

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

ხელნაწერის უფლებით

მარინე (მაკა) ვასაძე

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირებისათვის

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი დისერტაცია

თბილისი, 0108, საქართველო

25 ივნისი

2014

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის
ფაკულტეტის სადოქტორო პროგრამა: ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები,
თეატრმცოდნეობა, დრამისა და თეატრის თეორია. ხელმძღვანელი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი მიხეილ კალანდარიშვილი.**

ჩვენ ქვემოთ ხელისმომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით მარინე (მაკა) ვასაძის
მიერ შესრულებულ ნაშრომს: „რობერტ სტურუას სათეატრო ენის
ფორმირებისათვის“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა
რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ,
სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტს სადისერტაციო
საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

რეცენზენტები:

ნოდარ გურაბანიძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი;

თამარ ბოკუჩავა,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი;

25 ივნისი, 2014

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ შესაბამისი დასახელების
ნაშრომის გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში მისი არაკომერციული
მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს და ავტორი
ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და
არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე მეთოდით რეპროდუქცია
დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე. ავტორი ირწმუნება, რომ
ნაშრომში გამოყენებული საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია
შესაბამისი ნებართვა (გარდა მცირე ზომის ციტატებისა, რომლებიც მოითხოვენ
სპეციფიურ მიდგომას ლიტერატურის ციტირებაში, როგორც ეს
მიღებულია სამეცნიერო ნაშრომების შესრულებისას) და ყველა მათგანზე იღებს
პასუხისმგებლობას.

რეზიუმე

XXI საუკუნეში ხელოვნების სემიოტიკას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ნიშანთა სისტემის ზოგად თეორიაში. თეატრის სემიოტიკა – მნიშვნელოვანი და დღემდე ჯერ ისევ ნაკლებად შესწავლილი ნაწილია რთული პრობლემისა. სწორედ ამიტომ, ჩემთვის საინტერესო იყო, თანამედროვე ქართული თეატრის, კონკრეტულად კი მსოფლიოში სახელგანთქმული რეჟისორის – რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების კვლევა, ამ კუთხით წარმემართა.

პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, სახელოვნებო მკვლევრები, იმაზე დაყრდნობით, რომ ყოველნაირი სისტემა, რომელიც ორ ან უფრო მეტ ადამიანს შორის კომუნიკაციის საშუალებაა, შეიძლება განსაზღვრული იყოს როგორც ენა, ამტკიცებენ, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს თავისი განსაკუთრებული ენა გააჩნია. აქედან გამომდინარე, ჩვენ შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკის, ფერწერის, თეატრის, ზოგადად, ხელოვნების ენის შესახებ.

სათეატრო ენა, უპირველეს ყოვლისა, არის თეატრალობა, რომელიც წარმოადგენს ნაკრებს სხვადასხვა ნიშნებისა, კოდებისა – მსახიობთა თამაში (სხეულის პლასტიკა, ხმის ჟღერადობა, სივრცეში მოძრაობა და ა. შ.), დეკორაციები, შუქი, მუსიკა (მელოდია, ტონალობა, რიტმი), დუმილი, სიჩუმე, პაუზა, მეტაფორები, სიმბოლოები და ა. შ. ეს ყველაფერი ქმნის სათეატრო ენას.

ნაშრომში გამოყენებულმა კვლევის ისტორიულ-ტიპოლოგიურმა და სტრუქტურულ-დიალექტიკურმა მეთოდმა საშუალება მომცა გამეანალიზებინა, თუ რას წარმოადგენს ზოგადად „სათეატრო ენა“, განმესაზღვრა ნიშანთა ერთობლიობა, რომლებიც ამ ენას ქმნიან. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის კვლევის პროცესში მეჩვენებინა მისი ფორმირების პროცესი.

უპირველეს ყოვლისა, შეასავალ ნაწილში, განისაზღვრა, რას ნიშნავს „ტექსტი“ სპექტაკლში. რა თქმა უნდა, შეგვიძლია ვისაუბროთ ამა თუ იმ სპექტაკლზე, როგორც **ერთიან ტექსტზე**. სპექტაკლი მატარებელია მთელი რიგი ცალკეული შეტყობინებებისა, იმავედროულად გააჩნია მთლიანობის, ინტეგრირებულობის მნიშვნელობა.

პირველ თავში განვიხილეთ რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საწყისები და ის საკვანძო სპექტაკლები, რომლებმაც განსაკუთრებული როლი შეასრულეს რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების პროცესში. ესენია: ა. ცაგარელის „ხანუმა“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე“, ა. სუმბათაშვილის „ღალატი“.

მეორე თავში, **„გაუცხოების ეფექტი“ და რობერტ სტურუას სათეატრო ენა**, საუბარია იმის შესახებ თუ რა გავლენა იქონიეს ბერტოლდ ბრესტმა და მიხეილ ბახტინმა რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირებაზე.

მესამე თავში რობერტ სტურუას ქართული შექსპირიანა არის გაანალიზებული. ნაშრომში განვიხილეთ ის დადგმები, სადაც ჩემი აზრით, ყველაზე უფრო მძაფრად გამოიკვეთა რეჟისორის პოზიცია, ხელწერა, სათეატრო ენა. ძირითადად კი, დავეყრდენი რუსთაველის თეატრში განხორციელებულ შექსპირის პიესების სტურუასეულ ინტერპრეტაციებს. ესენია: „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“ „როგორც გენებოთ, შობის მეთორმეტე ღამე“ და „ჰამლეტი“.

სპექტაკლის ერთიანი ტექსტი იგება, სულ ცოტა, სამი, საკმაოდ დამოუკიდებელი, სუბიექტისაგან: პიესის სიტყვიერი ტექსტიდან, რომელსაც ქმნიან მსახიობები და რეჟისორი, მუსიკალურ-მხატვრული გაფორმებით და განათებით. თანამედროვე რეჟისურის შემთხვევაში, ჩვენ უნდა განვასხვაოთ პიესის ტექსტი სპექტაკლის ტექსტიდან. სპექტაკლი გადასცემს ინფორმაციას შექმნილი ტექსტის მეშვეობით. მაყურებელი კი უმეტეს შემთხვევაში ადეკვატურად აღიქვამს ინფორმაციას.

პირველ რიგში, რობერტ სტურუა მუშაობს ტექსტზე და ტექსტიდან აკეთებს გარკვეულ კომპილაციას. არსებული ნაწარმოებიდან ის ქმნის თავის ტექსტს. ზოგჯერ, რობერტ სტურუა არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას. ვფიქრობ, იმ ხერხების ნაკრებით, რომელსაც რეჟისორი იყენებს, სტურუამ თავისი სათეატრო დადგმები მაქსიმალურად მიუახლოვა კინოხელოვნების ენას. აქ ვგულისხმობ თეატრალურ ფორმებს გამომსახველობითი ენის თვალსაზრისით. მაგალითად, სათეატრო სივრცეში სხვადასხვა კინოხედების გამოყენება, ერთდროულად რამდენიმე ქმედების გაშლა სცენაზე.

სცენური ქმედების საფუძველია მსახიობი, მოთამაშე ადამიანი, ჩაკეტილი სცენურ სივრცეში. მაგრამ, სწორედ ეს სცენური ქმედების ძირეული ელემენტი იძენს ორმაგ

სემიოტიკურ მნიშვნელობას. რობერტ სტურუას თეატრის მსახიობები, შეიძლება ითქვას, უნივერსალურები არიან. მათ თამაშს ვერ მივაკუთვნებთ რომელიმე ერთ თეატრალურ სტილს.

ტრანსფორმაციამ, რომელიც განიცადეს რობერტ სტურუას სპექტაკლებში შექსპირის ტრაგედიის გმირებმა, მიანიჭა მათ სახეებს უფრო პუბლიცისტური ჟღერადობა. მან თავის, უკვე არსებულ, „სათეატრო ენას“ ახალი ჟღერადობა შესძინა. ე. წ. „წარმოსახვის თეატრს“, პირობითობას, „გაუცხოების ეფექტს“ და დისტანციურ დამოკიდებულებას, თეატრალობას დაუმატა გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიური დამუშავება („მეფე ლირი“). შექსპირის პოეტური, ფილოსოფიური სიტყვა სტურუამ სცენაზე ვიზუალურად გამოძერწა. ამა თუ იმ ეპიზოდში მოვლენის არსს იგი თავისებურ სცენურ ფორმას უსადაგებს.

რობერტ სტურუასათვის შექსპირის პიესებში მნიშვნელოვანია მასხარას პერსონაჟი, რაც რეჟისორს ხელს უწყობს თავისი კონცეფციის უკეთ წარმოჩენაში.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის, მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია დრამატურგის საპირისპირო გზით სიარული. იმავდროულად იგი ახერხებს დრამატურგიული ჩანაფიქრის ასახვას.

სათეატრო ენის ერთ-ერთ საფუძველს წარმოადგენს სცენის მხატვრული სივრცე. სცენური სივრცე გამოირჩევა ნიშნობრივი გაჯერებულობით – ყველაფერი, რაც სცენაზეა, იღებს ტენდენციას განიმსჭვალოს დამატებითი მნიშვნელობებით. მოძრაობა იქცევა მნიშვნელობის მატარებელ ჟესტად, ნივთი – დეტალად. რობერტ სტურუასათვის ნიშანდობლივია პერსონაჟთა ქმედების მეტაფორული გააზრება. რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია მთელის და ნაწილის, ფრაგმენტის და ერთიანობის წარმოჩენა, ტრაგიკულის და კომიკურის თანაარსებობა.

რეჟისორი მუსიკას ანიჭებს ისეთივე ფუნქციას, როგორსაც სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის ენას.

სტურუას სათეატრო ენის კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისებაა კოსტიუმების ეკლექტიზმი. მის სპექტაკლებში ფერთა სიმბოლიკას დრამატურგიული მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. ეპოქასთან მიახლოებული კოსტიუმების გვერდით თანამედროვედ ჩაცმულ პერსონაჟებს ვხედავთ.

აღსანიშნავია, რომ სტურუასეულ შექსპირის დადგმებში დრო არ არის განსაზღვრული. ის, რაც სცენაზე ხდება, ყოველ დროში შეიძლება განმეორდეს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ერთ-ერთი ნიშანია სცენური თხრობის არაჩვეულებრივი დინამიკურობა. რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენას ახასიათებს სხვადასხვა თეატრალური ჟანრისა თუ მიმართულების ერთ სპექტაკლში გაერთიანება.

ქართული თეატრისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, მსოფლიო სათეატრო ჟანრების და ტენდენციების ზოგიერთი მახასიათებლები, ბერტოლტ ბრესტის სათეატრო კონცეფციის ტრანსფორმირებული სახით გამოყენება, მიხეილ ბახტინის პაროდის, გროტესკული რეალიზმის, ირონიის, კარნავალურობის თეორია ქმნის რობერტ სტურუას „ეკლექტურ“, „პოლისტილისტურ“ თეატრს.

კვლევის სამეცნიერო სიახლე მდგომარეობს საკითხის დასმასა და გადაჭრის გზებში. კერძოდ, საკვლევი მასალის შერჩევასა და მისი წარმოჩენის თანმიმდევრული დინამიკის შექმნაში, რამაც ხელი შეუწყო საკვლევი ობიექტის, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ჩამოყალიბების კანონზომიერების, გამოკვეთას და ჩვენებას.

Summary

In XXI century art semiotics occupy a special place in the general theory of system of symbols. Semiotics of theater is an important and until now the least-studied part of this difficult problem. That's why it was interesting for me to direct research of modern Georgian theater towards this aspect. In the age of post-modernism, against a background of existential-significant procedure of work of art as perception of reflection, in the science of art there appears an issue of its language, as finding common language between the author and a reader, spectator, listener. Based on the fact that all systems that are means of communication between two or more people can be defined as a language, modern scholars of art assert that different fields of art have their own special language. Since art implies communication, then it necessarily has an organized system – language for

communication. Therefore, we can speak about the language of music, painting, theater, and art in general.

Theatrical language is in the first place theatricality, which is a collection of different signs, codes – actors' performance (body plasticity, voice sonority, movement in space, etc), decor, lighting, music (melody, tonality, rhythm), silence, stillness, pause, metaphors, symbols, etc. All these create a theatrical language.

The historical-typological and structural-dialectical method used in the work gave me the possibility to analyze what is “theatrical language” in general, to define the aggregate of characters that create this language; to show the process of formation of Robert Sturua's theatrical language during its study.

First of all, it is defined what means “**text**” in a play. Of course we can talk about the play as a **united text**. The play carries a series of individual messages and at the same time has a meaning of integrity.

The first chapter discusses the key performances that played a special role in formation of Robert Sturua's theatrical language. These are: A.Tsagareli's “Khanuma”, D.Kldiashvili's “Samanishvili's Step-Mother”, P.Kakabadze's “Kvarkvare”, A.Sumbatashvili's “Treason”.

The second chapter of the work will discuss the impact of Bakhtin's theory of grotesque realism and “alienation effect” of Bertolt Brecht on the director's theatrical language. This chapter analyzes mainly Brecht's “Caucasian Chalk Circle” and “The Good Person of Szechwan”. Robert Sturua has his own comprehension of Brecht's theatrical aesthetics. The director linked Brecht with Bakhtin and Georgian theatre and did not transfer Brecht's principles directly to Georgian theatre as a simple “craftsman”.

The third chapter analyzes Robert Sturua's Georgian Shakespeareana. In this work I discuss the performances in which in my opinion the director's position, his style, theatrical language was expressed most intensively. Basically, I relied on interpretations of Shakespeare's plays by Sturua staged in Rustaveli Theatre. These are: “Richard III”, “King Lear”, “Macbeth”, “Twelfth Night; or, What You Will” and “Hamlet”.

In conclusion I outlined a list of semiotic signs typical for Robert Sturua's theatrical language:

1. **Text montage** (sometimes Robert Sturua does not stage all the scenes, acts defined by a play);

2. During staging a performance use of **“film montage” method**; In order to clearly convey the concept adding to the characters more publicistic resonance by transformation of these characters;
3. **Metaphorical understanding of characters’ actions**;
4. **Application of scenic space with mathematical precision and saturation of signs**; attaching the role of symbol or metaphor to decors or props (everything that is on the stage has the additional meanings);
5. **Representation of the unity of whole and part, fragment and entirety**;
6. **Universality of actors** (their play does not belong to one theatrical style); The new manner of play, psychological moves combined with own theatrical stylistics;
7. **Coexistence of drama and irony**;
8. **Giving music the same function as to the spoken language or plastic, body language**;
9. **Several musical themes in a play**, each of them has dramaturgic and emotional function;
10. **Creating plastic sketch by means of music**;
11. **Eclecticism of performance costumes, adding dramaturgic function** to costumes; excellent dynamics of scenic narration (e.g. if a personage reads a monologue, for Sturua it is not only a monologue in classic interpretation);
12. **Mixing times** (in his performances time is never defined);
13. **Nonexistence of border between reality and conventionality**;
14. **Poly-stylistics of genres.**

Thus, we can say that the main innovation of the work in Georgian teatrology is a process of studying theatrical language in general, and specifically study, analysis of Robert Sturua’s theatrical language, the introduction of new forms and new complex approaches for this field.

ს ა რ ო გ რ ა მ ა

1.	შესავალი, სათვალთვლო ენის რაობა	10
2.	თავი I, რობერტ სტურუას სათვალთვლო ენის ფორმირების საწყისები	32
3.	თავი II, „გაუცხოების ეფექტი“ და რობერტ სტურუას სათვალთვლო ენა	68
4.	თავი III, რობერტ სტურუას ქართული შექსპირიანა	88
	„რიჩარდ III“	88
	„მეფე ლირი“	108
	„მაკბეტი“	128
	„როგორც გენებოთ, ანუ შობის მეთორმეტე დამე“	144
	„ჰამლეტი“	164
5.	დასკვნა	185
6.	გამოყენებული ლიტერატურა	201

შესავალი

XXI საუკუნეში ხელოვნების სემიოტიკას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ნიშანთა სისტემის ზოგად თეორიაში. თეატრის სემიოტიკა – მნიშვნელოვანი და დღემდე ჯერ ისევ ნაკლებად შესწავლილი ნაწილია ამ რთული პრობლემისა. სწორედ ამიტომ, ჩემთვის საინტერესო იყო რობერტ სტურუას შემოქმედების კვლევა ამ კუთხით წარმემართა. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების პროცესის გაანალიზებისას შევეცადე გამოეკვეთა რობერტ სტურუას თეატრის სემიოტიკა.

კვლევის პროცესში კომპლექსურად შევისწავლე ხელოვნების, კონკრეტულად კი – სათეატრო ენაზე დაწერილი შრომები, ამ შრომებში გამოთქმული აზრი და პრობლემატიკა. კერძოდ, დავამუშავე – იური ლოტმანის, როლანდ ბარტის, მიხეილ ბახტინის, ილია ილინის, მარსელ მარტენის, სიუზან მელოუზის, ჩარლზ ჯენკის, ალექსეი ლოსევის, იური ტინიანოვის, ვიქტორ შკლოვსკის, ვალენტინა დიანოვას, ვიქტორია ზაშჩეკინას და სხვათა – სტატიები და გამოკვლევები. გავეანალიზე ცნებები, რომლებიც განსაზღვრავენ ხელოვნების ენისა, ზოგადად, და, კონკრეტულად, სათეატრო ენის სპეციფიკას, მის სტრუქტურას, ნიშნების ერთობლიობას. აქედან გამომდინარე, ვცადე წარმომეჩინა, თუ რა ფენომენია რობერტ სტურუას სათეატრო ენა. კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, დავადგინე ძირეული ამოცანები, რომელთა საფუძველზეც ის ეტაპობრივად განხორციელდა. კვლევის მეთოდი, რომელიც ავირჩიე, შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ისტორიულ-ტიპოლოგიური და სტრუქტურულ-დიალექტიკური.

რობერტ სტურუას შემოქმედების შესახებ არსებობს თეატრმცოდნეთა: ნოდარ გურაბანიძის, დალი მუშლაძის, პაოლა ურუშაძის, თამარ ბოკუჩავას და სხვათა საფუძვლიანი შრომები. ნოდარ გურაბანიძის წიგნში „რეჟისორი რობერტ სტურუა“ თვალსაჩინოდ არის წარმოჩენილი რეჟისორის ორმოცწლიანი შემოქმედებითი გზა შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიურ თეატრში, ინსტიტუტში სწავლის პერიოდიდან 1996 წლის ჩათვლით. არაერთი რეცენზიის, დიალოგის, სამეცნიერო კვლევითი სტატიის ავტორია დალი მუშლაძე. პირველად, სწორედ მის შრომებში გამოიკვეთა რობერტ სტურუას შემოქმედებაში პოსტმოდერნიზმის ნიშნები. პაოლა ურუშაძეს სამეცნიერო კვლევის ინტერესს

წარმოადგენდა შექსპირის სტურუასეული კონცეფციები. ამ თემასთან მიმართებით, იგი მრავალი სტატიის და რუსულ ენაზე გამოქვეყნებული წიგნის „შექსპირი და ქართული თეატრი“ (Шекспир и грузинский театр) ავტორია. ასევე, არაერთი საგაზეთო და საჟურნალო პუბლიკაციის ავტორს, თამარ ბოკუჩავას დისერტაციაში: „მითოსი და ქართული თეატრი“, ახალი კუთხით აქვს გაანალიზებული რობერტ სტურუას სარეჟისორო კონცეფციები. რასაც მან ორი თავი მიუძღვნა: „მითთა დეკონსტრუქცია და კონსტრუირება რობერტ სტურუას შემოქმედებაში“ და „სპექტაკლ „სტიქსის“ წინასწარი გაგებისათვის“. აქედან გამომდინარე, წინამდებარე ნაშრომი ერთ-ერთი ნაწილია რობერტ სტურუას შემოქმედების კვლევისა.

სხვადასხვა სახის მინიშნებები, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის შესახებ, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თეატრმცოდნის ნაშრომში გვხვდება. ნაშრომის სიახლეს წარმოადგენს სამეცნიერო კვლევის ახალი კუთხით წარმართვა და მასალისადმი ინტერდისციპლინარული მიდგომა, რის შედეგადაც გამოიკვეთა სათეატრო ენის რაობა და რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების პროცესი. სიახლეა, ამ კუთხით (ვგულისხმობ სათეატრო ენას) მისი შემოქმედების შესწავლა, რობერტ სტურუას თეატრის სემიოტიკის კვლევა, პრობლემის მეცნიერული დამუშავება. ამგვარად, ნაშრომში გამოყენებულმა კვლევის ისტორიულ-ტიპოლოგიურმა და სტრუქტურულ-დიალექტიკურმა მეთოდმა საშუალება მომცა გამეანალიზებინა, თუ რას წარმოადგენს ზოგადად „სათეატრო ენა“, განმესაზღვრა ნიშნების ის ერთობლიობა, რომლებიც ამ ენას ქმნიან. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის კვლევისას მეჩვენებინა მისი ფორმირების პროცესი.

ლინგვოსემიოტიკის განვითარებასთან ერთად სახელოვნებო მეცნიერებაში გააქტიურდა „ხელოვნების ენის“ კვლევა. XX ს. მეორე ნახევარი იქცა მეტაკულტურული პრობლემების ეპოქად. ამ პერიოდში შეინიშნება მითოლოგიური აზროვნების ზოგიერთი მახასიათებლის რეგენერაცია. არანაკლებ მნიშვნელოვანია მხატვრული ენების გამოყენება კულტურის მეტამექანიზმების განსავითარებლად. ერთი რომელიმე მხატვრული ენის, როგორც კულტურის მეტაენის გამოყოფის პარალელურად ვითარდება სხვა ტენდენცია – მეტახელოვნების შექმნა: მეტაპოეზიის (პოეზია პოეზიაზე), მეტაფერწერის (ფერწერა – ფერწერის ენის აღმწერი), მეტათეატრის (თეატრი – თეატრის ენის გამაანალიზებელი),

მეტაკინემატოგრაფის. ამ თვალსაზრისით სემიოტიკის გამოჩენა კანონზომიერია არა მარტო მეცნიერების ისტორიის პერსპექტივაში, არამედ, როგორც ფაქტი კულტურის თვითორგანიზაციისა. „თუკი ჩვენ შევთანხმდებით, რომ ევოლუცია არის სისტემის წევრების თანაფარდობის, ფუნქციისა და ფორმალური ელემენტების ცვლილება – ევოლუცია აღმოჩნდება „ცვლილებად“ სისტემებისა. ეს ცვლილებები ეპოქიდან ეპოქამდე ატარებენ ხან ნელ და ხანაც ნახტომისებრ ხასიათს და არ გულისხმობენ ფორმალური ელემენტების უცაბედ და სრულ განახლებასა და შეცვლას, მაგრამ გულისხმობენ ამ ფორმალური ელემენტების ახალ ფუნქციას“.¹

რას ნიშნავს „ხელოვნების ენა“? ტერმინში „ენა“ მეცნიერები გულისხმობენ ყველანაირ საკომუნიკაციო სისტემას, რომელიც სარგებლობს განსაკუთრებული სახით განლაგებული ნიშნებით. სემიოტიკა ენას განიხილავს როგორც ნიშანთა სისტემას, კომუნიკაციის საშუალებას. წინამდებარე ნაშრომში ჩვენ არ ვაპირებთ ენის ბუნების ლინგვისტურ ანალიზს და მხოლოდ შეგახსენებთ, თუ რა მნიშვნელობა აქვს მას თავისთავად, გარდა იმისა, რომ იგი იდეების გამტარებელია.

„მართლაც, რა არის ენა? ჩვეულებრივ მას განიხილავენ როგორც საშუალებას, შექმნილს ადამიანის მიერ თავისივე მსგავსთან კომუნიკაციისათვის, აქედან გამომდინარე, როგორც რაღაც ხელოვნურს (ხელოვნური, ანუ შექმნილი ადამიანის მიერ, განსხვავებით ბუნებაში აღმოცენებულია). ძალიან ადვილია იმის დამტკიცება, რომ ეს თვალსაზრისი მცდარია. თუკი ენა მართლაც ხელოვნურად შეიქმნა, იგი უნდა არსებულიყო თავის აღმოცენებამდე, ვინაიდან ადამიანებს აუცილებლად მოუწევდათ მიემართათ სიტყვებისათვის, რათა მოელაპარაკებინათ მათ მნიშვნელობაზე. აქედან გამომდინარე, ენა არ შექმნილა ხელოვნურად. ეს არის ისეთივე ბუნებრივი მოვლენა, როგორიც თავად ადამიანია. აქვე უნდა განვმარტოთ, რომ ენა სოციალური მოვლენაა: მისი მიზანია – კომუნიკაცია, რომელიც ამავე დროს მის მიზეზსაც წარმოადგენს“.²

ხელოვნება ობიექტურად, ამა თუ იმ ხერხით, ყოველთვის ასახავს ცხოვრებისეულ მოვლენებს, გადაჰყავს რა ის თავის ენაზე, ავტორისა და

¹ Тынянов Ю. Поэтика, история литературы, кино. М. «Наука». 1977. ст. 281.

² Марсель М. Язык кино, М. «Искусство». 1959. ст.19.

მაყურებლის გაცნობიერებული განწყობა ამ საკითხისადმი შეიძლება იყოს სამმაგი. **პირველ რიგში**, ხელოვნება და არამხატვრული რეალობა განიხილება როგორც სფეროები, რომელთა შორის განსხვავება იმდენად დიდია, რომ მათი შედარება გამორიცხულია. იქ, სადაც გამომსახველობითი ხელოვნება ან თეატრი სარგებლობენ წინასწარ განსაზღვრული პირობითი ნიშნებით და ურთიერთობა გამოსახულებასა და შინაარს შორის განისაზღვრება არა მსგავსებით, არამედ ისტორიული კონვენციით, მათი ერთმანეთში „არევის“ შესაძლებლობა გამორიცხულია. ტილოსა და მაყურებელს, სცენასა და დარბაზს შორის წარმოიშობა გადაულახავი ზღვარი. მხატვრული და არამხატვრული სივრცე იმდენად მკვეთრად არის ერთმანეთისგან დაცილებული, რომ მათ შორის შესაძლებელია თანაარსებობა, მაგრამ არა შერწყმა. **მეორეც**, ცხოვრება გამოდის, როგორც მოდელირებადი აქტიურობის სფერო – ქმნის ნიმუშებს, რომელთაც ბაძავს ხელოვნება. თუკი მეორე შემთხვევაში ხელოვნება ადამიანთა ცხოვრებისეულ ქცევას აძლევს ფორმებს, მაშინ **მესამეში** ცხოვრებისეული ქცევის ფორმები განსაზღვრავენ სცენურ ქცევებს. არის ეპოქები, როდესაც ხელოვნება ძლიერად იჭრება ყოფაში, ესთეტიკურობას სძენს ცხოვრების ყოველდღიურ მდინარებას. ასეთი იყო აღორძინების, ბაროკოს, რომანტიზმის, XIX საუკუნის დასაწყისის ხელოვნება. სწორედ იმიტომ, რომ თეატრალური ცხოვრება განსხვავდება ყოფითისაგან, შეხედულება ცხოვრებაზე, როგორც სპექტაკლზე, ადამიანს ახალი ქცევის შესაძლებლობებს აძლევდა.

პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, მხატვრული ნაწარმოების, როგორც ასახვის აღქმის, ეგზისტენციალურ-მნიშვნელოვანი პროცედურის ფონზე, თანამედროვე სახელოვნებო მეცნიერებაში დგება საკითხი მისი ენის შესახებ, როგორც საერთო ენის გამონახვისა ავტორსა და მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს შორის. კომუნიკაციის ყოველი აქტი თავის თავში შეიცავს ინფორმაციის გადამცემსა და მიმღებს, ხოლო იმისათვის, რომ მიმღებმა გაიგოს გადამცემის შეტყობინება, აუცილებელია, მათ შორის არსებობდეს საერთო შუამავალი – ენა.

თანამედროვე სახელოვნებო მკვლევრები, იმაზე დაყრდნობით, რომ ყოველნაირი სისტემა, რომელიც ორ ან უფრო მეტ ადამიანს შორის კომუნიკაციის საშუალებაა, შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ენა, ამტკიცებენ, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს თავისი განსაკუთრებული ენა გააჩნია. ცნობილი

ლინგვისტი, ლიტერატურისა და ხელოვნების მკვლევარი, ფილოსოფოსი იური ლოტმანი მიიჩნევს, რომ ვინაიდან ხელოვნება შეიცავს კომუნიკაციას, მას აუცილებლად აქვს ამ კომუნიკაციის განსახორციელებლად ორგანიზებული სისტემა, ანუ – ენა. აქედან გამომდინარე, ჩვენ შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკის, ფერწერის, თეატრის, ზოგადად – ხელოვნების ენაზე.

„ენა, უპირველეს ყოვლისა, აზრობრივი სფეროა; და ენის ნიშნები აზრობრივი ნიშნებია, ხოლო თავის აზრს ისინი იძენენ იმ საგნებისგან, რომლებსაც აღნიშნავენ; ასე რომ, ეს საგნები, რომლებიც მანამდე უცნობი, ნაკლებ განსაზღვრული და ადამიანის ცნობიერებისათვის ბუნდოვანი იყო, მხოლოდ აქ, პირველად იძენენ თავის აზრს, თუმცა ეს აზრი მათთვის დამახასიათებელი იყო მანამდეც, ადამიანის მიერ მათ გამოსახვამდე და ადამიანამდეც კი, მაგრამ ეს არ იყო ენობრივი აზრი და, შეიძლება ითქვას, ადამიანური აზრი, ადამიანთა მიერ გამოსახული და შეცნობილი, არამედ აზრი რეალურ-მატერიალური“.³

ყოველ ბუნებრივ ენაში არსებობს ნიშანთა სისტემა თავისი განსაზღვრული წესებით, რომელთა მიხედვითაც ლაგდება ამ ნიშანთა სხვადასხვა კომბინაცია. თანამედროვე სემიოტიკაში შეინიშნება ყურადღების გადატანა ვერბალური ნიშნებიდან არავერბალურ ნიშნებზე. წამოიჭრა საკითხი ნიშნის ლინგვისტური ბუნების გადახედვის შესახებ. ამ ლინგვისტური გადატრიალების შედეგად ყველაფერი მოიაზრებოდა როგორც **ტექსტი, დისკურსი**, მთელი კაცობრიობის კულტურა – როგორც ჯამი ტექსტებისა, როგორც **ინტერტექსტი**, რომლის წაკითხვაც შეიძლება გრამატიკის შესაბამისი წესების მიხედვით. რა თქმა უნდა, სპეციფიკური ყოველი სახეობის ტექსტისთვის, მაგრამ აგებული ბუნებრივი ენის გრამატიკის შესაბამისად. ამგვარად, არავერბალურ ნიშნებს მიაწერეს ვერბალური ნიშნების თვისებები. ყოველგვარი ნიშნები, როგორც კოგნიტური, ასევე კომუნიკატორული, უნდა იკითხებოდეს, ამისთვის კი აუცილებელია წაკითხვის პროცედურის შესწავლა. ყოველ ენას აქვს თავისი განსაზღვრული სტრუქტურა. თუკი ხელოვნება კომუნიკაციის საშუალებაა და, აქედან გამომდინარე, ენაა, მაშინ ამ ენას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს თავისი ნიშანთა სისტემა, მხოლოდ მისთვის

³ Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М. «Искусство». 1976. ст.106.

დამახასიათებელი (განსაზღვრული) სახით მოწყობილი. საკითხის ამგვარად დასმა იძლევა იმის საშუალებას, რომ ხელოვნებას ორი განსხვავებული თვალსაზრისით მივუდგეთ.

პირველ რიგში, ხელოვნებას აქვს ყველა სხვა ენასთან რაღაც საერთო და **მეორეც,** გააჩნია მხოლოდ მისთვის, როგორც განსაკუთრებული ენისთვის დამახასიათებელი, რაც ასხვავებს მას ამ ტიპის სხვა სისტემებისგან. იური ლოტმანი გამოყოფს ენების სამ ტიპს.

„ცნება „ენა“ აერთიანებს:

- ა) ბუნებრივ ენებს (მაგალითად: რუსული, ფრანგული, ესტონური, ჩეხური);
- ბ) ხელოვნურ ენებს: მეცნიერების ენები (მეტაენები სამეცნიერო აღწერისთვის), პირობითი სიგნალების ენები (მაგალითად, საგზაო ნიშნები) და ა. შ.;
- გ) მეორადი ენების მეორად მოდელირებად სისტემებს – კომუნიკაციური სტრუქტურები, დაშენებული ბუნებრივ-ენობრივ საფეხურზე (მითი, რელიგია)⁴ და ასევე, რომ ხელოვნება მეორადი მოდელირებადი სისტემაა, ხოლო „მეორადი, ენასთან მიმართებაში“ არ უნდა გავიგოთ, „ენის, როგორც მასალის გამოყენებელი“.⁵

ვინაიდან ადამიანის ცნობიერება ენობრივი შემეცნებაა, მისი ყველა სახეობა, მათ შორის ხელოვნებაც, შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მეორადი მოდელირებადი სისტემა. ამრიგად, ხელოვნება წარმოადგენს ერთგვარ, მეორად ენას, ხოლო ხელოვნების ნიმუში – ამ ენაზე შექმნილ ტექსტს. ავტორი, შემოქმედი მის მიერ შექმნილი ენობრივი სისტემით გადასცემს ინფორმაციას მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს და ა. შ. სწორედ ამ ენის მეშვეობით მყარდება კონტაქტი ინფორმაციის გადამცემსა და მიმღებს შორის, ადრესატსა და ადრესანტს შორის. იმავდროულად, ადრესატი შეიძლება იყოს ერთი ან მრავალი. ამგვარად, შემოქმედი ხელოვნების მეშვეობით გადასცემს ინფორმაციას. მხატვრული ტექსტის ინფორმაციული სისავსე მიიღწევა იმით, რომ მიუხედავად მისი რთული, ხშირად ბოლომდე გაუგებარი შინაგანი მექანიზმისა, სტრუქტურული კანონზომიერება არ ამცირებს მასში ინფორმაციულობას. ამ ინფორმაციის გადაცემას მკვლევრებმა პირობითად უწოდეს მხატვრული კომუნიკაცია და განსაზღვრეს, რომ მხატვრული კომუნიკაციის მონაწილე იღებს ინფორმაციას არა მხოლოდ შეტყობინებიდან,

⁴ Лотман Ю. Об Искусстве. М. «Искусство». 2005. ст. 21.

⁵ იქვე: გვ. 21.

არამედ იმ ენიდანაც, რომელზეც ესაუბრება მას ხელოვნება. მხატვრული კომუნიკაციის აქტში არასდროს არის შეუმჩნეველი, ავტომატიზებული, წინასწარ განჭვრეტილი სისტემა. აქედან გამომდინარე, მხატვრული ურთიერთობისას ესთეტიკური კონტექსტის ენამ და ტექსტმა იმავე ენაზე, მთელი ურთიერთობის განმავლობაში უნდა შეინარჩუნონ მოულოდნელობა. მხატვრული კომუნიკაცია თითქოსდა ქმნის ურთიერთსაწინააღმდეგო სიტუაციას. ვინაიდან ის, რაც მოულოდნელია, არაკანონზომიერია, ხოლო რაც არაკანონზომიერი, არასისტემურია, არ შეიძლება გადაიცეს, ვინაიდან ნიშანთა საზღვრებს გარეთ რჩება. „ამ საწყისი წინააღმდეგობიდან მხატვრული ტექსტი ორი გზით გამოდის. პირველი დაკავშირებულია იმასთან, რომ ერთი და იგივე ტექსტი ესადაგება ორ სტრუქტურულ ნორმას. ის, რაც ტექსტში ერთი ნორმატივი პოზიციიდან შემთხვევითია, მეორისთვის აღმოჩნდება კანონზომიერი. ორი საწინააღმდეგო სისტემის სისავსე ერთიმეორის გადაფარვისას ქრება და ტექსტი თავიდან ბოლომდე ინარჩუნებს ინფორმაციულობას“.⁶

მკვლევრები მივიდნენ მნიშვნელოვან დასკვნამდე: ყოველი ენა არის არა მხოლოდ კომუნიკატორული, არამედ მოდელირებადი სისტემა, უფრო სწორად, ორივე ეს ფუნქცია უწყვეტ კავშირშია ერთმანეთთან. ყოველ კომუნიკაციის სისტემას შეუძლია შეასრულოს მოდელირებადი ფუნქცია და პირიქით, ყოველ მოდელირების სისტემას შეუძლია ითამაშოს კომუნიკატორული როლი. რა თქმა უნდა, ესა თუ ის ფუნქცია შეიძლება იყოს გამოხატული უფრო მძაფრად ან პირიქით, – თითქმის არ შეიგრძნობოდეს, მაგრამ პოტენციურად ორივე ფუნქცია თანაარსებობს. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია ხელოვნებისთვის.

თუკი ხელოვნების ნაწარმოები მე რაიმეს მატყობინებს, თუკი ეს ემსახურება კომუნიკაციის მიზნებს გადამცემსა და მიმღებს შორის, მაშინ მასში შეიძლება გამოიყოს: **შეტყობინება** – ის, რაც გადაიცემა და **ენა** – საერთო აბსტრაქტული სისტემა გადამცემისთვისაც და მიმღებისთვისაც, რომელიც შესაძლებელს ხდის თავად კომუნიკაციის აქტს. სემიოტიკური თვალსაზრისით კულტურა შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც რთულად ორგანიზებული ნიშნობრივი მექანიზმი. მის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ მთლიანობის

⁶ ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი. გვ.327.

უზრუნველყოფელი შინაგანი კავშირები რეალიზდება სემიოტიკური კომუნიკაციების მეშვეობით.

შეიძლება ითქვას, რომ კულტურას ახასიათებს პოლიგლოტიზმი. არც ერთი კულტურა არ შეიძლება დაკმაყოფილდეს ერთი ენით. ყველაზე ცოტა, შეიძლება ვისაუბროთ ორი პარალელური ენის თანაარსებობაზე – სიტყვიერი და გამომსახველობითი. ნებისმიერი კულტურის დინამიკა შეიცავს სემიოტიკური კომუნიკაციების კრებულით გამრავლებას. სხვადასხვა სახის ელემენტების თანაარსებობა – ფართოდ მიღებული საშუალებაა ხელოვნებაში. უფრო მეტიც, ზოგიერთი მხატვრული სტილი ორიენტირებულია ელემენტების შეჯახებაზე, მწვავე კონფლიქტზე, მაგრამ როგორი სტილიც არ უნდა ავირჩიოთ – კონტრასტებით გამოცხადებული თუ ჰარმონიით შთაბეჭდილების შემქმნელი – მისი მექანიზმის საფუძველში შეიძლება აღმოვაჩინოთ თანაარსებობა და წინააღმდეგობა ელემენტებისა, კონსტრუქციის ის შინაგანი წინააღმდეგობა, რომლის გარეშეც „ტექსტს“ ჩამოერთმეოდა მხატვრული ინფორმაციულობა. ნებისმიერ კულტურაში თანაარსებობენ სხვადასხვა ეპოქები. მეტადონეზე ეს სხვადასხვაობა იხსნება. ტიპოლოგიური თვალსაზრისით, მეტამექანიზმი შეიძლება იგებოდეს სამი ტიპის საფუძველზე: მითოლოგიური (მითოლოგიური ტიპის მეტაენობრივი მექანიზმის წარმოქმნას აქვს საერთო ნიშნები მითწარმოქმნასთან), მხატვრული და სამეცნიერო.

