich zu finden.

Die Mise en Scène des Auls aus dem 3. Akt der 1928 von A. Akhmeteli inszenierten Vorstellung „Anzor“, mit der sich das führende Schauspielhaus von Georgien 1930 bei der 1. Theaterolympiade der Sowjetunion in Moskau vorstellte, wurde als eine besondere künstlerische Erscheinung in der Theaterkunst eingeschätzt. In dieser Mise en Scène zeigte der Regisseur die moderne Form der Beziehung zwischen dem Individuum und dem Kollektiv. Laut der Einschätzung von E. Beskin, „ist die schöpferische Methode von A. Akhmeteli eine Innovation.“ Durch diese Methode wurde ersichtlich, wie hoch das Ensemble der Schauspieler die Technologie der Bühnenplastik beherrschte, wie jeder Schauspieler seinen Körper, Bewegungen, seine Stimme, Sprachfertigkeit und Gestik beherrschte.

Das Bühnenstück „Othello“, dessen Regie von Kote Mardjanishvili stammte, stellte eine Zusammenfassung der Ideen des großen Regisseurs dar. Diese Aufführung fand im Jahre 1932 statt, also in dem Jahr des Aufstiegs von faschistischer Diktatur und Tyrannei. Die 30-er Jahre des 20. Jh.-s bilden in der Kunst die klassische Periode, das goldene Zeitalter der Moderne. Die Gestalt von Jago wurde zur letzten Glanzrolle des berühmten georgischen Schauspielers Ushangi Chkheidze. Im Artikel wird die wichtigste Mise en Scène der Aufführung untersucht – und zwar die, als der von Euphorie besessene Jago wie ein Raubvogel seine Flügel über dem gejagten und besiegtten Opfer ausbreitet. Diese Mise en Scène bildet eine vielsagende Metapher, die auch den furchteinjagenden Sieg von Pseudowerten des mephistophelischen Jahrhunderts beinhaltet.

Mit der georgischen Ballettaufführung „Othello“ erfolgte eine Reform in der Gattung Ballett. Der Begründer und Reformator der georgischen Ballettkunst Vakhtang Chabukiani hat mit seinem „Othello“ die Funktion des männlichen Tänzers im klassischen Ballett in doppelter Weise belastet. Die Uraufführung des Balletts „Othello“ fand in Georgien im Jahre 1956 statt, genau ein Jahr nach den blutigen Repressalien. In diesem Ballett griff der Choreograph V. Chabukiani zu der Mise en Scène von K. Mardjanishvili – er stellte sie in der plastischen Sprache der Ballettkunst dar.

In den 70-er Jahren des 20. Jh.-s wurde zum großen Ereignis im georgischen Theater die Aufführung der Tragödie „Antigone“ von Jean Anouilh durch den georgischen Regisseur Mikheil Tumanishvili (1968). Es war die erste Inszenierung des intellektuellen Dramas in

Georgien, die zum Triumph der Schauspieler und des Ensembles „Sieben gegen Theben“ wurde. Es war eine Aufführung – Aktion. Sie war ein Nachhall des in Europa entfachten Kampfes für den Schutz der Menschenwürde. Die berühmte *Mise en Scène* der Aufführung war der fieberhafte Zweikampf im Arbeitszimmer von Kreon. Diese *Mise en Scène* war ein Sinnbild des kompromisslosen Kampfes eines Individuums aus der jungen Generation gegen den Großmeister der Kompromisse. . . Die Antigone, gespielt von der berühmten georgischen Schauspielerin Sina Kverenchkhiladze, hat hartnäckig auf ihrer Wahrheit und ihren Rechten bestanden, indem sie die kreisförmig vor ihr aufgestellte Reihe von Stühlen zerstörte und bekämpfte, die Schranke, die das verfallene Tyrannen-Regime von Kreon verkörperte.

