

დავით კლიაშვილის ნაწარმოებთა თანამედროვე ინტერპრეტაცია

გუბაზ მეგრელიძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული თეატრი, ქართული დრამატურგია, დავით კლიაშვილი

დიდი ქართველი კლასიკოსის, დავით კლიაშვილის, ნაწარმოებები ყოველთვის საინტერესოა ქართული თეატრისთვის, ამიტომაც სისტემატურად იდგმება მოთხრობები თუ პიესები განსხვავებული ინტერპრეტაციითა და სცენოგრაფიული გაფორმებით. ამასთან ერთად, მსახიობებმა არაერთი შთამბეჭდავი მხატვრული სახე შექმნეს, რითაც გაამდიდრეს ქართული სასცენო ისტორია. ამის დასტურად საკმარისია დავასახელოთ რუსთაველის თეატრის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, თბილისის მოზარდ მაცურებელთა თეატრში დადგმული შალვა გაწერელის ინოვაციური სპექტაკლი „ქამუშაძის გაჭირვება“ და რეჟისორ დიმიტრი ხვთისიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“. მოგვიანებით საინტერესო დადგმა ჰქონდა რეჟისორ სოსო ნემსაძეს ახმეტელის თეატრში სპექტაკლით „უბედურება“. ამ სპექტაკლებში პრობლემის გადაწყვეტისა და განხორციელების მრავალფეროვანი რეჟისორული ხერხები გამოვლინდა. განსხვავებული თვალთახედვით გაიაზრა ახალგაზრდა რეჟისორმა საბა ასლამაზიშვილმა ილიაუნის თეატრში „დარისპანის გასაჭირი“ და მესხეთის თეატრში „ირინეს ბედნიერება“. შეიძლება, საკამათო იყოს გადაწყვეტის ფორმა, მაგრამ სიახლისკენ სწრაფვის ექსპერიმენტული ძიებები რეჟისორისთვის სამომავლოდ სასარგებლო იქნება. თეატრალური სემონის ბოლო პრემიერა ჭიათურის თეატრში გაიმართა, სადაც რეჟისორმა გოჩა კაპანაძემ „დარისპანის გასაჭირი“ წარმოადგინა. იგი, ძირითადად, ტრადიციულ ჩარჩოებშია გადაწყვეტილი, მაგრამ ზოგიერთი სცენა განსხვავებული შინაარსის მატარებელია. დავით კლიაშვილის ნაწარმოებები რეჟისორებს იზიდავს არა მარტო განსაკუთრებული ხიბლის გამო, არამედ მათ სურთ, ოსტატურად გამოძერწილ გმირთა ხასიათებში განსხვავებული შტრიხების აღმოჩენა. რეჟისორები ცდილობენ, თავიანთ დადგმებში კლიაშვილისეული პერსონაჟები თუ მოვლენები თანამედროვე საზოგადოებრივ ცხოვრებას დაუახლოონ და წარმოაჩინონ მოქალაქეთა მნიშვნელოვანი-ეთიკური პრობლემები.

დავით კლიაშვილის მოთხრობების ინსცენირება რუსთაველის თეატრში დაიწყო 1924 წელს, როდესაც რეჟისორმა აკაკი ფალავამ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ განახორციელა. იმ პერიოდში სხვადასხვა ჟანრის პიესების დადგმების ფონზე ფსიქოლოგიურ-რეალისტური ნაწარმოებები მაცურებლისთვის საინტერესო აღმოჩნდა, თუმცა, პრესაში პოლემიკაც გამოიწვია. პირველად აქ გაჩნდა მოთხრობელი (ალექსანდრე ჟორჟოლიანი), რომელიც შემდგომში დადგმულ სპექტაკლებშიც გადადიოდა. ის მაცურებელში „მეუწყვეტელ და ხალას სი-

ცილს იწვევდა“,¹ ამასთანავე, აჩვენებდა „მშობლიურ განცდებსა და ფიქრებს“ და მაცურებელს სიცილით მოუთხრობდა გადმოცემულ ტრაგედიამ.² გამოითქვა აზრი, რომ სპექტაკლი შეიძლება დადგმულიყო როგორც რეალისტურად, ასევე სტილიზებულად და გროტესკით. ამის შემდეგ კლიაშვილის გმირებმა მდიდარი სასცენო ისტორია გამოიარეს, მაგრამ მნიშვნელოვანი სიახლე რუსთაველის თეატრში არატრადიციულად დადგმულმა „სამანიშვილის დედინაცვალმა“ გამოიწვია. რეჟისორების თემურ ჩხეიძისა და რობერტ. სტურუას ახლებური გააზრებით, სპექტაკ-

1 ლელი, სამანიშვილის, კომუნისტი, #96, 1924, გვ. 5.
2 იობი, სათეატრო, თეატრი და ცხოვრება, #10, 1924, გვ. 17.

ლში თანამედროვე ადამიანები მწერლის სახლ-მუზეუმში მიდიოდნენ და გმირებს თავიანთი დამოკიდებულებებით აცოცხლებდნენ. სწორედ აქ შეერწყა ერთმანეთს ფსიქოლოგიური ნაკადი (პლატონ სამანიშვილის - გიორგი გეგეჭკორის ხაზი) და გროტესკი (კირილეს - რამაზ ჩხიკვაძის ხაზი). ისტორიული ჩოხების ნაცვლად თანამედროვე ტანსაცმელში გამოწყობილი მსახიობები, გადაჭარბებული ემოციების გარეშე, პირობითი თეატრალური ფორმით, იმპროვიზაციითა და იუმორით გადმოსცემდნენ სიუჟეტს და გმირთა ხასიათებს. დიდი გემოვნებითა და დახვეწილი თამაშით მაყურებელი მისთვის ნაცნობ აწმყოს ხედავდა. სწორად აღნიშნავდა თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე - ძიებით აღსავსე გზაზე ფსიქოლოგიური და ინტელექტუალური თეატრის ტენდენციებს შორის ეძებდა რუსთაველის თეატრი თავის ახალ სახეს.³

საინტერესო აღმოჩნდა თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში რეჟისორ შალვა გაწერელიას მიერ დადგმული „ქამუშაძის გაჭირვება“, რომელიც ასევე პირობით-მხატვრული ფორმით გადაწყვიტეს რეჟისორმა და მხატვრებმა. სცენა ისევე ცარიელი იყო (სცენოგრაფები - მიხეილ ჭავჭავაძე და უშანგი იმერლიშვილი), როგორც გმირთა შინაგანი სამყარო და სახლ-კარი. სცენაზე არ იდგა არც დეკორაცია და არც ბუტაფორია. მხოლოდ ცარიელი კედლები ჩანდა. მსახიობებს მოქმედების მსვლელობისას თავად გამოჰქონდათ აუცილებელი ნივთები და ეპიზოდების დამთავრების შემდეგ კვლავ გაჰქონდათ. ასე ივსებოდა და იცვლებოდა ეს ცარიელი სცენა გმირთა ურთიერთობებით. სპექტაკლი იწყებოდა სამი მათხოვრის გამოსვლით, რომლებიც მოწყალეების სათხოვნელად მიადგებოდნენ ოტია ქამუშაძის სახლს. ეკვირინე (ლეილა ჯაყელი) მათ მოწყალეობას უწვდიდა. ამის შემდეგ სამი მათხოვარი ოტიას არ სცილდებოდა. ისინი ბედისწერასავით ყველგან დაჰყვებოდნენ: სახლში, სოფლის კანცელარიაში, ქორწილში. საინტერესო იყო სცენა ქორწილის შემდეგ, რომელშიც ერთ მხარეს ოტია (გია ძნელაძე) და სონია (გიული მახათაძე), მეორე მხარეს კი მათხოვრები იდგნენ და ჩაბნელებულ სცენაზე, სადაც მხოლოდ მათი სახეები იყო განათებული, ერთმანეთს შეჰყურებდნენ, მიდიოდნენ ახლადქორწინებულები, მათხოვრებიც ფეხდაფეხ

მიჰყვებოდნენ და სიბნელეში უჩინარდებოდნენ.