ლინგვოსემიოტიკოსები, როგორც უკვე აღვნიშნე, ამტკიცებენ, რომ ხელოვნება განსაკუთრებული სახით ორგანიზებული ენაა, აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკის, ფერწერის, კინოს, თეატრის და ა. შ. ენაზე. უშუალოდ რობერტ სტურუას სათეატრო ენის კვლევაზე, შევეცდები მიმოვიხილო, თუ რას წარმოადგენს, ზოგადად, „სათეატრო ენა“. „სათეატრო ენაზე“ საუბრისას უნდა განისაზღვროს ნიშნების ის ერთობლიობა, რომლებიც ამ ენას ქმნიან.

ხელოვნება შემეცნების და ურთიერთობის საშუალებაა. იგი ეძებს ჭეშმარიტებას და გამოხატავს მას თავის, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ, ენაზე. ხელოვნების სემიოტიკას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ნიშანთა სისტემის ზოგად თეორიაში. თეატრის სემიოტიკა – მნიშვნელოვანი და დღემდე ჯერ ისევ ნაკლებად შესწავლილი ნაწილია ამ რთული პრობლემისა.

1. სცენური ქმედება, როგორც ერთიანობა მსახიობებისა, რომლებიც მოქმედებენ და ახორციელებენ საქციელს, მათ მიერ წარმოთქმული სიტყვიერი

ტექსტები, დეკორაციები და რეკვიზიტი, განათება, მუსიკალური გაფორმება... წარმოადგენს მნიშვნელოვანი სირთულის ტექსტს, რომელიც იყენებს სხვადასხვა ტიპისა და ხარისხის პირობით ნიშნებს. თუმცა ის ფაქტი, რომ სცენური სამყარო თავისი ბუნებით ნიშნობრივია, ანიჭებს მას განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან თვისებებს. ნიშანი თავისი არსით წინააღმდეგობრივია: ის მუდამ რეალურია და მუდამ ილუზორული. რეალურია იმიტომ, რომ ნიშნის ბუნება მატერიალურია; იმისათვის, რომ იქცეს ნიშნად, ანუ გარდაიქმნას სოციალურ ფაქტად, მნიშვნელობა რეალიზებული უნდა იქნას რაიმე მატერიალურ სუბსტანციაში. ნიშნის ილუზორულობა იმაში მდგომარეობს, რომ ის ყოველთვის მოჩვენებითია, ანუ ასახავს არა მის გარეგნულ სახეს, არამედ რაღაც სხვას. ამასთან, აუცილებელია გავითვალისწინოთ, რომ ხელოვნების სფეროში მრავალმნიშვნელობა შინაარსობრიობისა იზრდება. წინააღმდეგობა რეალურსა და ილუზორულს შორის ქმნის სემიოტიკური მნიშვნელობების იმ გარემოს, რომელშიც ცხოვრობს ყოველი მხატვრული ტექსტი. სცენური ტექსტის ერთ-ერთი განსაკუთრებულობა გამოყენებული ენების მრავალფეროვნებაშია.

2. ჟესტები ეწოდება განსაზღვრული მნიშვნელობების მატარებელ მოძრაობებს. **3. ფიქსირებული მნიშვნელობებით დაკავშირებული ფონემების შეთავსებას – სიტყვები.** **4. უფრო განზოგადებული მიდგომისას შეიძლება ვისაუბროთ ნიშნებზე – სიმბოლოებზე –** გამოხატვის ნებისმიერ საშუალებაზე, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი მნიშვნელობების მატარებლებზე. ნიშნები არსებობს სხვადასხვა ტიპის, რაზეც დამოკიდებულია მათი პირობითობის ხარისხი. ნიშნები ისეთი ტიპისა, როგორიც არის „სიტყვა“, პირობითად, აერთიანებენ ზოგიერთ მნიშვნელობას განსაზღვრულ გამოხატულებასთან (ერთსა და იმავე მნიშვნელობას სხვადასხვა ენაზე სხვადასხვა გამოხატულება აქვს). გამომსახველობითი („ხატოვანი“) ნიშნები აერთიანებენ შინაარსს გამოსახვასთან, რომლებიც ფლობენ გარკვეულ მსგავსებას. ნებისმიერ ადამიანთა შორის ურთიერთობას, რომელიც ეყრდნობა განსაზღვრული წესებით დარეგულირებულ ნიშანთა სისტემას, შეიძლება ვუწოდოთ ენობრივი ურთიერთობა. ამ სისტემებსა და მათი მეშვეობით ურთიერთობების პირობებს შეისწავლის სემიოტიკა. ვინაიდან ეს არის მეცნიერება ურთიერთობებზე, შეტყობინებების გადაცემაზე, ადამიანთა მიერ

სხვა ხალხისა და საკუთარი თავის გაგება – არგაგებაზე, სოციალურ-კულტურული ფორმების კოდირებაზე – მას აქვს საზოგადოებრივი ხასიათი.

ადამიანთა გარკვეულ ქმედებებს ერთიანი გეგმით, ცნობიერი ან არაცნობიერი პროგრამით განხორციელებულს, ეწოდება **ქცევა**. მაგალითად, სამუშაო **ქცევა** და ნიშნობრივი. ნიშნობრივი **ქცევა** ვლინდება თამაშებრივი ხასიათის რთულ ფორმებში და ხდება არსებითი ყველა ხალხისთვის. ნიშნობრივი ქცევის სფეროა: ზეიმი, თამაში, საზოგადოებრივი და რელიგიური დღესასწაულები. განსაკუთრებულ ტანსაცმელს, მოძრაობებს, მეტყველების ხასიათისა და ტიპის ცვლილებებს, მუსიკას, სიმღერას, ჟესტებისა და ქმედებების მკაცრ თანმიმდევრობას მიყვავართ რიტუალის წარმოშობასთან. დგინდება კალენდრის შესაბამისი დღეები, შესაბამისი ტანისამოსი და საგანგებოდ გამოყოფილი ადგილები. „პრაქტიკული და რიტუალური ქცევის ურთიერთქმედების მნიშვნელოვან სფეროს წარმოადგენს **თამაში**. იმისდა მიუხედავად, რომ თამაში ჩვენს ცნობიერებაში ასოცირდება დასვენებასთან, ფსიქოლოგიურ და ფიზიკურ განტვირთვასა და გართობასთან, მას განსაკუთრებულად დიდი ადგილი აქვს ცხოვრებაში, ინდივიდის აღზრდასა და საზოგადოების კულტურაში“.⁷

თამაშებრივი ქცევის სპეციფიკა მის არაერთგვაროვნებაშია: თამაში გულისხმობს ერთდროულ რეალიზაციას პრაქტიკული და პირობითი ქცევისა. მოთამაშეს ახსოვს, რომ იგი იმყოფება არა რეალურ, არამედ, პირობით – თამაშის სამყაროში. იმავედროულად იგი განიცდის სინამდვილესთან მიახლოებულ ემოციებს. თამაშის ქცევის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ერთდროულად იცოდე და არც იცოდე, გახსოვდეს და გავიწყდებოდეს, რომ სიტუაცია გამოგონილია. თამაშის ხელოვნება სწორედ ორმაგი ქცევის ჩვევების დაუფლებაშია. ნებისმიერი „ამოვარდნა“, როდესაც ქრება „ვითომ“, ანგრევს თამაშს. თამაში ადამიანის გარშემო ქმნის მრავალმხრივი შესაძლებლობების განსაკუთრებულ სამყაროს და ამით აქტიურობის ზრდის მასტიმულირებელია. თამაში – შემოქმედებითი აზროვნების ერთ-ერთი მექანიზმია, რომელიც პასიურად კი არ მისდევს რომელიმე წინასწარ მოცემულ პროგრამას, არამედ ორიენტირებულია შესაძლებლობების რთულ და მრავალმხრივ უწყვეტობაზე. ამგვარად, ცხოვრებაში, არსებობს სცენის მიღმა განვითარებული მასალები, რომელთაგან იგება თეატრალური სამყარო.

⁷ ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი., გვ. 585.

აღსანიშნავია, რომ ეს მასალები თავისთავად ჯერ კიდევ არ ქმნიან თეატრს – ამისთვის, მათ უნდა შეეხოს ხელოვნება.

„სათეატრო ხელოვნებას გააჩნია სემიოტიკური მექანიზმები. თეატრისა და ქცევის ურთიერთქმედების რეზულტატია ის, რომ თეატრის ისტორიაში მუდმივად მოქმედი ტენდენციის – სცენური ცხოვრების მიმსგავსებისა რეალურთან – გვერდით ასევე არსებობს საწინააღმდეგო – რეალური ცხოვრების (ან მისი განსაზღვრული სფეროების) მიმსგავსება თეატრთან. უკანასკნელი ტენდენცია განსაკუთრებით შეიგრძნობა კულტურაში, სადაც გამომუშავდება ნათლად გამოხატული რიტუალიზებული ქცევა. თუკი თავის სათავეებში თეატრალური ქმედება რიტუალიდან გამომდინარეობს, შემდგომ ისტორიულ განვითარებაში ხდება პირუკუ დასესხება: რიტუალი ითვისებს სათეატრო ნორმებს“.⁸

სათეატრო ხელოვნება ფლობს თავის სპეციფიკურ ენას. სათეატრო ენის ერთ-ერთ საფუძველს წარმოადგენს სცენის **მხატვრული სივრცე**. თეატრალური სივრცე ძირითადად ორ ნაწილად იყოფა: სცენა და მაყურებელთა დარბაზი, რომელთა შორის მყარდება ურთიერთობები. არსებობს დადგმები, სადაც სივრცე სამ ნაწილად იყოფა: სცენა, სცენა-სცენაზე და მაყურებელთა დარბაზი. სივრცის ამგვარი დაყოფა იმ შემთხვევაში გამოიყენება, როდესაც სპექტაკლში თამაშდება „თეატრი-თეატრში“. ასეთი დაყოფა სივრცისა არც ისე ხშირია. ძირითადად, სივრცე ორი ნაწილისგან შედგება. საუბარია ურთიერთდაპირისპირებაზე არსებულსა და არარსებულს შორის. არსებობა და რეალობა ამ ორი თეატრალური ნაწილისა, თითქოსდა, რეალიზდება ორ სხვადასხვა განზომილებაში. მაყურებლის თვალსაზრისით, ფარდის აწევისა და პიესის დაწყების მომენტიდან მაყურებელთა დარბაზი წყვეტს არსებობას. ყველაფერი რამპის აქეთა მხარეს ქრება. მისი უტყუარი რეალობა უჩინარდება და მთლიანად უთმობს ადგილს სცენური მოქმედების ილუზორულ რეალობას. სცენის თვალსაზრისით, არ არსებობს მაყურებელთა დარბაზი. თეატრი მოითხოვს ადრესატის არსებობას, ამ ადრესატის ყოფნას სცენაზე არსებულ დროში და იმავდროულად აღიქვამს მისგან მომავალ სიგნალებს (მდუმარების, მოწონების და გაკიცხვის, დაძრახვის ნიშნებს), შესაბამისად ვარირებს ტექსტით. „სწორედ ამ ტექსტის დიალოგის ბუნებასთანაა დაკავშირებული მისი ისეთი თვისება, როგორიცაა ვარიანტულობა (სახესხვაობა).

⁸ იქვე გვ. 585.

ცნება „კანონიკური ტექსტი“ ისეთივე უცხოა სპექტაკლისათვის, როგორც ფოლკლორისთვის, იგი იცვლება რომელიღაც ინვარიანტის ცნებით, რომელიც რეალიზდება რიგ ვარიანტებში“.⁹

სცენური სივრცე გამოირჩევა ნიშნობრივი გაჯერებულობით – ყველაფერი, რაც სცენაზეა, იღებს ტენდენციას განიმსჭვალოს დამატებითი მნიშვნელობებით. მოძრაობა იქცევა მნიშვნელობის მატარებელ ჟესტად, ნივთი – დეტალად. ყოველი მოქმედება სავსე უნდა იყოს საკუთარი მნიშვნელობით და იმავდროულად გამზადებდეს შემდეგისათვის, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანისათვის. სცენური სამყარო თავისი ბუნებით ნიშნობრივია, რაც ანიჭებს მას განსაკუთრებულ, არსებით თვისებებს. „არსებობს სცენური სივრცე, როგორც რეალური მოცემულობა და არსებობს დრამატული სივრცე, როგორც მისი რეფერენტი. დრამატულ სივრცეს პატრის პავი განმარტავს როგორც მაყურებლისა თუ მკითხველის მიერ წარმოსახვაში შექმნილ სივრცეს. სცენური სივრცე დრამატული სივრცის რეფერენციას ახდენს. ის მაყურებლის წარმოსახვის წარმართვისა და მოდელირების ფუნქციას კისრულობს. დრამატული და სცენური სივრცის ურთიერთსინთეზის საფუძველზე იქმნება ე. წ. მაყურებლის შიდა სივრცეც, სცენური სივრცის საბოლოო ფორმირებას მაყურებლის მეს თვითპროექცია ასრულებს, მხოლოდ ასეთი თვითპროექციის გზით განხორციელებული სემიოტიზაციის გზით იძენს სივრცეთა გადაკვეთის ეს ფიზიკური წერტილი სრულფასოვან საზრისს“.¹⁰

სცენური ქმედების საფუძველია მსახიობი, მოთამაშე ადამიანი, ჩაკეტილი სცენურ სივრცეში. მაგრამ, სწორედ ეს სცენური ქმედების ძირეული ელემენტი იძენს ორმაგ სემიოტიკურ მნიშვნელობას. სცენაზე ვითარდება მოვლენათა ჯაჭვი, გმირები სხვადასხვა ქცევას ახორციელებენ, ერთი სცენა ცვლის მეორეს. თავის შიგნით ეს სამყარო ცხოვრობს არა ნიშნობრივი, არამედ რეალური ცხოვრებით. ყოველ მსახიობს „სჯერა“ როგორც საკუთარი, ასევე პარტნიორის და მთლიანობაში მოქმედების რეალურობისა სცენაზე. მაყურებელი კი არის ესთეტიკური და არა რეალური განცდის ზემოქმედების ქვეშ. მაყურებელი

⁹ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 588-589.

¹⁰ბოკუჩავა თ. თეატრალური ნაწარმოები როგორც „ტექსტი“ და სტრუქტურა. სამეცნიერო კონფერენციის მასალები II. თბ. „კენტავრი“. 2010. გვ. 14.

სხვანაირად იქცევა: რა განცდებიც არ უნდა ჰქონდეს, გაუნძრევლად რჩება სავარძელში. სცენაზე მყოფი ადამიანებისათვის ხდება მოვლენა, დარბაზში მყოფთათვის კი მოვლენა წარმოადგენს საკუთარი თავის ნიშანს. „მსახიობს მიჰყავს დიალოგი ორ სხვადასხვა სიბრტყეზე: გამოხატული ურთიერთობა მას აკავშირებს მოქმედების სხვა მონაწილეებთან, ხოლო არაგამოხატული ჩუმი დიალოგი – მაყურებელთან. ორივე შემთხვევაში იგი გვევლინება არა დაკვირვების პასიურ ობიექტად, არამედ კომუნიკაციის აქტიურ მონაწილედ. აქედან გამომდინარე, მისი ყოფიერება სცენაზე პრინციპულად ორი მნიშვნელობისაა: იგი შეიძლება აღქმული იქნას როგორც უშუალო რეალობა და როგორც რეალობა, გარდასახული ნიშნად ამ რეალობისა. ამ უკიდურესობებს შორის მუდმივი მერყეობა ანიჭებს სპექტაკლს სიცხოველეს, ხოლო მაყურებელს შეტყობინების პასიური მიმღებიდან გარდაქმნის მონაწილედ კოლექტიური ცნობიერების აქტისა, რომელიც თეატრში მიმდინარეობს“.¹¹

სცენური სანახაობის წინაპირობას წარმოადგენს მაყურებლის დარწმუნება, რომ განსაზღვრული კანონები სინამდვილისა სცენურ სივრცეში შეიძლება თამაშის შესწავლის ობიექტად იქცნენ, ანუ შეიძლება დეფორმირდნენ ან საერთოდ გაუქმდნენ. მაგალითად, დრო სცენაზე შეიძლება რეალობაში არსებულ დროზე უფრო სწრაფად, ან შეიძლება უფრო ნელა მიედინებოდეს. სცენის კანონებზე დროის დაქვემდებარება მას კვლევის ობიექტად აქცევს. სცენაზე, ისევე როგორც ყოველნაირი რიტუალის ჩაკეტილ სივრცეში, ხაზგასმულია სივრცის სემანტიკური კოორდინატები.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სცენაზე **დეკორაცია და რეკვიზიტი**. დეკორაციისა და რეკვიზიტის სემიოტიკური ბუნება უფრო გასაგები გახდება, თუკი შევადარებთ მის ფუნქციასა და გამოყენებას კინოში. თეატრალურ და კინოდარბაზში მაყურებელი მთელი სანახაობის განმავლობაში ერთსა და იმავე ფიქსირებულ მდგომარეობაშია, მაგრამ მათი დამოკიდებულება იმ ესთეტიკურ კატეგორიასთან, რომელსაც ხელოვნების სტრუქტურულ თეორიაში ეწოდება **ჭერება**, ძლიერ განსხვავებულია. თეატრალური მაყურებელი ინარჩუნებს ბუნებრივ ხედვას სანახაობაზე, რომელიც განისაზღვრება მისი თვალის ოპტიკური ურთიერთობებით სცენისადმი. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ეს პოზიცია

¹¹ ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 592.

უცვლელია. კინომაყურებლის თვალსა და ეკრანზე გამოსახულებას შორის არსებობს შუამავალი – ოპერატორის მიერ მიმართული კინოაპარატის ობიექტივი. მაყურებელი თითქოს გადასცემს მას თავის ხედვას. ხედი და რაკურსი კინოგამოხატვის აქტიური ელემენტებია. დეკორაციების და საგნების (რეკვიზიტის) ფუნქციები კინოსა და თეატრში განსხვავებულია. საგანი თეატრში მხოლოდ მსახიობის თამაშის ატრიბუტია, კინოში იგი შეიძლება სრულფასოვანი მოქმედი პირი იყოს. ეს, კერძოდ, განისაზღვრება შესაძლებლობით – საგანი გადაღებული იქნას მსხვილი ხედით, კადრების რიცხოვრივი ზრდის მეშვეობით მასზე ყურადღების შეჩერებით და სხვ. კინემატოგრაფში დეტალი თამაშობს, თეატრში იგი გათამაშდება. თეატრში და, უფრო მეტად კინოში, საგანი, რეკვიზიტი მეტაფორის, სიმბოლოს როლის მატარებელია. მეტაფორებს და სიმბოლოებს შეიძლება ჰქონდეს ძალიან რთული და მრავალმხრივი მნიშვნელობა. გამოვეყოფთ სამი სახის მეტაფორა-სიმბოლოებს: 1. **პლასტიკურ მეტაფორებს**, დაფუძნებულებს წმინდა გარეგნულ მსგავსებაზე ან გამოსახულების კონტრასტზე. 2. **დრამატულ მეტაფორებს**: ისინი თამაშობენ როლს ქმედებაში და შემოაქვთ განმარტებითი ელემენტი, ხელს უწყობენ მონათხრობის გაგებას. დაბოლოს, არსებობს მეტაფორების მესამე კატეგორია – 3. **იდეოლოგიური**, ვინაიდან მათი მიზანია – მაყურებლის ცნობიერებაში დაბადოს იდეა, რომელიც სცილდება სცენაზე ან კადრში არსებული მოქმედების ზღვარს, ემსახურება იდეების გამოხატვას, რომელიც მონათხრობის ჩარჩოებზე, რომელშიც ისინია ჩართული, ბევრად მეტია და ასახავენ რეჟისორის დამოკიდებულებას კაცობრიობის წინაშე მდგარი ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემებისადმი. საბოლოო ჯამში, გამოხატავენ განსაზღვრულ მსოფლმხედველობას. „მეტაფორა – ეს ნიშანია და ერთდროულად ილუსტრაცია; ამგვარად, ეს ენის ელემენტია. მეტყველების ტონი, მისი რიტმული აგებულება – ეს ენობრივი ელემენტებია, რომლებიც სხვადასხვა ამოცანას ასრულებენ“.¹²

განსხვავებულია მაყურებლის დამოკიდებულებაც მხატვრული სივრცისადმი. კინოში სივრცის ილუზორული გამოსახულება მაყურებელს თითქოს შიგნით ითრევს, თეატრში მაყურებელი ყოველთვის მხატვრული სივრცის გარეთაა. აქედან გამომდინარე, თეატრალურ დეკორაციაში მნიშვნელოვნად უფრო ხაზგასმულია

¹² Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. «Наука». 2003. ст. 165.

მარკირების ფუნქცია. არანაკლებ მნიშვნელოვანია თეატრალური დეკორაციის სხვა ფუნქციაც: რამპასთან ერთად იგი მარკირებას უკეთებს სათეატრო სივრცის საზღვრებს. საზღვრის შეგრძნება, მხატვრული სივრცის ჩაკეტილობა თეატრში უფრო ძლიერად არის გამოხატული, ვიდრე კინოში. ამას მივყავართ მოდელირების ფუნქციის მნიშვნელოვან ზრდასთან. თუკი კინო თავისი „ბუნებრივი“ ფუნქციით მიიღტვის იმისკენ, რომ იყოს აღქმული როგორც დოკუმენტი, ეპიზოდი სინამდვილიდან, ცხოვრების მოდელის სახე, თეატრისათვის არანაკლებ „ბუნებრივია“ აღქმული იქნას, როგორც სინამდვილის განსახიერება უკიდურესად განზოგადებული სახით.

იმისათვის, რომ შესაძლებელი იყოს შეტყობინების გაგზავნა და მიღება, იგი შესაბამისად უნდა იყოს კოდირებული და დეკოდირებული. როდესაც ჩვენ ვსაუბრობთ სპექტაკლზე, უპირველეს ყოვლისა, განვსაზღვრავთ, რას ნიშნავს „ტექსტი“ სპექტაკლში. ჩვენ, რა თქმა უნდა, შეგვიძლია ვისაუბროთ ამა თუ იმ სპექტაკლზე, როგორც **ერთიან ტექსტზე**. იგი უპასუხებს ამ გაგების ძირითად ნიშანთვისებებს: გამოხატულებით, გამიჯვნით, ერთიანი მნიშვნელობით. მატერიალური გამოხატულება მიიღწევა თავად დადგმის ფაქტით; გამიჯვნა – ნათლად გამოხატული ნიშანთვისებებით. სპექტაკლი მატარებელია მთელი რიგი ცალკეული შეტყობინებისა, იმავდროულად, გააჩნია მთლიანობის, ინტეგრირებულობის მნიშვნელობა და ასრულებს რაღაც ერთიან კულტურულ ფუნქციას.

დრამატურგის თვალსაზრისით, პიესა, რომელიც არ დადგმულა თეატრში – სრულყოფილი ტექსტია, თეატრის თვალსაზრისით – ეს მხოლოდ მნიშვნელოვანი კომპონენტია სასცენო ტექსტის შესაქმნელად. დრამატურგისთვის პიესა შეიძლება იყოს მკითხველისადმი ადრესირებული შეტყობინება. თეატრისათვის შეტყობინება შეიძლება იყოს მხოლოდ სცენური დადგმა. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება – მისი განუყოფელი, ორგანული ნაწილია და ერთდროულად, იგი, რიგ შემთხვევაში, შეიძლება განხილული იქნას, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი ფაქტი. **სპექტაკლის ერთიანი ტექსტი იგება, სულ ცოტა, სამი, საკმაოდ დამოუკიდებელი, სუბიექტისაგან. პიესის სიტყვიერი ტექსტიდან, რომელსაც ქმნიან მსახიობები და რეჟისორი, მუსიკალურ-მხატვრული გაფორმებით და განათებით. „ტექსტის“ შექმნის ყოველ რგოლში – ავტორისაგან, რეჟისორისაგან, წამყვანი მსახიობისგან,**

სტატისტიკისა და გამნათებლის ჩათვლით, – ხორციელდება ორმაგი ქცევა. ერთი მხრივ, ავტორი არ არის თავისუფალი ტრადიციებთან, მაყურებლის გემოვნებასთან, ეპოქის იდეებთან მიმართებაში, რეჟისორი შებოჭილია ავტორის ჩანაფიქრით და ა. შ.. მაგრამ, მეორე მხრივ, ყოველ რგოლში იგულისხმება პარტნიორობაც, თანაშემოქმედებაც, ანუ თავისუფლება... სცენიდან შეტყობინების გადაცემის პროცესი და მისი დეკოდირება აუდიტორიის ცნობიერებაში შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ორი მხარე ერთიანი კოლექტიური აზროვნების ერთიანი პროცესისა“.¹³

სპექტაკლი გადასცემს ინფორმაციას შექმნილი ტექსტის მეშვეობით. მაყურებელი კი, უმეტეს შემთხვევაში, ადეკვატურად აღიქვამს ინფორმაციას. ეს ეფექტი მიიღწევა იმით, რომ სპექტაკლის შემქმნელებიც და მაყურებელიც არიან ერთი ისტორიულ-კულტურული ეპოქის ადამიანები, ჩართულები საერთო სოციალურ, კულტურულ და ფსიქოლოგიურ კოდებში. თეატრი – ერთ-ერთი ყველაზე მეტად ძველი და გლობალური ხელოვნებაა მსოფლიო კულტურაში. თავისი არსებობის ათასწლეულების განმავლობაში მან დააგროვა მდგრადი საშუალებების არსენალი, ნებისმიერი იდეურ-მხატვრული, სცენური რეფორმების პირობებში შენარჩუნებული. ეს სტაბილური სემიოტიკური კარკასი წარმოადგენს თითქოსდა უნივერსალურ მთარგმნელს, რომელიც უზრუნველყოფს, მინიმუმ თანაზიარობას. ყოველი ჭეშმარიტად მხატვრული ტექსტი შეიცავს მხატვრულ ენას და ამ ენის შესწავლა-გაგებას. სისტემა „სცენა – მაყურებელი“ ვითარდება თამაშის მოდელის მიხედვით.

სემიოტიკური აქტი არ არის მხოლოდ გამგზავნიდან მიმღებამდე რაღაც გარკვეული სახის შეტყობინების გადაცემა. ეს არის რთული პროცესი, მისი მიმდინარეობის დროს ინფორმაციის გადამცემი და მიმღები ურთიერთქმედებენ, გარდაიქმნიებიან, ტრანსფორმირდებიან. ეს არის ცოცხალი პროცესი, რომლის მსვლელობისას ყველა კომპონენტი იმყოფება რთული კონფლიქტის მდგომარეობაში და ამუღავენებს სიმყარესა და ცვალებადობას, გაგებასა და ვერგაგებას. მაყურებლის ჩართვა კოლექტიური ცნობიერების სისტემაში, რომელიც

¹³ ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 597.

გულისხმობს სხვის ხედვას, როგორც პარტნიორისა კომუნიკაციაში, სუბიექტი და არა საგანი, აქცევს თეატრს საზოგადოებრივი მორალის სკოლად.

თეატრი ანსამბლური ხელოვნებაა. ანსამბლზე ორიენტირება სასცენო სემიოტიკის ერთ-ერთი თავისებურებაა. ყოველი მხატვრული ტექსტი სემიოტიკურად არაერთგვაროვანია, მაგრამ მხოლოდ „ანსამბლის“ ცნება გარდაიქმნება ერთ-ერთ წამყვან კონსტრუქტივისტულ პრინციპად. იგი მდგომარეობს მხატვრული გამოსახვის სხვადასხვაგვარი საშუალებით პრინციპულ ორიენტაციაში. **ანსამბლურობის თეორიაში დიდი მნიშვნელობა აქვს ნიშანთა სისტემების ორი განსხვავებული ტიპის თანაარსებობას:** ერთიმეორისგან გამიჯნულ (დისკრეტულ) ნიშნებს, განცალკევებულ სისტემას, სადაც ერთი ნიშნის მეორისგან გამიჯვნა ძნელია და შეუძლებელი, ხოლო **მნიშვნელობის მატარებელი თავად ტექსტია.** ასეთ (არადისკრეტულ) სისტემაში მთელი ტექსტი გვევლინება რთულად აგებულ ნიშნად. სპექტაკლის ვერბალური ნაწილი ისწრაფვის მნიშვნელობების დისკრეტული გადმოცემისკენ, ქმედითი – არადისკრეტულისაკენ. სპექტაკლში ერთდროულად შეიძლება წარმოიქმნას როგორც არადისკრეტული ტექსტი, ასევე ზეაწეული (ზეამაღლებული) მნიშვნელობები. **სცენური ანსამბლურობის მთავარი თვისებაა: სხვადასხვის ერთიანობა და სხვადასხვაობა ერთიანობაში.** „გრიმიდან და მიმიკიდან დაწყებული, დარბაზში მაყურებლის ქცევის ნორმებით დამთავრებული, თეატრალური საღაროდან, რიტუალიზებულ „თეატრალურ ატმოსფერომდე“ – თეატრში ყველაფერი სემიოტიკაა. მისი სახეობები იმდენად რთული და სხვადასხვაა, რომ სცენას სრულიად საფუძვლიანად შეიძლება ვუწოდოთ სემიოტიკის ენციკლოპედია“.¹⁴

განსაკუთრებული ადგილი თეატრში – ანსამბლურ ხელოვნებაში – აქვს მუსიკას. თეატრის სამყაროში მუდმივად ჟღერს მუსიკა, რომელიც ქმნის თავისებურ ატმოსფეროს, რაღაც ახალ განზომილებას, რომელიც მუდმივად ამდიდრებს მას, განმარტავს, ხანდახან ასწორებს, ხანდახან აძლევს მიმართულებას, ყოველ შემთხვევაში, ახდენს მის ორგანიზებას დროში. „მუსიკა, – ეს არის უხილავი ენა, რომლის მეშვეობითაც „არაფერი“ უეცრად იძენს ფორმას: მისი დანახვა შეუძლებელია, მაგრამ შესაძლებელია შეგრძნება“.¹⁵ მუსიკამ ხელი

¹⁴ ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 603.

¹⁵ ბრუკი პ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 165.

უნდა შეუწყოს გამთლიანებას და არ უნდა შემოიფარგლოს თანხლებით ან მაყურებელზე შთაბეჭდილების მოხდენით. იგი შეუმჩნეველად უნდა მონაწილეობდეს სპექტაკლის საერთო ტონალობის შექმნაში, მის ესთეტიკურ და დრამატურგიულ ჟღერადობაში. მისი ზემოქმედება იქნება უფრო ძლიერი და უშუალო, რაც უფრო ნაკლებად მოუსმენენ, მიუხედავად იმისა, რომ მუდმივად ისმის. თეატრში არ მიდიან მუსიკის მოსასმენად. მან მხოლოდ უნდა გააღრმავოს მაყურებლის შთაბეჭდილება. მუსიკამ სცენურ ქმედებას თავისებური ჟღერადობა უნდა მიანიჭოს. მას უნდა შეჰქონდეს საკუთარი ქარგა სპექტაკლის ამა თუ იმ ეპიზოდში. მუსიკა, ისევე როგორც პიესა, სარეჟისორო ექსპლიკაცია, დეკორაციები, მიზანსცენები ხელს უნდა უწყობდეს სპექტაკლის სიცხადეს, ლოგიკურობას, სიმართლეს. ცნობილი ფაქტია, რომ მეიერჰოლდი სარეჟისორო ექსპლიკაციაში იყენებდა მუსიკალურ ტერმინებს. ამგვარად, მუსიკა უნდა ახდენდეს საერთო ზემოქმედებას. იგი ზემოქმედებს მაყურებელზე თავისი ტონალურობით (მაჟორული ან მინორული), რიტმით (ჩქარი ან შენელებული), მელოდიით (მხიარული ან ნაღვლიანი). მუსიკალური თანხლება იმდენად შეუმჩნეველი უნდა იყოს, რომ მაყურებელმა დაივიწყოს მის შესახებ, იმავდროულად შექმნას თავისებური ემოციური ატმოსფერო, რომელიც დაესმარება დარბაზში მყოფს უფრო კარგად აღიქვას სახეების შინაგანი მნიშვნელობა ან, უფრო სწორად, ზოგადად, სპექტაკლის გამომსახველობითი ზემოქმედება. „მუსიკალურ ფორმას, შინაგანად დაკავშირებულს მსახიობის ხელოვნებასთან, ქმნიან მუსიკოსები, რომლებიც თავიდანვე მონაწილეობენ სპექტაკლის შექმნის კოლექტიურ მუშაობაში. რა თქმა უნდა, კომპოზიტორს შეუძლია ბევრი კარგის შექმნა სპექტაკლისათვის, მაგრამ მხოლოდ მაშინ, თუ ის მზად არის ილაპარაკოს ერთ ენაზე ყველა მონაწილესთან და არ ეცდება დამოუკიდებლად დაატბოს მაყურებლის სმენა“.¹⁶

ყოველი ხელოვნება გვესაუბრება მისთვის დამახასიათებელ ენაზე. ხელოვნების ენის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ ის არასდროსაა წინასწარ მოცემული, ის ყოველთვის ერთგვარი ვარიაციაა, აუცილებელი კონკრეტული ჩანაფიქრისთვის. ჩანაფიქრი, ზემოქმედებით აქტამდე არასდროს გვევლინება, როგორც რაღაც ლოგიკური. ჩანაფიქრი, რომელიც მოაქვს ზემოქმედს, არის მხატვრული აზრი. იქმნება კონკრეტულ ნაწარმოებში კონკრეტული

¹⁶ იქვე გვ. 225.

ნაწარმოებით და არ შეიძლება მისი განცალკევება ტექსტისგან. ტექსტი არ არის გაყინული აზრის საცავი, იგი გენერატორია, რომელიც, ერთი მხრივ, მიერთებულია აუდიტორიასთან და გადამცემებთან (წიგნი, თეატრი და ა. შ.), მეორე მხრივ, ქმნის ახალ შეტყობინებებს, იდეებს და გრძნობებს. „თეატრის ენა არბიტრალურია – პირობით შეთანხმებას ემყარება, თეატრალური ნიშანი კი ასიმეტრიული, რაც იმას ნიშნავს, რომ მას რეალობის ერთზე მეტი ობიექტისა თუ ფენომენის ერთდროული აღნიშვნის თვისება აქვს. სწორედ ეს ქმნის თეატრალური ნიშნის ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. თეატრალური ნაწარმოების სემიოტიზაციის პროცესი და მისი ნიშნობრივი ბუნების გამოვლენა მხოლოდ მისი მაყურებლის წინაშე დემონსტრაციის პროცესში გრძელდება და სრულდება. თეატრალური ნიშანი არსებობს არა როგორც მხოლოდ ფიზიკური მოცემულობა, არამედ როგორც წარმოდგენის ობიექტი“.¹⁷

უპირველეს ყოვლისა, თეატრის, როგორც ხელოვნების, ენა არის თეატრალობა. იგი არის თეატრის განუყოფელი ნაწილი და თეატრის არსებობა მის გარეშე წარმოუდგენელია. თეატრალობის არსის განსაზღვრა შესაძლებელია ორი თვალსაზრისით. ერთი მხრივ, შეიძლება აღიწეროს ხელოვნების ნაწარმოების შინაგანი აგებულება და განისაზღვროს, რა სახის სტრუქტურულ თვისებებს უნდა ფლობდეს ტექსტი, რომ არსებული კულტურის საზღვრებში ჩვენ შევძლოთ მისი, როგორც მხატვრულის, აღქმა. ეს სტრუქტურული ასპექტია. მეორე მხრივ, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებია ყველაფერი, რაც აუდიტორიის მიერ აღიქმება როგორც ხელოვნება. ამ თვალსაზრისით, მხატვრული ნაწარმოები არის ის, რასაც არსებულ კულტურაში შეუძლია შეასრულოს ესთეტიკურის ფუნქცია. თეატრის არსებობის მანძილზე ერთმანეთს ებრძვის თეატრალობის ორი კონცეფცია: მაყურებელმა უნდა დაივიწყოს, რომ იგი თეატრშია, და – მაყურებელი ყოველთვის უნდა გრძნობდეს, რომ იგი თეატრშია. ეს დავა ახასიათებს არა თეატრის ბუნებას, არამედ ამა თუ იმ თეატრალური მოღვაწის სუბიექტურ მიდგომას. სინამდვილეში მაყურებელი უნდა ივიწყებდეს და იმავდროულად, არ ავიწყდებოდეს, რომ თეატრშია. გამომდინარე ესთეტიკური კონცეფციებიდან, კულტურული ორიენტაციიდან, ინდივიდუალური ამოცანიდან შეიძლება კეთდებოდეს ამ ორგვარი ფორმულირების აქცენტი ამა თუ იმ ნაწილზე. სანამ

¹⁷ ბოკუჩავა თ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 14.

არსებობს თეატრი, არსებობს მისი ზემოქმედების ორი მხარე: რწმენა იმისა, რომ სცენის ილუზორული რეალობა რეალურია და იმისა, რომ იგი ცხოვრება კი არ არის, არამედ „ცხოვრების თამაში“. თეატრის საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ მაყურებელი, რომელიც უყურებს სპექტაკლს, ერთი მხრივ, ყველაზე ინტენსიური სახით აღმოჩნდება ჩართული მიმდინარე ქმედებაში, ხოლო მეორე მხრივ, ინარჩუნებს დისტანციას. პიტერ ბრუკი წიგნში „ცარიელი სივრცე“ წერს: „მუშაობის დაწყებისას, აუცილებელია სწრაფვა, გამოიყენო ყველა ელემენტი, თეატრის ყოველი შესაძლებლობა, არ ეცადო წინასწარ გამოყო მათგან ისინი, რომლებიც უფრო კარგად ესადაგებიან ჩანაფიქრს. მთავარი მიზანია, მიაღწიო საბოლოო შთაბეჭდილების ნამდვილობას. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ლაპარაკია რეალიზმზე ან ნატურალიზმზე. შესრულება შეიძლება იყოს უსაზღვროდ პირობითი, სტილიზებული, ხოლო შედეგი იქნება რეალური, ან პირიქით, შეიძლება ყველაფერი გააკეთო ძალიან „ნატურალურად“, მაგრამ შედეგი იქნება ხელოვნური, გამოგონილი. ამიტომ დღეს ჩემთვის ყველაზე მთავარი საკითხია – რას ვგულისხმობთ, როდესაც ვსაუბრობთ კულტურასა და კულტურულ ფასეულობებზე? ვინაიდან ერთი და იგივე სიტყვა შეიძლება აღნიშნავდეს ყველაზე კარგს და ყველაზე ცუდს, გამომდინარე იქიდან, როგორ გვესმის და როგორ ვიყენებთ მას“.¹⁸

თეატრურობას განსაკუთრებით რთული ბუნება აქვს. უპირველეს ყოვლისა, იგი იქმნება პიესასთან სპექტაკლის დამოკიდებულებით. თავისთავად პიესა დასრულებული მხატვრული ნაწარმოებია, ისევე, როგორც სხვა სიტყვიერი ხელოვნების ჟანრები: რომანი, მოთხრობა, პოემა, ლექსი, მაგრამ პიესის სპექტაკლად გადაქცევის დაწყებისთანავე აღმოჩნდება, რომ იგი შეიცავს მრავალ პოტენციურ ინტერპრეტაციას, რომ იგი თითქოს ჯერ კიდევ დაუმთავრებელია და საჭიროებს დაგვირგვინდეს რომელიმე ხორცშესხმით, ახალი რეჟისორული გადაწყვეტითა თუ სამსახიობო თამაშით. პიესისა და სპექტაკლის დიალოგი – რთული და, როგორც წესი, დრამატული დიალოგია. პიესა და სპექტაკლი საუბრობენ სხვადასხვა ენაზე და სიტყვა, რომელიც იწერება ქაღალდზე, არაადეკვატურია სიტყვისა სცენაზე. დადგმა – ერთ-ერთი ურთულესი სახეობაა მხატვრული თარგმანისა. მაგრამ სწორედ მის სიძნელეშია მისი ღირებულება.