1979 hat der Regisseur Robert Sturua mit seiner Aufführung von Shakespeares „Richard III.“ aus der Sicht eines „Theater-Brechtianers“ aufgefasst und eine Inszenierung geschaffen, die eine moderne Phantasie des Shakespeare'schen Themas darstellt, wobei der unerschütterliche Drang zur Macht in den Vordergrund gerückt ist. Die Uraufführung der Inszenierung erfolgte in der Blüte-Zeit des Breschnew-Kultes. Diese Aufführung enthält mehrere Allusionen, die Gestalt des Richard III., dargestellt von dem berühmten georgischen Schauspieler Ramaz Chkhikvadze, war ein raffinierter Despot und Usurpator, der die Zeitlosigkeit des Bösen verkörperte. Eine der hervorragendsten *Mise en Scène* dieser Vorstellung war der Zweikampf von Richard III. und Richmond (gespielt von dem georgischen Schauspieler A. Chidasheli) – der starke Effekt von dem Kontrast - der abstoßend hässlichen Gestalt des Richards und der jungen apollinisch schönen Gestalt von Richmond (der in der Inszenierung von R. Sturua als der geistige Jünger, Mitstreiter und sexuelle Partner von Richard aufgefasst wird). Der Schüler und der Meister sind in die kolossale, vom Blut befleckte Landkarte Englands eingehüllt, in der sie jeweils zwei Öffnungen für sich freihalten. Zwei um Macht kämpfende Vampire.

Die geistigen und moralischen Probleme werden reliefartig in einer der besten Inszenierungen des berühmten georgischen Regisseurs Temur Chkheidze „Dshaqo's Kostgänger“ /in der neuen deutschen Übersetzung „Zuflucht beim neuen Herrn“/ (1984) zum Ausdruck gebracht. Die Revolution zerstört bereits am Anfang der Vorstellung die jahrhundertalte georgische Traditionen, Verhältnisse zwischen den Menschen, die ewigen Werte. Die männlichen ermunternde Zurufe, die jenseits der Bühne ertönen, sind zugleich warnende Signale, die sich des Bühnenraums und des Zuschauerraums bemächtigten. Der Regisseur und der Schauspieler spielten die Szene der Bloßstellung des ehemaligen Fürsten und ehemaligen Knechtes als eine parodistische *Mise en Scène*. Nach den Worten des Narrators – „als das rosafarbene Georgien sich rot färbte und verdunkelte“, so wandte sich der gebildete Adlige und Intellektuelle der erwünschten Revolution voller Begeisterung zu. Der hinter ihm lauernerde hinterlistige ehemalige Knecht, der sich des weichen Charakters seines Herrn sicher war, beobachtete den ersehnten Wandel der neuen Zeit und riss seinem ehemaligen Herrn die rote Fahne aus der Hand. Auch der Fahne beraubte ehemalige Fürst sprach eine „Lobrede“ an die „Revolution“. In dieser *Mise en Scène* sah man bereits seine künftige Beziehungsperspektive, das Scheitern der Werte des alten georgischen Intellektuellen und sein schändliches Los.

Die Inszenierung von Shalva Gazerelia „Die Unsrigen“ (1985) war dem 40. Jahrestag

des Sieges des russischen Reiches im Weltkrieg II. gewidmet. Der Regisseur fasste das Thema des Krieges als eine Beziehung des Reiches zu seiner untertänigen Nation auf, wobei der ewige Krieg nie zu Ende ging. Das künstlerische Konzept der Aufführung wurde reliefartig durch die tragische Mise en Scène gezeigt: auf der Vorderbühne stand die Hauptheldin – Nanuli (gespielt von der Schauspielerin Tamar Mamulashvili) – sie stand in stummer, traurigen Einsamkeit, das wahnsinnig gewordene schwangere Waisenkind!

Ich habe versucht in meinem Artikel verschiedene Arten der Mise en Scène zu behandeln – die Mise en Scènes, die mit der Rolle eines Schauspielers verbunden sind, sowie solche, die mit einem Duo, aber auch Massenszenen verbunden sind. Die Methode der Beschreibung der Mise en Scènes ist kein Dogma, sie kann unterschiedlich sein und hängt vom Geschmack, Interesse, Phantasie und Erudition des Forschers ab. Außerdem wurden im vorliegenden Artikel nur die Mise en Scènes aus den Inszenierungen von großen georgischen Regisseure analysiert. Auch postsowjetische Regie schuf beachtenswerte Mise en Scène, mit deren Analyse ich mich in meinem nächsten Artikel beschäftigen werde.