მეორე მოქმედებაც ამ მათხოვრების გამოსვლით იწყებოდა. ისინი ოტიას ებოში იდგნენ, როცა ეკვირინე სონიას ებოს ათვალეირებინებდა და ცარიელი სცენის ერთი კუთხიდან მეორეში გადაჰყავდა, რაც ნათლად მიგვანიშნებდა ქამუშაძეების სილატაკებზე. ამასთანავე, ისინი მასობრივ სცენებშიც ჩანდნენ, რომლებშიც სოფლელები იკრიბებოდნენ - მათხოვრობა იყო გამეფებული მთელ სოფელში და მასთან ერთად ოტიას ოჯახშიც. საინტერესოდ გადაწყვიტა რეჟისორმა სუფრის სცენებიც - ოტიას ქორწილი, ომანის შვილის ქელები და ოტიას ძეობა - ჩამოთვლილ სცენებში ერთი და იგივე ხერხია გამოყენებული. სცენის ბოლოს გმირები ზურგით დარბაზისკენ ერთ მწკრივად ლაგდებოდნენ, სამხიარულო სუფრაზე სვამდნენ და ცეკვავდნენ, ქელებში კი მხოლოდ სატმელ-სასმელს ეტანებოდნენ. სუფრის სცენებში ხალხი თავისი სკამებით მოდიოდა - ესეც კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი გახლდათ. მათთვის სულერთი იყო, ქორწილი თუ ქელები, ოღონდ სუფრასთან მსხდარიყვნენ, ყველგან ერთნაირი განწყობით მიდიოდნენ - ქცევაში, ურთიერთობებში ერთფეროვნება ჩანდა, გაურკვეველი იყო მათი ცხოვრებისეული დანიშნულება, მხოლოდ ცხოველური ინსტინქტები ამოძრავებდათ. აქ ადამიანობა, კაცთმოყვარეობა უკანა პლანზე იწევდა. ამის მაგალითი იყო სცენა, როდესაც გამხეცებული ომანი (ვასილ ივანიძე) ხელკეტით სცემდა უდანაშაულო მოხუც ეფროსინეს (ეთერ გელოვანი). „გარემოების მსხვერპლ“, საბრალო, ეთიკურ ზნეობას მოკლებულ ადამიანებს ერთმანეთი სძულდათ. მეზობელი მეზობელს ვერ იტანდა, თუმცა, შეხვედრისას ზრდილობიანი კილოთი და გაცინებული სახეებით უყურებდნენ ერთმანეთს. ფარისევლობა და ორპირობაც არ აკლდათ დანარჩენ უარყოფით თვისებებთან ერთად.

სპექტაკლის ბოლო სცენა ოტიას ბიძის, ლევან ქამუშაძის (ოთარ ბალათურია) ოჯახში მიმდინარეობდა, სადაც იქმნებოდა ცოცხალი ადამიანის პანაშვიდის დამაჯერებელი სურათი. სცენის შუაში მომაკვდავი ლევან ქამუშაძე იჯდა, რომელსაც ორივე მხარეს მეზობლები უსხდნენ. მათ მხოლოდ ახლა აკონდებოდათ ლევანისადმი მიყენებული წყენა და ახლა ცდილობდნენ თავის მართლებას და თავიანთ ნაკლოვა-

3 კიკნაძე, დავით, 1972.

ნებებზე ლაპარაკობდნენ... ეს სცენა ადამიანობის პანაშვიდს უფრო ჰგავდა. სპექტაკლი არ მთავრდებოდა ავტორისეული ფინალით, არ ჩანდა, რა გადაწყვეტილებას იღებდა ოტია საბოლოოდ.

სპექტაკლი „მოთმინება და იმედი“ რეჟისორმა სოსო ნემსაძემ დავით კლდიაშვილის „უბედურების“ მიხედვით დადგა. პიესის სათაურის შეცვლით რეჟისორს უნდოდა ყურადღება გაემახვილებინა გმირთა იმ თვისებებზე, რომლებითაც მათ ცხოვრებას სასიცოცხლო მნიშვნელობა ენიჭებოდა და ავტორისეულ კრედოს ხაზგასმით წარმოაჩენდა. რეჟისორის ჩანაფიქრით, როგორც ის 2011 წელს სპექტაკლის პროგრამაში იუწყებოდა – „პიესა აქტუალური გახდა ჩვენს ქვეყანაში განვითარებულმა მოვლენებმა. ქართულმა საზოგადოებამ დღემდე ვერ გადაჭრა საზოგადოებრივი ინტერესების პიროვნულზე მაღლა დაყენებისა და რელიქტის პრობლემა. მეზობლები, რომლებიც ერთმანეთს ერთგულებასა და სიყვარულს ეფიცებიან, კრიტიკულ სიტუაციაში კონტროლს კარგავენ, ვერ იღებენ გონივრულ გადაწყვეტილებას და გამოსავალს მხოლოდ ხელკეტების „ბრახუნში“ ხედავენ, რასაც დაპირისპირებული მხარეები ეწევიან“. ამ კონცეფციიდან გამომდინარე, ავტორისეული ტრაგიკომედია სცენაზე დრამად იქცა, რომელიც მაყურებელს მართლაც ჩააფიქრებს იმ ადამიანურ ურთიერთობებზე, რომლებსაც სცენაზე ვხედავდით.

რეჟისორმა დიმიტრი ხვთისიაშვილმა ნოდარ დუმბაძის სახელობის თეატრში დადგმული სპექტაკლით „ირინეს ბედნიერება“ დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებს ახლებური ინტერპრეტაცია მისცა. სცენაზე ვხედავდით სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელთა მანევრებს, რომლებიც ჩოხებში, სამხედრო მუნდირებში, სამოქალაქო და სასულიერო პირების სამოსით იყვნენ წარმოდგენილები და მთელ მოქმედებას სტატიკურად ადევნებდნენ თვალს. ამავე დროს, მოქმედების მსვლელობისას მანევრებიდანვე გამოდიოდნენ მსახიობები, ზოგი ქუდს იხურავდა, ზოგიც ტანსაცმლის დეტალს იყენებდა, რაც პასიურ საზოგადოებრივ პოზიციაზე მიუთითებდა. ამავე დროს ისინი პერსონაჟებადაც გვევლინებოდნენ და მსახიობებიც პერიოდულად მიმართავდნენ მათ, თუმცა, პასუხი არ ისმოდა. მაგალითად, როდესაც ვიქტორი ცდილობდა აბესალოს განზრახვაზე ხელი აეღებინებინა და ირინესა და როდამიშვილის ურთიერთობის შესა-

ხებ ამცნობდა, აბესალო ირონიულად მიმართავდა მღვდლის მანევრებს: „პირობა ჰქონიათ მიცემული“. აბესალო დირიჟორობდა კიდევ ამ მანევრებზე ჯგუფს. ორჯერ აწყვეტილებდა „სულიკოს“ სიმღერას და დამცინავი ღიმილით მუშტითაც ემუქრებოდა მათ.