¹⁸ ბრუკი პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 289-290.

თეატრალობას აქვს სხვა „ბერკეტის მხარეც“. სპექტაკლს, ერთი მხრივ, მიჰყავს დიალოგი პიესასთან, მეორე მხრივ – მაყურებელთან. ეს ორი – განსხვავებული დიალოგია და სპექტაკლი გაიშლება მათში სხვადასხვანაირად. არც ერთი ხელოვნება არ არის დაკავშირებული ესოდენ უშუალოდ აუდიტორიის რეაქციასთან, არ რეაგირებს ამ რეაქციაზე უმაღლეს და აქტიურად, როგორც თეატრი. თავად დიალოგის შესაძლებლობა – ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და ურთულესი მონაპოვარია. საჭიროა ენობრივი ერთობა, ერთიანი კულტურული სივრცე. „ჩვენ ვსაუბრობთ რთულ დიალოგზე პიესის ავტორთან, – ასევე, რთული უნდა იყოს დიალოგი მაყურებელთან. არც ისე რთული, რომ არ შედგეს დიალოგი და არც ისე იოლი, რომ იქცეს უშინაარსოდ. პირველი საკითხია დიალოგისა: რა ენაზე? თეატრს საუბარი მიჰყავს თეატრალობის ენაზე“.¹⁹

თეატრი – ლოკალური მოვლენაა. ყველაფერი დამოკიდებულია კონკრეტულ გარემოებაზე, ვითარებაზე. ერთ სიტუაციაში უფრო მეტად ეფექტური შეიძლება აღმოჩნდეს ფოლკლორული თეატრი, სხვა სიტუაციაში დიდი მნიშვნელობის მოვლენად შეიძლება იქცეს პოლიტიკური თეატრის სპექტაკლი. გააჩნია, რა სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში იდგმება სპექტაკლი. როდესაც ვსაუბრობთ ხელოვნებაზე, სრულებითაც არ არის უმნიშვნელო, რომ ჭეშმარიტება – ყოველთვის არის ძიება. არა ზედაპირული მოდა, არა დაუფიქრებელი სურვილი სიახლისა, არამედ ძიება სიახლისა ჭეშმარიტების დადგენისათვის. ეს სურვილი კი ცვლის ხელოვნებაში მიღწეულ ფორმებს ჯერ კიდევ უცნობზე. „კაცობრიობა ქმნის რა ხელოვნების ახალ მოდელებს, ქმნის მათ არა იმიტომ, რომ თავად მოდელები უნდა განახლდეს, არამედ იგი იბრძვის ცხოვრებაზე თავისი უფლებების გასაფართოებლად, კვლევის უფლებისათვის და ახალი ბედნიერების მისაღწევად... ძველი სტრუქტურების გამოცდილება რჩება, მაგრამ ისინი არ მეორდება, არამედ გამოიყენება და გამოიყენება შეჯახებებით, ერთმანეთის უარყოფით.“²⁰

სცენისა და დარბაზის ურთიერთგაგება – საქმის მხოლოდ ერთი მხარეა. და, თუ იგი შრომის გარეშე მიიღწევა, როგორც ადრეული წარმატებების გამოძახილი, მოწმობს თეატრის განვითარების შეჩერებაზე. ამ შემთხვევაში იგი ექსპლუატაციას

¹⁹ ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 608.

²⁰ Шкловский В. Тетива, о несходстве сходного. Энергия заблуждения, книга о сюжете. М. «Художественная литература». 1983. Т. II. ст. 184.

უკეთებს გუშინდელ თეატრალობას და არ ეძებს ახალს. ენის ევოლუცია, მისი ცვლილება, დინამიზმი – ენის სემიოტიკური სისტემის კანონია. პიტერ ბრუკი თავის წიგნში „ცარიელი სივრცე“ აღნიშნავს, რომ სათეატრო ენა უნდა იყოს მარტივი, მაგრამ ყოველთვის სხვადასხვა, დამოკიდებული იმაზე, თუ სად და ვისთვის თამაშობ.

„ამგეარად, მსახიობი ან მსახიობთა ჯგუფი ახდენს რაღაც შთაბეჭდილებას, რომელიც, თანამედროვე ტერმინოლოგიით სარგებლობისას, თავისთავად წარმოადგენს რაღაც კოდს. ეს ნიშნავს, რომ ადამიანური ურთიერთობის საშუალებების მთელი კრებულიდან, სიტყვა, მეტყველება გვევლინება ერთ-ერთ შესაძლო ვარიანტად. მეტყველების მიღმა არსებობს სხეულის ენა. ხმის უღერადობა – ესეც ენაა. სივრცეში მოძრაობა – აგრეთვე ენაა. დუმილი, სიჩუმე – ეს ენაა. რიტმი – ეს ასევე ენაა. ამასთან დაკავშირებით, მე მგონია, დღეს ჩვენ ისევ ვსარგებლობთ ძველი ტერმინით „ტოტალური თეატრი“, გავიაზრებთ რა მას თავიდან. ამ ცნების ტრადიციული ინტერპრეტაცია გამოვიდა ექსპრესიონიზმიდან, იგი გულისხმობს, რომ მსახიობთა თამაში, დეკორაციები, შუქი, მუსიკა – ყველაფერი ეს სათეატრო ენის ფორმებია, რომლებისგანაც იქმნება სპექტაკლი.“²¹

²¹ ბრუკი პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 288.

თავი I

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საწყისები

ქართული პროფესიული რეჟისურა, ანუ სარეჟისორო თეატრი, ისევე როგორც ევროპული, ერთ საუკუნეზე ცოტათი მეტს ითვლის. ვგულისხმობთ იმას, რომ სარეჟისორო თეატრს (ზოგადად) საფუძველი ჩაეყარა XIX საუკუნის 80-იან წლებში – ჩ. კინი, გ. კრეგი, ა. აპია, ან. ანტუანი, ო. ბრამი, მ. რეინჰარდტი, კ. სტანისლავსკი, ვს. მიეერჰოლდი... საქართველომ XX საუკუნის განმავლობაში შვა მსოფლიო მასშტაბის ოთხი რეჟისორი – კოტე მარჯანიშვილი, ალექსანდრე ახმეტელი, მიხეილ თუმანიშვილი და რობერტ სტურუა. ვფიქრობ, ეს არც ისე ცოტაა. ოთხივემ განსხვავებული – საკუთარი, ინდივიდუალური, ხელწერით – ეპოქა შექმნა მსოფლიო თეატრალურ სამყაროში. მათ ახალი სიტყვა თქვეს სათეატრო, სარეჟისორო ენის ფორმირების საკითხებში. ამჯერად კვლევის ობიექტია რობერტ სტურუა, მისი სათეატრო ენის ფორმირების საკითხი.

სად შეიძლება ვეძიო რ. სტურუას ხელწერის საფუძვლები, კონკრეტულად ქართულ და, ზოგადად, მსოფლიო თეატრის მასშტაბით? როგორ განვითარდა და ჩამოყალიბდა მისი სათეატრო, სარეჟისორო ენა? და შეიძლება თუ არა, ვუწოდოთ მას ერთი, რომელიმე კონკრეტული მიმდინარეობის რეჟისორი?

თემის მიზანია გამოვიკვლიო, როგორ ჩამოყალიბდა ისეთი ფენომენი, როგორიცაა – რობერტ სტურუას თეატრი და მისი გამომსახველობითი საშუალებანი. შემოქმედებითი კონცეფციიდან გამომდინარე, შევისწავლო მისი სარეჟისორო ენა, როგორც ტექნიკური საშუალება კონცეფციის გამოსახატავად. ეს ორი კომპონენტი ერთიმეორიდან გამომდინარეობს. ტექნიკა – ენაა, ენა კი საშუალებაა საკუთარი კონცეფციის, მსოფლმხედველობის გამოსახატავად. რა ხერხებს მიმართავს რობერტ სტურუა ამისთვის?

რ. სტურუას თეატრის შექმნის მოდელს „ეკლექტური თეატრის“ მოდელი ვუწოდებ, მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინ ეკლექტურობას ადრე ხელოვნების ნებისმიერი დარგის მიმართ ხმარობდნენ იმ შემთხვევაში, თუ ის „ცუდი“ იყო. მაგალითისთვის მომყავს ნაწყვეტი სტატიიდან „თეატრი აბსურდი“. [...] „ეპიგონობა.

დიდებულობა. ორ სკამ შუა ჯდომა. ყოველი დადგმა მარჯანიშვილის არის **ეკლექტიური ნახერხი** აქედან: **თეატრალური შანტაჟი**²² (სტილი დაცულია).

ამას წერდნენ კოტე მარჯანიშვილზე 1924 წელს – ქართული და არა მარტო ქართული – თეატრის რეფორმატორზე (გავიხსენოთ კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობა რუსეთში, კერძოდ, მისი როლი „თავისუფალი თეატრის“ შექმნაში ა. თაიროვთან ერთად). აღვნიშნავ იმასაც, რომ ამ ჟურნალის შემქმნელები და ავტორები მისი მეგობრები და ბევრ რამეში თანამოაზრეები იყვნენ. მე კი, ამ შემთხვევაში, ვგულისხმობ იმას, რომ რობერტ სტურუამ – ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სხვადასხვა მიმართულება გააერთიანა ერთ, მწყობრ სისტემაში... ამასთანავე, მოახერხა, ეს ყველაფერი შეერწყა ქართულ ტრადიციულ ფენომენტთან, რასაც ქართული კულტურა ეწოდება...

XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნე არის ახალი თეატრალური ძიებების, აღმოჩენების საუკუნე ევროპაში, ამერიკასა და აზიაშიც (იტალია, ბრიტანეთი, საფრანგეთი, გერმანია, იაპონია, აშშ და ა.შ.). განსაკუთრებით საინტერესოა XX და XXI საუკუნეების თეატრალური ძიებები პოლონეთსა და ლიტვაში. ეს ეხება როგორც დრამატურგიას, ასევე რეჟისურას, თეატრალურ მხატვრობას, მუსიკას, საშემსრულებლო ტექნიკას და ა. შ. ამ ძიებებსა და აღმოჩენებში, ახალი თეატრალური სტილისტიკის შექმნაში, საბჭოეთის რეჟისორების ფარდის მიუხედავად, ქართული თეატრიც ჩართული გახლდათ. რობერტ სტურუას „სათეატრო მოდელის“, „სათეატრო ენის“ კვლევის დროს აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ისტორიული წინაპირობები: ქვეყნის პოლიტიკურ-კულტურული და ყოფითი გარემო, რომელშიც აღიზარდა და მოღვაწეობს ხელოვანი.

ნებისმიერი ერის მატერიალური კულტურა ერისთვის დიდ ფასეულობას წარმოადგენს. დღეს, მსოფლიო კულტურის ცოდნა, მსოფლიო კულტურის კონტექსტში საკუთარი ადგილის განსაზღვრა არის მნიშვნელოვანი. გასული საუკუნის 1960-იანი წლების მეორე ნახევრის სტუდენტურმა მოძრაობამ მთლიანად შეცვალა XX საუკუნის კულტურა, სრულიად ახალი ფასეულობები შემოიტანა მსოფლიოში. ეს მოძრაობა დაიწყო დე გოლის წინააღმდეგ და იგი გადადგა. ამ რევოლუციას მოჰყვა ის, რასაც ვუწოდებთ „სექსუალურ რევოლუციას“ და ახალი კულტურული ღირებულებები შეიქმნა. ეს იყო 1967-68 წლები. 1968 წ. კი საბჭოთა

²² კ. „H2SO4“. 1924. №1. გვ. 46.

კავშირი ევროპაში ტანკებით შეიჭრა. პრაქტიკულად, მსოფლიო ორად გაიყო. ყველა ის ხელოვანი, რომელიც მოღვაწეობდა საბჭოთა კავშირში, სხვა საზოგადოებრივ სივრცეში მოხვდა, სადაც სულ რამდენიმე ხელოვანი აღმოჩნდა, რომელსაც პროტესტი, „ბრძოლა“ შეეძლო.

XX საუკუნის მეორე ნახევარი აღსავსე იყო სხვადასხვა პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული მოვლენით. კონფლიქტური, შეუთავსებელი ფორმების და შინაარსების აღქმისა და გაგების მრავალგვარობა, მათთვის ახალი მნიშვნელობის მინიჭება, სოციო-კულტურული ყოფის პარადოქსულობა ნათლად გამოიხატა ახალ მიმართულებაში, პოსტმოდერნიზმში. პოსტმოდერნიზმის მკვლევარმა ილია ილინმა მას ერთგვარი **ქიმერა** უწოდა. ქიმერულობა პოსტმოდერნისა – ილინის განსაზღვრით განპირობებულია იმით, რომ მასში, ისევე როგორც სიზმარში, თანაარსებობენ შეუთავსებელი: გაუთვითცნობიერებელი სწრაფვა, თუნდაც პარადოქსულ ფორმაში, კომპლექსური, მთლიანი და მსოფლმხედველობით-ესთეტიკური შეცნობა ცხოვრებისა და ნათელი გააზრება თავდაპირველი ფრაგმენტულობისა, XX საუკუნისთვის დამახასიათებელი ადამიანის პრინციპულად არასინთეზირებადი გახლეჩილობისა.

მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ პოსტმოდერნიზმის კანონების შემუშავება განპირობებული იყო პოსტსტრუქტურალიზმისა და დეკონსტრუქციის იდეებით. პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი შეიძლება შემდეგი სახით ჩამოყალიბდეს: განუსაზღვრელობა, სიცხადის უქონლობა, ფრაგმენტულობა და მონტაჟის პრინციპი, „დეკანონიზირება“, „ორმაგი კოდირების“ პრინციპი, ფსიქოლოგიური და სიმბოლური სიდრემების გარეშე, დუმილი, მიზეზისა და საწყისის უარყოფა, ირონია, ჟანრების აღრევა – სტილური სინკრეტიზმი, თანამედროვე კულტურის თეატრალიზაცია, მუშაობა პუბლიკაზე, აუდიტორიის აუცილებელი გათვალისწინება, კარნავალურობა, იმანენტურობა – ცნობიერების შერწყმა კომუნიკაციის საშუალებებთან.

1980-იანი წლებიდან ავანგარდისტ თეორეტიკოსებს შორის სულ უფრო და უფრო მკვიდრდებოდა მოსაზრება (უთუოდ, მ. ბახტინის გავლენით) საზოგადოებრივი ცხოვრების და მისი აღქმის საშუალებების კარნავალურობაზე, როდესაც პოლიტიკა, რეკლამით შეფუთული ეკონომიკა, კომერციული ხელოვნება – ყველაფერი ეს ტრანსფორმირდება ე. წ. „ყოვლისმომცველ შოუ-ბიზნესში“. აქედან გამომდინარე, კვლავ აქტუალური გახდა შექსპირის სენტენცია – „მთელი სამყარო

თეატრია“ და თეატრის ახალი თეორიის შექმნა საზოგადოების ახალი თეორიის შექმნის ტოლფასი გახდა.

პოსტმოდერნის ჩამოთვლილი ნიშნების უმრავლესობა ნათლად არის გამოხატული რობერტ სტურუას შემოქმედებაში. ამიტომაც, ჩვენ თავისუფლად შეიძლება ვუწოდოთ მას პოსტმოდერნული მიმდინარეობის ხელოვანი. ამ მიმდინარეობამ დიდი როლი ითამაშა რეჟისორის სათეატრო ენის ფორმირების პროცესში.

XX საუკუნის 1960-იან წლებში, რუსეთში, სათეატრო, სარეჟისორო ხელოვნებაში ჩნდება იური ლუბიმოვი (მანამდე ვახტანგოვის თეატრის მსახიობია). 1963 წ. შჩუკინში განახორციელა ბ. ბრესტის „სეზუანელი კეთილი ადამიანი“, სწორედ ამ სპექტაკლმა მისცა დასაბამი მოსკოვში „თეატრი ტაგანკზე“ შექმნას (1964წ. 23 აპრილი). მან ააღორძინა ის მიღწევები, რომელთაც მეიერჰოლდი ატარებდა რუსულ თეატრში და, ამასთანავე, პრინციპულად ახალი სათეატრო ენა შემოგვთავაზა. რუსეთში ეს იყო დიდი მოვლენა ხელოვნების სფეროში. ლუბიმოვის „სეზუანელი კეთილი ადამიანი“ ერთგვარ „რევოლუციურ გადატრიალებად“ მოინათლა თეატრალურ ხელოვნებაში. იმავე პერიოდში რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობას იწყებს რობერტ სტურუა (1962 წ.). რობერტ სტურუას თეატრალურ ინსტიტუტში გავლილი აქვს დიმიტრი ალექსიძის, ლილი იოსელიანის და მიხეილ თუმანიშვილის „სათეატრო, სარეჟისორო სკოლა“. 1964 წელს დგამს ვ. როზოვის „ვახშმობის წინ“ (გადმოქართულებული ჯ. ჩარკვიანის მიერ), ხოლო 1965 წელს კი ა. მილერის „სეილემის პროცესს“. ეს იყო პირველი სერიოზული რეჟისორული წარმატება მის შემოქმედებაში.

ამ პერიოდში (მთელი XX საუკუნის განმავლობაში და დღესაც) ევროპაში, საქართველოში, რუსეთში გრძელდება ე. წ. „სარეჟისორო ძიებები“, რეჟისორთა „სათეატრო ენის“ ფორმირების პროცესი. სერიოზული კვლევები მიმდინარეობს ამ მიმართულებით. კვლევებმა მოიცვა კულტურის, ხელოვნების სხვადასხვა დარგი. რეჟისორები, მეცნიერები, ფილოსოფოსები, ლიტერატურის თეორეტიკოსები და ა. შ. იკვლევენ „სახელოვნებო ენას“ ზოგადად.

60-იან წლებში ქართულ ხელოვნებაში ძალიან ძლიერი თაობა მოდის – რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, გ. ყანჩელი, გ. მესხიშვილი, ო. იოსელიანი, მ. კობახიძე და სხვები. ამავე პერიოდში, მოსკოვში იწყებენ მოღვაწეობას ა. ტარკოვსკი, ი. ლუბიმოვი, როგორც თეატრალური რეჟისორი და სხვები. ხელოვნები პროტესტის

გამოსახატავად, თავიანთი მსოფლმხედველობის წარმოსახენად ხელოვნებას მიმართავენ. ეს არის საკვანძო წერტილი, იმიტომ რომ, პრაქტიკულად, სტურუა „სეილემის პროცესით“ იწყებს პოლიტიკური თეატრის დამკვიდრებას. ამ პერიოდში პოლიტიკური თეატრი თანაბრად არსებობს ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში.

რას ნიშნავს „პოლიტიკური თეატრი“? მართალია, ეს ტერმინი უკვე დამკვიდრებულია, მაგრამ მე მაინც, სტურუას იმდროინდელ შემოქმედებას, სხვა მრავალთან ერთად, „პროტესტის თეატრს“ დავარქმევდი. მას შემდეგ, რაც კაცობრიობის ისტორიაში გაჩნდა სახელმწიფო წყობილება, სახელმწიფო წყობილების „მახინჯი“ ფორმებიც მრავლად არსებობდა სხვადასხვა სახით. ადამიანები, ამ შემთხვევაში ხელოვანები, ასეთ დროს, პროტესტს თავის შემოქმედებაში გამოხატავდნენ.

რობერტ სტურუა, აგრძელებდა რა ქართული თეატრალური სკოლის ტრადიციებს (მარჯანიშვილი, ახმეტელი, თუშანიშვილი), თავის სპექტაკლებში სიმბოლურ, მეტაფორულ ენას იყენებდა „პროტესტის“ გამოსახატავად. მივყევით ქრონოლოგიას: ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ (1965 წ.), ა. ცაგარლის „ხანუმა“ (1968 წ.), ბ. ბრესტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (1969 წ. 90-იანი წლების მეორე ნახევარში იგი კვლავ დგამს ამ პიესას), დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1969 წ.), ჰ. იბსენის „ექიმი შტოკმანი“ (1972 წ.), პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1974 წ.) და ა.შ. იგი თავისი სპექტაკლებით, მეტაფორული, სიმბოლური, სათეატრო ენის გამოყენებით ამხილვდა ტირანიის არაადამიანურ არსს. ყველაზე უფრო მწვავედ ეს საკითხები 1960-იანი წლების ბოლოს და 70-იანი წლების დასაწყისის დადგმებში გამოვლინდა. თუ ვიტყვით, რომ სტურუა არის 1960-იანი წლების მოვლენების ტიპური წარმომადგენელი, ანუ ცნობიერად ამ პროცესების მონაწილეა, მოღვაწეობდა რა რუსთაველის სახელმწიფო თეატრში, ქმნიდა განსაკუთრებულ მიმართულებას, რომლისთვისაც, იმ პერიოდში, შეიძლება ანდერგრაუნდიც გვეწოდებინა. შეიძლება გვეწოდებინა ექსპერიმენტული ძიებები და ამავე დროს ამბოხი. ახალგაზრდა ხელოვანის ამბოხი იმ მოვლენების მიმართ, რომელიც არსებობდა.

სიმბოლურ-მეტაფორული ენით აზროვნება მაშინ იწყება, როდესაც ფორმირებას იწყებს ე. წ. „სარეჟისორო თეატრი“ (XIX საუკუნის ბოლო – XX საუკუნის დასაწყისი). იმის თქმა მსურს, რომ 60-იან წლებში „სიმბოლურ-მეტაფორული თეატრი“ – ერთგვარი „რიმეიქი“ იყო სახეცვლილი ფორმებით. ამის

ტრადიცია უკვე არსებობდა არა მხოლოდ ევროპასა და რუსეთში, არამედ საქართველოშიც. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანო დიდ ბრიტანეთში, ლონდონში „British Library“-ში გაკეთებული გამოფენა „მოდერნიზმი ევროპაში 1900-1937 წლები“ (2007 – 01. 2008 – 03. იმდენად წარმატებული იყო, რომ შემდეგ პარიზშიც გადაიტანეს). მასში, სხვა ევროპულ ქალაქებთან ერთად, თბილისიც ჩართული იყო. თბილისი XX საუკუნის დასაწყისში ინტელექტუალური და კულტურული სამყაროს ერთგვარ ოაზისად იქცა. XX საუკუნის დასაწყისიდანვე რუსეთში პოლიტიკური არეულობა იწყება, რასაც თან დაერთო ეკონომიკური დასუსტება. ქრონოლოგიურად ამას მოჰყვა პირველი მსოფლიო ომი 1914 წ. იმ ხანად, საქართველოში, რუსეთიდან და ევროპიდანაც ძალიან დიდი ე. წ. „ინტელექტუალური ნაკადი“ შემოედინებოდა. ყველა მიმდინარეობა, რომელიც XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისიდან არსებობდა ევროპულ თუ რუსულ კულტურასა და ხელოვნებაში, იდენტურად ვითარდებოდა თბილისსა და საქართველოში – ნატურალიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი და ა.შ. სანამ საბჭოთა უშიშროებამ არ დაიწყო თბილისის დაბლოკვა, თბილისი იყო ისეთივე კულტურული ცენტრი, როგორც სხვა ევროპული კულტურული ცენტრები. ლონდონის გამოფენაში მონაწილეობამ კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ თბილისი ჩართული იყო მსოფლიო კულტურაში მიმდინარე პროცესებში და, უფრო მეტიც... მაგალითად, ძმები ზდანევიჩები თბილისიდან ევროპაში წასვლის შემდეგ განაპირობებდნენ ევროპულ და ზოგადად მსოფლიო კულტურაში მიმდინარე პროცესების განვითარებას, კერძოდ, დადაიზმს და მთელ რიგ მიმდინარეობებს... თბილისი უშუალო მონაწილე იყო იმ ევროპული სახელოვნებო დარგების მიმართულებების განვითარებისა, რაც ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტორია.

რობერტ სტურუას „სათეატრო ენის“ ფორმირების საკითხის გაანალიზებისათვის აუცილებელი და საჭიროა მოკლე ისტორიული, კულტურული, სახელოვნებო ექსკურსის ჩატარება. გავიხსენოთ პერიოდი, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი ბრუნდება საქართველოში რუსეთიდან და რუსთაველის დრამატული თეატრის მთავარ რეჟისორად ინიშნება (ვგულისხმობ 1920-იან წლებს). 1917 წლის რუსეთის რევოლუციამ, 1921 წელს საქართველოს გასაბჭოებაზე როდესაც ვსაუბრობთ, არ უნდა დაგვავიწყდეს ერთი რამ: იმხანად, ევროპასა და

რუსეთში, პირველმა მსოფლიო ომმა (1914 -1918) ადამიანებს სულიერი, ფიზიკური დანაკლისის გარდა ეკონომიკური გაჭირვებაც მოუტანა. ხალხი გამოხატავდა პროტესტს, ზოგი ქუჩაში გამოვიდა, ხელოვნები კი ამას თავის შემოქმედებაში ასახავდნენ. ბევრი მათგანი რევოლუციას შეხვდა, როგორც მხსნელს, განმათავისუფლებელ მოვლენას. ევროპულ ქვეყნებში (მაგ; საფრანგეთი, ნიდერლანდების გაერთიანებული სამეფო და სხვ.) სახელმწიფო მმართველობის ფორმები შეცვლილი იყო. რუსეთის იმპერია უკვე „ზანზარებდა“, ცვლილებები მწიფდებოდა, ხოლო ომმა დააჩქარა ამ ცვლილებების განხორციელება. აქედან გამომდინარე, ვინაიდან საქართველო, მაშინაც, რუსეთის იმპერიის პროვინცია იყო, ე. წ. ცვლილებებს, ისევე როგორც რუსეთში, ქართულ კულტურაში მოღვაწე ცნობილი პოეტები, მწერლები, რეჟისორები და სხვები ერთგვარი „სიხარულით“ შეხვდნენ. ბევრი მათგანი მაღვეე მიხვდა, რომ შეცდნენ, ზოგმა ქვეყანა დატოვა და უცხოეთში გადასახლდა, ზოგი დაიჭირეს და ზოგიც დახვრიტეს... მაგალითად მოვიყვან 20-იანი წლების დასაწყისის გაზეთ „კომუნისტის“ რამდენიმე ამონარიდს:

განცხადება: *გაცხადებ ჩემდამი რწმუნებულ სახელოვნო კომიტეტში შემავალ მთელ რესპუბლიკის დაწესებულებათა და ხელოვანთა საყურადღებოდ, რომ მათი საქმეების გამო მომმართონ პირადად მე, ან სახელოვნო კომიტეტის განყოფილების გამგეებს და არა სხვა რომელიმე უმაღლეს დაწესებულებათ. მთავარი სახელოვნო კომიტეტის თავმჯდომარე – გრ. რობაქიძე, მდივანი – შ. აფხაიძე* // ²³

თეატრი და ხელოვნება: *[განცხადება საქართველოს ქალაქებში სახელმწიფო დრამატული სკოლების გახსნის შესახებ] // რესპუბლიკის სათეატრო განათლების გამგის აკაკი ფაღვას განცხადების თანახმად, სათეატრო სტუდიები იხსნება თბილისში – სახელმწიფო დრამის კანტორაში; ქუთაისში – ხელოვნების მუშაკთა კავშირში; ბათუმში – "ოდისთან;" ჭიათურაში – რეჟისორ ქორელთან;²⁴ **რუსთაველის თეატრის შესახებ** რევოლუციური კომიტეტის დადგენილება №101, 1921 წლის ნოემბრის 25, ტფილისის სასახლე: სახელმწიფო დრამის თეატრს (ყოფილი საარტიტო საზოგადოება) ეწოდოს „შოთა რუსთაველის თეატრი“ // ²*

თათბირი ქართული თეატრის შესახებ განათლების სახალხო კომისარიატში: კრების თავმჯდომარის – გრ. რობაქიძის 6 წინადადება ქართული თეატრის

²³ გაზ. „კომუნისტი“. 1921. 28.06. გვ 2.

² გაზ. „კომუნისტი“. 1921. 26.11. გვ3.

კრიზისის დასაძლევად. თეატრში ლიტერატურული გამგის თანამდებობის მოთხოვნა. სიტყვებით გამოვიდნენ კ. მარჯანიშვილი, აკაკი ფაღავა, პაოლო იაშვილი და სხვ.²⁵

ცხვრის წყარო: პრემიერა რუსთაველის თეატრში 26 ნოემბერს. რეცენზენტი (რ.გ.) ქართული თეატრის მესიას უწოდებს კოტე მარჯანიშვილს განხორციელებული დადგმისა და ქართული თეატრის გადარჩენის გამო. მონაწილეობდნენ: თამარ ჭავჭავაძე, ტასო აბაშიძე, ელენე დონაური, აკაკი ვასაძე, უშანგი ჩხეიძე, შალვა ღამბაშიძე და სხვები.²⁶

კ. მარჯანიშვილი ქართული აკადემიური დასის მთავარი რეჟისორი: [ინფორმაცია ხელოვნების კომიტეტის მიერ კოტე მარჯანიშვილის დანიშვნის შესახებ] // ²⁷

იგივე ხდებოდა რუსეთშიც. 1917-18 წლებში, რევოლუციის პერიოდში, როდესაც მეიერჰოლდი იყო კომისარი, პირველ ნაშრომებში (1891-1917) ძალიან ბევრს წერდა XX საუკუნის სათეატრო ხელოვნებაზე. უკვე ახსენებდა მონტაჟის პრინციპებს. წერდა იმის შესახებ, რომ შეიცვალა სათეატრო დრო.

„თეატრ-სტუდია ახალი სცენური ფორმების ძიების თეატრი იყო. (...) მაყურებლისთვის ამ თეატრს კარი არ გაუხსნია, ისტორიას არა აქვს საშუალება შეაფასოს მის მიერ მოპოვებული გამოცდილების ღირებულება. ამისდა მიუხედავად, იმდენად დიდი იყო თეატრ-სტუდიის გავლენა რუსული თეატრის მომავალზე, რომ მისი „სიკვდილის“ შემდგომაც კი, ყოველ ჯერზე, მოსკოვსა თუ პეტერბურგში რაიმე ახალი, გახმაურებული სპექტაკლის დადგმის შემდგომ, ყოველთვის იხსენებდნენ თეატრ-სტუდიას. (...) სცენაზე ძალიან მნიშვნელოვანია დრო“,²⁸ – წერდა მეიერჰოლდი.

ეს ის პერიოდია, როდესაც რეჟისორი აგრძელებს ექსპერიმენტებს ღია სივრცეში. მეიერჰოლდი ექსპერიმენტებს ღია ცის ქვეშ იწვევს ცოტათი უფრო ადრე, 1910 წელს. ის დგამს კალდერონის პიესას „ჯერის თაყვანისცემა“. დადგმა განხორციელდა პეტერბურგთან ახლოს, მწერალი ქალის კრესტოვსკაიას მამულში „მოლოდიოჟნოეში“. აქ იყო არაჩვეულებრივი ბაღი, რომელიც უერთდებოდა

¹ გაზ. „კომუნისტი“. 1922, 28.11. გვ. 2.

² გაზ. „კომუნისტი“. 1922. 712. გვ. 3.

³ გაზ. „კომუნისტი“. 1922. 15.11. გვ.3.

²⁸ Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. ч. первая. 1891-1917. М. «Искусство». 1968. ст.81; 85.

„ფინეთის ყურეს“. პატარა სასახლიდან „ფინეთის ყურემდე“ ეშვებოდა უზარმაზარი კიბე, პირობითად სასცენო სივრცე. ჩანაფიქრის მიხედვით სპექტაკლი მიმდინარეობდა ღამე, ჩირადღნებით განათებული, და მასში მონაწილეობდნენ მიმდებარე ტერიტორიებზე მაცხოვრებლები.

რობერტ სტურუა, პირველ რიგში, მუშაობს ტექსტზე და ტექსტიდან აკეთებს გარკვეულ კომპილაციას. არსებული ტექსტიდან ის ქმნის თავის ტექსტს. ამ შემთხვევაში ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პირველად ასეთი სერიოზული ხერხი გამოიყენა მეიერჰოლდმა. რეჟისორი კინაღამ „ანათემას გადასცეს“, როდესაც გოგოლის „რევიზორს“ და გრიბოედოვს მიაწერა თანაავტორად თავი. მეიერჰოლდი მართალი იყო იმიტომ, რომ ტექსტი აიღო როგორც „მასალა“, ტექსტიდან შექმნა ახალი ვერსია და სპექტაკლად გადააქცია. სტურუა პირველ ეტაპზე აკეთებს ტექსტს, მერე ახორციელებს რა ამ ტექსტს სრულად სცენაზე, იწყებს მის მონტაჟს. პრაქტიკულად იყენებს კინო-ხერხს, კინომონტაჟის პრინციპს, როდესაც კინორეჟისორი იღებს გადაღებულ მასალას და შემდეგ ამონტაჟებს.

პიესის ან ნაწარმოების ტექსტის მონტაჟს, ჩვენთან ჯერ კიდევ მარჯანიშვილი იყენებდა, დღეს კი რეჟისორთა უმრავლესობა მიმართავს ამ ხერხს. ტექსტის მონტაჟის გარდა, აკეთებენ ერთ თემაზე შექმნილი სხვადასხვა ავტორის ტექსტის კომპილაციას, ცვლიან მოქმედების ადგილსაც. მაგალითად დავასახელებ: მაია კლიჩევსკას „ფედრა“, ეიმუნტას ნეკროშიუსის – „ოტელო“, „ფაუსტი“, „ჰამლეტი“; ოსკარას კორშუნოვასის „რომეო და ჯულიეტა“, „ჰამლეტი“, ჯორჯო სტრელერის „არლეკინი, ორი ბატონის მსახური“ (აქ პიესის სათაურში ვხედავთ ცვლილებას, კ. გოლდონის პიესის სათაურია „ორი ბატონის მსახური“) და ა.შ. ეს პროცესი ძალიან მნიშვნელოვანია, ვინაიდან სათეატრო ნაწარმოები, სპექტაკლი არის ცოცხალი, დროში არსებული, რომელსაც აქვს დასაწყისი და დასასრული. კინოში პროცესი ერთხელ ფიქსირდება. თეატრში არ ხდება პროცესის ამ სახით დაფიქსირება. მეიერჰოლდი შემთხვევით არ ვახსენე. იგი ბევრს წერდა, როგორც თეორეტიკოსი. წერდა მონტაჟზე, ტექსტთან ახალ მიდგომებზე და ა.შ. მან თანამედროვე თეატრის თვალსაზრისით გაცილებით გაუსწრო დროს.

თუ სტურუას ტექსტის მონტაჟირების ხერხს განვიხილავთ, როგორც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრინციპს მისი შემოქმედებისა, როგორც ერთგვარ „სამზარეულოს“, აღმოჩნდება, რომ სტურუა თანაბრად მიჰყვება ევროპულ პროცესებს.

როდესაც ვსაუბრობ პიესის ტექსტის მონტაჟზე, საინტერესო კითხვა ჩნდება – როგორ აკეთებს პიესის არჩევანს რობერტ სტურუა? როდის ხდება, რომ ეს ის პიესაა, ან იმ ლიტერატურული ნაწარმოების ინსცენირებაა, რომლის განხორციელებაც სურს სცენაზე. ჩემი დაკვირვებით, იგი უპირატესობას მაინც ე. წ. „კლასიკურ პიესებს“ ანიჭებს. ამავე დროს დადგმული აქვს თანამედროვე პიესებიც, მათ შორის ქართული. რადგან ქართულ დრამატურგიაზე ჩამოვარდა საუბარი, აუცილებლად უნდა გავისხენოთ, რომ მას ქართველი კლასიკოსებიც – ილია ჭავჭავაძე, დავით კლდიაშვილი და პოლიკარპე კაკაბაძე საინტერესოდ, ახლებურად, თავისებურად (ვიტყოდი სტურუასეულად) აქვს დანახული, მოაზრებული და დადგმული. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (თ. ჩხეიძესთან ერთად), „ყვარყვარე“, „კაცია–ადამიანი?“, „დარისპანის გასაჭირი“... ამ ჩამონათვლიდან ილია, რა თქმა უნდა, არ იყო დრამატურგი, მაგრამ საოცრად აზროვნებდა და წერდა ე. წ. „სახეებით“ (გავისხენოთ „კაცია–ადამიანი?“, „გლახის ნაამბობი“... ეს ნაწარმოებები არაერთხელ დაუდგამთ ქართულ სცენაზე და გადაუღიათ ფილმები).

აქვე მინდა მოვიყვანო ნაწყვეტი რობერტ სტურუასთან ჩემი საუბრისა, რომელიც 2006 წლის ნოემბერში შედგა. კითხვაზე, თუ რა პრინციპით ხელმძღვანელობს სცენაზე განსახორციელებელი პიესის არჩევისას – მიპასუხა:

რ. ს – *შემოქმედებითი, რეჟისორული გზის დასაწყისში გცდილობდი დამედგა მხოლოდ ისეთი პიესები, რომლებიც ჩემს ცხოვრებისეულ „კრედოს“, ჩემს მსოფლმხედველობას ესადაგებოდა, მაგრამ არის მომენტები, როდესაც შენ ასრულებ შეკვეთას. ახალგაზრდობაში ხშირად მიწევდა ე. წ. განაწილებით შეხვედრილი პიესების დადგმა. დროთა განმავლობაში მივხვდი, რომ ამგვარად დადგმული სპექტაკლები არც ისე ცუდი გამოდიოდა, პირიქითაც კი ხდებოდა ხოლმე. ნუ, არ არის აუცილებელი, პიესა ზუსტად ემთხვეოდეს შენს მსოფლმხედველობას. ნებისმიერი ნაწარმოებიდან შეგიძლია გააკეთო ის, რაც შენ გსურს. მოკლედ ვიტყვი, ნებისმიერ ნაწარმოებში (თუ ის სრული „კატასტროფა“ არ არის) შეგიძლია იპოვო რაღაც მარცვალი და შემდეგ მასზე ააგო მთელი შენი კონცეფცია, სტრუქტურა და ა. შ. თუ კარგია დრამატურგიული ნაწარმოები, მაშინ ის, სხვადასხვა ეპოქაში, ზუსტად მოერგება თანამედროვეობას. შეგიძლია იპოვო იქ სათქმელი, რომელიც გაინტერესებს შენ და შენს ხალხს ამ კონკრეტულ დროში, ამ კონკრეტულ მომენტში. თეატრი კი ყოველთვის იყო, არის და იქნება*

კონკრეტული დროის, თანამედროვეობის ამსახველი და გამომხატველი ტრიბუნა, ამიტომაც ვერ მოიკიდა თეატრში ფეხი ე. წ. სოცრეალიზმმა, თუმცა მხატვრობაში, მწერლობაში მშვენიერად დამკვიდრდა და მთელი მიმდინარეობაც კი შეიქმნა სოცრეალიზმისა.

დღეს, როდესაც ვირჩევ პიესას (ან ნებისმიერ ნაწარმოებს) დასადგმელად, ინტუიციასაც ვეყრდნობი. მაგალითად, მომეწონა ხუთი პიესა და მიჭირს არჩევანის გაკეთება, იმიტომ რომ, ხუთივე ძალიან საინტერესოა. მხატვრული დონე მაღალია, შეესაბამება ჩემი და ჩემი ხალხის ტკივილს, პრობლემებს. ვიღებ რაიმე ყუთს ან ჯამს, სხვადასხვა ქაღალდის ნაგლეჯზე ვწერ სათაურებს, ვერი ამ ყუთსა თუ ჯამში, კარგად ამოვურევ და ამოვიღებ ერთ-ერთს. მოკლედ, „ლატარეას“ ვთამაშობ. თეატრი, ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით, ყველაზე უფრო ცოცხალი ხელობაა, ხელოვნებაა. თუ ის არ ასახავს თანამედროვეობას, მაშინ იგი მკვდარია. რაც არ უნდა კარგი პიესა აირჩიო დასადგმელად და ჩათვალო, როგორც რეჟისორმა, რომ დადგმა წარმატებულია, თუ ის მაყურებელმა არ მოიწონა, სპექტაკლმა მაყურებელი ვერ მიიზიდა, მაშინ ე. ი. რაღაც აკლია. ეს შენი (რეჟისორის) ბრალია. ყოველთვის უნდა გაითვალისწინო მაყურებლის მოთხოვნა. ვინაიდან თეატრი და მაყურებელი ცალ-ცალკე არ არსებობს, ერთიანია, ერთიანად ცოცხლობს, ერთნაირად სუნთქავს. მათ ერთ რიტმში უნდა უცემდეთ პულსი, მათი მაჯისცემა უნდა ემთხვეოდეს. სპექტაკლი იმ კონკრეტულ მომენტში ცოცხლობს, როდესაც სცენაზე თამაშდება და მას მაყურებელი ადევნებს თვალს.

რეჟისორისთვის საინტერესოა მაგიდასთან პიესაზე მუშაობის პროცესი, სცენაზე გადატანის პროცესი, მსახიობებთან მუშაობის პროცესი, მხატვართან, კომპოზიტორთან, გამნათებელთან და ა.შ. შემდეგ. სპექტაკლი როცა შედგება და მაყურებელი მას ნახავს, მე ის უკვე იმდენად აღარ მაინტერესებს... ის იცოცხლებს, თუ სწორად დაგდგი, ანუ მაყურებლისათვის გასაგებად. პარტერში სხვადასხვა ინტელექტის, ფენის წარმომადგენლები სხედან; შენ, როგორც რეჟისორმა, მუშაობის დროს უნდა იფიქრო ყველაზე, რათა ყველასთვის მისაღები და გასაგები გახდეს შენი ჩანაფიქრი. ყველამ უნდა გაიგოს, რისი თქმა გსურდა. ზოგს, უბრალოდ, ნანახით სიამოვნების განცდა მიანიჭო, ზოგიც უფრო ღრმად ჩასწვდება შენს ნამუშევარს და დეტალებით დაიწყებს ტკობას და ა.შ.

არის პიესები, რომლებიც უშუალოდ არ ეხება თანამედროვეობას, საკმაოდ რთული, ფილოსოფიური სიღრმეებით, მაყურებლისთვის აღსაქმელად მძიმეა,

სამაგიეროდ, ასეთ პიესებში, არის დეტექტიური მომენტები. თითქმის ყველა პიესაში არის დეტექტივის მარცვალი. მაგალითად, ავიღოთ საბერძნეთი. ეპიდავროსში დავდგი „ოიდიპოს მეფე“, თითქოს არაფერი აქვს საერთო თანამედროვეობასთან. სამაგიეროდ, მასში დევს დეტექტივის მარცვლები. ანუ, მკვლელი, ბოროტმოქმედი, ისე, რომ თავად არ იცის, ეძებს მამის მკვლელს (თავად მოკლა მამა) და ცხოვრობს დედასთან (ოიდიპოსმა, რა თქმა უნდა, არ იცის, რომ იოკასტა მისი დედაა). მე იმ დადგმაში წინა პლანზე, სწორედ ეს დეტექტიურობის მომენტი გამოვიტანე და არა ის, რომ ადამიანი ვერ გაექცევა თავის ბედისწერას. უფრო მეტსაც გეტყვით, „ჰამლეტიც“ დეტექტივია, ვინაიდან ჩვენ დანამდვილებით არ ვიცით, მართლა მოკლა კლავდიუსმა თავისი ძმა თუ არა. „ელექტრაც“ დეტექტივია, შურისძიების დეტექტივი. ანუ, რეჟისორმა ნებისმიერი პიესის დადგმის დროს უნდა მოძებნოს რაიმე, რითაც მიიზიდავს მაყურებელს. ვიმეორებ, პარტერში, სხვადასხვა ფენის, სხვადასხვა ინტელექტის მაყურებელი ზის და შენ, რეჟისორმა უნდა შეძლო ყველასთან მიიტანო შენი სათქმელი. თეატრი ყველაზე დემოკრატიული ჟანრია და უნდა ჰყავდეს მაყურებელი.

ბევრს ჰგონია, რომ მე დრამატურგიას, დრამატურგს უდიერად ვეპყრობი. ეს არ არის მართალი. მე ყოველთვის ვცდილობ დრამატურგის სტილი გამოვაგლინო. ყოველთვის ნაწარმოებს ვეყრდნობი, თუმცა, დღეს, XXI საუკუნეში, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის რეჟისორები, ძალიან „თავისუფლად“ უდგებიან კლასიკოსი, თუ არაკლასიკოსი დრამატურგების პიესებს. (აღსანიშნავია, რომ რეჟისორები, ასევე „თავისუფლად“ ეპყრობოდნენ პიესებს ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ბოლოდან, ვგულისხმობ ზემოთ ჩამოთვლილ „სარეჟისორო თეატრის“ მამამთავრებს, მათ შორის კ. მარჯანიშვილს. მაგ. გრ. რობაქიძე, მართალია, აღფრთოვანებული იყო კ. მარჯანიშვილის და ა. ახმეტელის „ღამარას“ დადგმით, მაგრამ ამავე დროს, უკმაყოფილო – მარჯანიშვილისეული „მონტაჟით“ პიესისა, რომლის მიხედვითაც ა. ახმეტელმა განახორციელა სცენაზე ეს პიესა). მაგალითად, ლიტველმა რეჟისორმა – ო. კორშუნოვასმა „რომეო და ჯულიეტა“ დადგა, სადაც მოქმედება ვითარდება სამზარეულოში – საცხობში (ქართველმა მაყურებელმა ეს სპექტაკლი იხილა 2009 წელს თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე – მარჯანიშვილის თეატრში. მ. ვ.). ანუ, ისინი წერენ ძველი პიესის ახალ ვარიანტს. მე ამგვარად არ ვიქცევი. თუ ვდგამ კლასიკოსის ნაწარმოებს, ვაკეთებთ ახალ თარგმანს და ერთი სიტყვის მეორეთი შენაცვლების დროს მიმყავს ხოლმე ტექსტუალური მხარე ჩემი

ჩანაფიქრისაკენ. როცა თანამედროვე დრამატურგის პიესაზე ვმუშაობ (მაგალითად, ლაშა ბუღაძე, ირაკლი სამსონაძე), მაშინ მათ ეუთანხმები, ან საერთოდ, მათ ვთხოვ, გადამიკეთონ ესა თუ ის ეპიზოდი, სცენა თუ ტექსტუალური მასალა... “²⁹

ზოგჯერ, რობერტ სტურუა არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას. გავიხსენოთ, თუნდაც, ბოლო წლებში დადგმული, სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინი“, მაქს ფრიშის 2009–2010 წლის რუსთაველის თეატრის სეზონის პრემიერა „ბიდერმანი და ცეცხლის წამკიდებელნი“. ეს „ხერხიც“, როგორც ზევით აღვნიშნე, „არ ახალია, ძველია“.

როდესაც ვსაუბრობთ XX საუკუნის რეჟისურაზე, განსაკუთრებით მეორე ნახევარზე – სტრელერი, ბრუკი, გროტოვსკი, რანკონე, პიტერ შტაინი, შერო, ვიტეზი და ა.შ. რომლებიც ქმნიან, ამათ რიცხვში, რასაკვირველია, სტურუას თავისი ადგილი უკავია.

ვფიქრობ, იმ ხერხების ნაკრებით, რომელსაც რეჟისორი იყენებს, სტურუამ თავისი სათეატრო დადგმები მაქსიმალურად მიუახლოვა კინოხელოვნების ენას. ალბათ იმიტომ, რომ მას თავად ძალიან უნდოდა ყოფილიყო კინორეჟისორი და კინოხელოვნებას კარგად იცნობს. აქ ვგულისხმობ თეატრალურ ფორმებს გამომსახველობითი ენის თვალსაზრისით. მაგრამ, უცნაური არის ის, რომ მან ეს გააკეთა მხოლოდ მწირი თეატრალური ხერხების გადაფასების საფუძველზე. შეგნებულად არ ვლაპარაკობ კონცეპტუალურ მიდგომებზე. ვფიქრობ, რომ უფრო მნიშვნელოვანია გამომსახველობითი ენის დადგენა და მერე შეიძლება საუბარი კონცეფციაზე. გავიხსენოთ მისი სპექტაკლები, როდესაც სათეატრო სივრცეში სხვადასხვა კინოხედი გამოიყენებოდა, მაგალითად: გამსხვილება, მსხვილი ხედები, საერთო ხედები. ქართულ თეატრში კინოხერხებს თავის სპექტაკლებში მარჯანიშვილიც იყენებდა. მაგალითად, ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, სადაც უშუალოდ კინოპროექციას მიმართა (1928 წლის 3 ნოემბერს ამ დადგმით ქუთაისში ხსნის ახალ სახელმწიფო თეატრს, დღევანდელი მარჯანიშვილის თეატრი). „ურიელ აკოსტაში“ (ა. გუცკოვის პიესის მიხედვით) კი ე. წ. „კინოხერხებს“ მონტაჟს, ხედების გამსხვილებას, სასცენო სივრცეში ერთდროულად სხვადასხვა პლანზე მოქმედებას და ა. შ. იყენებდა.

²⁹ვასაძე მ. ვერაგი ქალის მიერ დამონებული გენიოსი. გაზ. „კულტურა“ 2006. №12 (29). გვ. 6.

თეატრის ისტორიაში სერიოზულ რეაქციას იწვევს ისეთი დადგმები, სადაც ექსპერიმენტებთან ერთად ვლენობით მაღალმხატვრულ ნიმუშს. ექსპერიმენტი შეიძლება ბევრგან მოვიძიოთ, მაგრამ შედეგი – არა. თეატრის ისტორიას რჩება ისეთი წარმოდგენები, სადაც ყველაფერი შერწყმულია. შეიძლება იყოს სპექტაკლები, სადაც რაღაც მიგნებები იყო, მაგრამ სპექტაკლი არ შედგა, ვერ შედგა, არ იარსება და არ იცოცხლა. ამის საუკეთესო მაგალითია ანტონენ არტო. მისი ყველა სპექტაკლი, რომელთაც მერე უზარმაზარი გავლენა მოახდინეს სათეატრო სამყაროზე, თავის დროზე მაყურებელმა, საზოგადოებამ არ მიიღო.

ევროპული იდეები საქართველოში მკვიდრდება. მაგალითად, თემურ ჩხეიძე არასდროს არ მაღავდა იმას, რომ შექსპირის დადგმის დროს მთლიანად ეყრდნობოდა იან კოტის მოსაზრებებს. იან კოტი პოლონელი თეორეტიკოსია, რომელმაც ძალიან დიდი გავლენა იქონია თანამედროვე თეატრმცოდნეობაზე ბეკეტის, შექსპირის ანალიზის თვალსაზრისით.

60-იანი წლების დასაწყისიდან ქართულ თეატრში, კერძოდ კი რუსთაველის თეატრში, იწყება გამირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპების უზულებელყოფა, ძიებები ახალი რეჟისორული სტილისტიკის დამკვიდრებისათვის. ეს პროცესი, ზოგადად, და კონკრეტულად, შექსპირთან მიმართებაში, საბჭოთა კავშირის თეატრალური სამყაროს მასშტაბით მიმდინარეობდა. შექსპირის გააზრება თანამედროვე დრამის, ბრეხტის თეატრის პოზიციებიდან, სამოციანი წლების დასაწყისში, რუსთაველის თეატრში პირველად მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე შექსპირის სამი პიესის დადგმით განახორციელა – „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1964 წ.), „მეფე ლირი“ (1966 წ.) და „იულიუს კეისარი“ (1967 წ.) ამ სპექტაკლების გაანალიზება ცალკე მსჯელობის საგანია. გამოვეყოფ „ზაფხულის ღამის სიზმარს“. მ. თუმანიშვილის ეს დადგმა ე. წ. „ჩავარდნილ სპექტაკლად“ ითვლება. თავის დროზე კი იგი „კრიტიკის ქარცეცხლში“ გაატარეს. მიხეილ თუმანიშვილს საყვედურობდნენ ნოვატორობას, ტრადიციისაგან განდგომას, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ერთ სპექტაკლში აღრევას, ეკლექტიზმს, მხატვრული პოზიციის მერყეობას და ა. შ. რაც მთავარია, კიცხავდნენ მსახიობების თამაშის პირობითობას და უარყოფდნენ ამგვარი თამაშის მანერას დრამატულ თეატრში. აკრიტიკებდნენ მიხეილ თუმანიშვილის ძიებებს, ცდებს ქართულ თეატრში ბრეხტისეული ესთეტიკის შემოტანისათვის. ამ გარემოებამ დღეს ჩვენში შეიძლება ღიმილი გამოიწვიოს,

რადგანაც იმ ბრალდებებს, რომლებიც მის „ჭინჭრაქასა“ (გ. ნახუცრიშვილის პიესის მიხედვით) და „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ დადგმებს წაუყენეს, წარმატებულ მომენტად ვთვლით რობერტ სტურუას შემოქმედებაში. უბრალოდ, ლოგიკურად არ შეიძლება, რომ „ჭინჭრაქასა“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარს“ გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად არ ემოქმედა რობერტ სტურუას რეჟისორული სტილისტიკის ჩამოყალიბებაზე, რადგანაც სწორედ ეკლექტიზმი, რომლისთვისაც ასე კიცხავდნენ თუშანიშვილს, მრავლადაა სტურუას თითქმის ყველა დადგმაში. ამიტომაც ყველაზე სწორი იქნება, რომ გავაკეთო ჩამონათვალი იმ სათეატრო პროცესების, მოვლენების და ფაქტებისა, რომლებმაც განაპირობა სტურუას სათეატრო მოდელის ჩამოყალიბება. ვერ ვიტყვი, კონკრეტულად რომელი, მაგრამ შემოიძლია ვთქვა, რომ ეს არის ლუბიმოვის სპექტაკლები, რომლებმაც საბჭოთა სინამდვილეში დააბრუნეს ის გამომსახველობითი ფორმები, რაც იყო მეიერჰოლდთან და სხვებთან 20-იან წლებში. თუ მაგალითისთვის ავიღებთ ლუბიმოვის 60-იანი წლების დასაწყისში დადგმულ სპექტაკლებს, ვნახავთ ძირითად ხერხებს, რომლებსაც შემდგომში საუკეთესო სახით გვხვდავთ სტურუას სპექტაკლებშიც. ლუბიმოვის რესურსი არის მეიერჰოლდი, ბრეხტი და ა. შ., როდესაც სცენაზე გვაქვს მრავალფუნქციური მეტაფორები, როდესაც ერთი ნივთი ან საგანი, სპექტაკლის განმავლობაში, მეტაფორიზაციას განიცდის. ეს ძალიან კარგად ჩანს უკვე რუსთაველის თეატრის ბევრ სპექტაკლში. ეს არ არის მხოლოდ სტურუასთან. ეს უკვე დაწყებულია „ანტიგონეში“, „სამანიშვილში“, როდესაც რეჟორმა შემოდის სათეატრო სივრცეში და სცენიდან ქრება მძიმე, მოუქნელი დეკორაციები, ჩნდება აბსტრაქტული სივრცე. უნდა მივაქციოთ ყურადღება, რომ ჩნდება ახალი სცენოგრაფია, რომელიც ჯერ კიდევ 10-იან წლებში გვხვდება ევროპაში და დაკავშირებულია აპიასთან, კრეგის ექსპერიმენტებთან. ეს ბრწყინვალედ ჰქონდათ ატაცებული პეტრე ოცხელს და ირაკლი გამრეკელს. მოხდა ძველის განახლება და თავიდან შემოტანა. ბრეხტის ეპიკური თეატრი ჩვენთან არ იყო სრული მასშტაბით. ჩვენთან გამოიყენებოდა ხერხები. ამ შემთხვევაში ლოგიკურია, რომ ჩნდება განსაზღვრება – ეკლექტიზმი... ეკლექტიზმი არა იმ თვალსაზრისით, რომ ხელოვნების ნაწარმოები არის დანაწევრებული, არამედ ისეთი სათეატრო მოდელი, როდესაც მრავალი ხერხის, სხვადასხვა, განსხვავებული ხერხის გამოყენებით ვღებულობთ ერთ მთლიანს.

„სეფუანელი კეთილი ადამიანი“, ჟ. ანუის „მედეა“, აგრეთვე ინტელექტუალური თეატრის პრინციპებზე აგებული ჰ. იბსენის „ექიმი შტოკმანი“ სასინჯი ქვა იყო რ. სტურუასთვის. ეს ქვა უკვე აფრქვევდა ელვარე ნაპერწკლებს, მაგრამ ცეცხლი ცოტა მოგვიანებით აენთო, მაშინ როდესაც რ. სტურუამ ევროპული თეატრალური კულტურის შტუდირების გზა გაასრულა და უკან გამოსასვლელი ბილიკი იპოვა საკუთარი თავისაკენ. მიაგნო საკუთარ ხმას, თემასა და სტილს“.³⁰

რობერტ სტურუას „სათეატრო მოდელის“, „სათეატრო ენის“ კვლევის დროს, ჩემს ინტერესს არ წარმოადგენს იმის ძიება – ვისთან უფრო ადრე გვხვდება ესა თუ ის სარეჟისორო, სათეატრო ხერხი. ისტორიული წინაპირობების, სათეატრო ესთეტიკის, სათეატრო მოდელის, ზოგადად სახელოვნებო ძიებების ფონზე (მარჯანიშვილის, ახმეტელის, ბრეხტის, სტრელერის, ლუბიმოვის, თუმანიშვილის და სხვათა ძიებები) მსურს გამოვიკვლიო რობერტ სტურუას „სათეატრო ენა“, რამაც განსაზღვრა იმ ფენომენის წარმოქმნა, რასაც ჩვენ დღეს რობერტ სტურუას თეატრს ვუწოდებთ.

მაინც, საიდან იწყებს რობერტ სტურუა როგორც რეჟისორი? „მ. თუმანიშვილმა მასწავლა შემეცნო თეატრი, როგორც სიხარულით სავსე, მაგრამ თავდაუზოგავი შრომის ასპარეზი, როცა ვნებებს სცენის რკინისებურ ლოგიკას უმორჩილებ და აბოპოქრიფულ წარმოსახვას აზრის დამარცხების საშუალებას არ აძლევ. სხვა მასწავლებლებიც მყავდა. ეს იყო დოღო აღექსიძე, რომელსაც თეატრი ესმოდა როგორც ზეიმი. ეს იყო მისი საოცარი, ბრწყინვალე თეატრალობით აღბეჭდილი სპექტაკლები... ეს იყო ლილი იოსელიანი, რომელიც სპექტაკლზე თავისი სკრუპულოზური მუშაობით გამოირჩეოდა... ეს იყო საშა მიქელაძე, რომელიც რეჟისორის პროფესიას ირონიით უყურებდა და ამტკიცებდა, არ შეიძლება, რომ ჭეშმარიტი შემოქმედი ძალზე სერიოზულად ეკიდებოდეს იმას, რასაც თვითონ ქმნისო. მე ყველაფერ ამას ვიწოვდი, მაგრამ ჩემ გზას ვეძებდი მაინც...“³¹ – ამას თავად რეჟისორი ამბობს. მე კი დაფუძნებული, რომ გ. წ. „გენეტიკური მახსოვრობით“, რობერტ სტურუა (თუ მხოლოდ ქართულ თეატრს შევხებით) კოტე მარჯანიშვილის „მოწაფეც“ არის. ვინაიდან, როგორც უკვე

³⁰ მუმლაძე დ. რობერტ სტურუა, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1981. № 12. გვ. 34.

³¹ სტურუა –სტურუას შესახებ. გაზ. „კულტურა“ 2008. №2 (40). გვ.7.

ვთქვი, ქართულ თეატრში კინომონტაჟის პრინციპი, როდესაც სცენაზე ერთდროულად, ერთ ეპიზოდში რამდენიმე ქმედება თამაშდება, სწორედ კოტე მარჯანიშვილმა დაამკვიდრა. დღეს სტურუა სათეატრო რეჟისურის ყველა გასაღებსა თუ საიდუმლოს ფლობს.

ფსიქოლოგიური წვდომის ოსტატობით გამოირჩეოდა რობერტ სტურუას სპექტაკლი „სეილემის პროცესი“ (ა. მილერი). წარმოდგენა ყველამ ერთხმად მიიღო. თავის დროზე დრამატურგმაც მოიწონა სტურუასეული დადგმა. „დარბაისლური წარმოდგენაა და არა სენტიმენტალური, როგორც ეს ზოგიერთ სცენაზე მინახავს. მომეწონა, ძალზე შთამბეჭდავია... მიზანსწრაფულია, ძლიერია მოქმედება, მთლიანი და მონოლითური“...³² – ამბობს არტურ მილერი. გამარჯვების შემდგომ თითქოს ლოგიკური უნდა ყოფილიყო მისი შემოქმედებითი გზის ამ სტილში გაგრძელება, მაგრამ რობერტ სტურუამ სულ სხვა გზა აირჩია. მან მიმართა ბრეხტის თეატრს, შეითვისა იგი და ამასთანავე დაუკავშირა ქართული ეროვნული თეატრალური კულტურის ტრადიციებს. „ჩვენ ყველას ძალიან კარგად გვახსოვს, რომელ თეატრალურ ესთეტიკასაც ეყრდნობოდა იგი ადრე. ის თეატრალური ესთეტიკა სტურუას არ მოუტანია. იგი მას დახვდა და ისიც ქმნიდა მის ფარგლებში. ამიტომ, არსებულის დათმობა მაშინ საკუთარი თავის პოვნას უდრიდა“.³³ – წერს დალი მუმლაძე. რობერტ სტურუამ ქართულ სცენაზე, კერძოდ კი, რუსთაველის თეატრში დაამკვიდრა პოლიტიკურ-პლაკატური თეატრის პრინციპები. რა თქმა უნდა, ეს ერთბაშად, ერთი ხელის მოხმით არ მომხდარა. წლების განმავლობაში ძიებების, დამარცხებების თუ გამარჯვების შედეგად შეიქმნა ასეთი ტიპის თეატრი. ძიებანი, ალბათ, ახლაც მიმდინარეობს მის შემოქმედებაში, მაგრამ ერთი რამ უდავოდ ნათელია – რობერტ სტურუას ფენომენი, როგორც თეატრის რეჟისორისა – არსებობს.

რობერტ სტურუა თავის შემოქმედებაში იკვლევს ტირანიის, ტირანულ სახელმწიფოში ადამიანის თავისუფლების, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერდამოკიდებულების პრობლემებს. იგი თავისი სპექტაკლებით ამხილებს ტირანიის არაადამიანურ არსს. თუ თვალს გადავაგებთ მის მიერ რუსთაველის თეატრში განხორციელებულ დადგმებს, ვნახავთ, რომ ყველაზე უფრო მწვავედ ეს

³² რუსთაველის თეატრის მუზეუმის მასალებიდან.

³³ ქართველიშვილი ვ. მუმლაძე დ. ლირის თეატრი. ვახტანგ ქართველიშვილი. თბ. „კენტავრი“. 2006. გვ. 318.

საკითხები გამოვლინდა კლასიკოს დრამატურგთა პიესების დადგმებში. რობერტ სტურუამ რუსთაველის თეატრის სცენაზე ამ ავტორთა მრავალი ნაწარმოები განახორციელა. ესენია: ა. ცაგარლის „ხანუმა“ (1968), ბ. ბრეხტის „სენჟანელი კეთილი ადამიანი“ (1969), პ. იბსენის „ექიმი სტოკმანი“ (1972), პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1974), ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“ (1975), ბ. ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“ (1975) და უ. შექსპირის „რიჩარდ III“ (1979), და „მეფე ლირი“ (1987), პ. კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ (1993), ბ. ბრეხტის „სენჟანელი კეთილი ადამიანი“ (1993), უ. შექსპირის „მაკბეტი“ (1995), გ. რობაქიძის „ღამარა“ (1997), კ. გოცის „ქალი გველი“ (1998), ი. ჭავჭავაძის „კაცია—ადამიანი?!“ (2000), უ. შექსპირის „შობის მეთორმეტე ღამე ანუ როგორც გენებოთ“ (2001) და „ჰამლეტი“ (2001), ს. ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ (2002), დ. კლდიაშვილის „ღარისპანის გასაჭირი“ (2006).

ყველა ამ დადგმაში გამოიკვეთა რ. სტურუას მოქალაქეობრივი პოზიცია, მისი მისწრაფება, როგორც პიროვნებისა და როგორც რეჟისორის, გამოიკვლიოს ადამიანის პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესი, პიროვნების თავისუფლების ასპექტები, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულება, სახელმწიფოს ტირანული მმართველობის წინააღმდეგობანი, სწორედ ამ პრობლემებიდან გამომდინარე აკეთებდა კლასიკურ ნაწარმოებთა თავისებურ, შეიძლება, საკამათო ინტერპრეტაციებსაც კი. რობერტ სტურუა ზოგჯერ მარცხდებოდა, ზოგჯერ კი იმარჯვებდა, მაგრამ არასოდეს არ ღალატობდა თავის მრწამსს. იგი ყოველ დადგმაში, „ხანუმიდან“ მოყოლებული, ეძიებდა და ცდილობდა წარმოეჩინა ახლებური რეჟისორული სტილისტიკა, შეექმნა მისთვის დამახასიათებელი სათეატრო ენა.

წინამდებარე ნაშრომში რამდენიმე სპექტაკლის მაგალითზე შევეცდები გამოვაკლინო ის თავისებურებანი, რომლებიც დამახასიათებელია რობერტ სტურუა – რეჟისორისათვის. ნაშრომში განვიხილავ იმ დადგმებს, სადაც ყველაზე უფრო მძაფრად გამოიკვეთა რეჟისორის პოზიცია, ხელწერა, სათეატრო ენა. ძირითადად კი, დავეყრდნობი რუსთაველის თეატრში განხორციელებულ შექსპირის პიესების სტურუასეულ ინტერპრეტაციებს.

რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრში ქართული კლასიკური პიესების დადგმამ მეტ-ნაკლები წარმატება მოიპოვა. ყოველ შემთხვევაში, მეტად მწვავე დისკუსია გამოიწვია ჩვენს საზოგადოებაში. ამის მიზეზი, ალბათ, ის არის,

რომ კლასიკური ნაწარმოებები რეჟისორმა სრულიად ახლებურად წაიკითხა და განხორციელა.

სპექტაკლი „ხანუმა“ პალზე თეატრალური (ამ სიტყვის კარგი გაგებით), რეჟისორული გამონაგონებების სიუხვით სავსე მუსიკალური წარმოდგენა იყო, სადაც თავი იჩინა წარმოსახვის, წარმოჩენის თეატრის სტილისტიკამ. სპექტაკლმა განსაკუთრებული როლი ითამაშა რობერტ სტურუას შემოქმედებაში, მისი შემდგომი რეჟისორული ენის ჩამოყალიბებაში. „ხანუმას“ ავკარგიანობის შესახებ იმართებოდა დისკუსიები, რომლებშიც ლიტერატურის კრიტიკოსებიც მონაწილეობდნენ. კამათობდნენ იმის თაობაზე, თუ რამდენად მიზანშეწონილია აკადემიურ თეატრში ამგვარი სპექტაკლების დადგმა. რობერტ სტურუამ ავქსენტი ცაგარლის პიესის სრული მოდერნიზაცია მოახდინა. პიესას დაემატა პროლოგი, ჩაემატა ტექსტი, მსახიობები ხშირად იმპროვიზაციას მიმართავდნენ. შეიქმნა შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი. სცენაზე ცოცხლდებოდა ავქსენტი ცაგარლის კომედიური სიტუაციები, მკვეთრი, სისხლსავსე ხასიათები. სპექტაკლი სითბოთი, ქართული არტისტიზმით იყო სავსე. არ იყო ცხოვრების სერიოზულ პრობლემებზე ფიქრი, მხოლოდ და მხოლოდ გართობა, სიცილი. როგორც აღვნიშნე, „ხანუმა“ დიდი კამათის საგანი ხდება. იმის ეშინიათ, რომ თეატრი კარგავს იდეათა, პრობლემათა სიმბაფრეს, სოციალურ გამიზნულობათა აქტუალობას. 1882 წელს დაწერა ავქსენტი ცაგარელმა „ხანუმა“. მას შემდეგ ეს პიესა მრავალჯერ დაიდგა ქართულ სცენაზე. „ხანუმა“ თავის დროზე აქტუალური, სოციალური ნაწარმოები იყო. სწორედ სოციალური წინააღმდეგობის გამო კომედიის საფუძველად იქცა გადამდგარი, ხანდაზმული გენერლის, თავად ვანო ფანტიაშვილის მიერ ვაჭარ მიკიჩ ტყუილკოტრიანცის სასურველ სასიძოდ ჩათვლა. დღევანდელი საზოგადოებისათვის ისევ აქტუალური გახდა „ხანუმას“ სოციალური მოტივი (რა თქმა უნდა, სხვა დატვირთვით). მაშინ კი, რობერტ სტურუამ „ხანუმას“ ჩამოაცილა სოციალური საფუძველი და მაყურებელს უჩვენა მეცხრამეტე საუკუნის თბილისის სურათები. სტურუამ შექმნა თავისი „ხანუმა“, შეაერთა რა კომედია კომედიასთან. „ეს იყო სპექტაკლი-ორეული, ერთიანობაში შერწყმული „ხანუმა“ და „ანტი-ხანუმა“. არტისტები ერთდროულად თამაშობდნენ და ანგრევდნენ ცაგარლის პიესას“.³⁴

³⁴ Орджоникидзе Г. Становление. ж. «Советская музыка». 1976. №10. ст.20.

„ხანუმაში“ ჩაისახა პირველად ბევრი რამ, რაც შემდგომ რ. სტურუას სათეატრო ენისთვის ხდება დამახასიათებელი. სპექტაკლში აღრეულ იქნა სხვადასხვა ჟანრი. შეიძლება ითქვას, რეჟისორმა სპექტაკლში მონახა ის გარეგნული ფორმები, გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებიც მას დაეხმარებოდნენ თავისი შემოქმედებითი გზის შემდგომი ორიენტაციის განსაზღვრაში და, რომელსაც დღეს, „სტურუასეული ეკლექტური თეატრი“ ვუწოდეთ. „ხანუმა“, ასე ვთქვათ, „სასინჯი ქვა“, გარდამავალი წერტილი იყო ფსიქოლოგიური მიმართულების თეატრიდან ახალი, ბრექტისეული თეატრის პრინციპებისაკენ, რომელიც რობერტ სტურუამ ქართულ ეროვნულ ხასიათთან დააახლოვა. ამასთანავე, „ხანუმაში“ გამოვლინდა ქართული არტისტიზმი, ქართული არტისტული „სული“. სალომე ყანჭელის, ეროსი მანჯგალაძის და რამაზ ჩხიკვაძის ტრიო კიდევ უფრო მეტ ხალისსა და სიცოცხლეს მატებდა სპექტაკლს. „წყაროსავით მოედინება არტისტული მრავალფეროვნება, გარდასული საუკუნის ცხოვრება მოდის თავისი პრიმიტიული გულახდილობით, მოდის სიხალისით, ზეიმურად. რეჟისორი პოულობს ცოცხალ ნერვს ხალხურ თეატრალურ ტრადიციებთან, ასხვაფერებს მას და ისევ უბრუნებს პირველსაწყისებს. აქ ყველაფერი თამაშობს, არასერიოზულის საზღვრამდე მიდის სერიოზული და წინააღმდეგობათა გროტესკულ განზოგადებაში ისახება გარკვეული თეატრალური ტენდენცია.“³⁵

სპექტაკლ „ხანუმაში“, მაყურებელთან კონტაქტის გასაღრმავებლად ახალი ფორმების ძიების მომენტს ზოგიერთნი უარყოფითად აფასებდნენ და მიიჩნევდნენ, რომ „ხანუმას“ მსგავსი სპექტაკლები თეატრს მხოლოდ გართობის საგნად გადააქცევდა და ჩამოაცილებდა მას „სულის განსაწმენდის“ დანიშნულებას. მაგრამ, როგორც დრომ გვიჩვენა, რობერტ სტურუამ თავის შემდგომ სპექტაკლებში კი არ ჩამოაცილა, არამედ, გაამძაფრა „თეატრი-ტრიბუნის“ როლი. რა თქმა უნდა, როდესაც ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები ჩვენს თვალწინაა, ძნელია დაინახო და შეაფასო ისინი. ამას დრო და დისტანცია სჭირდება. ახლა, როდესაც დრომ განვლო, აღმოჩნდა, „ხანუმას“ დადგმა მხოლოდ და მხოლოდ რეჟისორის „აკვიატებული“ სურვილის ნაყოფი არ ყოფილა. მისი რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელება კარგად მოფიქრებული ნაბიჯი, ან შეიძლება ის

³⁵ კიკნაძე ვ. თეატრი და დრო. თბ. „ხელოვნება“. 1984. გვ. 34.

„წინასწარმეტყველური“ უნარი იყო, რაც გენიოსებს ხშირად ახასიათებთ ხოლმე. რუსი კრიტიკოსი ვ. ივანოვი ზუსტ შეფასებას აძლევს რობერტ სტურუას რეჟისორულ აზროვნებას: „რობერტ სტურუას მხატვრული აზროვნება მიმართულია საზოგადოების სიღრმეებისკენ, რეჟისორი ადამიანს უყურებს საზოგადოებრივი თვალთახედვით. სტურუასთან ადამიანის შინაგანი სამყაროს ანალიზი სოციალური პრობლემების კვლევებიდან გამომდინარეობს“.³⁶

მართლაც, რობერტ სტურუა ყოველთვის მიისწრაფვის კონკრეტულიდან ზოგადისაკენ. მის სპექტაკლებში, კონკრეტული ზოგად ხასიათს იძენს. გმირის მოქმედებას რეჟისორი ხშირად სოციალური მოვლენების თვალსაზრისიდან აშუქებს, ხსნის.

დრამატული ნაწარმოების ახლებური ინტერპრეტაციის დროს ყველაზე ძნელია შეინარჩუნო ნაწარმოების ძირითადი არსი, შინაგანი სტრუქტურა, კონცეფცია და ჟანრული სპეციფიკა. **რუსთაველის თეატრის სტურუასეული სპექტაკლები სწორედ ამის საუკეთესო მაგალითია. „ღალატსა“ და „ყვარყვარეში“ ტექსტი ზოგან ჩამატებულია, დარღვეულია მოქმედების თანმიმდევრობა. მოკლედ რომ ვთქვათ, რობერტ სტურუა ქართული კლასიკური ნაწარმოებების ახალ მონტაჟს გვთავაზობს.** მაგალითად, „ყვარყვარეში“ შეტანილია პოლიკარპე კაკაბაძის სხვა პიესებიდან („კახაბერის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“) ამოკრებილი ციტატები, სადაც ყვარყვარეს ვარიაციული სახეებია მოცემული. უფრო მეტიც, რეჟისორმა ჩაამატა სცენა ბერტოლტ ბრეხტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა.“ თუ რისთვის დასჭირდა ამ სცენის ჩამატება, ამის შესახებ უფრო ქვევით ვილაპარაკებ. „ღალატში“ რეჟისორს სხვა პიესებიდან სცენები არ გადმოაქვს, მაგრამ აქაც გვხვდება ტექსტუალური ცვლილებები, გადაადგილებები, ჩამატებები და კუპიურები; როგორც უკვე აღვნიშნე, დრამატურგიის სფეროში ამგვარი ჩარევით არ იცვლება ნაწარმოების დედააზრი, პირიქით, კიდევ უფრო მკაფიო ხდება.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ რობერტ სტურუამ თემურ ჩხეიძესთან ერთად 1969 წელს დადგა. და, ალბათ, რა სირთულის წინაშე აღმოჩნდა დამდგმელი კოლექტივი, როდესაც დავით კლდიაშვილის შესანიშნავი მოთხრობის ინსცენირებას შეუდგა. სირთულეები ბევრი იქნებოდა. პირველ რიგში – ფორმა; რა

³⁶ Иванов В. Человек в обществе мир в человеке. Размышления о театре имени Руставели. ж. «Дружба народов» 1977. №6. ст. 228.

ფორმით უნდა მიესადაგებინა ამ ნაწარმოების სოციალური პრობლემატიკა ჩვენს თანამედროვე ყოფასთან. **სპექტაკლი პირობით ასპექტში გადაწყვიტეს და ეს პირობითობა სავსებით გამართლებული აღმოჩნდა, იმდენად ბუნებრივად მოხდა ყველაფერი.**

წარმოდგენა დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმში დამთვალეირებელთა მოსვლით იწყებოდა და მთელი მოქმედება ამ მუზეუმის ერთ ოთახსა და აივანზე მიმდინარეობდა. გიორგი გეგეჭკორი ხელში იღებდა დავით კლდიაშვილის გამოცემის ექსპონირებულ ეგზემპლარს და იწყებდა კითხვას. თანდათანობით შედიოდა მსახიობი სახეში და იმ ადგილას, სადაც წარმოთქვამდა: „მღუპავ, მამა?!“ – იგი უკვე პლატონ სამანიშვილად იქცეოდა. ასევე უბრალოდ, ბუნებრივად ერთვებოდა მოთხრობის გასცენიურებაში ბეკინაც. სერგო ზაქარიძე მხრებზე გადაიდებდა თეთრ ყაბალახს, რომელიც აგრეთვე მუზეუმის ექსპონატს წარმოადგენდა და თამაშს იწყებდა. ასევე შედიოდნენ თავიანთ სახეებში დამთვალეირებელთა ჯგუფის სხვა წარმომადგენლები. ამგვარი სცენური ატმოსფერო მაყურებელს წარმოსახვის, ფანტაზიის უფლებას უტოვებდა.