აღსანიშნავია, რომ მანევრების ტრადიციულ ჩაცმულობას მსახიობების თანამედროვე კოსტიუმები უპირისპირდებოდა. ამით ნაჩვენები იყო სხვაობა ძველსა და ახალ დროს, განსხვავებულ შეხედულებებსა და ადამიანთა პიროვნულ თვისებებს შორის. სცენის მეორე მხარეს, წნელის ღობის იქით, ვერცხლისფერი პანო ჩანდა, რომელიც გმირთა სილუეტებს აირეკლავდა და მათ ნამოქმედარს აჩენდა. სცენას აყვავებული ხის ტოტები დაჰყურებდა. მისი ერთი რტო ხანდახან „გიჟს“ ეჭირა, როგორც გმირთა ცხოვრებისეული სიტუაციებიდან გამოუვალობის გამოხატულება, შემდეგ მას ირინეს სიცოცხლის განმაპირობებელი აბესალო იღებდა ხელში; ვიქტორი კი, როგორც სიცოცხლის გადარჩენის სიმბოლოს, ხის დაწნულ ღობეში არტობდა ტოტს. სწორედ ამ ადგილას ასობდა აბესალო ხანჯალს, რაც სიკვდილ-სიცოცხლის ალეგორიული გამოხატულება იყო, ღობეზე ჩამოკიდებული შავი ყაბალახი კი მოვლენების დრამატულ განვითარებაზე მეტყველებდა. ტრაგიკული დასასრულის შემდეგ ტოტებიდან სცენაზე დაცვენილი ფოთლები გმირთა უპერსპექტივობასა და სიცოცხლის უუნარობას გულისხმობდა. ყველა ეს სიმბოლური დეტალი კარგად იყო გამოყენებული და თავისი იდეური დატვირთვა ჰქონდა. სწორედ აქ ჩანდა რეჟისორ დიმიტრი ხვთისიაშვილისა და მხატვარ ლომგულ მურუსიძის ერთობლივი ჩანაფიქრის წარმატებული განხორციელება.

წამყვანი (ქეთევან ჩაჩუა) იკითხავდა – „ირინეს ბედნიერება?“, რასაც მოჰყვებოდა ფილიპეს (პავლე ნობაძე) რეპლიკა: „მომიკალი შვილი, ხომ?“, აბესალოც (დავით ხახიძე) ხანჯლით ხელში დარბაზისკენ ტრიალდებოდა. იწყებოდა მოქმედების რეტროსპექტიული ჩვენება, სადაც გაჩნდა ირინეს უბედურების მიზეზის გამოძიების მცდელობა. მსახიობი ქეთევან ჩაჩუა წამყვანი მოსამართლის ინტონაციით ეუბნებოდა დამსწრეთ – მოახსენეთ საზოგადოებას, როგორ მოხდა ყველაფერი. ამ ექსპოზიციური ნაწილით რეჟისორი ცდილობდა, მოქმედებისთვის განზოგადებული მნიშვნელობა მიენიჭებინა, რომელშიც მსა-

ხიობები განსჯიდნენ თავიანთი გმირების საქციელს, რომ ნათლად გამოეკვეთათ მათი მორალურ-ეთიკური ქცევები და რეალური ხასიათები. აქ უნდა გამოჩენილიყო, რამდენად სწორად მოქმედებდნენ ისინი და რა დადებით თუ უარყოფით გავლენას ახდენდნენ საზოგადოების განვითარებაზე. ამის მანიშნებელია რეჟისორის მიერ დამატებული ფეხმძიმე ქალის პერსონაჟი, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავდა იმ გარემოს, რომელშიც მომავალ თაობას მოუწევდა ცხოვრება და ამიტომ თანამედროვეთა პასუხისმგებლობაც იზრდებოდა შთამომავლობის წინაშე. მოქმედების დრამატიზებასთან ერთად, წამყვანი ტექსტს ხან ღობის გადაღმიდან, ხანაც მანეკენებთან მდგარი კითხულობდა, რაც საზოგადოებრივი პოზიციის სისუსტიდან გამომდინარეობდა.

რეჟისორი დიმიტრი ხვთისიაშვილი „სოფლის გიჟის“ პერსონაჟის ჩვენებით ცდილობდა, წარმოესახა ადამიანის თავისუფლებისა და სიცოცხლისკენ სწრაფვა, აგრეთვე, შექმნილ დაულაგებელ ცხოვრებასა და ურთიერთობებზეც მიგვანიშნებდა, რისთვისაც მას ხელში ხის ტოტი, როგორც სიცოცხლის სიმბოლო, ეჭირა. მსახიობ ქეთევან შერვაშიძის გმირი განიცდიდა და ემოციურად აფასებდა მის თვალწინ მომხდარ მოვლენებს, მისი მოძრაობა პერიოდულად თოჯინას მექანიკურ მოქმედებაში გადადიოდა, რაც არეულ ვითარებასთან შემგუებლობაზე მეტყველებდა (იმავე მოძრაობებს იმეორებდა შემდგომში ირინეც), თუმცა, პასუხისმგებლობას არავინ აკისრებდა სოციალური სტატუსის გამო. აქაც რეჟისორი კითხვას სვამდა – რა სჯობს, ადამიანმა თავი მოიგიჟიანოს და აღარაფერზე აღარ აგოს პასუხი, თუ მოვლენების განვითარებაში ჩაერთოს და თავისი წილი პასუხისმგებლობა გაიზიაროს საზოგადოების წინაშე. ამიტომ იყო, იგი რიგ სცენებში მარიონეტი თოჯინასავით იქცეოდა და მოვლენებს განერიდებოდა ხოლმე. ამის მიმანიშნებელი იყო ნასვამ აბესალოს (დავით ხახიძე) მიერ ხის ტოტის აღება, როდესაც თავის მეგობრებს ირინეს მასთან მიყვანას ავალებს. სწორედ აბესალო განსაზღვრავდა ადამიანთა ყოფნა-არყოფნის საკითხს, რაც მის პასუხისმგებლობას ამძიმებდა.