„ყვარყვარეს“, რომელსაც რობერტ სტურუამ დაარქვა სამნაწილიანი სანახაობა პოლიკარპე კაკაბაძის პიესების მიხედვით, იწყებდა მოხეტიალე დასი. სცენაზე ეკლესიის ინტერიერი იყო წარმოდგენილი. ტაძრის კედელზე – „ყინწვისის ანგელოზის“ უზარმაზარი ფრესკა, რომელსაც მარჯვენა ხელი შავ ჩარჩოში ჰქონდა ჩასმული, ჩამოქცეული „წმინდა გიორგის“ ფრესკა, ეკლესიის კედელზე მკვეთრად გამოსახული სამიზნე ტირის წრეები – ეს მეტაფორულ-სიმბოლური მინიშნებები სავსებით ნათლად მიუთითებდა „უღვთოდ“ მიტოვებულ ქვეყნაზე. ტაძრის კედლებზე მოჩანდა აგრეთვე მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულისა და მეოცე საუკუნის დასაწყისის გამოჩენილ ადამიანთა სახეები. აქვე იყო წარმოსახული ისრებით განგმირული სებასტიანე. **სცენაზე წარმოჩენილი მთელი დეკორაციის დანიშნულება შემდეგში მდგომარეობდა: ეჩვენებინა მიმდინარე მოვლენათა საყოველთაოობა, გლობალურობა.** სწორედ აქ, ამ ტაძარში, გაემართათ წისქვილი (მხატვრები გ. იმერლიშვილი, მ. შველიძე); ამ დაქცეულ ეკლესიაში მოდიოდა მოხეტიალე დასი და მართავდა სპექტაკლს. **წარმოდგენის ასეთი ხერხით გადაწყვეტა რეჟისორს საშუალებას აძლევდა, გადაეადგილებინა ეპიზოდები, შეექმნა იმპროვიზაციის საშუალება და, რაც მთავარია, ნათლად წარმოეჩინა**

დადგმის კონცეფცია. სპექტაკლის წამყვანები იყვნენ: დასის ხელმძღვანელი (ჯემალ ღაღანიძე) და პატარა მომღერალი ბიჭუნა (ნანული სარაჯიშვილი), რომლებიც სპექტაკლის პროლოგს სიმღერითა და რეჩიტატივით წარმოთქვამდნენ. ისინი მაყურებელს ამცნობდნენ, რომ მოხეტიალე დასს განუზრახავს სპექტაკლის გამართვა, რომ ისინი სპექტაკლის წამყვანები არიან და სწორედ პროლოგში განგვიმარტავდნენ თავიანთი „თეატრისა თუ კოლექტივის“ ესთეტიკურ მრწამსს: – „მაშ, ჩემო დასო, მიწიერი ცოდო-მადლის კანონებს ნუ გადაუხვევ ხელოვნებაში“... და წარმოდგენა იწყებოდა. **„ყვარყვარე თუთაბერის“ დასაწყისი სტურუამ სრულიად შეცვალა.** პოლიკარპე კაკაბაძის პიესას ყვარყვარე იწყებს, რომელიც საყვედურის ტონით მიმართავს მეწისქვილეს: „ემარა, მუდამ ხომ არ უნდა ილიდინო?“, ვინაიდან მეწისქვილე ხელს უშლის ნაცრის მოქექვასა და მომავალი გეგმების დაწყობაში. **რობერტ სტურუამ შეცვალა არა მხოლოდ გარემო, არამედ პიესის მოქმედებათა თანმიმდევრობაც.** რეჟისორმა სპექტაკლს შემთხვევით როდი დაარქვა „ყვარყვარე“ (პიესისაგან განსხვავებით). ეს გააზრებულად მოხდა. რობერტ სტურუამ მაყურებელს აფიშიდანვე განუცხადა, რომ სპექტაკლი რაღაცით განსხვავებული იქნებოდა პიესისაგან, რომ ყვარყვარეს სახე უფრო გლობალური მასშტაბით იქნებოდა წარმოდგენილი. „რობერტ სტურუას სპექტაკლმა როგორც ახალი დროის, ასევე ახალი თეატრალური ენის თვისებები წარმოგვიდგინა. რუსთაველის თეატრის დადგმის ჟანრი გროტესკი გახდა... პ. კაკაბაძის პიესაში წარმოდგენილი კარნავალური გმირის აღზევება განგვირგვინების ზოგადი იდეა, რომელიც საქართველოს რომელიღაც მიყრუებული მაზრის მასშტაბებში თამაშდებოდა, რობერტ სტურუას დადგმაში ახალ მასშტაბებს იძენს, უაღრესად პირობით, მაგრამ ახალ ვითარებაში წარმოისახება“.³⁷

რობერტ სტურუამ, 1974 წელს, ქართული თეატრის აღდგენის ასოცდახუთ წლისთავს მიუძღვნა აღექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟენის პიესა „ღალატის“ დადგმა. რეჟისორმა სცენაზე ამ ნაწარმოების განხორციელებისას მეტად გაბედული გზა აირჩია. როგორც ცნობილია, ეს ნაწარმოები მრავალჯერ დაუდგამთ ქართულ თეატრში. „ღალატის“ სცენური ცხოვრება საკმაოდ დროს მოიცავს. არ დარჩენილა საქართველოს არც ერთი პროფესიული, თუ მოყვარულთა დასი, რომ არ ესინჯა ამ

³⁷ მუმლაძე დ. ყვარყვარე. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1998. №4. გვ. 20-21.

ნაწარმოების დადგმა. ამიტომ, საზოგადოება დიდი ინტერესით ელოდა, თუ როგორ სახეს მიიღებდა პიესა ისეთი რეჟისორის ხელში, როგორიც სტურუაა, ვინაიდან ის პრინციპულად უარყოფდა გატკეპნილი გზებით სიარულს, ცდილობდა ვიწრო, კონკრეტული ეპოქის ფარგლებში მოქცეული მოვლენები განეგრძო და ეროვნული ტიპაჟისთვის უფრო ფართო, ზოგადსაკაცობრიო ელფერი მიენიჭებინა. **რობერტ სტურუამ ამჯერადაც უარი თქვა წლების განმავლობაში დამკვიდრებული „დალატის“ დადგმის ტრადიციაზე. პიესა ზედმიწევნით შეისწავლა და, თანადროულობის თვალსაზრისიდან გამომდინარე, გააცოცხლა წარსულის პატრიოტული ეპიზოდები.**

რეჟისორმა სპექტაკლი შემზარავი სიმბოლიკით დაიწყო. დარბაზში გაისმოდა სპარსულ საკრავთა ხმები, აგანცენაზე გამოჩნდებოდა ნერგი, რომელიც ცხოვრების ხის, ანუ მარადიულობის სიმბოლოს გამოხატავდა. სცენის სიღრმიდან მოდიოდა შავ სამოსში გახვეული ქალი და ნერგის ქვეშ ემხოვებოდა. ეს იყო საქართველოს დედოფალი – თამარი. საორკესტრო ორმოდან სცენაზე ნელ-ნელა ამოეპარებოდა სოლეიმანი და მიწაზე გართხმულ თამარ დედოფალს მედიდურად გადააბიჯებდა. მისი მოსასხამი გადააცოცდებოდა თამარის სხეულს, სუდარას გადააცლიდა და საქართველოს დედოფალი – ზეინაბად, სოლეიმანის მეუღლედ გადაიქცეოდა მოწითალო ფერებში გადაწყვეტილი სამოსით. სოლეიმანი კი გზას აგრძელებდა და მაღალი კიბით ადიოდა წმინდა გიორგის გაბზარული კარედის წინ დადგმულ ტახტზე. **სპექტაკლში ფერთა სიმბოლიკას მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ფუნქცია მიენიჭა.** მაგალითად, თუ დასაწყისში ზეინაბსა და ოთარ-ბეგს სისხლისფერი სამოსი ეცვათ, როგორც სოლეიმანის მსახურებს, სპექტაკლის დასრულებისას მოოქროსფროთი იცვლებოდა, რაც, ალბათ, მათ განახლებულ სულიერ მდგომარეობაზე მიანიშნებდა. **„დალატს“ რობერტ სტურუამ ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბი შესძინა და გლობალურად წარმოაჩინა დამპყრობლისა და დაპყრობილის ურთიერთობანი, მათი ფსიქოლოგია და ცხოვრების ცვალებადობის გარდაუვალობა.**

„სამანიშვილის დედინაცვალში“ რობერტ სტურუამ და თემურ ჩხეიძემ ერთმანეთს შეუთავსეს ფსიქოლოგიური წვდომის, გარდასახვის პრინციპები – ბრეტისეულ „გაუცხოების ეფექტს“. ამ ხერხის გამოყენებით, დისტანცია მსახიობებსა და მოთხრობის გმირებს შორის ხან მცირდებოდა, ხან კვლავ

იზრდებოდა. ამგვარი მიგნებით, ზუსტად დაიჭირეს და გადმოსცეს დავით კლდიაშვილის მოთხრობების „სული“, რომლის საშუალებითაც მსახიობები თავიანთი გმირების ცხოვრებას კიდევ განიცდიდნენ და ამავე დროს, შემფასებელებადაც გვევლინებოდნენ. რეჟისორებმა და მსახიობებმა მიაღწიეს ხასიათებისა და მოვლენების არსის გროტესკულ გადმოცემას, მათდამი დამოკიდებულების წარმოჩენას. ამას გარდა, მეთოდი, რომელიც გამოიყენეს რეჟისორებმა, სპექტაკლის დასაწყისიდანვე აძლევდა მათ საშუალებას, თავისუფლად გადასულიყვნენ მოთხრობის რეალური სიტუაციებიდან პირობითსა და სტილიზებულ ხერხებზე. ესეც ხაზს უსვამდა რეჟისორების დამოკიდებულებას ამა თუ იმ მოვლენისადმი – გადასვლა ირონიიდან და იუმორიდან ნაღველისა და ტრაგიზმის სიტუაციებზე. მაგალითისთვის მოვიყვან პლატონის წასვლის სცენას „საცოლუ-დედინაცვლის“ საძებნელად. მოთხრობის მიხედვით, გზის ნახევარზე მეტს პლატონი ფეხით მიდის და ცხენს, ამ გასაცოდავებულ სულიერ არსებას, მოათრევს. ეს ეპიზოდი მოთხრობაში აღსავსეა იუმორითა და ნაღველით. რეჟისორებმა შემოგვთავაზეს უჩვეულო სანახაობა: წნელისაგან გაკეთებული რაღაც ფიტულის ცხენი. იგი საბრალოდ და საცოდავად გამოიყურებოდა. ერთი შეხედვით შეიძლება ვერ მიმხვდარიყავი, რომ ეს ცხენია, მაგრამ უცებ, პლატონის – გიორგი გეგეჭკორის მიერ ერთი მათრახის აქნევა, ცხენზე მჯდომის მოძრაობა... და მაყურებლის წინაშე რეალური სინამდვილის ილუზია იქმნებოდა. მაყურებელს სჯეროდა, რომ პლატონი, მართლაც, თავის დაჩაჩანაკებულ ცხენს მიათრევდა. ასევე პირობით ხერხში იყო გადაწყვეტილი პლატონისა და კირილეს (რამაზ ჩხიკვაძე) გამგზავრების სცენა. გიორგი გეგეჭკორი და რამაზ ჩხიკვაძე იღებდნენ ჩვეულებრივ სკამებს, „გადააჯდებოდნენ“, ხელებს სკამის ზურგს ჩასჭიდებდნენ, ცხენზე მჯდომი კაცივით მოძრაობდნენ, ხმით ცხენის ფლოქვების ხმას გამოსცემდნენ და მაყურებლის წინაშე კვლავ იშლებოდა პირობითი და ამავე დროს, იუმორით სავსე სანახაობა. ანდა ბეკინას და ელენეს ტრადიციული წეს-ჩვეულებით დადგმული ქორწინების სცენა, რომელიც რეჟისურამ ირონიის საგნად აქცია. ამ სცენის ფინალი გადაწყვეტილი იყო ძველი ფოტოსურათის პოზაში, სადაც ოჯახის წევრებს კმაყოფილებით აღსავსე სახეები აქვთ. მართლაც, თითქოს ყველაფერი კარგად დამთავრდა. პლატონი და ბეკინა კმაყოფილები იყვნენ თავიანთი ბედით. ბეკინამ აისრულა ცოლის შერთვის სურვილი, ხოლო პლატონმა

უშვილო, ორნაქმარევი დედინაცვალი „იშოვნა“. მას აღარ ჰქონდა შიში მამულზე მოზიარის დაბადებისა, მაგრამ ცხოვრება უმოწყალო აღმოჩნდა. ელენე დაფეხმძიმდა. ბეკინა თითქოს დამნაშავედაც გრძნობდა შვილის წინაშე თავს, მაგრამ ამავე დროს, ეამაყებოდა კიდევ, რომ ამ ასაკში ცოლის დაფეხმძიმება შეძლო და პლატონის წინადადებას – ელენემ მუცელი მოიშალოსო, აღშფოთებულმა უპასუხა: „ღვთის ჩასახული კაცი მოგვლა?“

შემდგომ, ბავშვის დაბადების სცენაც პირობითად იყო გადაწყვეტილი. სპექტაკლის ყველა მონაწილე სცენაზე იმყოფებოდა, მათ შორის – ელენეც. ისმოდა თოფის გაგარდნის ხმა. არისტო ქვაშავიძე ამცნობდა ბეკინას, ბიჭი შეგეძინაო. პლატონის ნატვრა, გოგო მაინც დაიბადოსო, არ ასრულდა. ხალხი მოდიოდა ბეკინასთან და ელენესთან მოსალოცად. თავის დაბლა დახრით ხელს ართმევდნენ, თითქოს უსიტყვო სოლიდარობას უცხადებდნენ და იმავე დროს, უსამძიმრებდნენ კიდევ. **ყველაფერს აგვირგვინებდა თითქმის ტრაგიკული ფინალი. გიორგი გეგეჭკორი თანდათან „შორდებოდა“ თავის პლატონს და კვლავ წიგნს იღებდა ხელში. იგი სამუზეუმო ექსპონატის უკანასკნელ გვერდს ფურცლავდა და იწყებდა კითხვას თავისი გმირის არა გაკიცხვის, არამედ მისადმი თანაგრძნობის ინტონაციით.** გიორგი გეგეჭკორი აუწყებდა მაყურებელს, თუ რამდენი მწუხარება და უბედურება ხვდა წილად სამანიშვილების ოჯახს. ბავშვის გაჩენამ სიხარულის ნაცვლად, სახლში უბედურება შემოიტანა. ეს არის ადამიანთა ცხოვრების ტრაგიზმი; მაგრამ რამ მოიტანა ასეთი შეუსაბამობა?! რა თქმა უნდა, ეპოქამ. ეპოქამ, რომელმაც ადამიანში ადამიანური სული მოკლა. ეს მართლაც, სატირელი და სასაცილოა. და, **რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიც ხომ ტრაგი-კომედია იყო.** აი, რას წერს ამ სპექტაკლის შესახებ ვ. ივანოვი: „სპექტაკლის თავისებურება იმაშია, რომ დრამატული სიუჟეტი ადამიანის სულიერი დეგრადაციისა ხორცშესხმულია კომიკურ ფაბულაში, რიგ მძაფრად კომიკურ ჟანრობრივ სცენებში, „სამანიშვილის დედინაცვლის“ გმირები ეგოისტურად განცალკევებულნი არიან, მაგრამ გარეგნულად ისინი ერთმანეთს ყურადღებითა და გულისყურით ეპყრობიან“.³⁸

³⁸ ივანოვი ვ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 229.

სპექტაკლის სეგდანარევი იუმორი, ნაღვლიანი კილო იწვევდა აგრეთვე თანაგრძნობას იმ ადამიანების მიმართ, რომლებიც სცენაზე იდგნენ და თითქოს შენგან (მაყურებლისგან) ხსნას ელოდნენ.

როგორც აღვნიშნე, რობერტ სტურუას რეჟისორული აზროვნება მიისწრაფვის თანამედროვე ბრეხტისეულ თეატრის პრინციპების სინთეზისაკენ ქართულ ნაციონალურ კულტურასთან. ამის მაგალითია სპექტაკლ „ყვარყვარეს“ შექმნა. სიტყვა შექმნა მე შემთხვევით არ მიხმარია, რადგანაც „ყვარყვარე“ რობერტ სტურუას უსაზღვრო რეჟისორული ფანტაზიის ნაყოფია. მისმა დადგმამ ძალიან საინტერესო რეზულტატი მოგვცა. საინტერესო თუნდაც იმიტომ, რომ წარმოდგენამ დიდი კამათი გამოიწვია არამარტო თეატრალურ კრიტიკოსთა შორის, არამედ თეატრის მოყვარული და თეატრში მოსიარულე მთელი საზოგადოება ააღაპარა. ზოგნი მთლიანად უარყოფდნენ პოლიკარპე კაკაბაძის სტურუასეულ ინტერპრეტაციას, ზოგნი – პირიქით, დიდად უჭერდნენ მხარს. მოწინააღმდეგენი, სხვა მიზეზებთან ერთად, რობერტ სტურუას სპექტაკლს უარყოფდნენ იმის გამო, რომ მათი აზრით, არ შეიძლება გლობალურ მასშტაბებში წარმოდგენილიყო პოლიკარპე კაკაბაძის წმინდად ქართული პიესა; მაგრამ აქ ჩნდება ერთი უნებური კითხვა: თუ პოლიკარპე კაკაბაძის ნაწარმოებთა პრობლემატიკა ასეთი ვიწრო წრით, მხოლოდ და მხოლოდ „ეროვნული ნიადაგით“ იფარგლება, მაშინ რატომ არის იგი კლასიკოსი, მსოფლიო მასშტაბის დრამატურგი? მაგრამ საქმე აქ სხვაგვარადაა. რობერტ სტურუას ყვარყვარესათვის „ქართული ნიადაგი“ არ გამოუცდია, რეჟისორმა, უბრალოდ, პოლიკარპე კაკაბაძის სიღრმეებში არსებული „ყვარყვარიზმის“ ზოგადსაკაცობრიო იდეა წინა პლანზე წამოსწია და ეს იდეა სპექტაკლში თავისებური ფორმით განახორციელა. ჩემს აზრს იმის შესახებ, რომ რობერტ სტურუას სათეატრო ენა, ხერხები ქართულ ნიადაგს ეყრდნობა, ცნობილი რუსი თეატრმცოდნის – მიხეილ შვიდკოის სიტყვებიც ადასტურებს: „ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია ის, რომ სტურუა არის ქართველი რეჟისორი, რომელიც გამოხატავს ქართველი ხალხის ტკივილს, ვნებათა შეჭირვებას, იმედს. რასაც არ უნდა დგამდეს – ბრეხტსა თუ შექსპირს, რომლებმაც მას მსოფლიო სახელი მოუხვეჭეს, სტურუა ჩემთვის არის ილია

ჭავჭავაძისა და ნიკო ფიროსმანაშვილის, დავით კლდიაშვილისა და პოლიკარპე კაკაბაძის თანამემამულე.“³⁹

პროლოგის დამთავრების შემდეგ, ქვემეხებისა თუ ტყვიამფრქვევთა კაკანის ფონზე სცენაზე შემორბოდა თავზარდაცემული ბრბო და მიწას ერთხმოდა. მათ შორის იყო შეშინებული, სახეგაფითრებული, ჯარისკაცის ფორმაში გამოწყობილი ღტოლვილი, რომელიც ერთი თვალის გადავლების შემდგომ, ისევ უკან გარბოდა, რათა მცირე ხნის შემდეგ მათ მესიის სახით გამოსცხადებოდა. „აქედან იწყება ყვარყვარეს საკვირველი მეტამორფოზები, და მისი სეულა ცხოვრების სხვადასხვა „რეალში“, რომელიც თავის თანმიმდევრობით მაცხოვრის ცხოვრებას მოგვაგონებს, გარდატეხილს გროტესკულად, შებრუნებულად, ირონიული პარადოქსალურობით“.⁴⁰

მე კი, ნოდარ გურაბანიძის ამ ციტატას დაუშვამტებდი, რომ **რეჟისორის მიერ ყვარყვარეს წარმოჩენა ასეთი სახით მის პირველსავე სცენაში ხაზს უსვამდა და ამავე დროს მაყურებელს თავიდანვე ამცნობდა ყვარყვარეს არაჩვეულებრივ ნიჭს სიტუაციის შეფასებისა.** ყვარყვარემ იგრძნო, რომ სწორედ ეს მომენტი, როდესაც ხალხს, მასას თავგზა აბნეული აქვს და გონება დაკარგული, შეეძლო გამოეყენებინა თავისი განდიდების მიზნით. ეს ხომ ყველა იმ კარიერისტი ადამიანის თვისებაა, რომელსაც თავისთავად არაფერი ღირებული სჩვენა არ ძალუძს, მაგრამ რაღაც ნიღაბს მოირგებს და ასე ნიღაბაფარებული წარმოაჩენს თავის თავს. „ამ სპექტაკლში იგი (ნიღაბი, მ. გ.) მაინც მნიშვნელოვან კომპონენტად მიმაჩნია – ყვარყვარე არ გვევლინება თავისი ნამდვილი სახით, მას უდიდესი ნიღაბი აქვს აფარებული ცხოვრებაში, იგი მუდამ შენიღბულია“.⁴¹

ყვარყვარემ „ქრისტეს“ ნიღაბი აიფარა, რათა ხალხი მოეწონებოდა. აი, როგორ ხსნის ამას თავად რეჟისორი რობერტ სტურუა: „მე გავავლე პარადელი ქრისტეს ცხოვრებასთან, რადგან თავისი დროისათვის იგი წარმომიდგება კეთილის, პროგრესულის საწყისად. ამ პარადელის მეოხეობით ვაჩვენე ეგრეთწოდებული „ანტიქრისტე“. რომელიც თავის საქმიანობას სიკეთის სახელით იწყებს – ქადაგებს იმას, რაც ხალხისათვის საჭირო და მისაღებია“.⁴²

³⁹ შოთა რუსთაველის თეატრის მუზეუმის მასალებიდან.

⁴⁰ გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ. „ხელოვნება“. 1997. გვ.198.

⁴¹ დიალოგი ყვარყვარეზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. №4. 1974. გვ.25.

⁴² იქვე. გვ. 25.

იმისათვის, რომ ეს პარალელი ქრისტესა და ანტიქრისტეს შორის მაყურებლისათვის უფრო ნათელი და გასაგები ყოფილიყო, რობერტ სტურუამ რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეს პირველ გამოჩენას „ქრისტეს“ სახით მუსიკალურ ფონად დაუდო ქართული ქორალის ხმები „შობაი, შენი ქრისტეო“. რეჟისორის ეს შესანიშნავი მიგნება, მართლაც რომ, სავსებით ნათელია – ქვეყანაში რწმენას ურწმუნოება შეცვლის, ადამიანთა იდეალებს – გაქრობა, გადაგვარების საშიშროება მოეღის. „ამ საზოგადოების მხილების პათოსი იმგვარია სპექტაკლში, რომ იგი აფართოებს წარმოდგენის ჟანრული გააზრების სტრუქტურას და ყვარყვარე მნიშვნელოვანი ახალი თემებითა და მოტივებით მდიდრდება, მასში ისეთი პლასტები ამოტივტივდება, რომ იგი ვეღარ ეტევა მარტოოდენ გროტესკის ჩარჩოებში და მიდის ეკლექტიზმამდე, რომელსაც პრინციპული მნიშვნელობა აქვს დადგმაში“.⁴³

რეჟისორს სპექტაკლი გადაწყვეტილი ჰქონდა, როგორც საკარნავალო ფარსი, ხოლო ასეთ ჟანრში ყოველგვარი პირობითობაა დასაშვები. ამიტომაც სრულიად გამართლდა რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეს სახის წარმოჩენა ტირანის გლობალურ ასპექტებში. ყვარყვარე – ტრიუმფატორი, ხაკისფერ კოსტიუმში გამოწყობილი ინტერვენტი გენერალი, ბონაპარტიზმის თვისებების მატარებელი. ნდობააღჭურვილი ყვარყვარე ხელში იღებდა გვირგვინს და თავზე იდგამდა. სწორედ ამ დეტალში ვლინდებოდა ყვარყვარეს გეგმის მიზანი – განდიდება. ხალხი, „საზოგადოება“ ჯერ ვერ ხედებოდა, თუ რას სჩადიოდა ყვარყვარე, მაგრამ როდესაც მიხვდა, მაინც მასთან დარჩა, მაინც მისი მიზნების და „იდეების“ გამტარებელი და აღმსრულებელი აღმოჩნდა.

რობერტ სტურუა ამხელდა არა მარტო ყვარყვარეს, არამედ ისეთ საზოგადოებასაც, რომელიც უშვებს და იტანს ყვარყვარეს არსებობას. ალბათ, სწორედ ამიტომ, რეჟისორმა სპექტაკლში დაგვანახა ყვარყვარეს მეტამორფოზები, მისი ნიღბის სხვადასხვაგვარი იმიტაციები. „ნიღაბთა მონაცვლეობის, მათი იმიტირების სისტემაში ყვარყვარიზმის სქემა იკვეთება, „გაუცხოებისა“ და „მოულოდნელობის“ ეფექტთა ფეიერვერკი წარმოისახება და გმირს კვლავ ახალ ნიღაბში ვხედავთ“.⁴⁴

⁴³ მუმლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ.22.

⁴⁴ იქვე, გვ. 26.

ყვარყვარეს მეტამორფოზები სხვა რეჟისორულ მიგნებებთან ერთად ყვარყვარეს კოსტიუმების ცვალებადობაშიც გამოიხატა. ჯარისკაცის უბრალო ფორმას ცვლიდა ქრისტეს წამოსასხამი, შემდეგ შემთხვევით იცვამდა ყაყუტასა და ქუჩარას მიერ გაძარცვული თურქი ჯარისკაცის ფორმას, რომელიც ძიუდოსტის ფორმას მოგვაგონებდა. პირველი მოქმედების ბოლოს, ქართულ ჩოხაში წარმოვიდგებოდა, შემდეგ, მომწვანო სამხედრო ფორმითა და რკინის მუზარადით – გენერალი ინტერვენტი, ძალაუფლების ზენიტში ყოფნის დროს – „ინტელიგენტურად ჩაცმული“, ხოლო ბოლოს, როდესაც იგი შეიტყობდა მის მაზრაში რევოლუციური არმიის შემოსვლის ამბავს – შიშვლდებოდა.

ამ კოსტიუმების ცვალებადობისას, ყოველთვის უცვლელი რჩებოდა ერთ-ერთი დეტალი – რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარე ყოველთვის ფეხშიშველი იყო. თითქოს რეჟისორი და მსახიობი, ამ შტრიხით, ხაზს უსვამდნენ იმ გარემოებას, რომ ყვარყვარე შინაგანი ბუნებით მუდამ ნაცრისმკეპავ მაწანწალად დარჩება. აი, რას ამბობს ამ დეტალის შესახებ თავად მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე: „ეს ფეხშიშველობა მე, როგორც მსახიობს, შინაგანად მეხმარება უფრო ცხადად წარმოვიდგინო მაწანწალა ყვარყვარეს ნატურა. ყვარყვარეს ფრაკიც აცვია, მაგრამ მე არ ვკარგავ პერსონაჟის „ბოსიაკურ“ საწყისს. იგი ნაძირალაა და წმინდანად, ხალხისათვის წამებულ კაცად გვაჩვენებს თავს“.⁴⁵ უცვლელი რჩებოდა აგრეთვე მისი სახის გაყინული გამომეტყველება, რომლის მიღმა ადამიანის ნამდვილი გრძნობების ამოკითხვა შეუძლებელი იყო.

რობერტ სტურუამ ყვარყვარეს მკრებელობითი სახის წარმოსაჩენად, პრინციპულად მიმართა ეკლექტიზმსა და აპლიკაციურ მეთოდს. სპექტაკლში ერთმანეთის გვერდით არსებობდნენ და ერთმანეთს ერწყმოდნენ ფოტოილუსტრაციები, ამონაჭრები გაზეთებიდან, ხალხური, ჯაზი, კლასიკა და სხვა. სწორედ ამ პრინციპით იყო გამართლებული სცენის ჩასმა სპექტაკლში, ბრეხტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა“. ზოგადიდან რეჟისორმა კონკრეტული მაგალითი აჩვენა. ამასთანავე, ბერტოლტ ბრეხტის პიესა დაწერილია, როგორც ტრაგიკული ფარსი და ამიტაც შეერწყა იგი „ყვარყვარეს“. აი, რას წერს ამ სცენის ჩამატების შესახებ ლიტერატურის კრიტიკოსი გ. გაჩეჩილაძე: „აქ აუცილებელია ერთი მომენტის საგანგებო გათვალისწინება. ისევე, როგორც ყვარყვარე, უიც

⁴⁵ დიאלოგი ყვარყვარეზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. 1974. №4. გვ. 28.

კარნავალური „გმირია“, ამ შემთხვევაში მის ისტორიულ „კოსტიუმს“, რომელშიც პიტლერი იგულისხმება, აქვს უკიდურესად პირობითი მნიშვნელობა. საქმე ისაა, რომ პ. კაკაბაძის კომედიის განზოგადების სიბრტყეში, ყვარყვარეს ადგილას იგულისხმება ისტორიის ნებისმიერი კარნავალური მეფე“.46

შემთხვევითი არ იყო ის ფაქტი, რომ რეჟისორმა სპექტაკლის სხვა რეკვიზიტთან ერთად სცენაზე გლობუსი გამოიტანა. ამ გლობუსს სიმბოლური დანიშნულება მიენიჭა. რეჟისორი კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს მისი გმირის მასშტაბურობას. ამას გარდა მაყურებელს მიანიშნებდა იმაზე, რომ ყვარყვარე მსოფლიოს ყველა კუთხეში შეიძლება გაჩნდეს, თუ ამას დაუშვებს და ხელს შეუწყობს საზოგადოება. „მისი მიზანი არასრულყოფილი საზოგადოების მხილებაა. ამ საზოგადოების მხილების პათოსი იმგვარია სპექტაკლში, რომ იგი აფართოებს წარმოდგენის ჟანრული გააზრების სტრუქტურას და ყვარყვარე მნიშვნელოვანი ახალი თემებითა და მოტივებით მდიდრდება, მასში ისეთი პლასტები ამოტივტივდება, რომ იგი ვეღარ ეტევა მარტოოდენ გროტესკის ჩარჩოებში და მიდის ეკლექტიზმამდე, რომელსაც პრინციპული მნიშვნელობა აქვს დადგმაში“.47 – წერს დალი მუშლაძე.

ის ფაქტი, რომ ყვარყვარემ ხალხის მეშვეობით მიაღწია განდიდების ზენიტს, კიდევ ერთხელ მტკიცდებოდა „შეთქმულების“ სცენით. მტკიცდებოდა ისიც, რომ ყვარყვარეს არსებობა უბრალოდ ხელს აძლევს იმ ხალხს, რადგანაც ამ შემთხვევაში მათაც – „უბრალო მოკვდავთ“, შეეძლოთ თავიანთ განდიდებაზე ოცნება და ამ ოცნების რეალურად განხორციელება. ყვარყვარეს კიმონო ეცვა. რეგბისა და ძიუდოს ილეთების გამოყენებით მიმდინარეობდა ეს სცენა. ერთ მხარეს ყვარყვარე იდგა, მეორე მხარეს – მოწინააღმდეგეთა მთელი ჯგუფი. ისინი თავებით აწევბოდნენ ერთმანეთს. ეს შერკინება მთავრდებოდა იმით, რომ ყვარყვარე ერთი ნახტომით ყველას ასწრებდა „სავარძელში“ ჩაჯდომას. ხოლო სავარძელი კი ძალაუფლების სიმბოლოს წარმოადგენდა. ყვარყვარეს მოწინააღმდეგენი მარცხდებოდნენ, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ სცენაში ყველაზე საინტერესო მომენტი შემდეგი იყო: რამაზ ჩხიკვაძე – ყვარყვარე ეთიშებოდა

⁴⁶ გაჩეჩილაძე გ. ყვარყვარეს მეტამორფოზები. ჟ. „ცისკარი“ 1974. №7. გვ. 154.

⁴⁷ მუშლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 22

მოქმედების მსვლელობას, „სიმართლისათვის“ მეტად „მეამბოხეთა“ ზედახორას და მაყურებელს ცინიკური ტონით მიმართავდა: „სიმართლის ამბავი ასეთია!“

საბოლოოდ, სპექტაკლში ყვარყვარე „ამხილეს“. როდესაც მას ნიღაბს ჩამოხსნიდნენ და გააშიშვლებდნენ, იგი თავისი განდიდების საბოლოო ხრიკს მიმართავდა – ყვარყვარეს გმირული სიკვდილი სურდა. მაგრამ მას ეს ბოლო იმედიც უცრუდებოდა. „გოლგოთის გზაზე“ მიმავალს ბოლშევიკი სევასტის სიტყვები ეწეოდა: – თავი დაანებეთ, ნიღაბი ჩამოხსნილი აქვს, ჩვენ ველარას გვავენებს და იცხოვროს თავისი ნამდვილი სახით. ნაცარქექიას სახელით იაროს ქვეყანაზე.

ყვარყვარეს არ უნდოდა ჯვარცმოდან ჩამოსვლა, ებლაუჭებოდა მას. მაგრამ... ჯვარცმოდან ჩამოხსნიდნენ, სანაგვე ყუთშიც გადაუძახებდნენ და **სპექტაკლი „პარად აღეთი“ მთავრდებოდა. სპექტაკლის ფინალის პირველადი ვარიანტი უფრო ესადაგებოდა და ამართლებდა მის მთლიან რეჟისორულ სტრუქტურას. ყვარყვარე კვლავ აღდგებოდა სანაგვე ყუთიდან და ბრუნდებოდა სცენაზე.** „ჩვენ სპექტაკლს სულ სხვაგვარი ფინალი ჰქონდა. რადგან ქრისტედ მოვლენილი ანტიქრისტეს სახე მუდმივ მოდერნიზებას განიცდის, ლოგიკური და ბუნებრივი იქნებოდა მისი აღდგომის სცენაც. ჩვენ ეს სცენა გვქონდა კიდევ სპექტაკლში. რაში მდგომარეობდა ამ სცენის არსი? უარყოფილი, განდევნილი ყვარყვარე ხელახლა ევლინებოდა ხალხს. ამით მიხდოდა ერთხელაც გამესვა ხაზი იმისათვის, თუ რაოდენ ფსიზლად უნდა იყვნენ ადამიანები“.⁴⁸

გვიქრობ, სრულიად გაუმართლებელი იყო ამგვარი ფინალის შეცვლა. სპექტაკლში, პიესის ასეთი ცვლილებების მიუხედავად, რობერტ სტურუას პოლიკარპე კაკაბაძის დრამატურგიის ძირითადი არსი არ დაურღვევია, ვინაიდან თვით პოლიკარპე კაკაბაძე თავისი შემოქმედების მანძილზე ყოველთვის ამხელდა საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერ მხარეებს და ეს შეიმჩნევა არა მარტო „ყვარყვარე თუთაბერში“, არამედ მის მიერ დაწერილ სხვა კომედიებშიც: „კოლმეურნის ქორწინება“, „კახაბერის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“ და სხვა. ამ კომედიების გმირები დიდი ოსტატობით ხმარობენ სხვადასხვა ნიღაბს. **რეჟისორმა სწორედ ეს ერთ-ერთი მთავარი თემა წამოსწია წინა პლანზე კაკაბაძის შემოქმედებიდან. გააერთიანა ისინი ერთ სახეში და შექმნა მთლიანი, კრებითი,**

⁴⁸ დიאלოგი ყვარყვარეზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“ 1974. №4. გვ. 27

გლობალური მასშტაბების თემა „ყვარყვარიზმისა“, სწორედ ამაშია რეჟისორის მთავარი და დიდი დამსახურება.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნე, რობერტ სტურუამ „ღალატის“ თავისებური ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. ჩემი აზრით – თანადროული და პროგრესული. რეჟისორმა პიესის სრულიად ახლებური კონცეფცია მოგვცა და შეიძლება ამ თამამმა ნაბიჯმაც გამოიწვია სტურუასეული დადგმის კრიტიკა. მაგრამ კონკრეტულად რას წარმოადგენდა პიესის წაკითხვის ეს ახლებური ვარიანტი? შევეცდები ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას. პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლში აღარ არსებობდნენ მკვეთრად გაყოფილი კეთილი და ბოროტი სახეები. რეჟისორს სურდა აეხსნა თითოეული პერსონაჟის ქმედების ხასიათი, მისი არსი. სოლეიმანი აღარ წარმოადგენდა მხოლოდ ბოროტ დამპყრობელს, ისიც რაღაცით ტრაგიკული ადამიანი იყო, ვინაიდან თვითონაც თავისზე ზემდგომის მონა გახლდათ. სოლეიმანს სრულიად არ სურდა საქართველოს დაპყრობა, მას ეს დაავალეს. სოლეიმანს სპარსეთში ყოფნა ურჩევნია. ერთი სული აქვს, როდის დატოვებს საქართველოს და დაბრუნდება თავის სამშობლოში. არც მისი ცხოვრებაა სახარბიელო, რადგან ისიც არ არის შინაგანად თავისუფალი. რეჟისორმა პიესიდან მთლიანად ამოიღო დათოსა და გაიანეს მიჯნურობის სცენები, რადგან თავისი კონცეფციის წარმოსაჩენად ეს სიუჟეტური ხაზი არ ესაჭიროებოდა. ხოლო რუქაიას და გიორგის (იგივე ერეკლეს) სასიყვარულო სცენები იმდენად იყო დატოვებული, რამდენადაც მათ სიუჟეტური კვანძის შეკერვისა და შემდგომ გახსნის ფუნქცია ეკისრებოდათ. შეცვლილი იყო აგრეთვე გიორგის სიკვდილის სცენა. იგი რეჟისორმა სოლეიმანის ჯალათების ხელით მოკლა და ამით მისი სახე, როგორც გონებაჩლუნგი და უსუსური არსებისა, დაჩრდილა. სულ სხვაგვარად იყო წარმოჩენილი ოთარ-ბეგის სახე, რომელსაც ე. მანჯგალაძე განასახიერებდა. ოთარ-ბეგი გამოყვანილი იყო მედროვედ, რომელსაც შეუძლია ყოველთვის მოერგოს სიტუაციას და კმაყოფილი იყოს. რა ჩვენი საქმე არისო ომი – ჩვენ, ქართველები, ომისათვის კი არა, სიცილ-ხარხარისთვის ვართ გაჩენილებიო, – ამბობს ოთარ-ბეგი. ამგვარი მსოფლმხედველობით ცხოვრობს იგი. ამიტომ, რა გასაკვირია, რომ რობერტ სტურუამ ოთარ-ბეგის ასეთი ხასიათი დაგვიხატა? განა, ცოტანი არიან დღესდღეობით ამგვარი ქართველები, რომელთაც არაფერი და არავინ აწუხებთ საკუთარი თავის გარდა. საბოლოოდ, სპექტაკლში

ზეინაბისა (ზ. კვერენჩილაძე) და საბა-ბერის (გ. საღარაძე) მეშვეობით ოთარ-ბეგი შეიგნებს თავის შეცდომას და შემობრუნდება საქართველოსკენ. რობერტ სტურუამ იმისათვის, რომ უფრო ნათლად დაენახებინა მაყურებლისათვის მისი დაცემისა და შემობრუნების პროცესი, ყარა-იუსუფის დაღატაკის სცენა ბოლო მოქმედებიდან პირველში გადმოიტანა და ოთარ-ბეგის თანამზრახველად აქცია. **სპექტაკლში ოთარ-ბეგის პიროვნების ერთგვარი მეტამორფოზა იყო ნაჩვენები. პიესასთან შედარებით, მეტად იყო დატვირთული საბა-ბერის სახე გურამ საღარაძის შესრულებით.** იგი ზეინაბთან ერთად სათავეში ედგა სამშობლოს დახსნისთვის ბრძოლას. საინტერესოდ ჩანდა მისი საუბარი სოლეიმანთან, როდესაც განუმარტავდა, რომ დამპყრობელიც დამონებულია, რაკი მან სხვას დაადო ბორკილი.

გოგი გეგეჭკორის ანანია ერთ-ერთი იმ როლთაგანია, რომელიც თითქმის უცვლელად იქნა გადმოტანილი პიესიდან სპექტაკლში. გ. გეგეჭკორი თამაშობდა პატიოსან, ვაჟაკ, პატრიოტ გლეხს, რომელიც თავგანწირვით იბრძვის თავისი მამულისა და ხალხის კეთილდღეობისთვის. ზინა კვერენჩილაძე მისთვის ჩვეული დრამატული მანერით ასორციელებდა ზეინაბის – თამარ დედოფლის – სახეს. მის თამაშში შერწყმული იყო ტემპერამენტი და თავშეკავებულობა. ძალიან კარგად გამოსდიოდა მსახიობს შვილთან შეხვედრის სცენა, დიალოგი ოთარ-ბეგთან და სიკვდილის ფინალური სცენა. აი, რას წერს ოთარ-ბეგთან დიალოგის შესახებ კრიტიკოსი მ. კოსტავა: „ოთარ-ბეგთან დიალოგის სცენა სასაუბრო ინტონაციისა და რეჟიტაციის საზღვარზე მიჰყავდა მსახიობს, რასაც მოითხოვს ამბის უჩვეულობა და თავად ფაქტი, რომ საუბრობს დედოფალი და არა უბრალო მოკვდავი. საუბრის სიტომ უნდა შეძრას დაცემული ადამიანი, სინდისის ცეცხლად უნდა შთაეგზნოს სკეპსისით დასერილი ადამიანის გულს, მაგრამ ზედმეტმა მგრძნობელობამ როდი უნდა შეასუსტოს სიტყვის ძალა, მოვალეობის მთელი სიმკაცრით მიმანიშნებელი“.⁴⁹

რეჟისორული თვალსაზრისით სპექტაკლი მთლიანობაში პირობით ფორმაში გადაწყდა. ასევე პირობითი იყო სპექტაკლის გაფორმებაც. მსახიობთა ქმედება შერწყმულად აღიქმებოდა ფერთა სიმბოლიკასთან და დეკორაციულ

⁴⁹ კოსტავა მ. „დაღატი“ შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975. №4. გვ. 46.

მეტაფორებთან, რისი დამამტკიცებელიც სპექტაკლის ფინალი გახლდათ: როდესაც დამარცხებული სოლეიმანი ნელ-ნელა ქრებოდა სცენიდან, კიბეზე წითელ მოსასხამს ტოვებდა. ასეთ სიმბოლიკას მრავალგვარი ახსნა შეიძლება მოვეუძებნოთ. ჩემი აზრით, წითელი მოსასხამის დატოვება იმის მიმნიშნებელი იყო, რომ სოლეიმანმა, ანუ მტერმა კი დატოვა საქართველო, მაგრამ სისხლის ღვრა აქ კვლავაც გაგრძელდება, ქართველები ახლა ერთმანეთის „ჭამას“ მოუნდებიან, რადგანაც სოლეიმანის წასვლის შემდეგ მათ არ დარჩათ ძლიერი წინამძღოლი ერისა, ძლიერი მეფე.

როგორც დავინახეთ, ამ სპექტაკლშიც კლასიკური მემკვიდრეობა ახლებურად არის წაკითხული.

„თემების, მოტივებისა და პრობლემების სიახლით კაცობრიობას ვედარავინ აცვიფრებს დღეს. სწორად ამიტომაა საინტერესო შემოქმედის ახალი თვალთახედვა, ის ახალი კუთხე, ის რაკურსი, საიდანაც ცნობილი თემებისა და პრობლემების ახალი მნიშვნელობა იხსნება“.⁵⁰

რობერტ სტურუა ხშირად მიმართავს კლასიკას და ეს სავსებით გასაგებია. კლასიკა ხომ იმიტომაც არის კლასიკა, რომ მუდამ ცოცხალია, მუდამ თანამედროვეა. იგი მუდამ იძლევა ახალი შემოქმედებითი გზების, ახალი ინტერპრეტაციის საშუალებას. თანამედროვეობა ჭეშმარიტი ხელოვანისა არ ნიშნავს იმას, რომ მის შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებებში აისახოს მხოლოდ და მხოლოდ დღევანდელი დღე, დღევანდელი დრო. როგორც ბრესტი ამბობდა, თანადროულ პრობლემებს დღევანდელ ცხოვრებაში უფრო ძნელად დავინახავთ, ვიდრე მაშინ, როდესაც მათ გავიტანთ ჩვენი ქვეყნისა და ჩვენი დროის ფარგლებს გარეთ.

რობერტ სტურუასათვის, როგორც ადამიანის, რეჟისორისა და შემოქმედისათვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა ბრძოლა ყოველგვარი ბოროტების (სოციალური, მორალური, ზნეობრივი და სხვა) წინააღმდეგ. „გარკვევა იმისა, თუ როგორ იტანს ადამიანი ჩაგვრას, მონობას, მონობას ფულისა, ნივთისა,

⁵⁰ მუშლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 31.

მეორე ადამიანისა. რა ხდება მასში, რატომ ეჩვევა კაცი ამას და არ იბრძვის გამოსტაცოს სული ამ მწუხარებას“,⁵¹ – როგორც თავად რეჟისორი ამბობს.

რობერტ სტურუას სპექტაკლებში ფორმა და იდეა ყოველთვის ჰარმონიულად არის შერწყმული ერთმანეთთან. ისეთ დადგმაშიც კი, როგორიცაა „ხანუმა“. მისწრაფება ბრეხტის თეატრის ესთეტიკისაკენ „ჩანასახოვან მდგომარეობაში“ სწორედ ამ სპექტაკლში გამოჩნდა, ხოლო საბოლოო, ჩამოყალიბებული სახით თავი იჩინა „ყვარყვარეში“. რობერტ სტურუა ერთ-ერთ ინტერვიუში იტყვის: ჩემთვის თეატრში მთავარია საზეიმო განწყობილების შექმნა. სწორედ ასეთი საზეიმო განწყობილების აპოთეოზი იყო „ხანუმა“.

რობერტ სტურუა – რეჟისორი, თითქმის ყველა თავის სპექტაკლში მიმართავს გროტესკს. ხოლო გროტესკი და გულგრილობა ერთმანეთთან შეუთავსებელი ცნებებია. თუ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ რ. სტურუა ადამიანთა ურთიერთობის რთულ სულიერ და სოციალურ პროცესებს იკვლევდა და წარმოაჩენდა, „ღალატში“ და შემდგომ, უფრო მძაფრად, „ყვარყვარეში“ პოლიტიკური თეატრის პრინციპები ჩნდება, მერე და მერე კი „კავკასიურ ცარცის წრეში“, „რიჩარდში“ და სხვა სპექტაკლებში ვითარდება. ეს სპექტაკლები თავიანთი არსით ებრძვიან ყოველგვარ უსამართლობას. რეჟისორი არ ერიდება სიტუაციების გადრმავებას და გამწვავებას, რათა უკეთ წარმოაჩინოს კეთილი. ამ გზით აფხიზლებს იგი ჩვენს გონებას და აქტიურად განგვაწყობს სამართლიანობის დასაცავად.

⁵¹ თეატრი, ჩემი სიყვარული. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1979. 05. №7.

თავი II

„გაუცხოების ეფექტი“ და რობერტ სტურუას სათეატრო ენა

ყოველ ახალ მიმდინარეობას თავისი წარმოშობის წინაპირობები გააჩნია. ინტელექტუალური თეატრის დაბადებასაც აქვს თავისი წინამძღვრები. ეს არის ბერნარდ შოუს, ლუიჯი პირანდელოს და ექსპრესიონისტების დრამატურგია. სწორედ შოუს პიესებში გამოვლინდა პირველად „გაშიშვლებულ იდეათა“ ჭიდილი. ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიყვანოთ პიესა „მაიორ ბარბარა“. რაც შეეხება პირანდელოს, ინტელექტუალური დრამის წარმომადგენლებმა, კერძოდ, ეგზისტენციალისტებმა მისგან ბევრი რამ აიღეს და განავითარეს. ეს იქნება ადამიანის თავისუფლების, თვითდამტკიცების თემა, იდეა იმისა, რომ ადამიანი თავად უნდა გახდეს საკუთარი თავის ავტორი („ექვსი პერსონაჟი ეძებს ავტორს“), ინდივიდისა და საზოგადოების, ანუ ინდივიდისა და სხვათა დაპირისპირება, თუ კიდევ მრავალი სხვა მოტივი და თემა; ექსპრესიონისტებისაგან კი ინტელექტუალურმა თეატრმა, კერძოდ, ბრესტმა აიღო და განავითარა თეატრალური ფორმის იდეა – სოციალური ტიპაჟების ჩვენება, იდეების გაშიშვლება, მსახიობის რუპორად ქცევა. ბრესტის ეპიკური თეატრის ფორმის შექმნა, ისტორიული და აგრეთვე სოციალური თვალსაზრისით, განპირობებული იყო ფაშიზმის დამკვიდრებით გერმანიაში, ბრესტმა მოუწოდა გონებას, ინტელექტს, რადგანაც მხოლოდ მას შეეძლო ხსნა იმ მასობრივი ფსიქოზისაგან, რომელმაც მოიცვა მთელი გერმანია. ამას თავად ბრესტიც აღნიშნავს.

ბრესტი – თეორეტიკოსი, დრამატურგი და რეჟისორი ეძებდა ახალ თეატრალურ ფორმებს, ხერხებს, ისეთს, რომელიც მაყურებელს მეტი ფიქრისა და ანალიზის საშუალებას მისცემდა. მოკლედ რომ ვთქვათ, მას უნდოდა მაყურებლის აქტივიზაცია. „ბრესტმა სცენაზე შემოიტანა რაციონალური და მკაცრად ლოგიკური ხელოვნების შეტევათი ძალა. მაყურებელს გაუღვივა და ნათლად დაანახა სიმძაფრე და მნიშვნელობა სოციალური პრობლემებისა. ყველაზე მეტად მას სურდა ეხილა თეატრი არა მარტო როგორც სინამდვილის, რეალობის შემსწავლელი, არამედ როგორც ამ სინამდვილის გარდამსახველი“⁵².

⁵² Струа Р. Революционный преобразователь сцены. газ. «Молодёжь грузии». 1978. 14. 02.

ბრეხტის ეპიკური თეატრის მთავარი პრინციპია „გაართე და ისე ასწავლე“. თეატრი არის მისთვის ასახვა ცოცხალ სურათებში ნამდვილი ან გამოგონილი ამბებისა, რომელთა ფონზეც ვითარდება ადამიანთა ურთიერთობები, ასახვა, რომელიც გათვალისწინებულია გასართობად.

ბრეხტი ილაშქრებდა რომანტიკული თეატრის წინააღმდეგ. ეს პროტესტი მან გამოხატა თავის მეორე დრამაში „ლამის დაფდაფები“ – „ნუ დაგიტყეპიათ თვალები რომანტიკულად“. ბრეხტი ილაშქრებდა აგრეთვე ილუზორული, ანუ მიმეტური თეატრის წინააღმდეგაც, თუმცა მსახიობის აღზრდის პირველ ეტაპებზე არ უარყოფდა ამგვარი თეატრალური ხერხების გამოყენებას. თუ ილუზორული, ანუ მიმეტური თეატრი ისეთი თეატრია, რომელიც იყენებს ცხოვრებისეული სინამდვილისადმი მიბაძვის, მიმსგავსების მეთოდს, ცდილობს შექმნას რეალური, ნამდვილი ცხოვრების ილუზია, თითქოს სცენაზე მიმდინარე ამბავი ცხოვრებისეული სინამდვილის იდენტურია, ანალიტიკური, ანტიმიმეტური თეატრი, მის ერთ-ერთ სახესხვაობასაც ბრეხტის „ეპიკური თეატრი“ წარმოადგენს, რომელიც ილუზორული, მიმეტური თეატრისაგან განსხვავებით, მიზნად არ ისახავს რეალური ცხოვრების, სინამდვილისადმი მიბაძვას, მიმსგავსებას. ბრეხტის თეატრის მიზანი არ არის გარეგნული დამაჯერებლობის შექმნა. ბრეხტის თეატრი უკიდურეს პირობითობას მიმართავს. ბრეხტი ცდილობს წარმოსახოს, განასახიეროს და არა ასახოს, არეკლოს, როგორც ეს ილუზორულ, მიმეტურ თეატრში ხდება. იგი სინამდვილის არსს, საზრისს გადმოგვცემს და არა თავად რეალურ სინამდვილეს. თუ ილუზორული, მიმეტური თეატრი ემყარება შთაგონებას, გაიგივებას, მაყურებელს აიძულებს პერსონაჟების გრძნობები, განცდები, საქციელი განიცადოს, მათთან ერთად იცინოს, ერთი სიტყვით, თავისი თავი პერსონაჟთან გააიგივოს და ამის საშუალებით მაყურებლის გრძნობათა „კათარზისი“ მოახდინოს, ბრეხტის „ეპიკური თეატრი“ მოითხოვს მადემონსტრირებელ–თხრობით ფორმას, რაც მაყურებელს საშუალებას აძლევს მიიღოს საკუთარი დამოუკიდებელი გადაწყვეტილება და სცენაზე მომხდარი ამბის მიმართ კრიტიკული მიდგომის საშუალებას უტოვებს.

ბრეხტმა თეატრს მოხსნა „მეოთხე კედელი“, რადგანაც, მისი აზრით, მაყურებელს კი არ უნდა აგრძნობინო, რომ იგი თეატრში იმყოფება, არამედ პირიქით, ხაზგასმით უნდა უჩვენო, რომ სცენაზე თამაშდება სპექტაკლი და რომ სწორედ მსახიობები თამაშობენ ამ სპექტაკლს. ამგვარად, იგი წინააღმდეგია

თეატრში სინამდვილის ილუზიის შექმნისა და ხაზს უსვამს თეატრალური სანახაობის პირობითობას. აქედან გამომდინარე, იგი უარყოფს მსახიობის თამაშში გარდასახვის მეთოდს და მის მაგივრად გვთავაზობს „გასხვისების, გაუცხოების ეფექტს“.

„არავის, თეატრით სერიოზულად დაინტერესებულს, არ შეუძლია გვერდი აუაროს ბრეხტს. ბრეხტი – ჩვენი დროის მთავარი ფიგურაა.

... ბრეხტისთვის თეატრი, ეს არის თეატრი, რომელიც არც ერთი წუთით არ შორდება (არ გამოეყოფა) საზოგადოებას, რომელსაც იგი ემსახურება. უკვე აღარ არსებობს მეოთხე კედელი შემსრულებლებსა და მაყურებელს შორის – მსახიობის ერთადერთი ამოცანაა – გამოიწვიოს მაყურებლის განსაზღვრული რეაქცია, რომელსაც იგი უსაზღვროდ სცემს პატივის. სწორედ საზოგადოებისადმი პატივისცემის გამო ბრეხტმა წამოსწია გაუცხოების იდეა. გაუცხოება – ეს მოწოდებაა შეჩერებისკენ: გაუცხოება შეჩერებს, მიაქვს სინათლესთან, აიძულებს ახლებურად შეხედვას. გაუცხოება – ეს, უპირველეს ყოვლისა, მოწოდებაა მაყურებლისადმი – თავად იმუშაოს. ამის შედეგად იზრდება მაყურებლის პასუხისმგებლობა იმის მიმართ, რასაც ხედავს, ასე რომ, იგი მიიღებს მხოლოდ იმას, რაც სერიოზულად დაარწმუნებს.⁵³“

„გაუცხოების მეთოდის“ საშუალებით იქმნება დისტანცია მსახიობისა – როლის, ხოლო მაყურებლისა – სცენაზე მიმდინარე ამბის მიმართ. მისი მიზანია, შთააგონოს მაყურებელს ანალიტიკური, კრიტიკული დამოკიდებულება სცენაზე მიმდინარე ამბების მიმართ.

„თუმცა, მსახიობის სწრაფვა – წარმოადგინოს კონკრეტული სახეები და აჩვენოს მათი ქცევა – არ გულისხმობს გარდასახვის საშუალებების მთლიან უარყოფას. ამ საშუალებებს იგი იყენებს იმ ხარისხით, როგორც ამას აკეთებს ნებისმიერი სხვა ადამიანი, რომელსაც არა აქვს სამსახიობო მონაცემები და მსახიობური პატივმოყვარეობა, გამოიყენებს ამ საშუალებებს, რათა წარმოადგინოს სხვა ადამიანი, ანუ მისი ქცევა“.⁵⁴

⁵³Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. «Наука». 2003. ст. 108.

⁵⁴Брехт Б. Краткое описание новой техники актёрской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуждения» в кн. Театр. М. «Искусство». 1965. Т. 5/2. ст. 103.

ამრიგად, მაყურებელი თეატრში მეთვალეურის მდგომარეობაში აღმოჩნდება. ეპიკური თეატრი გამოთიშავს მაყურებლის გრძნობებს, იგი მიმართავს მის გონებას. ეპიკურ თეატრში მსახიობი გამოიყვანს სცენაზე თავის პერსონაჟს და წარუდგენს მას მაყურებელს, გამოიყვანს და თავად არ იქცევა პერსონაჟად. მაყურებელს უნდა მიეცეს საშუალება, კრიტიკულად შეაფასოს სცენაზე მომხდარი ამბავი. მაყურებელი უნდა აზროვნებდეს. ბრეხტის თეატრისათვის მთავარია, მაყურებელს მისცეს გონებრივი საზრდო. მაგრამ გართობის მომენტსაც დიდი მნიშვნელობა აკისრია. ბრეხტი თავის თეორიულ ნაშრომებში ეპიკური თეატრის შესახებ არასოდეს არ ივიწყებდა, პირიქით, ხაზს უსვამდა კიდევ იმას, რომ თეატრის პირველადი დანიშნულება იყო, არის და იქნება ხალხის გართობა.

მეორე მხრივ, „გაუცხოების ეფექტი“ ვრცელდება აგრეთვე გამომსახველობით საშუალებებსა და მხატვრულ ხერხებზე, რომელთა საშუალებით ნაცნობი სიტუაციები ისეა შეტრიალებული, რომ მაყურებელი მათ ახალი თვალთა უყურებს. მაშასადამე, ბრეხტის თეატრი აპირობებს არა თანაგანცდას, არამედ თანააზროვნებას, თანაფიქრს, დავასა და კამათს. ბრეხტის თეატრის მიზანი ის კი არ არის, მაყურებელი მონუსხოს, მოაჯადოვოს, ტრანსში ჩააგდოს, არამედ, გახადოს იგი აქტიური, მოქმედი, მოაზროვნე, განზე მდგარი თანაავტორი. „გაუცხოების ეფექტი“ ვრცელდება მთელ მოქმედებაზე, ენაზე, მხატვრობაზე, მუსიკაზე, ქორეოგრაფიაზე, ჩაცმულობაზე.

„გაუცხოებამ შეიძლება იმუშაოს ანტითეზის პრინციპით; პაროდია, იმიტაცია, კრიტიკა – მას ექვემდებარება მთელი რიტორიკული რიგი. ეს არის სუფთად თეატრალური მეთოდი დიალექტიკური წინააღმდეგობებისა. გაუცხოება დღეს ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ენაა, პოტენციურად ისეთივე მდიდარი, როგორც პოეზია. ეს არის ერთ-ერთი მაგალითი დინამიკური თეატრისა ცვალებად სამყაროში; გაუცხოების საშუალებით ჩვენ შეგვიძლია მივაღწიოთ იმასვე, რასაც შექსპირი აღწევდა ენის დინამიკურობის გამოყენებისას. გაუცხოება შეიძლება იყოს ძალიან უბრალო (მარტივი), შეიძლება თავისთავად წარმოადგენდეს მხოლოდ ფიზიკური ილეთების სერიას“.⁵⁵

⁵⁵ბრუკი პ. დასახეებული ნაშრომი. გვ. 109.

„ეპიკურ თეატრში“ მაყურებლის გონება მიმართულია არა მოქმედების ბოლოსაკენ, ფინალისაკენ, არამედ მოქმედების მსვლელობისაკენ, რომელიც ცალკეულ სცენებად არის დაყოფილი. ბრეხტის მიზანი არ არის მაყურებლის ცნობისმოყვარეობა დაბაბოს სიუჟეტით. მისი პიესები შედგება ცალკეული, ერთმანეთს მიყოლებული სცენებისაგან, რომლებიც მოქმედების ერთიანობით არ არის დაკავშირებული. აქ ერთმანეთს ენაცვლება სინამდვილის სხვადასხვა ფრაგმენტი – თეატრში სინამდვილის ილუზიის გასაქრობად ბრეხტი მიმართავდა სხვადასხვა საშუალებას: ზონგებს, რომლებიც მოქმედებას წყვეტდნენ და აფერხებდნენ, დაფებზე წარწერებს, რომლებიც მაყურებელს სიუჟეტს წინასწარ აცნობდნენ, მაყურებლისადმი უშუალო მიმართვას და სხვა. ბრეხტი პროლოგში რომელიმე თემას წამოაყენებს ხოლმე და შემდეგ ცდილობს მის დამტკიცებას. ბრეხტის მიხედვით, თეატრი უნდა ძაბავდეს, აფიქრებდეს, მოსვენებას უკარგავდეს მაყურებელს და ამასთანავე ესთეტიკურ სიამოვნებასაც ანიჭებდეს. თეატრმა მსოფლმხედველობითი შეხედულებანი უნდა გამოუმუშავოს ადამიანს, დააფიქროს ცხოვრების აზრზე, ბედნიერება-უბედურების რაობაზე, ბედზე. „ეპიკურ თეატრში“ ავტორი აქტიურად ერევა მოქმედებაში, ალაგ-ალაგ წყვეტს მოქმედებას, ურთავს კომენტარებს, განიხილავს, მსჯელობს ამ მოქმედებაზე. ბრეხტთან, ისევე, როგორც საერთოდ ინტელექტუალურ დრამაში, უგულებელყოფილია პერსონაჟის საქციელის ფსიქოლოგიური მოტივირება.

ბრეხტმა შეიმუშავა აგრეთვე ახალი სამსახიობო ხელოვნებაც, რომლის მიხედვითაც არ არის საჭირო იდენტიფიცირება, ანუ მსახიობის გაიგივება პერსონაჟთან, არ არის საჭირო გარდასახვა. მსახიობმა უნდა განასახიეროს ესა თუ ის პერსონაჟი და ამასთანავე უნდა ჩანდეს მისი (მსახიობის) დამოკიდებულება ამ პერსონაჟისადმი. მსახიობის თამაშში უნდა ჩანდეს პოზიცია. ამასთანავე, მსახიობი არსად სერიოზულად არ უნდა ასრულებდეს თავის როლს, იგი ყოველთვის უნდა ახდენდეს პაროდირებას და ხაზს უნდა უსვამდეს თამაშის მომენტს. მსახიობმა როლზე მუშაობისას უნდა შექმნას სპეციფიკური ექსტების, მიმიკის, ქცევის კომპლექსი, რაც მოთიანობაში მოგვცემს საქციელის ერთიანობას, რითაც იგი ურთიერთობას ამყარებს სხვა ადამიანებთან. ბრეხტი უარყოფდა მსახიობის ემოციურ, განცდით თამაშს. მოკლედ რომ ვთქვათ, ბრეხტი მოითხოვდა იმას, რომ მსახიობს ეთამაშა თავისი როლი და ამ როლთან დამოკიდებულება.

საქართველოში ბრეხტი პირველად დაიდგა 1964 წელს. რეჟისორმა დ. ალექსიძემ რუსთაველის თეატრში განახორციელა ბერტოლტ ბრეხტის პიესა „სამგროშიანი ოპერა“. სპექტაკლს დიდი წარმატება ჰქონდა, თუმცა მან ვერ მიაღწია იმ სრულ განზოგადებას, რომელსაც ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკა და, კერძოდ, ეს პიესა ითხოვდა. თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძის აზრით: „ქართველი მაყურებელი პირველად ეცნობოდა ბრეხტის დრამატურგიას და მისთვის ბევრი რამ უჩვეულო იყო. მაყურებელი მოუძაადებელი იყო ბრეხტის „ზონგების“ აღსაქმელად, მისთვის უცხო იყო პიესის პარაბოლური ბუნება, დრამატურგის პარადოქსული ფილოსოფია და მთლიანად ამ პიესის „დრამატურგია“. ... აქ „გაუცხოების ეფექტი“ აღიქმებოდა, როგორც სოციალური საზოგადოებრივი მოტივი – ყველაზე ზნედაცემული ადამიანები უმაღლეს ზნეობრივ იდეალებს უქადაგებდნენ საზოგადოებას. ... მაგრამ მთლიანად სპექტაკლის სტილისტიკა, მისი ესთეტიკა, უფრო დიმიტრი ალექსიძისეული იყო, ვიდრე ბრეხტისეული, თუმცა ეს სრულიად არ გამორიცხავდა იმასაც, რომ „ეპიკური თეატრის“ ბევრი მოტივი ამ სპექტაკლშიც ბუნებრივად და ორგანულად აჟღერებულიყო“.⁵⁶ ხოლო თეატრმცოდნე ეთერ გუგუშვილმა კი რეცენზია ამ სპექტაკლის შესახებ შემდეგი სიტყვებით დაამთავრა: „თავად აქტმა ბრეხტის პიესის გამოჩენისა ქართულ სცენაზე არ შეიძლება უკვალოდ ჩაიაროს“.⁵⁷

ეს სიტყვები წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა. ბრეხტმა არა თუ კვალი დატოვა, არამედ დიდი და განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა ქართულ თეატრში, კერძოდ, რობერტ სტურუას შემოქმედებაში.

პირველი რეჟისორი, რომელმაც გაბედულად გაარღვია საქართველოში რომანტიკული თეატრის, მიმეტურ-ილუზორული თეატრის წრე და დასაბამი მისცა ანტიილუზორულ, პაროდულ-გროტესკულ თეატრს, არის რობერტ სტურუა. იგი ნელ-ნელა, მაგრამ ამავე დროს დაუინებით მიიწევდა ქართული თეატრისათვის უჩვეულო გზაზე. მაყურებელს აჩვენდა ათეული წლების განმავლობაში შესისხლხორცებული, ძვალსა და რბილში გამჯდარი თეატრალური სტილისა და მანერისაგან პრინციპულად განსხვავებული ახალი თეატრალური ენის გაგებას.

⁵⁶ გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ. „ხელოვნება“ 1997. გვ. 101-102.

⁵⁷ Гугушвили Э. Первая встреча с Брехтом. газ. «Заря Востока». 1964. 26.01.

ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკა პრინციპულად განსხვავდება სტანისლავსკის თეატრალური სისტემისაგან. სტანისლავსკის სისტემა, შეიძლება ითქვას, ერთადერთი მუშაობის მეთოდი იყო რუსული, და არა მარტო რუსული, სასცენო ხელოვნებისათვის. „ბრეხტის შემოქმედებითი პრინციპების ათვისება ჩვენში მხოლოდ მაშინ მოხერხდა, როცა კარგად დაგიწყებული ახლო წარსულის, სახელდობრ, მეიერჰოლდისა და სხვათა თეატრალური პრაქტიკის გახსენების შესაძლებლობა შეიქმნა და მათი მონაპოვრების შეცნობა იმდენადვე აუცილებელი, რამდენადც საფუძვლიანად გვეჩონდა ათვისებული სტანისლავსკის რეჟისორული გაკვეთილები. როცა ჩვენი სასცენო ხელოვნების ღრმად რეალისტურ ბუნებას ორგანულად დაუკავშირდა ექსცენტრული თეატრალური ფორმები, უკიდურესი პირობითობა, ირონიულობა და პარადოქსულობა, როცა გარდუვალი აღმოჩნდა ისეთი მსახიობის აღზრდა, რომელიც მარტო გარდასახვის ოსტატობას კი არ ფლობდა, არამედ საშემსრულებლო ტექნიკის სხვა თავისებურებებიც შეეძლო დაეძლია – ბრეხტი წარმატებით დაიდგა საბჭოთა სცენაზე“.⁵⁸

ყოველი თავისი ახალი სპექტაკლით: „ხანუმა“, „სეზანელი კეთილი ადამიანი“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ღალატი“ და სხვ. რობერტ სტურუა უახლოვდებოდა ბრეხტის „კავკასიურ ცარცის წრეს“, სადაც უკვე თვისობრივი ნახტომის მოწმენი გავხდით. იმის მიუხედავად, რომ ჩამოთვლილი პიესები და სპექტაკლები განსხვავებული ღირსებისა და მნიშვნელობის იყო, ყოველ მათგანში რეჟისორი ცდილობდა გამოეცადა, შეემოწმებინა რომელიმე მეთოდი თუ გამომსახველი საშუალება.

„ვიტარების შესაბამისად, პრინციპულად უნდა შეცვლილიყო თეატრის სამეტყველო ენაც რუსთაველის თეატრში. ამ ამოცანის განხორციელება ახალი თაობის შემოქმედებმა იკისრეს. მსოფლგანცდის ცვლილება დრამატურგიული მასალისადმი დამოკიდებულების, სპექტაკლის შექმნის თვისობრივად ახალი ესთეტიკური და კონცეპტუალური პრინციპების შექმნაში გამოიხატა...“

ამ პროცესის სათავეში, სამოციანი წლების შუა პერიოდიდან, რეჟისორი რობერტ სტურუა მოექცა, რომლის შემოქმედებაში მრავალი, ერთი შეხედვით, ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია გაერთიანდა, რაც თანამედროვე პოსტმოდერნის

⁵⁸ მუმლაძე დ. რობერტ სტურუა. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 12. 1981. გვ. 33.

ეპოქისათვის დამახასიათებელ საყოველთაო კრიტიციზმსა და რევიზიონიზმს ასახავდა.⁵⁹

უსამართლობა იქნებოდა იმის მტკიცება, თითქოს ქართულ თეატრში რობერტ სტურუამდე არ ყოფილა ანალოგიური ცდები. ასეთი ცდები მრავლად იყო. საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც მ. თუმანიშვილის დადგმები: „ესპანელი მღვდელი“ ან „ჭინჭრაქა“, გავიხსენოთ დ. ალექსიძის მიერ განხორციელებული „სამგროშიანი ოპერა“. მაგრამ ყველაფერი ეს ცალკეული ელემენტებისა და ტენდენციების დონეზე დარჩა და მათ დასრულებული, სრულქმნილი სახე ვერ მიიღეს, ახალ თვისებრიობაში, ახალ ხარისხში ვერ გადავიდნენ. ცხადია, რობერტ სტურუას, არაფრიდან, ნულიდან, შიშველი ადგილიდან არ დაუწყია. მას წინაპრები და წინამორბედები ჰყავდა. საქმე ის არის, რომ სწორედ რობერტ სტურუაში სრულიქმნა, ჩამოყალიბდა და დაგვირგვინდა, რა თქმა უნდა ქართულ ნიადაგზე, ახალი თეატრალური მსოფლმხედველობა და მეთოდი.

რეჟისორის მიერ ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებზე უარის თქმას, ალბათ ბევრი მიზეზი ჰქონდა. ხოლო ერთ-ერთს, მიხეილ ბახტინის ნაშრომებს, თვით რეჟისორი ასახელებს: „იგი განიხილავდა ცხოვრებას და თეატრს, როგორც სხვადასხვა სტილთა სინთეზს. იგი მიიჩნევდა, რომ ხელოვნება აღწევს მწვერვალებს მაშინ, როდესაც მასში თანაარსებობენ მელოდრამა და ფარსი. „კარნავალურობა“ – ეს მისი ტერმინია. ასევე ჩემს სპექტაკლებში მე ვცდილობ წარმოვაჩინო ცხოვრების მრავალფერადოვანი პალიტრა“.⁶⁰

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ჩამოყალიბების პროცესში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მიხეილ ბახტინის თეორიულმა კვლევებმა. მან, შეიძლება ითქვას, პრაქტიკაში, თავის დადგმებში განახორციელა ბახტინის თეორიული მოსაზრებები. სტურუას სათეატრო ენაში შერწყმულია ბრეხტი, ბახტინი და ქართული კულტურის ტრადიციები. მან ბახტინის პაროდის, გროტესკის, ირონიის, კარნავალურობის თეორია გადაამუშავა და საკუთარ სარეჟისორო ენაში ორგანულად გამოიყენა.

„შუასაუკუნეების კარნავალის მრავალსაუკუნოვანი განვითარების პროცესში, შემზადებული ათსწლეულების განმავლობაში განვითარებული უფრო ძველი

⁵⁹ ბოკუჩავა თ. მითოსი და ქართული თეატრი. სადისერტაციო ნაშრომი. გვ. 88. <http://www.nplg.gov.ge/dlibrary/coll/0002/000038/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 10.02.2014.

⁶⁰ Стуря Р. Обращи театр в зрелище. газ. «Заря Востока». 1984. 17.06.

სასეირო წეს-ჩვეულებებით (ანტიკურ ეტაპზე სატურნალიების ჩათვლით), გამომუშავებული იქნა კარნავალური ფორმებისა და სიმბოლოებისთვის თითქოსდა განსაკუთრებული ენა, ენა ძალიან მდიდარი, ხალხის ერთიანი, მაგრამ რთული კარნავალური მსოფლმხედველობის გამომხატველი. ეს მსოფლმხედველობა მტრულად იყო განწყობილი ყოველივე მზასა და დასრულებულისადმი, ყოველგვარი პრეტენზიისადმი მუდმივობისა და ურყეობისა, საჭიროებდა დინამიკურ და ცვალებად, თამაშებრივ და მერყევ ფორმებს თავისი გამოხატვისთვის. პათოსით ცვლილებებისა და განახლებების, გაბატონებული სიმართლისადმი და მმართველობისადმი მხიარული დამოკიდებულების გაცნობიერებით განმსჭვალულია კარნავალური ენის ყველა ფორმა და სიმბოლო.“⁶¹

და მართლაც, რობერტ სტურუას მთელ შემდგომ შემოქმედებაში სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ურთიერთშეკავშირება მოხდა და არა აღრევა. „ბრეხტის შეუძლებელ ქართულ თეატრთან“, მდიდარი კარნავალური ენის გამოყენებამ, მართლაც რომ უცნაური „ჰიბრიდი მოგვცა“.

„ინტელექტუალური ირონიის დაბადება თეატრალურ რიტუალს უკავშირდება, სწორედ აქ გადაიკვეთება სტურუას კონცეპტუალიზმში ბრეხტი და ბახტინი. ყოველდღიურ ცნობიერებას ინტელექტუალური გაუცხოების უნარი ნაკლებად შესწევს, საჭიროა თეატრალური რიტუალი, სადაც გაუცხოება საკუთარი ემპირიული „მედან“ გამოსვლა და მოვლენათა გარედან ჭერება შესაძლებელი გახდება. კარნავალი „თავისუფლების სივრცეა“, ხოლო მასხარა – კარნავალის პროტაგონისტი და მისი სულის განსახიერება. ... ამასთან, რეჟისორი ამ ქმედებაში უკვე მხოლოდ დემიურგის კი არა, მედიატორის, კომუნიკატორისა და ვირტუალური თანამონაწილის როლს ასრულებს.“⁶²

ბრეხტისეული თეატრის პრინციპები – მსხვერვა ყოველგვარი ღოგმების, ქრესტომათიულ ჭეშმარიტებათა ახლებური წაკითხვა, ღრმა ტრაგიზმისა და ბუფონადის შერწყმა, ახალი აღმოჩნდა რობერტ სტურუას შემოქმედებითი მრწამსისათვის.

⁶¹Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. ст. 7. www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 10.02.2014.

⁶² ბოკუჩავა თ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 88.

„ხანუმაში“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რეჟისორმა გამოიყენა „გახსნილი ხერხით“ თამაშის სპეციფიკა. ეს უკვე გახლდათ ჩვენების და არა განცდის და გარდასახვის წარმოდგენა. ამ სპექტაკლში მუსიკას (კომპოზიტორი გ. ყანჭელი) დიდი ადგილი ეჭირა, მას დრამატურგიული მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული. ბრეხტიც ხომ უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა სპექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებას. რ. სტურუამ სწორედ ქართული კლასიკური ნაწარმოები აიღო დასადგმელად და ხაზი გადაუსვა მის ტრადიციულ წაკითხვას. სრულიად ახლებურად წაიკითხა, დაანახა მაყურებელს. მან ეროვნული კლასიკური პიესის საფუძველზე გაამდიდრა ახალი ხერხებით საშემსრულებლო კულტურა და ამ თამაშის ახალ, „ბრეხტისეულ“ წესს აღტაცებით შეხვდა ქართველი მაყურებელი. ეს არ იყო შემთხვევითი ფაქტი, როგორც თავად რეჟისორი ამბობს, ბრეხტის დიალექტიკა ძალიან ახლოა ჩვენს ბუნებასთან, ქართველი ხალხის ბუნებასთან. „გახსნილი ხერხით“ თამაშის სპეციფიკა რობერტ სტურუამ გამოიყენა „სამანიშვილის დედინაცვალსა“ და „ყვარყვარეშიც“. მაგრამ ამ სპექტაკლებით არ ჩამოყალიბებულა რობერტ სტურუას რეჟისორული სტილისტიკა. იგი ჯერ კიდევ ძიების პროცესში იმყოფებოდა, რეჟისორი ბრეხტის ეპიკური თეატრის პარალელურად ეგზისტენციალური დრამის პრინციპებსაც იზიარებდა.

1969 წელს რობერტ სტურუა დგამს ბრეხტის პიესას „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“. სპექტაკლი არ გამოვიდა. მაყურებელი წარმოდგენას გულგრილად შეხვდა, მაგრამ რობერტ სტურუასთვის მას უკვალოდ არ ჩაუვლია. სპექტაკლს მისი შემოქმედებისათვის მაინც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. რობერტ სტურუა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადებს, რომ საკუთარი თავი 1969 წელს იგრძნო ბრეხტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ ორ სცენაში: „ქორწილის“ სცენასა და შენ ტეს ზონგში, რომელიც მან მონოლოგად აქცია.⁶³ ამ ფაქტის შეგრძნება ალბათ უფრო მოგვიანებით მოხდა, როდესაც მან განახორციელა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ თ. ჩხეიძესთან ერთად, „ყვარყვარე“ და „კაკასიური ცარცის წრის“ დადგმები.

თეატრმცოდნე დალი მუშლაძე რობერტ სტურუას „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ პირველი დადგმის შესახებ წერს: „როგორც იგი თავად აღნიშნავს, პირველად ბრეხტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ დადგმისას იგრძნო თავი ისეთად, როგორიც ის ახლა არის, მაგრამ ეს პოტენციური შესაძლებლობების

⁶³ხალისითა და შემართებით. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. №6. 1980. გვ. 11.

გრძნობა უფრო იყო ალბათ, ვიდრე უკვე შემდგარი შემოქმედებითი ფაქტი, რადგან რ. სტურუას ამ ქმნილებას ძალზე ემჩნეოდა ი. ლუბიმოვის მიერ მოსკოვის ტაგანკის თეატრის სცენაზე განხორციელებული ამავე სახელწოდების სპექტაკლის ზეგავლენა. რ. სტურუა აქ შეგირდს უფრო ჰგავდა, ვიდრე ოსტატს.“⁶⁴

„სეჩუანელ კეთილ ადამიანში“ რობერტ სტურუამ შეძლო გადმოეცა აზრის თანმიმდევრულობა, სოციალური სიმახვილე, მაგრამ სპექტაკლის ფორმაში, მხატვრულ საშუალებებში არავითარი სიახლე არ იგრძნობოდა.

„სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ დადგმიდან ცოტა ხნის შემდეგ რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში დგამს ჟან ანუის „მედეას“. ამ სპექტაკლში ფრანგული ეგზისტენციალური დრამის ყველა პრინციპი იქნა დაცული. მისი პოლემიკური ხასიათი, გაშიშვლებულ იდეათა შეჯახება, არჩევანის გაკეთება მედეას პიროვნებად ჩამოყალიბების დროს. ინტელექტუალური თანაგანსჯის პროცესში – მაყურებლის გამოფხიზლება და სხვა. აქ აღვილი არ ჰქონდა ემოციურ თანაგანცდასა თუ ხასიათისა ან მოვლენის ფსიქოლოგიურ განვითარებას, ჩაწვდომას, მაგრამ, მეორე მხრივ, წარმოდგენის საშემსრულებლო დონე დაბალი აღმოჩნდა. მაყურებელმა სპექტაკლი არ მიიღო და ეს არც არის გასაკვირი, რადგანაც არც ქართველი მსახიობი და არც ქართველი მაყურებელი არ იყო მომზადებული ამისათვის. გარდა ამისა, ეგზისტენციალური დრამის პრინციპები შორს აღმოჩნდა ქართველი არტისტის ბუნებისაგან.