თავიდანვე დავით ხახიძის აბესალო, საკუთარ თავსა და ფიზიკურ შესაძლებლობებში დარწმუნებული ახალგაზრდა, გარშემომყოფთ არაფრად აგდებდა და პიროვნულ შეურაცხყოფასაც აყენებდა. მისთვის

მორალურ ფასეულობებს მნიშვნელობა დაეკარგა და მხოლოდ საკუთარი მისწრაფებების განხორციელებას ცდილობდა. ამ სცენაში ვიქტორი მანეკენებთან იდგა, რითაც საზოგადოების პასიურ პოზიციას გამოხატავდა. მსახიობი ვამეხ ჯანგიძე ცდილობდა აბესალოს აკვირებული განზრახვა გადაეფიქრებინა, რადგან ცუდ დასასრულს გრძნობდა. თავისი ინტელიგენტობიდან გამომდინარე, იგი ცხოვრებას სალი თვალთ უყურებდა, მაგრამ შეხედულებებისა და რჩევების განხორციელებას პიროვნული სისუსტის გამო ვერ ახერხებდა. მისი შინაგანი სამყარო უპირისპირდებოდა აბესალოს მსგავს ანტიპოდებს, მაგრამ, მაგანთა მსგავსად, სწამდა, ჭკვიანური სიტყვითა და ლოგიკით შეაცვლევინებდა ცხოვრების წესს. ვიქტორის ამ გარჯას რეჟისორი ერთი დეტალით ასხამდა წყალს – აბესალო მის ნაცვლად მანეკენებს ირონიულად მიმართავდა – პირობა ჰქონიათ მიცემული როდამიშვილსა და ირინესო. ამასთანავე, სამხედრო მანეკენს ქუდს ხდიდა და იხურავდა, მოგვიანებით ღობესთან იკმაყოფილებდა ბუნებრივ მოთხოვნილებას, რითაც საზოგადოების მიმართ უპატივცემულობას კიდევ ერთხელ გამოხატავდა. ვიქტორი კი კვლავ მანეკენებს უბოდიშებდა აბესალოს თავაშვებული საქციელის გამო. ასეთი დეტალებით წარმოჩნდებოდა სპექტაკლში მანეკენთა „აქტიური“ ფუნქცია. როცა შენი მორიდებით, გულკეთილობითა და მოთმინებით სარგებლობს უპატიოსნობა და უსამართლობა, პასიურობის საზღაური ყოველთვის მკაცრია. უსამართლობის წინააღმდეგობა, ხმის ამოღება ადამიანების ვალია. სპექტაკლი სცენიდან გვმოძღვრავდა: სიჩუმე დანაშაულია!

დიმიტრი ხვთისიაშვილი კიდევ უფრო ამძაფრებდა საზოგადოებრივი ნიჰილიზმის ჩვენებას, როდესაც ერთ-ერთი პერსონაჟი მანეკენებს დირიჟორობდა, რომლებიც, თითქოს, „სულიკოს“ მღეროდნენ. ამ დროს ჩხუბობდნენ აბესალო და როდამიშვილი (ნიკა კვანტალიანი). ამავე დროს, აბესალო სკამზე უჯდებოდა ირინეს და ეფერებოდა მას. სრულიად ნიველირებულ გარემოში პერსონაჟები მხოლოდ შექმნილი სიტუაციის ტყვეობაში იყვნენ. ამას გამოხატავდა თამარ ჭანუყვაძის ირინეც. მას არ სიამოვნებდა აბესალოს შეხება, მაგრამ, შინაგანი პროტესტის მიუხედავად, იძულებული იყო დაჟინებული თხოვნისა და შესაძლო უსიამოვნების ასარიდებლად მასთან ეცეკვა.

მოსალოდნელი შფოთის შიშის გამო უსმენდა აბესალოს სიყვარულის ფიცს. ირინე წუხდებოდა აბებარი თაყვანისმცემლით და საშველად ვიქტორს უხმობდა, რომელსაც რეჟისორი მათ შორის სკამზე სვამდა, როგორც ვითარების განმმუხტველ ძალას, მაგრამ, აბესალოს უსაზღვრო მოურიდელობის გამო, ირინე იძულებული იყო, მანეკენებს შეეფარებინა თავი.

ვიქტორისა და აბესალოს დინამიკურ სცენაში კარგად ჩანდა მათი შეხედულებების საპირისპირო პოზიციები, განსხვავებული ხასიათებისა და ემოციების გამოვლენა. აქ ვიქტორის თეორიულ მსჯელობასა და ინტელიგენტურ დახვეწილობას აბესალოს ინსტინქტური ემოცია და უხეში ძალა უპირისპირდებოდა. მსახიობები ვამეხ ჯანგიძე და დავით ხახიძე კარგად ახერხებდნენ ვიქტორისა და აბესალოს კონტრასტული ხასიათების ჩვენებას. ამიტომ, შინაგანი განწყობისა და საზოგადოებასთან პოლარიზებული დამოკიდებულების გამოხატვით, ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავდებოდნენ. აქედან გამომდინარეობდა ვიქტორის მორალური მცდელობა, აბესალოს თავისი ახირებული, უკადრისი სურვილის აღსრულება გადაეფიქრებინა, რაც პიროვნული მარცხით მთავრდებოდა.

როდამიშვილის (ნიკა კვანტალიანი) პიროვნული სისუსტე ჩანდა, როდესაც იგი მანეკენებიდან გამოდიოდა და ვიქტორს ფილიპესთან შუამავლობას სთხოვდა. მსახიობი ნიკა კვანტალიანი, თითქოს, მოვლენებს თვითდინებით მიჰყვებოდა, გულწრფელად სწამდა თავისი და ირინეს სიყვარულის გამარჯვების, მაგრამ მის დასაცავად არც შინაგანი და არც ფიზიკური ძალა არ ჰყოფნიდა, ამიტომ ვიქტორის ფილოსოფიურ-ინტელექტუალური გონების იმედი ჰქონდა.

ირინეს მამის, ფილიპეს, ტრადიციული შეხედულებების ილუსტრაცია გამოჩნდა, როდესაც იგი მანეკენს ყაბალას ხსნიდა და ირინესთან დიალოგს იწყებდა. მსახიობი პავლე ნოზაძე შინაგანად კმაყოფილი იყო, მასზე ეკონომიურად ძლიერ აბესალოს ოჯახთან დამოკიდების პერსპექტივით, რაშიც ქალიშვილის ბედნიერებასა და გარანტირებულ კეთილდღეობას ხედავდა. ირინეს კი ასეთი „ბედნიერების“ პერსპექტივა აშფოთებდა. ამიტომაც მათი კონტრასტული შეფასებებით აღსავსე დიალოგი სამგლოვიარო მუსიკის ფონზე მიმდინარეობდა. მათ დიალოგს „სოფლის გიჟიც“ სასოწარკვეთით აფასებდა.

პავლე ნოზაძის გმირი თავისი გადაწყვეტილების სისწორეში გულწრფელად იყო დარწმუნებული, თუმცა ჯერ ეჭვით აღიქვამდა ირინეს უარს, მაგრამ, როდესაც იგებდა, რომ ქალიშვილი ვერ გათხოვდება იმიტომ, რომ არ უყვარს, მშვიდდებოდა, შვებით ამოისუნთქავდა. ახალგაზრდა ქალის „ახირებას“ ცხოვრებისეული გამოუცდელობით ხსნიდა და არ უნდოდა, რომ ქალიშვილს „ბედნიერება“ დაეკარგა. იგი მიიჩნევდა, რომ სიყვარული ცოლქმრული მრავალწლიანი თანაცხოვრებით მაინც მოვიდოდა და ქალი ოჯახის ტრადიციებს დაემორჩილებოდა. ამას გამოხატავდა კვლავ „სოფლის გიჟიც“ გამოჩენა და ირინეც მარიონეტ თოჯინასავით იწყებდა მოძრაობას. ამდენად, ფილიპეს ტრადიციებით ნაკვებ სურვილს ირინე ინსტინქტურ დამორჩილებამდე მიჰყავდა. კვლავ ცხოვრებისეული შეგონება: სიყვარულის სახელით ყველაზე ახლობელი ადამიანები სწირავდნენ საკუთარ სისხლსა და ხორცს.

მოქმედების დრამატიზების საჩვენებლად მსახიობები თავსხმა წვიმაში ქოლგებით გამოდიოდნენ. თითოეული მათგანი საკუთარი გადარჩენისა და თავდაცვის ინსტინქტით მოქმედებდა. ამ გათითოკაცებულ საზოგადოებაში აბესალოს მოქმედება უადვილდებოდა. იგი უკვე მანეკენების დირიჟორობას იწყებდა. „სულიკოს“ თავის სურვილისამებრ აწყვეტინებდა და დასცინოდა მათ. ამიტომაც ლოგიკურად გრძელდებოდა ფილიპესა და ვიქტორის დიალოგი, რომელთა უკან ქოლგებით დაფარული საზოგადოების სიბრძავესა და დუმილს გამოუსწორებელი შედეგი მოსდევდა. პავლე ნოზაძის გმირი უფრო პრინციპული და თავდაჯერებული ხდებოდა, საბოლოოდ რწმუნდებოდა მიღებული გადაწყვეტილების მართებულობაში.

შემდგომში, როდესაც სიტუაცია უკიდურესად იძაბებოდა, პავლე ნოზაძე უკვე დაბოლმილი და დამწუხრებული შესცქეროდა მისთვის ერთ დროს სასურველ სიძეს, იმედი რომ არ გაუმართლდა. მისი თავმოყვარეობა შელახულია და კონფლიქტის გასარკვევად აქტიურად ითხოვდა აბესალოსგან სიმართლის თქმას. თავსაც დამნაშავედ გრძნობდა, რომ ირინეს გათხოვება დააძალა, მაგრამ ვითარების შეცვლა აღარ შეეძლო.

აბესალოს ოჯახში დატრიალებულ ტრაგედიას გარშემომყოფნი ჩვეულებრივ მოვლენად აღიქვამდ-

ნენ, რიგ შემთხვევებში ანგარიშსაც არ უწევდნენ ერთმანეთის გრძნობებსა და განცდებს. აბესალოს მამა, სამსონი, დარწმუნებული იყო თავისი ოჯახის ტრადიციების ურყეობაში და აზრადაც არ მოსდიოდა წესრიგის დარღვევის გარდაუვალობა. რეზო თავართქილაძის პერსონაჟი ავტორიტეტს უფრთხილდებოდა, როდესაც შვილი სტუმრად მოსულ როდამიშვილის გაგდებას ცდილობდა. იგი ახალგაზრდობაში თავისი შვილის მსგავსად იქცეოდა და ამიტომაც ცინიკურად და მთქნარებით ეუბნებოდა აბესალოს - ეს რა ქენი, მოკალი ქალი? ამ დროს მას ოჯახის პასუხისმგებლობა და ავტორიტეტი უფრო აღელვებდა, ვიდრე შვილის მიერ ჩადენილი დანაშაული, ვინაიდან ისიც მექანიკურ თოჯინას დამსგავსებული საზოგადოების ტიპური წარმომადგენელია და მორალური ფასეულობები ნაკლებად აწუხებდა. მისგან განსხვავებით, მეუღლე ეკას აღელვებდა შვილის ხასიათის გამოცვლა. მსახიობი ნინო ლორთქიფანიძე თამაშობდა ინტელიგენტ ქალს, რომელიც ირინესავით მოხვდა ამ ოჯახში, მაგრამ სტაბილური ვითარების შენარჩუნება შინაგანი პიროვნული სიძლიერით შეძლო. იგი გულწრფელად განიცდიდა შექმნილ ვითარებას და გამოსავალს ეძებდა. შეშფოთებული იყო ოჯახური ტრადიციების დარღვევით, იძაბებოდა ავადმყოფი მეუღლისა და ემოციური შვილის მოსალოდნელი დაპირისპირებით, რომლის განეიტრალებასაც სტუმართმოყვარე დიასახლისის ქცევით ცდილობდა.

ეკასა და ირინესაც ვიქტორის გამჭრიახობის იმედი ჰქონდათ, რომლის ავტორიტეტიც საზოგადოებაში გაუფასურებული და უშედეგო აღმოჩნდა. ამიტომაც წინ ვერ აღუდგა აბესალოს თავხედურ ძალადობას, უზნეო ქცევასა და ირინესადმი უსამართლობას, რასაც უდანაშაულო ქალი ემსხვერპლა.

მოქმედების განვითარებასთან ერთად, დავით ხახიძის გმირი თანმიმდევრულად გამოხატავდა, თუ როგორ იცვლებოდა მისი გრძნობები მეუღლისადმი. თითქოს ნაწილობადაა კიდევ ნაჩქარევად გადადგმულ ნაბიჯს და თავის გასამართლებლად მეუღლის ღალატზე თავადვე ავრცელებდა ხმებს, რაც საკუთარი ღირსების შელახვის ფასად უბრუნდებოდა. ირინესგან მოულოდნელი მხილებისას კი პატივმოყვარეობის ყალბი დაცვის მიზნით მეუღლის მოკვლასაც არ ერიდებოდა.

სპექტაკლი რეჟისორული თვალთახედვითა და მხატვრული გადაწყვეტით საინტერესო ნამუშევარი

გახლდათ. მასში მხილებული იყო მანეკნად ქცეული საზოგადოება, რომლის განუკითხაობამაც უსამართლობა წარმოშვა და დანაშაულის ჩადენას შეუწყო ხელი.

საინტერესო აღმოჩნდა თავისუფალი თეატრის მიერ დადგმული „სამანიშვილის დედი(ს)ნაცვალი“. რეჟისორმა გიორგი (გოგი) მარგველაშვილმა მოქმედება თანამედროვეობაში გადმოიტანა. აქვე აღვნიშნავ, რომ ამ ხერხს პირველად რუსთაველის თეატრში რეჟისორებმა თემურ ჩხეიძემ და რობერტ სტურუამ მიმართეს, სადაც სიუჟეტი დავით კლდიაშვილის სახელ-მუზეუმში მისულ დამთავალიერებელთა მიერ თამაშდებოდა. ამ შემთხვევაში კი რეჟისორმა გიორგი მარგველაშვილმა და ინსცენირების ავტორმა ალექსანდრე ქოქრაშვილმა სიუჟეტი XXI საუკუნის რეალობას მოარგეს და წარსულის გმირები თანამედროვე პრობლემებსა და ყოფაში დაგვანახვეს. აქ, არც გალატაკებული აზნაურებსა და არც არსებობისთვის მებრძოლ ადამიანებს ვხედავდით. თანამედროვე საზოგადოებაში ერთმანეთს ზნეობრივი და მორალურ-ეთიკური თვალსაზრისით ფარულად და ფარისევლურად ებრძოდნენ. მართალია, ხატის წინ ხან ლოცულობდნენ, ხანაც სანთელს ანთებდნენ, თუმცა ეს მათ ხელს არ უშლიდათ ერთმანეთს დაპირისპირებოდნენ. ამიტომაცაა, რომ ბეკინა (აპოლონ კუბლაშვილი) დასაწყისსა და ფინალში მაგიდაზე მიცვალებულივით იწვა და თითქოს მაყურებლის წინ აღდგებოდა, რაც არსებული საზოგადოების მკვდრადშობაზე მიანიშნებდა. ამიტომ სპექტაკლი დრამატულ სახეს იღებდა და ტრაგიკომიკური განწყობა იკარგებოდა - აქ არავის ეცინებოდა, აქ არავინ ფიქრობდა გართობა-დროსტარებაზე, ვინაიდან საკუთარი ცხოვრების მოწყობისთვის იბრძოდნენ და ხატიც მხოლოდ ფარად, თავიანთი საქციელის გასამართლებლად სჭირდებოდათ. ასეთი ორიგინალური გადაწყვეტისა და ანსამბლურობისთვის წარმოდგენას - ნოდარ დუმბაძის სახელობის საერთაშორისო ფესტივალზე გრან პრი - საუკეთესო სპექტაკლის პრემია მიენიჭა.