1975 წელს რობერტ სტურუა დგამს ბერტოლტ ბრესტის „კავკასიურ ცარცის წრეს“. ეს იყო რეჟისორის მეორე შეხვედრა უშუალოდ ბრესტის დრამატურგიასთან, თუ არ ჩავთვლით „ყვარყვარეში“ მის მიერ გამოყენებულ სცენას „არტურო უის კარიერიდან“. ცნობილია, რომ ბრესტმა ეს პიესა, ფაშისტური გერმანიიდან აშშ-ში ემიგრაციის დროს დაწერა (1945 წ.). დრამატურგიული ნაწარმოების საფუძვლად რამდენიმე წყარო სახელდება: უპირველს ყოვლისა, ეს არის, ბიბლიური მეფე სოლომონის იგავი. შემდეგ, 1920-იან წლებში, ფრანგულიდან კლავუნდის ადაპტირებული თარგმანი – „ცარცის წრე“, რომელიც მე-13 საუკუნის იმავე სახელწოდების, ლი ცინჩუაოს ნაწარმოების თარგმანი იყო. აგრეთვე, თავად ბრესტის 1940-იანი წლების დასაწყისში დაწერილი ნოველა „აუგსბურგის ცარცის წრე“. „კავკასიური ცარცის წრე“ ბრესტის ერთ-ერთ

⁶⁴ მუშლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 33.

საუკეთესო პიესად არის მიჩნეული და 1950-იანი წლებიდან მოყოლებული დღემდე, მეტნაკლები წარმატებით იდგმება მსოფლიო თეატრალურ სცენებზე. რობერტ სტურუას სპექტაკლი კი აღიარებულია, როგორც ერთ-ერთი საუკეთესო, სახელგანთქმული წარმოდგენა (იგი შეტანილია წიგნში „XX საუკუნის 100 საუკეთესო ევროპული სპექტაკლი“).

„კაკასიურ ცარცის წრეზე“ მუშაობის დაწყებისას, მსახიობები უკვე მომზადებულნი იყვნენ და კარგადაც იცნობდნენ ბრეხტის აქტიორული თამაშის პრინციპებს, მის სპეციფიკას. ახლა ყველაფერი რეჟისორზე იყო დამოკიდებული. მას არ უნდა დაეშვა ის შეცდომა, რომელიც „სეზუანელი კეთილი ადამიანის“ დადგმის დროს მოუვიდა. რეჟისორს უნდა მოეძებნა პიესის განხორციელებისათვის ისეთი სტრუქტურა, რომელიც ქართველი მაყურებლის ბუნებასთან ახლოს იქნებოდა. ბრეხტი არ იყო დოგმატიკოსი და სხვასთან ერთად თავის საკუთარ თეორიასაც არ მიიჩნევდა დასრულებულ, გარდაუვალ მოძღვრებად. რობერტ სტურუამ გაითვალისწინა ეს გარემოება და ბრეხტის პიესას ისევე მოექცა, როგორც თავად ბრეხტი აკეთებდა ამას სხვა ავტორთა, თვით კლასიკოსთა ნაწარმოებების მიმართ. აი, რას წერს ამის შესახებ ნოდარ კაკაბაძე:

„რ. სტურუას სპექტაკლი არ არის და არც უნდა იყოს ბრეხტის თეორიისა თუ შემოქმედებითი პრაქტიკის მექანიკური რეპროდუცირება. არ არღვევს რა ბრეხტის ესთეტიკისა და დრამის თეორიის არსებით, ძირითად პრინციპებს, ქართველი რეჟისორი ქმნის ბრეხტის პიესის ახალ, მისეულ ქართულ ინტერპრეტაციას, თავის ინდივიდუალობასაც ავლენს და თავის ინდივიდუალურ ბეჭედს ასვამს ამ სპექტაკლს. რ. სტურუა ბრეხტის არც ორთოდოქსული, არც ეპიგონური და არც „მუზეუმური“ ინტერპრეტატორია. ყოველი ნამდვილი რეჟისორი დრამატურგის თანაავტორი, თანაშემოქმედი და ამავე დროს რადაცინაირად მისი ოპონენტიცაა. იგი დრამატურგიის მასალაზე ქმნის ფაქტიურად ახალ მხატვრულ ნაწარმოებს, რადგან პიესა და სპექტაკლი სულ სხვადასხვა სფეროა. თვით ბრეხტიც არ იყო ფეტიშიზაციის მომხრე და რეჟისორებსაც არ ავალებდა ბრმა მიმდევრობას“.⁶⁵

⁶⁵ კაკაბაძე ნ. კაკასიური ცარცის წრე. ჟ. „ცისკარი“. 1976. №11. გვ. 130.

რობერტ სტურუამ „კავკასიური ცარცის წრის“ თავისუფალი მონტაჟი შემოგვთავაზა. პიესის პროლოგი მთლიანად ამოიღო სპექტაკლიდან, მგოსანი შეცვალა მთხრობლით, ამოაგდო მუსიკოსთა ჯგუფი და მათი დრამატურგიული დატვირთვა მთხრობელს დააკისრა, შეამოკლა ტექსტი; მაგრამ ბრეხტის დრამის თეორიის მთავარი პრინციპები სპექტაკლში დაცული იქნა. ერთ-ერთი მათგანი, ეპოსისა და დრამის სინთეზი, რომელიც სპექტაკლში მთხრობელს ჰქონდა დაკისრებული, მთხრობლის მიერ შესრულებული ზონგები, რეჩიტატივები და იმის გადმოცემა, თუ რა იფიქრა გმირმა ამა თუ იმ მომენტში, მაყურებელს ყურადღებას უმახვილებდა გარკვეულ ფაქტებზე. იგი სულ მუდამ სცენაზე იმყოფებოდა და არ იძლეოდა სცენური ილუზიის შექმნის საშუალებას, მაყურებელს უფითარებდა კრიტიკულ დამოკიდებულებას სცენაზე მიმდინარე სიუჟეტის მიმართ და, როგორც უკვე აღვნიშნე, ქმნიდა ეპიკური და დრამატული ელემენტების ორგანულ სინთეზს.

სპექტაკლი ერთგვარი „პარად-ალეითი“ იწყებოდა. ჩაბნელებული სცენის სიღრმიდან გამოდიოდნენ მთხრობელი (ჟ. ლოლაშვილი) და კონცერტმაისტერი (ლ. სიყმაშვილი). მთხრობელი ავანსცენის მარცხენა კუთხეში გაკრულ რუკასთან მიდიოდა, რომელზედაც თეთრი წრე იყო შემოხაზული, ხელით მიუთითებდა წრეზე და აცხადებდა: ბრეხტი „კავკასიური ცარცის წრე“. მაყურებელთა დარბაზში სინათლე ქრებოდა. სცენის მოედანი მთლიანად ნათდებოდა. მთხრობელი სცენის სიღრმისკენ მიემართებოდა, ჭიშკრიდან ურდულს გამოიღებდა და კარს აღებდა. სცენაზე ცეკვით სპექტაკლის პერსონაჟები შემოიჭრებოდნენ მთხრობლის სიმღერის თანხლებით: „იყიდეთ, იყიდეთ რამე“. ეს, ფაქტობრივად, სპექტაკლის მხოლოდ სიუჟეტური დასაწყისი არ იყო, იგი იმთავითვე განსაზღვრავდა წარმოდგენის მხატვრულ სტილისტიკას და მაყურებელს უქმნიდა გარკვეულ განწყობილებას. სტურუამ განსაცვიფრებლად ამაღლებული, ცოცხალი, ფაქიზი იუმორით აღსავსე სპექტაკლი შექმნა; სადა და ღრმა ერთსა და იმავე დროს. მან ოსტატურად შეუხამა ურთიერთს გროტესკი და რეალიზმი. აქტიორული შესრულების სტერეოტიპული მანერის პაროდირებით, რიტმის მონაცვლეობით სპექტაკლში, რეჟისორმა მსახიობებს ხელი შეუწყო მიედწიათ სრულქმნილების იმ დონისათვის, როცა შესრულება თავისუფალ იმპროვიზაციად მიიჩნევა და მსახიობები სავსებით ერწყმიან პიესის ტექსტს.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ რობერტ სტურუამ განახორციელა გროტესკისა და რეალიზმის ურთიერთშერწყმა, მის სათვალვეში ენაში ნათლად გამოიკვეთა ბახტინისეული გროტესკული რეალიზმის არსებობა. სპექტაკლში ბრეხტის კიდევ ერთი პრინციპი იყო დაცული – სხვადასხვა მიმდინარეობათა ერთმანეთთან ორგანული შერწყმის პრინციპი. ამ შემთხვევაში ნატურალიზმის, ექსპრესიონიზმისა და სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. ნატურალისტურ მანერაში იყო გადაწყვეტილი, მაგალითად, იოსების ტანის დაბანის სცენა, ეფრეიტორის მიერ გრუშეს გაუპატიურების სცენა.

ბრეხტის თეორიის თანახმად რეჟისორმა ერთმანეთს შეურწყა პოეტური და პროზაული, ფანტასტიკური და რეალური, გონებრივი და ემოციური. ამის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითი გახლდათ მთლიანობაში აზდაკის სახე. აზდაკი იყო მშიშარა, ღოთი, მაგრამ ამავე დროს მაღალი, კეთილი, პოეტური ბუნების ადამიანი. გავიხსენოთ სასამართლოში მისი პირველი მოსვლის სცენა. ამ ეპიზოდში თავიდან იგი „გმირად“ წარმოგვიდგებოდა, რომელიც თავისი თავის დასჯას მოითხოვდა იმის გამო, რომ ხალხის მტერი თავადი ჯანდიერი მისდა უნებურად შეიფარა. შემდეგ მას შიშის გრძნობა შეეპარებოდა და გაპარვა უნდოდა. ამავე სცენაში აზდაკი მღეროდა თავის არიას, რომელიც ძალზე პოეტური და ემოციური იყო. რეჟისორის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „არია, რომელსაც იგი სპექტაკლში მღერის, მისი ევოლუციის შედეგია, მისი რთული წარსულის ხმაა. იგი ყოფილი ინტელიგენტია, რომელიც გალოთდა და ფსკერზე დაეშვა. არია კი მისი კულტურული შემოქმედებაა“.¹

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მიმდინარეობდა გრუშეს პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესი. სპექტაკლის გენერალური ხაზი სწორედ გრუშეს მძიმე გზა გახლდათ ბავშვის გადასარჩენად. მისი ტანჯვა-წამება, სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა ადამიანთან შეხვედრა, სადაც მისი, როგორც ადამიანის, გამოცდა ხდებოდა. საბოლოოდ ამ რთულ პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესში იგი ირჩევდა თავისი სიცოცხლის მრწამსს – „თესოს სიკეთე“. გრუშეს როლის შემსრულებელი მსახიობის თამაშში (ი. გიგოშვილი), ისევე, როგორც აზდაკისა (რ.

¹ვერგასოვა ი. ავტოპორტრეტი თეატრალურ ინტერიერში. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1983. №12. გვ. 92.

ჩხიკვაძე), შერწყმული იყო პირობითი, თეატრალური მანერა დიდ გულწრფელობასთან. გავისხენოთ, თუნდაც, სცენა მას შემდეგ, როცა გრუშე პატარა მიშიკოს სოფელ ქალს უტოვებს. წამყვანის შეკითხვაზე „მაშ რატომ ხარ მხიარული, პატარა ქალო?“ სახეგანათებული, გახარებული თავისი თავისუფლებით, გრუშე უპასუხებს: „ხედავ, პატარას სწყალობს უფალი“. ხოლო წამყვანის შემდეგ კითხვაზე „მაშ მოწყენილი რატომ ხარ, პატარა ქალო?“, გრუშე სულისშემძვრელი ხმით ეუბნება: „სწორედ იმიტომ, რომ ვარ ასე თავისუფალი.“ გრუშეს მსგავსად აზდაიცი სიკეთის მატარებელია და საბოლოოდ მათი სრულიად განსხვავებული გზები ბუნებრივად შეერწყა ერთმანეთს.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“, ისევე როგორც „ხანუმაში“, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული მუსიკალურ გაფორმებას (კომპოზიტორი გ. ყანჩელი). მას დრამატურგიული ფუნქცია ეკისრებოდა. მუსიკა ამჟღავნებდა მსახიობთა თამაშს, აღრმავებდა პლასტიკურ-გამომსახველობით საშუალებებს, მაყურებელს უქმნიდა განწყობილებას. რობერტ სტურუას უდიდესი პარტნიორია გია ყანჩელი, მუსიკის ავტორი. იგივე ითქმის სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზეც (მხატვარი გ. ალექსი-მესხიშვილი). სცენაზე არაფერი არ იყო ზედმეტი. ყველა დეტალი მოქმედებაში ჩართული და ამავე დროს სიმბოლურ-მეტაფორული მნიშვნელობის გახლდათ. გავისხენოთ, თუნდაც, მოძრავი ფარდები, რომლებიც ხან ღრუბლების როლს ასრულებდა, ხან ეშვებოდა და თითოეული სცენისათვის განმსაზღვრელ დრამატურგიას ქმნიდა. მხატვარისა და კომპოზიტორის ნამუშევრები ჰარმონიულად ერწყმოდა რეჟისორის ჩანაფიქრს.

სპექტაკლი ისევე „პარად-ალეთი“ მთავრდებოდა. მხოლოდ, ამ შემთხვევაში მას თავისი აზრობრივი დატვირთვა ჰქონდა. რეჟისორმა აქ თავისი სპექტაკლის იდეა გაშიშვლებული სახით მოგვაწოდა – ყველაფერი უნდა ეკუთვნოდეთ იმათ, ვინც სიკეთეს თესავს. ამასთანავე ეს დასაწყისი და დაბოლოება სპექტაკლს ერთ მთლიანობაში კრავდა. „კავკასიურ ცარცის წრეში“ რობერტ სტურუამ გამოკვეთა ბრეხტის პიესის მთავარი იდეა: კონფლიქტი ადამიანის ბუნებასა და სოციალურ პირობებს, სიკეთესა და ბოროტებას შორის.

ევროპასა, თუ, ამერიკაში ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრის“ დადგმისას ხაზს უსვამდნენ ქართულ კოლორიტს. ქართულ დადგმაში კი რობერტ სტურუა პირუკუ მოიქცა. მის სპექტაკლში უფრო განზოგადებისაკენ სწრაფვა შეიმჩნეოდა,

ვიდრე დაკონკრეტებისაკენ. პიესაში არსებული ნიღბებიც (ესოდენ ორიგინალური ქართული თეატრალური სანახაობისათვის), სწორედ ამ განზოგადების კუთხით გამოიყენა რეჟისორმა.

ამ მოსაზრების დასადასტურებლად, ევროპასა თუ ამერიკაში „კავკასიური ცარცის წრის“ დადგმებზე რეცენზიებიდან, რამდენიმე ამონარიდს მოვიყვან. 1997 და 2007 წლებში ლონდონის „ნაციონალურ თეატრში“, ფრენკ მაკგინესის მიერ ადაპტირებული ბრეხტის პიესა, სხვადასხვა თეატრალურმა დასმა ორჯერ დადგა. 1997 წელს „კომპლისიტის“ („Complicite“ სათეატრო დასი მ. ვ.) სპექტაკლზე (რეჟისორი და აზდაკის როლის შემსრულებელი საიმონ მაკბერნი) პოლ ტეილორი წერდა:

„მორალი „კავკასიური ცარცის წრისა“ (რომ მიწები უნდა გადაეცეთ მათ, ვისაც ყველაზე უკეთ შეუძლიათ მისი გამოყენება) ილუსტრირებულია ყალბი, ზედმეტად შავ-თეთრი დრამატული სიტუაციის მეშვეობით. იმავედროულად, **ქართული ჰიმნებით უხვად გაჯერებულ დადგმაში**, „კომპლისიტი“ კიდევ ერთხელ ქმნის თეატრალურ მაგიას უმარტივესი საშუალებებით; მაგალითად, დასარტყამი ინსტრუმენტების მეშვეობით იქმნება მდინარის ღინების ეფექტი და შემდეგ, მდინარის ღინება, გადაიქცევა ჯარისკაცთა შემადრწუნებელ საბრძოლო შუბებად. ზოგიერთი ეფექტი ადრეული დადგმებიდან არის აღებული“.¹

თეატრალური დასის „ბლეკაიდ თეატრი“ (Blackeyed theatre) 2011 წ. განხორციელებული წარმოდგენის შესახებ ანნე მორლეი-პრაისტმანი წერს: „ტომ ნეილის დადგმა ხაზს უსვამს ისტორიაში ისტორიის სიმბოლურ ასპექტებს. ვიქტორია სპარინგის თხრობის ძირითად ადგილს წარმოადგენს კარის ჩარჩო, რომლის თავზე ჩამოკიდებულია მარყუჟი და პალტოს საკიდი. ფიონა დევისის ნიღბები და კოსტიუმები (სპექტაკლში სულ 5 მსახიობი მონაწილეობდა მ. ვ.) ხერხია (საშუალებაა), როგორც სწრაფი ცვლილებებისა, ასევე სასამართლოს ეპიზოდში სცენის ხალხით დატვირთვის ილუზიის შექმნისა, რომელიც სპექტაკლის კულმინაციაა. რონ მაკალისტერის დაუვიწყარი მუსიკალური

¹Taylor P. Caucasian Chalk Circle RNT, London: Review. Newsp.The Independent. 1997. 23.04. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/caucasian-chalk-circle-rnt-london-review-1268727.html>

Finally had been reviewed in 10.02.2014.

გაფორმება, რომელშიც უხვად ჟღერს აღმოსავლეთ ევროპის ხალხთა მუსიკის ელემენტები, უფრო მეტად კი სევდიანი იბერიული, აბრწყინებს მოქმედებას“.²

შესაძლოა, რ. სტურუას წარმოდგენაში ბრექტის ცნობილი „გაუცხოების ეფექტი“ არ იყო ყველგან დაცული და მაყურებელი აქტიურად ებმებოდა მოქმედებაში, ზოგან ეს მართლაც ასე გახლდათ, მაგრამ ეს რეჟისორის მინუსად კი არა, პლუსად უნდა ჩაითვალოს, რადგანაც, როდესაც ნამდვილი შემოქმედი ხარ, არ შეიძლება რაიმე ახალი არ თქვა, რაიმე ახლისაკენ არ მიისწრაფოდე შენს შემოქმედებაში. ამჯერადაც ასე მოხდა. **რობერტ სტურუამ თავისი ახალი სიტყვა თქვა ბრექტის თეატრალური ესთეტიკის გააზრებაში. რეჟისორმა, სწორედაც რომ, ბრექტი დააუღლა ბახტინთან, ქართულ თეატრთან და „ხელოსნის“ მსგავსად პირდაპირ არ გადმოიტანა ბრექტისეული პრინციპები ქართულ თეატრში.** ამას გარდა, რ. სტურუა როგორც არ უნდა ცდილიყო, ვერ დაძლეოდა ქართველი მსახიობის ბუნებას, მის ემოციურობას, ტრადიციებს, რაც გესურს თუ არა, მაინც იჩენს თავს ყოველი ნიჭიერი შემოქმედის ქმნილებაში. ამის საუკეთესო მაგალითი სპექტაკლში იყო რამაზ ჩხიკვაძის აზდაკი და იზა გიგოშვილის გრუშე ვანნაძე. მათ თამაშში ორგანულად შეერწყა ემოციურობა და ბრექტის „გაუცხოების ეფექტი“. აი, რას წერდა „კავკასიური ცარცის წრის“ შესახებ თეატრმცოდნე ვ. კიკნაძე:

„კარგა ხანია რუსთაველის თეატრის სცენაზე არ გვინახავს ამდენი აქტიორული წარმატება ერთად. დიდი და პატარა როლების შემსრულებლები ერთი და იგივე მსახიობები სხვადასხვა როლებში, ეფექტური მიზანსცენები, იმპროვიზაციები, პარალელური მოქმედებები, რეპლიკები, სხვადასხვა რიტმის სცენები ერთსა და იმავე დროს, სხვადასხვა სიბრტყეზე წარმოჩენილი ხასიათები, დედამიწის დარად მოძრავი სცენის (ვით ცხოვრება) სხვადასხვა რაკურსი, წარსული და თანამედროვეობა, სისასტიკე და სიმშვიდე – რას არ ნახავთ აქ: ეს არის რეჟისორული ფანტაზიის დაუცხრომელი გულუხვობა, აქტიორთა გატაცება და მაღალი პროფესიონალიზმი“.³

² Morley-Priestman A. The Caucasian Chalk Circle (Tour-Norwich). WhatsOnStage. 2011. 02.02. [http://www.whatsonstage.com/reviews/theatre/southeast/E8831296746746/The+Caucasian+Chalk+Circle+\(tour+%96+Norwich\).html](http://www.whatsonstage.com/reviews/theatre/southeast/E8831296746746/The+Caucasian+Chalk+Circle+(tour+%96+Norwich).html)

Finally had been reviewed in 10.02. 2014.

³ კიკნაძე ვ. თეატრი და დრო. თბ. 1984. გვ. 252

და მართლაც, გავიხსენოთ, თუნდაც, გ. საღარაძის მიერ შექმნილი სამი სახე – ევრეიტორის, ბერისა და ყაზბეგის. აქ გამოვლინდა გ. საღარაძის, როგორც მსახიობის მრავალსახეობა, მისი ნიჭის მდიდარი შესაძლებლობანი. ი. გიგოშვილის გრუშე დრამატული ხაზის გამტარებელი იყო სპექტაკლში. სწორედ მისმა თამაშმა განსაზღვრა წარმოდგენის ემოციური ტონალობა, ემოციური ტონალობის განმსაზღვრელი იყო აგრეთვე რამაზ ჩხიკვაძის აზდაკი. ხოლო მისი „სიმღერის სცენა“ გამოირჩეოდა ექსპრესიითა და შინაგანი ტრაგიზმით. **ყოველი პერსონაჟისათვის რობერტ სტურუამ იპოვა ინდივიდუალური, პლასტიკური დახასიათება. ამა თუ იმ პერსონაჟის დასახასიათებლად რეჟისორი ხშირად მიმართავდა ხოლმე რომელიმე ერთ, მაგრამ აუცილებლად ზუსტად მიგნებულ დეტალს.** გავიხსენოთ პოლიციელი შალვასა და ლავრენტის თითის წვერებზე სიარული, ანდა ევრეიტორის პირველი შემოსვლა. იგი ჯარისკაცის მხრებზე „ამხედრებული“ წარმოგვიდგებოდა სცენაზე. ამით რეჟისორი ევრეიტორის ეგრეთწოდებულ „საღდაფონობაზე“ მიგვანიშნებდა, რომელშიც ჩაქსოვილი იყო იდეა უხეშობისა და ძალმომრეობისა. ანდა, თავადი ყაზბეგის სიარული, რომელშიაც ნათლად გამოსჭვიოდა მისი „გაუმაძღარი“ ბუნება.

რობერტ სტურუას მისწრაფებამ პუბლიცისტიკისაკენ, პოეტური სიტყვის, მუსიკის და ცეკვის სინთეზისაკენ თავისი მაღალმხატვრული გამოხატულება პოვა ბრეხტის „კავკასიურ ცარცის წრეში“, ეს იყო რ. სტურუას რეჟისორული აზროვნების ნამდვილი გამარჯვება.

„ამ ბოლო ოცი წლის მანძილზე ბრეხტის პიესები ჩვენი ყურადღების ცენტრში მოექცა. ჩვენ ვნახეთ „კავკასიური ცარცის წრე“ ბესონისა და სტრელერის დადგმით, მაგრამ თბილისის შ. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლი სრულიად სხვაგვარი, უაღრესად ორიგინალური, შთამბეჭდავი და უცნაური ელემენტების შემცველი სანახაობაა.

ქართველებმა საოცარი სიმკვირცხლე, სიცოცხლე შესძინეს ამ პიესას და გამოამხეურეს ბრეხტის დრამატურგიის მშვენიერება. ეს ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან სულ ცოტა ხნის წინ ბრეხტი წარმოგვიდგინეს სულთამხუთავ იდეოლოგად, რომლის პიესებში ვერ ვხედავთ სინათლეს და სილადეს. სწორედ ამიტომ, ბრეხტის ნაწარმოებებზე შექმნილი სპექტაკლები გვღლიდა და გვაღიზიანებდა კიდევ. რ. სტურუამ მოახერხა თავისებურად გაეაზრებინა ბრეხტი,

რაც საკმაოდ შორს დგას დასავლეთ ევროპის რეჟისორთა კონცეფციებისაგან. მაყურებელი მოაჯადოვა ამ სპექტაკლის უკიდვანო თეატრალიზმს და დიდი დღესასწაულის უშუალო მონაწილედ აქცია, თითქოს მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის ზღვარი მოიშალა“.⁴

საოცრად მრავალპლანიანი აღმოჩნდა სპექტაკლი „კავკასიური ცარცის წრე“ რეჟისორული აზროვნებით, მსახიობთა შესრულებით, მხატვრის (გ. მესხიშვილი), კომპოზიტორის (გ. ყანჭელი) ნამოღვაწარით. სიმფონიზმმა, ურთიერთშერწყმამ ყოველი დეტალისა, ყოველი ხაზისა სპექტაკლს მიანიჭა სისადავე და მთლიანობა. სპექტაკლი საგსე იყო სიმსუბუქით, სინარნარით, უშუალობით, პლასტიკურობით, სიცოცხლით, მხიარულებით და გაოცებდა სინთეზურობით.

1994 წელს რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში მეორედ დგამს ბრეხტის „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს“. ამ სპექტაკლში რეჟისორმა კვლავ გაუსვა ხაზი სიკეთისა და ბოროტების ფარდობითობას, შეიძლება ითქვას, სიკეთის პრაქტიკული განუხორციელებლობის თემა. ამ დადგმაში რეჟისორი სიკეთის საზრისის ასეთ ინტერპრეტაციას იძლევა: სიკეთის კეთებისას საკუთარი თავის მიმართაც კეთილი უნდა იყო, სხვა შემთხვევაში სიკეთე ბოროტების სათავედ შეიძლება იქცეს.

„საერთოდ, სიყვარულის თემა 90-იანების ერთ ერთი წამყვანი თემა ხდება, ხოლო სოციალურ და პოლიტიკურ მოტივებს ადამიანის ეგზისტენციისა და მისი ინდივიდუალური არჩევანის, თვითსრულყოფისა თუ თვითდესტრუქციის მოტივები ჩრდილავს. რეჟისორს სულ უფრო მეტად აინტერესებს ადამიანის ქცევის სპონტანური, ინტუიციური, მისი კოლექტიური არსის ამსახველი ასპექტები. სტურუას ანთროპოლოგიური ინტერესი უფრო ფართო და მრავალმხრივი ხდება, იმავე „სეჩუანელში“, ღმერთების თითქმის მარიონეტული ფიგურები ადასტურებს, რომ ყოფიერების ძირითადი დრამა დედამიწაზე ხორციელდება. არაცნობიერის, ფუძისეულის, ირაციონალურისადმი ინტერესი რეჟისორის შემოქმედებაში სულ სხვადასხვაგვარად აისახება. ამასთან აქტუალური რჩება განვლილ პერიოდებში შექმნილი მხატვრული მოდელირების ენაც“.⁵

ამ სპექტაკლში რობერტ სტურუამ გამოიყენა „ციტირების“ ხერხი: „ციტირებები“ თავისი ადრინდელი სპექტაკლებიდან, ერთგვარი კოლაჟი სხვადასხვა სპექტაკლების დეკორაციებიდან, მაგალითად: „კავკასიური ცარცის

⁴ კოსინსკი რ. რუსთაველის თეატრის მუზეუმის მასალებიდან, გაზ. „ავენირე“. პოლონეთი.

⁵ ბოკუჩავა თ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 115.

წრის“ და „რიჩარდ მესამის“. მაყურებლისათვის ნაცნობი ანტურაჟი, სხვა კონტექსტში წარმოჩენილი, ახალ სინამდვილეს ქმნიდა.

რეჟისორმა „კეთილი“, მაგრამ უძლური ღმერთები ლიფტის კაბინით დაუშვა სცენაზე და მიამიტურ, ერთგვარად ინფანტილურ პერსონაჟებადაც კი აქცია. ამ ინფანტილურ ღმერთებს კი დაუპირისპირა არეული, ორსახოვანი სამყარო, სადაც ბოროტება ბატონობს. აქ, ამ სამყაროში, არ ფასობს სიკეთე, სიყვარული, ერთგულება, გულწრფელობა... ერთადერთი ადამიანი, რომელიც სიკეთის მატარებელია, არის მეძავი შენ ტე. მაგრამ მასაც აიძულებენ გარდაიქმნას დაუნდობელ შუი ტედ, რადგან ამ ქვეყანაზე სიყვარული და სიკეთე არავის სჭირდება. საკუთარი ადგილის დასამკვიდრებლად კი საკუთარი მოყვასიც კი არ უნდა დაზოგო.

რობერტ სტურუას „სეზუანელი კეთილი ადამიანი“ ერთგვარი მითოლოგიური იგავია სამყაროს წყობაზე. ეს უკანასკნელი, ადამიანის მიერ ბოლომდე შეუცნობელია და, ალბათ ამიტომაც, ყოველ ნაბიჯზე დალატობს ღვთაებრივ კანონებს. რობერტ სტურუამ ღიად დატოვა კითხვა – შეძლებს კი შენ ტე სიკეთის შენარჩუნებას, ბალაგანიდან, ქაოსიდან წამოდგომას, ზნეობრივ გამარჯვებას. დარჩება თუ არა იგი კეთილ ადამიანად? „კავკასიური ცარცის წრისგან“ განსხვავებით, „სეზუანელი კეთილი ადამიანის“ სტურუასეული ბრეხტი უფრო სკეპტიკურია. აქ, ამ სპექტაკლში ბრეხტისეული „გაუცხოების ეფექტი“ ყველაზე უფრო მეტად აისახა რეჟისორისა და დროის გაუცხოებაში.

თავი III

რობერტ სტურუას ქართული შექსპირიანა

„რიჩარდ III“ (1978)

კლასიკური ნაწარმოების დადგმისას რეჟისორმა და მსახიობებმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინონ, თუ მათ მიერ ამორჩეული პიესა რამდენად მიესადაგება თანამედროვეობას, უპასუხებს თუ არა იმ პრობლემებსა და კითხვებს, რომლებიც დღესდღეობით აწუხებთ და აღელვებთ ადამიანებს. განსაზღვრული ქვეყნის, ეპოქის ყოფის ასახვა შეიძლება წარმოადგენდეს ინტერესს ეთნოგრაფიული მუზეუმისათვის, მაგრამ არამც და არამც თეატრალური კოლექტივისა და თეატრალური მაყურებლისათვის. კლასიკური ნაწარმოები ყოველთვის ჰუმანურ, მოწინავე იდეებს ამტკიცებს. რეჟისორის ამოცანა და მიზანი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ეს იდეები სახეობრივად, მხატვრულ ფორმაში ასახოს. თანადროულად გახსნა კლასიკური პიესა, ნიშნავს მასში იპოვო ის დიდი პრობლემები, რომლებსაც არ შეუძლიათ არ გამოიწვიონ დღევანდელ მაყურებელში ვნებათაღელვა. პიტერ ბრუკი წიგნში „ცარიელი სივრცე“ წერს: „შექსპირი ჩვენთვის კვლავ მისაბადი მაგალითია. აქედან გამომდინარე, ჩვენი მუშაობა შექსპირის სცენაზე განსახორციელებლად მიმართულია იქითკენ, რომ მის პიესებს მივანიჭოთ „თანამედროვე“ უღერადობა, ვინაიდან, მხოლოდ მაშინ, როდესაც მაყურებელს უშუალოდ გააღიზიანებს პიესის შინაარსი, შესაძლებელია გადაიღახოს დრო და პირობითობები“.⁶

შექსპირის დრამატურგია ეკუთვნის სწორედ ისეთ კლასიკურ ნაწარმოებთა რიცხვს, რომელიც რეჟისორმა შეიძლება მიუსადაგოს თანამედროვე პრობლემებს, კონკრეტულად ამ შემთხვევაში კი საუბარია პიესაზე „რიჩარდ III“.

საქართველოში შექსპირი მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ნახევრიდანაა ცნობილი, მისი პოპულარობა კი უშუალოდ არის დაკავშირებული ქართული თეატრალური კულტურის ზრდასთან. ქართული თეატრი მწვავედ განიცდიდა

⁶ Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. «Наука». 2003. стр.143.

ეროვნული დრამატურგიის ნაკლებობას და იმუამად არსებული პიესების დაბალ დონეს. სწორედ ამიტომაც ქართველი მსახიობები ესწრაფოდნენ საზღვარგარეთელ დრამატურგთა, მათ შორის შექსპირის ნაწარმოებების განხორციელებას; ისეთ დრამატურგიას, რომლის მხატვრულ-მსოფლმხედველობითი პოზიციები ახლო იყო ქართველი ერის კულტურისათვის. საქართველოში შექსპირის პოპულარიზაციაში დიდი წვლილი მიუძღვით ილია ჭავჭავაძეს და ივანე მაჩაბელს. აი, რას წერს ამის შესახებ პროფესორი ნიკო ყიასაშვილი: „შეცდომა იქნებოდა გეგეფიქრა, რომ ილია ჭავჭავაძისა და, განსაკუთრებით, ივანე მაჩაბლის, როგორც ძირითადი მთარგმნელის, როლი მხოლოდ და მხოლოდ შექსპირის ტექსტის გადმოქართულებით ამოიწურებოდა. „მეფე ლირის“, ჰამლეტის“ „ოტელოსა“ თუ „მაკბეტის“ ქართული თარგმანები, ამავე დროს, შექსპირის თავისებურ, ღრმა ინტერპრეტაციას წარმოადგენდა. ილიასა და ივანე მაჩაბელს შესანიშნავად ესმოდათ შექსპირის შემოქმედების არა მარტო მხატვრულ-ესთეტიკური სრულფასოვნობა, არამედ მისი დიდი, ღრმად ჰუმანისტური მსოფლმხედველობრივი საფუძვლებიც. სწორედ შექსპირისადმი ამ მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურმა ნათესაობამ შვა როგორც ბრწყინვალე თარგმანები, ისევე შესანიშნავი ქართული შექსპირული თეატრიც“.⁷

სწორედ მათ სახელთანაა დაკავშირებული „მეფე ლირის“ ცოცხალი სურათების განხორციელება პირველი საშუალო სკოლის (ძველი გიმნაზიის) შენობაში. ილია ჭავჭავაძემ წარჩინებული ოჯახებიდან შეკრიბა შემსრულებლები, ლირის როლს კი თავად ასრულებდა.

დღესდღეობით წარმოუდგენელია ქართული თეატრის ისტორია შექსპირის დრამატურგიის გარეშე. წარმოუდგენელია ლადო მესხიშვილის და უშანგი ჩხეიძის ჰამლეტის, უშანგი ჩხეიძის იაგოს, აკაკი ვასაძის კლავდიუსისა და იაგოს, აკაკი ხორავას ოტელოს, ვასო გოძიაშვილის რიჩარდის გარეშე. რამდენადაც პარადოქსული უნდა იყოს, ქართული თეატრის დიდი გამარჯვებები ყოველთვის დაკავშირებული იყო არა ეროვნული, არამედ საზღვარგარეთული დრამატურგიის დადგმასთან; იყო ისეთი დადგმებიც (მხედველობაში მაქვს მიხეილ თუმანიშვილის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“), რომლებიც თავის დროს რამდენიმე წლით

⁷ ყიასაშვილი ნ. „ქართული შექსპირიანა“. თბ. 1959. გვ. 9.

უსწრებდნენ და ამის გამო მაყურებლისა და კრიტიკისაგან მიუღებელი და ამოუხსნელნი რჩებოდა ხოლმე. არაერთი აღფრთოვანებული ფრაზა დაწერილა ქართულ შექსპირულ წარმოდგენებზე. მოვიყვან ერთ მაგალითს. ხორავას ოტელოს შესახებ ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო ამბობდა: „ხორავაზე შეიძლება ითქვას, რომ სხვა მასზე უკეთესი ოტელოს როლის შემსრულებელი საბჭოთა კავშირში არ მოიპოვება. მე არ მეშინია განვაცხადო, რომ ოტელო-ხორავა ეს თეატრალური მოვლენაა, რომლის შესახებ გინდა ილაპარაკო და წერო“.⁸ ამ დიდი თეატრალური მოღვაწის სიტყვებიდან ნათლად ჩანს, თუ რა წარმატებით იდგმებოდა ქართულ თეატრში შექსპირი.

60-იანი წლების დასაწყისიდან ქართულ თეატრში, კერძოდ კი, რუსთაველის თეატრში იწყება რომანტიკული თეატრის პრინციპების უგულებელყოფა და ძიებანი ახალი რეჟისორული სტილისტიკის დამკვიდრებისათვის. ეს პროცესი შექსპირთან მიმართებაში საბჭოთა კავშირის თეატრალური სამყაროს მასშტაბით მიმდინარეობდა. აი, რას წერს ამის შესახებ რუსი თეატრმცოდნე ა. ბარტოშევიჩი: „ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს თქმით, ტრადიციულ-რომანტიკული, დამტკბარი შექსპირის უარყოფისას, თეატრმა განსაკუთრებული სიმწვავეთ აღმოაჩინა შექსპირის სახით ხელოვანი, რომელიც მოვლენებს გადმოსცემდა დაუნდობელი სიმახვილით და შეუღამაზებელი სიმართლით. კლასიკოსის ნაწარმოებები გაიაზრებოდა თანამედროვე დრამის, განსაკუთრებით, ბრესტის პოზიციებიდან“.⁹ შექსპირის გააზრება თანამედროვე დრამისა, ბრესტის თეატრის პოზიციებიდან სამოციანი წლების დასაწყისში რუსთაველის თეატრშიც შეინიშნებოდა. „შექსპირისეულ თეატრში თავისუფლად თანაცხოვრობენ ბრესტიც და ბეკეტიც, მაგრამ თავად ის (შექსპირი) ერთი თავით მაღლა დგას ორივეზე. ჩვენი ამოცანაა – პოსტბრესტისეულ ეპოქაში წინ გავჭრათ გზა, უფრო სწორად, უკან – შექსპირთან“.¹⁰

მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე შექსპირის სამი პიესა განახორციელა. „ზაფხულის დამის სიზმარი“ (1964 წ.), „მეფე ლირი“ (1966 წ.) და „იულიუს კეისარი“ (1967 წ.). ამ სპექტაკლების გაანალიზება ცალკე თემის

⁸ Беседа с В. И. Немировичем-Данченко. газ. «Заря Востока». 1941. №290.

⁹ Бартошевич А. Диалоги с Шекспиром. ж. «Театр». 1976. № 6. ст. 53.

¹⁰ ბრუკი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 143.