დავით კლდიაშვილის პიესების ბოლო პერიოდის დადგმებიდან ყურადღება მიიქცია ილიაუნის თეატრში რეჟისორ საბა ასლამაზიშვილის „დარისპანის გასაჭირმა“. სპექტაკლის პროგრამაში ვკითხულობთ: „ეს ამბავი გაჭრილი ვაშლივით ჰგავს ჩვენი ქვეყნის ბედს, რომელიც დარისპანივით გამოსავალს სხვაგან

ეძებს: სხვების დახმარებაში, სხვაზე „მიტოვებაში“, დაღვინილი ყოფის ილუზიაში, რომელიც ბუმერანგით ბრუნდება და კიდევ უფრო დიდ უიმედობას იწვევს. რეჟისორი და მსახიობები მაცურებელთან ერთად ეცდებიან იპოვონ გზა, რომელიც ხელს შეუწყობს დარისპანის ოჯახის, და ამავდროულად, საქართველოს მომავლის გადარჩენას“. ამ საკმაოდ პრეტენზიული განცხადების შემდეგ, მაცურებელი ელოდა პოლიტიკური ელფერით შეზავებულ ახალი იდეური შინაარსით დატვირთულ დაძაბულ თხრობას, რეჟისორს, მართლაც, ჰქონდა ამის მცდელობა, ოღონდაც იმერული კოლორიტი და ხასიათებით გაჯერებული პიესა ამის საშუალებას არ იძლეოდა. შედეგად კი მივიღეთ საკმაოდ ეკლექტური სპექტაკლი გაურკვეველი სათქმელით.

თავიდანვე მაცურებელი ხედავდა სხვადასხვა ფერის ბალიშებით მოფენილ სცენას (სცენოგრაფი მარიამ კალატოზიშვილი), რაც უნებლიედ დავით კაკაბაძისეულ იმერეთის პეიზაჟებს გვაგონებდა. შეიძლება ეს ფერადი სამყარო გმირთა უკეთესი ცხოვრების მოლოდინის ან მათი ოცნებების სამყაროცაა. მართალია, მართა (ლილი ხურითი) და პელაგია (მაია ხორნაული) სასიძოს მოლოდინში ამ ბალიშებს გადააადგილებდნენ, თითქოს რაღაცის შეცვლას ცდილობდნენ, მაგრამ მისი ფუნქცია მაინც გაურკვეველი რჩებოდა. იგივე შეიძლება ითქვას სცენის შუაში, რომოდან ამომავალ კიბზეც, რომელზედაც მხოლოდ ოსიკო (თორნიკე კაკულია) ადი-ჩადიოდა. გასაგებია, როცა ის მასპინძლებს ტკბილეულს ურიგებს, რითაც

მათი კეთილგანწყობის მოპოვებასა და თვალის ახვევის ცდილობდა. აღსანიშნავია, რომ ონისიმე მოქმედებიდან ამოღებულია და მისი ფუნქცია ოსიკოს სახეშია გასაგნებული. ოსიკო ცდილობდა, ცეკვით, პლასტიკით „მოეჯადოებინა“ საპატარძლოები, რითაც მის თითქოსდა იდუმალ სამყაროს მაღავდა.

სპექტაკლში გამქრალია კლდიაშვილისეული კოლორიტი, საუბრის კილო და „გაევროპელებულ“ თურუსულ ყაიდაზე გადასულ პერსონაჟებს ჩვეულებრივი, თანამედროვე მეტყველება ახასიათებდათ, თუმცა ზოგჯერ იმერული კილოც გვესმოდა. ამას გარდა, დარისპანს (სლავა ნათენაძე) ერთ ეპიზოდში კულისებიდან პიანინო გამოჰქონდა და ჯაბს უკრავდა, რაც შეუთავსებლად ჩანდა მოცემულ გარემოსთან. მართას (ლილი ხურითი) რუსული რომანსები, მართალია, მის სულიერ მართობასა და სიცარიელეს გამოხატავდა, მაგრამ გარემოსთან ასევე შეუთავსებლად გამოიყურებოდა. გასაგებია რეჟისორის სურვილი, ახლებურად გაეაზრებინა დავით კლდიაშვილის სამყარო, რაც მისასაღმებელია, მაგრამ სპექტაკლს არა აქვს ერთიანი განვითარების ხაზი, რაც მაცურებელს დღევანდელ ცხოვრებაზე დააფიქრებს. სწორედ ამისი პრეტენზიაც აქვს სპექტაკლს.

ამდენად, დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციისას ჩანდა რეჟისორთა მიერ სათანადო ახალი ფორმების ძიება, რითაც გმირთა ხასიათებში განსხვავებული შტრიხების აღმოჩენა და თანამედროვე საზოგადოებასთან დაახლოება, მაცურებლისთვის გასაგებს ხდიდა სპექტაკლის სათქმელს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- იობი, სათეატრო მიმოხილვა, თეატრი და ცხოვრება, #10, 1924.
- კიკნაძე ვ., დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ., 1972.
- ლელი, სამანიშვილის დედინაცვალი, კომუნისტი, #96, 1924.
- მეგრელიძე გ. დავით კლდიაშვილის სამყაროში, საბჭოთა ხელოვნება №1, 1979, გვ. 25-28.
- მეგრელიძე გ. „ირინეს ბედნიერება“ მოზარდ მაცურებელთა თეატრში. „თეატრი და ცხოვრება“, №4, 2013, გვ. 19-22.
- ოთხოზორია ვ. „დარისპანის გასაჭირი“ და საბა ასლამაზიშვილის „კროსვორდი“. <https://www.theatrelife.ge/critic>.
- შვანგირაძე ნ. „სამანიშვილის დედინაცვალი“. კომუნისტი, 1970. 15.02.№38. გვ. 4.
- ჩარვაგია ტ. „რაოდენობა ხარისხის ნაცვლად (კომენტარი ს. ასლამაზიშვილის სპექტაკლზე „დარისპანის გასაჭირი)“. <https://www.theatrelife.ge/critic>
- ჩხარტიშვილი ლ. „რამდენიმე კომენტარი საბა ასლამაზიშვილის „დარისპანის გასაჭირზე“, ანუ ქართველები მესიის მოლოდინში“. <https://www.theatrelife.ge/critic>

CONTEMPORARY INTERPRETATION OF DAVIT KLDIASHVILI'S WORKS

Gubaz Megrelidze

Key words: Georgian theater, Georgian dramaturgy, Davit Kldiashvili

The works of the great Georgian classic David Kldiashvili have always been and remain interesting for Georgian theater, therefore, stories and plays with various interpretations and scenography are systematically staged. In addition, actors have created a number of fascinating artistic images, which enriched the history of the Georgian stage: *Stepmother of Samanishvili* of Rustaveli Theater, innovative performances staged in the Tbilisi Theater for Young Spectators by T. Chkheidze and M. Gatsserelia—to mention a few.

Later, interesting performances were staged, such as *Misfortune* at Akhmeteli Theater (dir. S. Nemsadze), *Irina's Happiness* at Tbilisi Youth Theater (dir. D. Khvtisiashvili), in which different director's methods of solving and implementing tasks were revealed.

The Trouble of Darispan staged by young director Saba Aslamazishvili at the Ilia University Theater and *Irina's Happiness* at Meskheti Theater are understood from a different point of view. The form of the solution may be debatable, but the experimental search for novelty will be useful to the director in the future. The last premiere of the theatrical season took place at the Chiatura Theater, where director G. Kapanadze presented *The Trouble of Darispan*. Basically it is decided in a traditional manner, but some scenes have a different content.

To sum up, in the interpretation of the works of David Kldiashvili, where tense human relations are highlighted, the directors sought to find new, different features in the characters and bring them closer to modern social life, also to raise moral and ethical problems.

The works of great Georgian classic author Davit Kldiashvili have always been interesting for Georgian theater. Thus, stories and plays with distinct interpretations and scenic staging are systematically produced. Actors have also created a number of interesting artistic characters, thereby enriching the Georgian stage history. The staging of D. Kldiashvili's stories began at the Rustaveli Theater in 1924, when director A. Paghava produced *Samanishvili's Stepmother*.

With plays of various genres staged at that time, psychological-realist works happened to entice audiences, though also sparking some controversy in the press. Here the narrator's character (A. Zhorzholiani) was introduced for the first time, subsequently to appear in other performances, "causing continuous and hearty laughter" in the audience.¹ "Native emotional experiences and thoughts" and the tragedy told with laughter were also shown.²

It was suggested that the play could be staged realistically and in a stylized and grotesque manner. Thereafter Kldiashvili's heroes went through a rich stage history, but an important novelty at Rustaveli Theater was caused by unconventionally staged *Samanishvili's Stepmother*.

Directors T. Chkheidze and R. Sturua interpreted the play from the modern point of view, the visitors went to the house-museum of the writer and brought the characters to life according their attitudes. It was exactly here that the psychological flow (the line of Platon Samanishvili, G. Gegechkori) and grotesque (the line of Kirill, R. Chkhikvadze) merged.

Actors dressed in modern clothes instead of historical chokha attires conveyed the story and the heroes' characters with improvisation and humor in a conditional theatrical manner without any excessive emotions. Thanks to great taste and sophisticated acting, the audi-

1 ლელი, სამანიშვილის, კომუნისტი, #96, 1924, გვ. 5.

2 იობი, სათეატრო, თეატრი და ცხოვრება, #10, 1924, გვ. 17.

ence saw a familiar modern environment. Drama expert V. Kiknadze correctly noted that Rustaveli Theater, in its quest, was looking for a new look among the tendencies of psychological and intellectual theater.³

Quite interesting is *The Misfortunes of Kamushadze* staged in a conditional-artistic manner by director S. Gapsrelia. The stage is empty (scenographers M. Chavchavadze and U. Imerlishvili) just like the inner world of the characters and the house. There are no decorations or props, just bare walls. Actors bring out the necessary items during the action themselves and take them away again after the episodes are over.

This is how this empty scene is filled and changed by the relationship of the characters. The play begins with three beggars approaching Otia Kamushadze's house to ask for alms. Ekvirine (L. Jakeli) gives them alms. But the three beggars never leave Otia alone, following him just like fate: at home, at the village chancellery, to his wedding. An interesting scene: after the wedding, Otia (G. Dzeladze) and Sonya (G. Makhatadze) are standing on one side, and the beggars are standing on the opposite side and looking at each other on a darkened stage, where only their faces are illuminated. The newlyweds leave, and the beggars follow them and disappear in darkness.

The second act also begins with the beggars. They are standing in Otia's yard, when Ekvirine shows the yard to Sonya and takes her from one corner of the empty stage to another, a clear indication how poor the Kamushadzes are. In addition, they are also seen in mass scenes where villagers gather, extreme poverty reigning in the village and Otia's family. The feast scenes are also interesting. Otia's wedding, funeral repast of Omani's son and celebration of the birth of Otia's son are realized in one way. At the end of the stage, the heroes line up in a single row with their backs to the hall, drink and dance at the festive table, and they only help themselves to food and drink at the funeral repast. In the feast scenes, people come with their own chairs, another detail of their earthy lives. It does not matter to them whether it is a wedding or a funeral repast, only to gather at the table, they go everywhere with the same mood—monotony can be seen in their behavior and relationship, their purpose in life is unclear. They are driven only by animal instincts. Here, humanity and love of mankind are relegated to the

background. An example of this is the scene when an enraged Omani (V. Ivanidze) is bludgeoning innocent old Efrosine (E. Gelovani). This merciless and horrible crowd is devoid of ethics. People hate each other. A neighbor cannot stand the other, and whereas they meet, they talk politely to each other and look at each other with smiling faces. There is enough hypocrisy and duplicity as well along with other negative qualities.

The last scene of the play takes place in the family of Otia's uncle, Levan Kamushadze (O. Baghaturia), where a convincing picture of the funeral of a living person is created. Dying Levan Kamushadze is sitting in the middle of the stage with his neighbors sitting on both sides. Only now they remember the offence caused to him, and now they are trying to justify themselves and talk about their defects, which is more like a requiem service for their humanity. The play does not end with the author's heel-piece, finally it is not clear what decision Otia makes.

The play *Patience and Hope* was directed by Soso Nemsadze based on Davit Kldiashvili's *Misfortune*. By changing the title, the director wanted to call attention to the qualities of the heroes, which lent their lives vital importance, and emphasized the author's credo. According to the general idea of the director, the play has become relevant owing to the events in our country. So far Georgian society has not been able to solve the problems of putting public interests above personal ones and vestiges of the past. Neighbors who swear loyalty and love to each other, lose control in a critical situation, unable to make a reasonable decision, and see the solution only in the rattle of batons engaging the opposing parties in. Based on this concept, the author's tragicomedy has become a drama on the stage really making the audience think about the human relationships that we see on the stage.

Director Dimitri Khvtisiashvili gave a new interpretation to Davit Kldiashvili's play *Irina's Happiness* at Nodar Dumbadze Theater. Onstage, we see mannequins of representatives of different social classes dressed in chokhas, military uniforms, civilian and priestly clothes, and statically observing action. At the same time in the course of action, actors emerge from the mannequins, some of them wear hats, others use a detail of clothing which indicates to a passive public position. At the same time they also act as characters, and the actors period-

³ კიკნაძე, დავით, 1972.

ically address them but no answer is heard. For example, when Victor tries to get hold of Abesalo's intentions and tells him about the relationship between Irene and Rodamishvili, Abesalo ironically addresses the priest's mannequin: "They promised." Abesalo also conducts this group of mannequins. He interrupts the Suliko song twice and threatens them with his fist with a mocking smile.

Notably, the traditional clothes of the mannequins are contrasted with the modern costumes of the actors. This shows the difference between old and new times, different opinion and personal qualities. On the other side of the stage, beyond the brushwood hurdle, is a silver panel that reflects the silhouettes of the characters, where their action is visible. At the same time, the branches of the blooming tree overlook the scene. One of its branches is sometimes held by a madman as an expression of the inevitability of the heroes' life situations. Then Abesalo takes it in his hand conditioning Irene's life, and Victor also sticks this branch into a brushwood hurdle as a symbol of saving life. Abesalo hangs the dagger as an allegorical image of life and death, and the black headscarf hanging on the fence speaks of the dramatic development of events. After the tragic ending leaves fall from the branches on-stage to show the characters' hopelessness and lifelessness. Each symbolic detail is well used and has its own ideological message. The realization of the mutual idea of director Dimitri Khvtisiashvili and production designer Lomgul Murusidze can be seen.

The presenter (K. Chachua) asks, "Irene's happiness?" followed by Filipe's (P. Nozadze) reply: "You killed my child, didn't you?" Abesalo (D. Khakhidze) also turns toward the hall with a dagger in his hand. A flashback of action begins, with an attempt to investigate the reasons that led to Irene's murder. The presenter actress Ketevan Chachua with the intonation of a judge speaks to those present: Let the public learn how everything happened. With this expository part the director tries to give a generalized meaning to action, where the actors judge the conduct of their heroes in order to clearly outline their moral-ethical deeds and real characters, if they act in the right way and what positive or negative impact they have on the development of society. This is also indicated by the pregnant woman added by the director to symbolize the environment in which the next generation will have to live, and therefore the responsibility of the contemporaries to posterity increases regarding to what kind of future they

will create for it. Along with the dramatization of action the presenter sometimes reads the text from across the fence, and sometimes standing next to the mannequins, showing the weakness of the public position.

By showing the character of a village madman director D. Khvtisiashvili tries to imagine a person's desire for freedom and life, and also points to the failed life as well as relationships, for which he holds a tree branch in his hand as a symbol of life. The character of actress Ketevan Shervashidze experiences and emotionally recognizes the value of the events that happened in front of her, her movement periodically turns into the mechanical action of a doll, which shows her adaptation to the chaotic situation (Irene makes the same movements later), although no one makes her take responsibility due to her social status. Here, too, the director asks: What is better? Is it better for a person to go crazy and never be responsible or to get involved in the development of events and share her part of responsibility to the society? That's why she acts like a marionette doll in some scenes and sometimes avoids the events. Taken branch of this tree by drunk Abesalo (D. Khakhidze) indicates this fact when he instructs his friends to bring Irene to him. It is Abesalo who determines the issue of people's presence and absence, which makes his responsibility heavier.

The stage performance is an interesting work through its director's vision and artistic solution, in which the society turned into a mannequin is accused, where similar moral-ethical norms were violated and lies prevailed, the impunity of which caused injustice and contributed to the commission of crimes.

Quite exciting is *Stepmother of Samanishvili* staged by the Free Theater. Director Giorgi Margvelashvili brought action into modern reality. Notably, this method was first used the Rustaveli Theater's director R. Sturua where the story is played by visitors to Kldiashvili House-Museum. In this case, director and author of staging Al. Kokrashvili adapted the reality of the 21st century and showed us the heroes of the past among modern problems and situations. There are neither impoverished gentry nor people struggling for existence. In modern society they fight against each other secretly and hypocritically from a moral and moral-ethical point of view. True, there is an icon in front of them, and sometimes they pray and light a candle, but this does not prevent them from confronting each other, explaining why Bekina (A. Kub-

lashvili) lies on the table like a corpse in the beginning and the end and seems to be resurrected in front of the audience that indicates the stillbirth of the existing society. This is why the play takes on a dramatic look and the tragicomedy mood is lost—no one laughs here, no one thinks about having fun here, because they are struggling to organize their own lives and only need the icon as a shield to justify their deeds. For such an original solution and ensemble acting, the performance was awarded the Grand Prix, the prize for the best performance at N. Dumbadze international festival.

During the latest period of staging of Kldiashvili's plays director S. Aslamazishvili's *The Misfortune of Darispan* of Ilia University Theater draw attention. We read in the playbill: "This story is as like as two peas to the fate of our country which like Darispan is looking for a way out of situation elsewhere: helping others, in asking for others, in the illusion of being delighted, which returns like a boomerang and causes even greater hopelessness. The director and the actors together with the audience will try to find a way that will help to save Darispan's family, and at the same time, the future of Georgia." After this rather pretentious statement the audience was anticipating a tense narrative burdened with new ideological content mixed with a political tone, the director really had such a try but the play saturated with Imeretian atmosphere and characters does not allow it. As a result, we got a rather eclectic performance with an unclear message.

At the beginning the audience sees a stage strewn with pillows of different colors (scenographer Mariam Kalatozishvili), naturally reminding us of Imereti land-

scapes in Davit Kakabadze style. Maybe this colorful world is the world of the heroes' expectations for a better life or as well as their dreams. Indeed, Marta (Lili Khuriti) and Pelagia (Maya Khornauli) move these pillows while waiting for the future son-in-law, seemingly trying to change something but their function remains unclear. The same can be said of the ladder rising from the pit in the middle of the scene, but it is only Osiko (Tornike Kakulia) who climbs it up and down. It is clear when he puts sweets in the mouths of the hosts thus trying to win their favor and distract them from the main goal. It should be noted that Onisime is removed from the scene and his function is combined in the character of Osiko. Osiko tries to "enchant" future brides with dance and felinity, even more - to hypnotize them, what his ostensibly mysterious world hides.

In the performance D. Kldiashvili's style disappears so as the manner of conversation, and the Europeanized or Russianized heroes are characterized by ordinary, modern conversation, although sometimes we hear the Imeretian accent. Besides, in one episode, Darispan (Slava Natenadze) brings out a piano from behind the scenes and plays jazz that is incompatible with the given environment. Martha's (Lily Khuriti) Russian romances, expressing her spiritual loneliness and emptiness indeed, are incompatible with the environment.

It also has to match her lifestyle that should look like it is complete and whole. The director has got an encouraging desire to conceptualize D. Kldiashvili, but the performance does not have a common line of development making the audience think about present life to which the performance lays claims.

REFERENCES:

- იობი, სათეატრო მიმოხილვა, თეატრი და ცხოვრება, #10, 1924.
- კიკნაძე ვ., დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ., 1972.
- ლელი, სამანიშვილის დედინაცვალი, კომუნისტი, #96, 1924.
- მეგრელიძე გ. დავით კლდიაშვილის სამყაროში, საბჭოთა ხელოვნება №1, 1979, გვ. 25-28.
- მეგრელიძე გ. „ირინეს ბედნიერება“ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში. „თეატრი და ცხოვრება“, №4, 2013, გვ. 19-22.
- ოთხოზორია ვ. „დარისონის გასაჭირი“ და საბა ასლამაზიშვილის „კროსვორდი“. <https://www.theatrelife.ge/critic>.
- შვანგირაძე ნ. „სამანიშვილის დედინაცვალი“. კომუნისტი, 1970. 15.02.№38. გვ. 4.
- ჩარვაგია ტ. „რაოდენობა ხარისხის ნაცვლად (კომენტარი ს. ასლამაზიშვილის სპექტაკლზე „დარისპანის გასაჭირი)“. <https://www.theatrelife.ge/critic>
- ჩხარტიშვილი ლ. „რამდენიმე კომენტარი საბა ასლამაზიშვილის „დარისპანის გასაჭირზე“, ანუ ქართველები მესიის მოლოდინში“. <https://www.theatrelife.ge/critic>