საგანია. მე კი ამ სამი დადგმიდან გამოვეყოფ „ზაფხულის ღამის სიზმარს“. მ. თუმანიშვილის ეს დადგმა, დღესდღეობით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ჩაყვარდნილ სპექტაკლად“ ითვლება. თავის დროზე იგი „კრიტიკის ქარცეცხლში“ გაატარეს. მიხეილ თუმანიშვილს საყვედურობდნენ ნოვატორობას, ტრადიციისაგან განდგომას, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ერთ სპექტაკლში აღრევას, ეკლექტიზმს, მხატვრული პოზიციის მერყეობას და ა. შ. რაც მთავარია, კიცხავდნენ მსახიობების თამაშის პირობითობას და უარყოფდნენ ამგვარი თამაშის მანერას დრამატულ თეატრში. „მ. თუმანიშვილის რეჟისორულ პროფილში თანდათან იმატა ტრადიციისადმი ნოვატორულმა დამოკიდებულებამ. მისი სპექტაკლებიდან თითქმის „ჭინჭრაქას“ მფრინავი ხალიჩით, ისე გაუჩინარდნენ ძლიერი ვნების ადამიანები. რეჟისორი თვითნებური სტილიზაციით გაუმკლავდა ქართული ფოლკლორის სურნელით შეპკურებულ ნახუცრიშვილის პიესა-ზღაპარს... მ. თუმანიშვილმა ტრადიციისაგან განდგომაც აღარ იკმარა და „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ მის ჩაწიხვლას შეუდგა“.¹¹ აი, ამგვარად აკრიტიკებდნენ მიხეილ თუმანიშვილის ძიებებს, ცდებს ქართულ თეატრში ბრეხტისეული ესთეტიკის შემოტანისათვის.

„შექსპირის პიესების დადგმები უმეტესწილად წარმოადგენს სხვადასხვა თეატრალურ სტილთა ისტორიას, რომლებიც უბიძგებდა მსახიობებს, რეჟისორებსა და მხატვრებს გამოეძერწათ შექსპირის პიესები თავისებურად“.¹² – წერს პიტერ ბრუკი. შეიძლება „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, მართლაც, არ გამოუვიდა მ. თუმანიშვილს, მაგრამ ერთი რამ უდავოდ ფაქტია. სტურუას მიერ შექსპირის „რიჩარდ III“ ახლებურად წაკითხვისა და დადგმის წინამძღვრები უნდა ვეძებოთ „ზაფხულის ღამის სიზმარში“. ლოგიკურად არ შეიძლება, რომ „ჭინჭრაქასა“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარს“ გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებულად არ ემოქმედა რობერტ სტურუას რეჟისორული სტილისტიკის ჩამოყალიბებაზე, რადგანაც სწორედ ეკლექტიზმი, რომლისთვისაც ასე კიცხავდნენ თუმანიშვილს, მეფობს სტურუას თითქმის ყველა დადგმაში და მათ შორის „რიჩარდ მესამეში“.

შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ ეკუთვნის ისტორიული ქრონიკების რიცხვს. ამ პიესაში დრამატურგმა დაგვიხატა არა მხოლოდ ბრძოლა ძალაუფლებისათვის, არამედ ადამიანები, რომლებიც შეპყრობილნი არიან ძალაუფლების „ხელში

¹¹ ქართველიშვილი ვ. ფიქრები რუსთაველის თეატრზე. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1964. №5, გვ. 19. 22.

¹² Брук П. Шекспир в наше время. Ж. «Англия». 1964. №2. стр. 8.

ჩაგდების“ იდეაფიქსით და რომლებიც არაფრის წინაშე არ იხევენ უკან თავისი მიზნის მისაღწევად. ეს მისწრაფება კლავს ადამიანში სულიერს, უკარგავს სიყვარულის უნარს, ყოველგვარ რწმენას. ძალაუფლებისათვის ბრძოლა საბოლოოდ იქცევა რა მათ მიზნად, განსაზღვრავს მათ ხასიათს, მათ ურთიერთდამოკიდებულებას გარშემო მყოფი ადამიანებისადმი. მთავარი პრობლემა ამ ტრაგედიაში არის ტირანიის პრობლემა, რომელიც ადამიანის თავისუფლების, ადამიანის პიროვნებად ჩამოყალიბების წინააღმდეგ არის მიმართული. სწორედ ამაში მდგომარეობდა შექსპირის ტრაგედიის ჰუმანური იდეა. რიჩარდს, რომელიც ძალაუფლების ხელში ჩაგდების იდეითაა შეპყრობილი, შეუძლია გაწიროს ყველა და ყოველი, რაც კი მას წინ აღუდგება ამ მიზნის მისაღწევად. თავის გზაზე ძალაუფლებისაკენ იგი დაუნდობელი, შეუწყნარებელია, ადვილად მიდის ყოველგვარ დანაშაულზე. „რიჩარდ მესამეში“ შექსპირმა გააშიშვლა ძალაუფლებისათვის ბრძოლის კანონზომიერებანი, ასახა მისი არსი, გამოამჟღავნა მისი არაადამიანური სახე. შექსპირმა გვიჩვენა ეგრეთ წოდებული „ჩაკეტილი წრე“, რომელშიაც მოქმედებდნენ რიჩარდი და მისი „თანამზრახველნი“. სწორედ ამ ვიწრო წრეში უნდა გადაწყდეს ქვეყნის ბედი, აქ ხდება შეთქმულებები, აქ იმარჯვებენ და მარცხდებიან, აწამებენ და სჯიან, მაგრამ სინამდვილეში არავის არ აწუხებს ქვეყნისა და ხალხის მომავალი, ამავე დროს არცერთი მათგანი არ უშვებს მომენტს ხელიდან, რათა წარმოთქვას ამაღლებული სიტყვები სამშობლოზე, ხალხზე, საზოგადოებრივ იდეალებზე. მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ პოლიტიკური იარაღია მათ ხელში. „საგვებით ცხადია, რომ შექსპირი თავისი პიესების წერისას, გულისხმობდა უსაზღვრო სივრცეს და განუსაზღვრელ დროს. როდესაც აქცენტი კეთდება ადამიანურ ურთიერთობებზე, არ შეიძლება თავის შებოჭვა დროისა და ადგილის ერთიანობით. ჩვენი ყურადღება კონცენტრირებულია ურთიერთქმედებაზე ერთი პერსონაჟისა მეორეზე, ამასთან ცხოვრებისეული კონტექსტი კი არ გამოიხატება, არამედ იქმნება სხვა პერსონაჟების მიერ“.¹³

შექსპირმა თავის ტრაგედიაში დაგვიხატა აგრეთვე რიჩარდის წინააღმდეგ მებრძოლნიც. მაგალითად, რიჩმონდი. დრამატურგმა იგი პიესის ბოლოს

¹³ ბრუკი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 224.

შემოიყვანა, შეაბრძოლა რიჩარდს და დაამარცხებინა, ე. ი. საბოლოოდ კეთილს გაამარჯვებინა ბოროტზე. რობერტ სტურუამ კი რინმონდიც რიჩარდის თანამზრახველად გამოიყვანა და შეიძლება მასზე უფრო საშიშ ბოროტმოქმედადაც. მახსოვს, ბევრნი უკმაყოფილონი იყვნენ რინმონდის ამგვარი სახეცვლილებით – რეჟისორი მაყურებელს არავითარი კეთილის რწმენას აღარ უტოვებსო; მაგრამ რეჟისორის ასეთი გადაწყვეტა, ვფიქრობ, უფრო შეესაბამება იმ დროს, როცა დაიდგა სპექტაკლი, თანამედროვე ეპოქას. თანაც ეს არ იყო ახალი მოვლენა. რამდენიმე წლით ადრე საბჭოთა კავშირის სხვა თეატრებშიც მოხდა რინმონდის სახის ამგვარი გადაწყვეტა. აი, რას წერს ამის შესახებ თეატრმცოდნე ა. ბარტოშევიჩი: „ლიპეცკის თეატრის სპექტაკლში „რიჩარდ III“ რინმონდი – ახალგაზრდა, ძლიერი მხეცია, მგლის ლეკვი, რომელსაც სურს შერკინება, ბოლოს მეორე რიჩარდი აღმოჩნდება. თითქმის იმავე სქემით, საზოგადოდ მიღებული გადაწყვეტისგან განსხვავებულად არის დადგმული „რიჩარდ III“ ფინალის ლეოვის თეატრში. სპექტაკლს ამთავრებდა იგივე მაცნე, ვინც იწყებდა. იგი მხნედ მოუთხრობდა სიმშვიდესა და კეთილდღეობაზე, ბოლოს და ბოლოს ინგლისს რომ ეწვია. მაცნეს წამოძახილების ფონზე რინმონდი ჩუმად ებლაუტებოდა გვირგვინს, იხუტებდა მკერდზე, ხოლო სცენის ცენტრში თანდათან ნათდებოდა რიჩარდის ნაჯახი – ბოლო საგანი, რასაც ხედავდნენ სპექტაკლში. ყველაფერი თავიდან უნდა დაიწყოს“.¹⁴

როგორც ვხედავთ, საბჭოთა კავშირის სამი სხვადასხვა თეატრი თითქმის ერთდროულად, სხვადასხვა მხატვრული ფორმით, მივიდა რინმონდის სახის აზრობრივად ერთნაირ გადაწყვეტამდე. ეს ფაქტი, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, იგი დრომ და ეპოქამ მოიტანა. შექსპირის სტურუასეული ინტერპრეტაციით, ბრძოლა, რომელიც მიმართულია რიჩარდის წინააღმდეგ, გამომდინარეობს არა მორალური და ეთიკური, არამედ პირადი გამორჩენის, საკუთარი ინტერესების დაკმაყოფილების თვალსაზრისიდან. და განა ჩვენს დროში სწორედ ამგვარ გადაგვარებამდე არაა მისული ხალხი? რობერტ სტურუა თავისი სპექტაკლით ეუბნებოდა მაყურებელს, ხალხს, შეჩერდით, დაფიქრდით, რას სჩადისხართ, წინააღმდეგ შემთხვევაში თქვენ დაკარგავთ ადამიანურ სახეს, ადამიანურ ღირსებას, ყოველგვარ ადამიანურს და გადაიქცევით

¹⁴ბარტოშევიჩი ა. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 60-61.

განდიდების მანიით შეპყრობილ მექანიზმებად. რა თქმა უნდა, სტურუას სპექტაკლი მიმართულია ყოველგვარი ტირანიის წინააღმდეგ. „ადამიანური ფასეულობების შკალაზე შექსპირი უკან არ იხევს არც მაღალის და არც დაბალის გადმოცემისას. მისი თეატრი არ აუხეშებს სულიერს, იმისთვის, რომ გახადოს იგი ხელმისაწვდომი და არ უარყოფს ჭუჭყს, სიმახინჯეს, ძალადობას ამ ორ უკიდურესობას შორის და ნაბიჯ-ნაბიჯ კრეფს ენერგიას, აძლიერებს გრძნობას, რომელიც მწიფდება, სანამ მაყურებლის წინააღმდეგობა არ იქნება მოტეხილი და არ გამოფხიზლდება, რათა წამიერად ჩაიხედოს რეალურობის სიღრმეებში.“¹⁵.

შექსპირთან, ისევე როგორც სპექტაკლში, რიჩარდი თავისი ზრახვების განხორციელებისათვის ეყრდნობა თანამზრახველებს, რომლებიც რაღაცით პოლიტიკურ პარტიას მოგვაგონებენ, მათ აერთიანებთ მთავარი პოლიტიკოსის, რიჩარდის ნება და თუ ვინმე ვერ შეასრულებს თავის „როლს“, იმ წუთშივე აქრობენ. აქრობენ ცოტაოდენი წინააღმდეგობის გამწევ, ბევრის მცოდნე, განსაზღვრული ეტაპის შემდგომ ნაკლებად საჭირო პირებს. ეს ერთგვარი თამაშია, პოლიტიკური „თამაში“. აქ უკვე ადამიანი და ადამიანური აღარავითარ როლს აღარ თამაშობს. „ერთ-ერთი პრობლემა, რომელსაც ჩვენ ვაწყდებით სპექტაკლში „რიჩარდ III“ არის ადამიანურობის არაადამიანურობაში გარდაქმნა. შემთხვევითი არ არის, რომ დრამის ნებისმიერი მონაწილის დაღუპვა ჩვენში არ იწვევს თანაგრძნობას. ისინი, ვინც ჩაერთნენ სისხლიან თამაშში, ერთმანეთზე ისე ნადირობენ, როგორც ეს ნამდვილი ნადირობის დროს ხდება. როდესაც მტაცებლის განადგურება – მიზანია, რომელიც ამართლებს ნებისმიერ საშუალებას. ყოველი მათგანი განსაკუთრებულად დაუნდობელია, საერთოდ არა აქვთ შეცოდების ინსტინქტი. არავინ არ განსაზღვრავს სხვის ცხოვრებას, როგორც რაღაც ფასეულს. აქ ფასობს მხოლოდ თანამოაზრე, ისიც იქამდე, სანამ შეუძლია გაგიწიოს სამსახური“.¹⁶

შექსპირთან ძალმომრეობა და ცინიზმი ერთ-ერთი მთავარი იარაღია ძალაუფლებისთვის ბრძოლაში. სწორედ ამას უსვამდა ხაზს თავის სპექტაკლში რობერტ სტურუა. ამისათვის საკმარისია გავიხსენოთ, თუნდაც, კლარენსის, უფლისწულების, ჰესტინგსის მკვლელობის სცენები. ძალმომრეობითა და ცინიზმით

¹⁵ბრუკი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 258-259.

¹⁶Орджоникидзе Г. Прочтение Шекспира. газ. «Литературная Грузия». 1984. №1.

მორალურად აკნინებენ, საკუთარ მე-ს აკარგვინებენ ადამიანს, ლაქუცა ფინიად გადააქცევენ, როგორც ამას უკეთებენ კენტერბერის არქიეპისკოპოსს. ყოველივე განცდილისა და გადატანის შემდეგ არქიეპისკოპოსი გარდაიქმნებოდა რაღაც ცხოველის მსგავს, უსიტყვო არსებად, რიჩარდის უერთგულეს მსახურად, რომელიც ყოველგვარ დამცირებაზეა თანახმა, ოღონდაც ის ტკივილი, რომელიც მან განიცადა, მეორედ აღარ მიაყენონ. ამიტომაც იგი სიტყვაშეუბრუნებლად ასრულებს ბაკინგემის ცინიკურ რჩევას – ხალხში გაავრცელოს რიჩარდის ინტერესებისთვის ჰესტინგსის დანაშაულებრივობის ვერსია და, აქედან გამომდინარე, მისი დასჯის აუცილებლობა. განა ცინიზმის გამოვლინება არ არის რიჩარდის სიტყვები: „როგორ მიყვარდა მე ეს კაცი“, მას შემდეგ, როცა ბრძანებს, ჰესტინგსს თავი მოჰკვეთონ.

რობერტ სტურუას დაინტერესება შექსპირის „რიჩარდ მესამით“ არ ყოფილა შემთხვევითი. ტირანიის გლობალური ასპექტების ჩვენება, მის წინააღმდეგ ბრძოლა, ტირანულ სახელმწიფოში პიროვნების ნიველირების პრობლემა ყოველთვის აწუხებდა და აღელვებდა რეჟისორს. გავიხსენოთ „ყვარყვარე“, „ღალატი“, „კავკასიური ცარცის წრე“. თუ კი „ყვარყვარეში“ ყვარყვარე, თავისი ნამდვილი, ნაცარქექიას სახის დასაფარად, ნიღაბს ამოფარებული მოქმედებს, „რიჩარდ მესამეში“ უკვე უფრო საშიშ „ბოროტმოქმედთან“ გვაქვს საქმე. რიჩარდი ბოროტმოქმედი, მაგრამ ჭკვიანი პოლიტიკოსია. ერთადერთი შეცდომა, რომელსაც იგი ამ თამაშის დროს დაუშვებს, ეს არის რიჩმონდის სიყვარული, ერთადერთი ადამიანური გრძნობა, რომელიც რიჩარდს გააჩნდა. რობერტ სტურუამ „რიჩარდ მესამის“ დადგმის დროსაც არ უღალატა თავის მეთოდს და რეჟისორული კონცეფციის გამოსახატავად შექსპირის ტექსტსაც ისევე თავისუფლად მოექცა, როგორც ამას სხვა დრამატურგთა მიმართ აკეთებდა ხოლმე. ამისდა მიუხედავად, რუსთაველის თეატრის „რიჩარდ მესამე“ შექსპირული სპექტაკლია, დიდი ინგლისელი დრამატურგის ნაწარმოების სულის ერთგული. „მე ვოვლი, რომ დამდგმელს აქვს უფლება მისცეს ფორმა, დაჭრას და გადააადგილოს, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი ღრმად სჯერა იმისა, რომ სტილიზაციის ის ხერხი, რომელსაც იგი ახორციელებს, ემსახურება ძალიან მნიშვნელოვან, არსებით ამოცანას – თანამედროვე აუდიტორიისათვის, პიესის ძირითადი მასალის

აღორძინებასა და გაცოცხლებას. მაგრამ მან ყოველთვის უნდა გაითვალისწინოს, რომ რაიმე ერთიანი სტილის დადება გამოფიტავს პიესას“,¹⁷ – წერს ბრუკი.

ტრაგედიის სტურუასეული რეკონსტრუქციით სპექტაკლში ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა. გაჩნდნენ ახალი გმირები, ტექსტი შეამოკლეს, სპეციალურად ამ დადგმისთვის. ზურაბ კიკნაძემ შეასრულა ახალი პროზაული თარგმანი, რომელშიაც ნაწილობრივ შევიდა ივანე მაჩაბლის თარგმანი, ჩაემატა ახალი ტექსტები, შექსპირის ტრაგედიის ხუთი მოქმედება, სამ აქტამდე დაიყვანეს. რიგი სცენები, რომლებიც შექსპირთან თანმიმდევრულად არის მოცემული, სპექტაკლში გაერთიანდა პოლიფონიურ პლასტებში, ამით ნათლად გამომჟღავნდა მოვლენების ის ურთიერთშემაკავშირებელი ხაზი, რომელიც სხვა შემთხვევაში მაყურებლისათვის შეიძლება ამოუცნობი გამხდარიყო. მაგალითისათვის გავიხსენოთ ჰესტინგსთან რიჩარდის გამეფებაზე დასათანხმებლად მიგზავნილი შუაგაცემის ეპიზოდი, რომელიც გაერთიანებულია რიჩარდისა და მისი ამაღლის მოლაპარაკების სცენასთან. რიჩარდი თითქოს ესწრება ჰესტინგსთან შუაგაცემის დიალოგს, აფასებს მას და იღებს გარკვეულ გადაწყვეტილებებს. შექსპირს კლარენსის მკვლელობა რამდენიმე ეპიზოდში აქვს მოცემული. პირველი მოქმედების მესამე ნაწილში, რიჩარდი მკვლელებთან მოლაპარაკებას აწარმოებს, მეოთხე ნაწილში, კლარენსი ბრეკენბერს უამბობს თავის საშინელ სიზმარს. მკვლელები საშვს წარუდგენენ ბრეკენბერს, უკანასკნელი ტოვებს კლარენსს, ვითომდა სასახლეში მეფისათვის მოხსენების გასაკეთებლად. შემდგომ – მკვლელების დიალოგი, სადაც მათი სხვადასხვანაირი დამოკიდებულება მჟღავნდება დანაშაულისადმი ანუ მკვლელობისადმი. კლარენსი და მკვლელები, და ბოლოს, მკვლელები მკვლელობის ჩადენის შემდგომ. ყველა ამ ეპიზოდს რობერტ სტურუამ ერთ სცენაში მოუყარა თავი და ყველა ეს მოქმედება ერთ დროში წარმოგვიდგინა. სცენა ორ ნაწილად დაიყო. მაყურებლიდან მარცხნივ კლარენსი ყვება სიზმარს. სცენის შუა ნაწილში რიჩარდი მკვლელებთან ერთად მიემართება ავანსცენისაკენ. რიჩარდი თითქოს ყურს უგდებს კლარენსისა და ბრეკენბერის დიალოგს. რიჩარდი მკვლელებს აძლევს ბრძანებას და უკანასკნელნი განლაგდებიან სცენის მარჯვენა კუთხეში, ერთმანეთში არჩევენ სიტუაციას. ეს ყველაფერი, რა თქმა უნდა, პირობითობაა, მაგრამ გამართლებული პირობითობა.

¹⁷ Брук П. Шекспир в наше время. ж. «Англия». 1964. №2. стр. 16.

ამით რეჟისორმა დრო მოიგო და ამავე დროს გვიჩვენა რიჩარდის დამოკიდებულება, მისი ფიქრი მხდელი კლარენსის უკანასკნელ ღამეზე. რობერტ სტურუას სპექტაკლიდან მთლიანად გაქრა ეპიზოდები, რომელშიაც მოცემული იყო დიალოგი მოქალაქეებისა მეფე ედვარდის სიკვდილის შემდგომ, გაქრა აგრეთვე ოჯახური სცენა მცირეწლოვანი იორკის პერცოგის, დედოფალ ელიზაბეთის, იორკის მთავრის მეუღლისა და კენტერბერის არქიეპისკოპოსის მონაწილეობით, აქედან რეჟისორმა გამოიყენა მხოლოდ რამდენიმე სარკასტული შენიშვნა თავისი ბიძის რიჩარდის შესახებ, ხოლო უელსის პრინცის ჩამოსვლასთან დაკავშირებით არქიეპისკოპოსი ამბობს ოფიციალურ სიტყვას, რომელიც შექსპირთან საერთოდ არ არის, საინტერესოა აგრეთვე, რომ პრინცის პასუხში გაისმის სიტყვები, რომლითაც შექსპირის პიესაში რიჩმონდი ამთავრებს ტრაგედიას.

„ინგლისი დიდხანს ჭკვაშეშლილები იტანჯებოდა,

უწყალოდ ღვრიდა ძმა ძმის სისხლსა, მამა შვილისას“¹⁸ და ა. შ.

პრინცის მიერ წარმოთქმული სიტყვები, თითქოს რაღაცა შემთხვევისათვის სპეციალურად ნასწავლი, გაზეპირებული, ჰაერში ნასროლი სიტყვებია. **რობერტ სტურუამ სპექტაკლში შეცვალა შექსპირის ტრაგედიის დასასრული. აღარ არის რიჩარდისა და რიჩმონდის ბრძოლისათვის მოსამზადებელი სცენები. შეიცვალა, გადაკეთდა აზრდილთა გამოცხადების სცენები.** შექსპირთან ისინი რიჩარდსა და რიჩმონდს მოეგლინებიან ბრძოლის წინ, წყევლიან რა პირველსა და ამხნევენ მეორეს. სპექტაკლში ღირიკული ვალსის თანხლებით საორკესტრო ორმოდან ამოდიან ხელიხელ ჩაკიდებული პატარა პრინცები, ისინი ავანსცენიდან სცენის სიღრმისაკენ მიემართებიან. მათი მსვლელობა რამდენჯერმე მეორდება. სცენის სიღრმეში ჩნდებიან სხვა აზრდილებიც. რიჩარდი ამ დროს ორი გვირგვინით ხელში გიჟივით დაბორიალობს სცენაზე და ცდილობს აზრდილების განდევნას. ამ ეპიზოდებს შორის ხდება მისი შეხვედრა ტირელთან, დედასთან და ელიზაბეთთან. **სპექტაკლიდან ამოღებულია რიჩარდის მიერ სიკვდილის წინ წაკითხული მონოლოგი და დატოვებულია მხოლოდ ერთი ფრაზა: „ცხენი, ცხენი, ერთ ცხენში გაძლევ მთელს ჩემს სამეფოს“.** აღსანიშნავია რობერტ სტურუას მიერ სპექტაკლში ჩასმული სცენები რიჩარდისა და რიჩმონდის შებრძოლების წინ, ეს გაკეთებულია რიჩარდის ბოლო მონოლოგის საფუძველზე. მხედველობაში გვაქვს რიჩარდისა და

¹⁸ შექსპირი უ. რიჩარდ მეხამე. თხზულებათა სრული კრებული. ტ. 1. „ხელოვნება“. თბ. 1983. გვ. 222.

მარგარეტის, რიჩარდისა და რიჩმონდის დიალოგები. სპექტაკლში შემოყვანილია ახალი პერსონაჟი, რომელიც შექსპირის ტრაგედიაში არ არის. ეს არის მასხარას სახე. რობერტ სტურუა შექსპირის ტრაგედიას ტრაგიფარსის ფორმით გვაწვდის. ტრაგიკულია ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება, რა თქმა უნდა, ტრაგედიაა ადამიანთა იმგვარი ყოფა, არსებობა, როგორადაც ეს შექსპირის „რიჩარდ მესამეშია“ მოცემული, მაგრამ რეჟისორი ყველაფერ ამას, ადამიანთა გაშმაგებულ ბრძოლას ძალაუფლების მოპოვებისათვის, ირონიულად უყურებს, თითქოს დასცინის კიდევ მათ. იგი თითქოს ცივი გონებით უკვირდება, აფასებს მათ შემოქმედებას და მაყურებელსაც უქმნის სცენაზე მიმდინარე ამბის შეფასებისა და არა განცდის საშუალებას. წარმოდგენის ამგვარ ხასიათში გადაწყვეტას შეეფერება როგორც სპექტაკლის მხატვრული (მ. შველიძე), ასევე მუსიკალური (გ. ყანჩელი) გადაწყვეტა. აქვე მოვიყვან პატარა ნაწყვეტს რობერტ სტურუასთან საუბრისა, რომელიც უფრო მეტად მოჰყვნს ნათელს სტურუასეულ „რიჩარდ III“ ინტერპრეტაციას.

„მ. გ.“ – პიტერ ბრუკი თავის წერილში „შექსპირი ჩვენს დროში“ წერს: „ჩვენ გხედავთ, რომ თეატრში მსახიობები, მხატვრები და რეჟისორები თავს იმტვრევენ, ძალისხმევას არ იშურებენ სცენების არანჟირების პრობლემის გადაწყვეტაზე. მათთვის დამთავრებული ფორმის, ერთიანი თანმიმდევრული სტილის მისაცემად და ვერ აცნობიერებენ, რომ ეს პრობლემა შეიძლება სინამდვილეში არც არსებობდეს. როგორც აღმოსავლელი ბრძენი, გალიიდან ჩიტის ამოყვანისას, ტაშს შემოკრავს და წამოიძახებს „აი, ისიც!“, ჩვენც უკუვაგდებთ რა ასეულ ტომებს, რომლებშიც შექსპირის მკვლევრები დაობენ შექსპირის პიესების ამოხსნაზე, შეგვიძლია შემოვკრათ ტაში და წამოვიძახოთ „აი, როგორი უნდა იყოს!“ როგორია თქვენი დამოკიდებულება შექსპირისადმი და თქვენი მიდგომა შექსპირის პიესების ინტერპრეტაციისა, თქვენეული კონცეფციის მისადაგებისას?

რ. ს. – რასაკვირველია, ვკითხულობ ინტერპრეტაციებს შექსპირის შესახებ თეატრმცოდნეების... ზოგიერთი რაღაცას მკარნახობს. ერთი ინგლისელი ავტორის ციტატა მოჰყავდა ანიქსტს, რომ „რიჩარდ III“ ეს არის, ყველაზე მხიარული ტრაგედია. ამან მომცა რაღაც გარკვეული უფლება, რომ დამედგა, როგორც შავი კომედია, სამწუხაროდ, ალბათ ძალიან ლოგიკურად, აქ არ იცინოდნენ, იმიტომ რომ, ის ამბები, რომელიც ხდება, ყველას თავის ისტორიას ახსენებდა, 1937 წელი

და ა.შ., ამიტომ არ იცინოდნენ. ლონდონში, ედინბურგში რომ ვითამაშეთ, სიცილით იწყებოდა სპექტაკლი და სიცილით მთავრდებოდა. რამაზმა (რამაზ ჩხიკვაძე მ. ვ.) მითხრა ანტრაქტში, – ბიჭო ჩვენ მგონი კომედია დავდგითო. მე ვუთხარი – ხო, – მხოლოდ შავი. ძალიან კარგად მიიღეს ეს ჟანრი. ჯერ ერთი, ინგლისელები იუმორთან ძალიან ახლოს არიან, მეორეც, მათი ისტორია არანაკლებ სისხლიანია, ვიდრე ჩვენი, მაგრამ შორეული ისტორიაა. XIX – XX საუკუნეებში მათი ქვეყანა უკვე დემოკრატიისკენ მიისწრაფოდა და აღარ ხდებოდა ის საშინელებები, რაც ჩვენთან მე-20 საუკუნეში. დაახლოებით ასე ვიქცევი. მე არ მახსოვდა ეს ციტატა, ძალიან სწორად წერს ეს კაცი, ყველამ თავისი ჩიტი უნდა ამოიყვანოს გალიიდან. რაც შეეხება თქვენს მიერ მოყვანილ ბრუკის ციტატას, მე პრინციპში ასე ვდგამ¹⁹

მაყურებელთა დარბაზში შესვლისთანავე ჩვენს ყურადღებას იპყრობდა სცენა, რომელიც ბუნკერს მოგვაგონებდა. ჭარბობდა რუხი, მონაცრისფრო, მოშავო ფერები, კედლები ალაგ-ალაგ ჩაშავებული. რამდენიმე ადგილას თითქოს ხვრელები გაჩენილიყო. ამ ხვრელებიდან მოველინებოდნენ შემდგომ რიჩარდს აჩრდილები. მოთეთრო, ალაგ-ალაგ თითქოს ამომწვარი ტილო ფარავდა სცენის უკანა მხარეს. სცენის ცენტრში ჭერი ჩამონგრეულიყო და იქიდან მოჩანდა დაძეხილი ტილოები. სცენაზე გაფანტულიყო სხვადასხვა აქსესუარები: ზეამართული ნამგლები, ცელები, შუბები, წყლის წისქვილის ბორბალი. ყველაფერი ეს ერთ მიზანს ემსახურებოდა – შეეხსენებინა ეპოქათა სწრაფ მონაცვლეობაში ძალაუფლების მოპოვებისათვის ბრძოლის განმეორებადობა.

რობერტ სტურუას ყველა სპექტაკლსა და მათ შორის „რიჩარდ მესამეში“ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მუსიკას. უმეტეს შემთხვევაში იგი საზღვრავდა სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტას. ამის შესახებ რობერტ სტურუა ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „პირადად მე არასდროს ვდგამ სპექტაკლებს მუსიკის გარეშე – ჩემთვის იგი ძალიან მნიშვნელოვანი, შეიძლება განმსაზღვრელი კომპონენტია, მაშინაც კი, როდესაც იგი არ ჟღერს სპექტაკლში“.²⁰

¹⁹ გასაძე მ. საუბრები რობერტ სტურუას სათეატრო ენაზე. ჟ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, 2010. №4. გვ. 20-21.

²⁰ Зейфас Н. Dрамма der musica и музыка для драмы. ж. «Советская музыка». 1981. №2. ст. 92.

ამასთან დაკავშირებით მინდა ერთი ფაქტი გავისხენო. „რიჩარდ III“ ლადგმის პროცესში რობერტ სტურუა იყენებდა აღმოსავლურ, იაპონურ მუსიკას. შემდგომ ეს მუსიკა ამოიღეს სპექტაკლიდან, მაგრამ დარჩა მისი გავლენა, რაც სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტაში ჩანდა. „რიჩარდ III“-ში რეჟისორმა და კომპოზიტორმა სტილურად ძალზე განსხვავებული მუსიკალური ნაწყვეტები შეიტანეს. სპექტაკლში ჟღერდა რეგ-ტაიმი, ჩერნის ეტიუდი, ბახი, სპეციალურად ამ სპექტაკლისათვის დაწერილი გ. ყანჩელის მუსიკა და ყველაფერი ეს ისევ და ისევ სპექტაკლში დასმული პრობლემების გლობალურ, მსოფლიო მასშტაბებში გააზრების მიმნიშნებელი იყო. ამის მიმნიშნებელი გახლდათ აგრეთვე კოსტიუმები, რომლებიც სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს, „რიჩარდ მესამის“ პერსონაჟებს ეცვათ. ეს იყო აბსტრაქტულ-სტილიზებული კოსტიუმები, რომლებიც თითქოსდა ყველა დროის პოლიტიკოსთა ჩაცმულობას მოგვაგონებდა (პიტლერის, ნაპოლეონის და ა. შ.).

დარბაზში ისმოდა რეგ-ტაიმის ბგერები. საორკესტრო ორმოდან ამოდიოდა შავებში შემოსილი ქალი – მარგარეტი. იღებდა წიგნს, რომელიც სპექტაკლის მსვლელობის დროს, როგორც „ბედისწერის“ წიგნი, ისე თამაშდებოდა და აცხადებდა: „ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ მესამისა“. ჩერნის ეტიუდის ბგერების ფონზე გამოდიოდნენ რიჩარდი და რიჩმონდი (სპექტაკლის ბოლო ეპიზოდებამდე რიჩარდის ერთგული მოწაფე, გულის მესაიდუმლე და თანამდევნი). სცენის სიღრმეში ზეაიტყორცნებოდა თეთრი ტილოს ფარდა. გამოჩნდებოდა სცენის უკანა კედელი, შუაგულში შავი ხვრელით. მის წინ საცეკვაო მოძრაობებს აკეთებდნენ ცხოველური ჟინით შეპყრობილი ადამიანები (ბრბო, მასა ყოველგვარ პიროვნულ თვისებებს მოკლებული). მათ მოუწესრიგებელი მოძრაობები ჰქონდათ. ეს ყველაფერი შენელებული კადრის ტემპში მიმდინარეობდა. მათ თვალყურს აღევნებდა რიჩარდი, რომელიც იმავე შავი ხვრელიდან გამოდიოდა სცენაზე.

რიჩარდი – რამაზ ჩხიკვაძის შესრულებით მთავარი და ამოსავალი წერტილი გახლდათ სპექტაკლში. მასზე, მის თამაშზე მოდიოდა სპექტაკლის აზრობრივი დატვირთვის ერთი მესამედი. სწორედ რიჩარდის სახეში იყო გამოსატყული ყველაზე უფრო ნათლად დაუნდობელი არაადამიანურობა, ძალაუფლების ხელში ჩაგდების ყველაზე უფრო მძაფრი სურვილი. მისი ცხოვრება თამაშია, „რისკიანი თამაში“. რიჩარდი-ჩხიკვაძე გულცივი, აზარტული, მის გარშემო მყოფებზე უფრო ჭკვიანი მოთამაშე, იმდენად იყო კოჭლი და კუზიანი, რამდენადაც ეს მას

სჭირდებოდა. რამაზ ჩხიკვაძის შესრულებაში შეიმჩნეოდა შერწყმა ტრაგიკული ექსპრესიისა ბრექტის „გაუცხოების ეფექტთან“. ადამიანებისადმი სიძულვილს, მათდამი ცინიკურ დამოკიდებულებას გადმოსცემდა რ. ჩხიკვაძის თამაშის მანერა, მიმიკა, ინტონაცია. ამ მხრივ, შესანიშნავად ასრულებდა მსახიობი პარლამენტის სხდომის, ჰესტინგსისა და ბაკინგემის სიკვდილით დასჯის სცენებს. რამდენი ცინიზმი და ირონია გამოსჭვიოდა ამ დროს რამაზ ჩხიკვაძე-რიჩარდში. გროტესკულად იყო გადაწყვეტილი რიჩარდის სცენა ლედი ანასთან. ეს, შეიძლება ითქვას, რამაზ ჩხიკვაძის მიერ ერთ-ერთი ბრწყინვალედ შესრულებული ეპიზოდი იყო. რიჩარდი მეკუბოეთა და რიჩმონდის თანდასწრებით უხსნიდა სიყვარულს ლედი ანას, უფრო მეტიც, აქვე კუბოსთან იმორჩილებდა მას. პირველი სიტყვები, რითაც იწყებოდა ლედი ანას „შემობრუნება“ რიჩარდისაკენ, იყო რიჩარდის სიტყვები: „შენს ლოგინში უნდა ვკვნესოდე“. სხეულებრივმა ჟინმა იმარჯვა ლედი ანას გონებაზე, მის ინტელექტზე. ამ დროს ისმოდა ვიოლინოზე შესრულებული ნათელი მელოდია, რაც კიდევ უფრო მეტად უსვამდა ხაზს სცენაზე გათამაშებულის სიმდაბლეს, სიბილწეს. ამ სცენაში რიჩარდს არ ჭირდებოდა გულწრფელი აღელვების თამაში. რიჩარდი თითქოს ამასხარავებდა ანას და ეს გამასხარავება, აბუჩად აგდება გრძელდებოდა „მოსასხამთან“ სცენაში. და ბოლოს, მხიარულ მუსიკაზე ფეხის აყოლებით, წითელი ვარდის ხელში შეთამაშებით და ირონიული ინტონაციით წარმოთქმული სიტყვებით: „უარშიყნია ვინმეს ქალთან ასე საოცრად?“ გადიოდა სცენიდან. აქ იგი უკვე ყველას დასცინოდა, ვისაც სჯერა ნამდვილი, ამაღლებული, საუკუნო სიყვარულისა, ქალის სათნოებისა.

შექსპირის ტრაგედიაში რიჩარდი ფიზიკური ნაკლოვანების, არასრულყოფილების გამო არის გაბოროტებული, იგი თავის პირველივე მონოლოგში ამბობს:

„და აი ესრედ მოღუენებულს მშვიდობის ჟამსა
სხვა არაფერი დამრჩენია დროს გასართობად,
თუ არა იგი, რომ გუეჟურო ჩემს აჩრდილს მზიან დღეს
და ჩემის თვალით განვიცადო ეს სახირობა.
რახან ასეა, არშიყობა რაკი არ ძალ-მიძს
და ვერ ავეყვები ამ ტკბილ ჟამთა დროს გატარებას,
მაშ სიბოროტით მაინც უნდა ვიჩინო თავი

და ჩაუქოშარო სხვებს ამო სიამოვნება“.²¹

რობერტ სტურუას სპექტაკლში რ. ჩხიკვაძის რიჩარდი არ იყო შეპყრობილი გარეგნული სიმახინჯის განცდით. ყოველ შემთხვევაში ეს არ გახლდათ მთავარი მომენტი განდიდებისათვის მის ბრძოლაში ძალაუფლების მოსაპოვებლად. იგი სპექტაკლის დასაწყისიდანვე გამსჭვალული იყო თავისი უპირატესობის გრძნობით გარემომცველ ადამიანებთან. რიჩარდი მათზე უფრო ჭკვიანი და ცბიერია. ამიტომ თითოეული მათგანი მის წინაშე უსუსურად გამოიყურებოდა. რიჩარდმა იცოდა თითოეულის ფასი და ეს შეუძლებელს ხდიდა მის მოტყუებას. რიჩარდის ამგვარი სახის შექმნა სავსებით გამართლებული გახლდათ პიესის რეჟისორული გადაწყვეტიდან გამომდინარე. რობერტ სტურუას სპექტაკლში არ იყო არცერთი დადებითი პერსონაჟი. ყოველ მათგანში იდო ბოროტების მარცვალი და განდიდების სურვილი. თითოეული, პირდაპირ თუ ირიბად, რიჩარდის ზრახვების თანამონაწილე გახლდათ. ყველა ისინი გარკვეული სახით რიჩარდები იყვნენ. სპექტაკლში რიჩარდის ხასიათი, სხვა პერსონაჟებთან შედარებით უფრო მრავალმხრივად იყო მოცემული. ამის გამო რამაზ ჩხიკვაძის გმირი შეიძლება მომხიბვლელობასაც არ იყო მოკლებული. მას შეეძლო მოეხიბლა ანა და ელიზაბეთი იმ დროს, როდესაც ისინი გლოვობდნენ რიჩარდის მიერ მოკლულ მათთვის საყვარელ ადამიანებს. რა თქმა უნდა, აქ გვირგვინისაკენ სწრაფვის მომენტების გარდა მოქმედებდა რიჩარდის მამაკაცური მომხიბვლელობაც. პრინციბთან შეხვედრისას იგი იჩენდა ბავშვის ფსიქოლოგიის არაჩვეულებრივ ცოდნას. ზოგიერთ შემთხვევაში მის „მსხვერპლთ“ შეუძლებელი იყო ეჭვი შეჰპარვოდათ რიჩარდის გულწრფელობაში, მაგრამ ამავე დროს, რამაზ ჩხიკვაძე „გაუცხოების ეფექტის“ მეშვეობით ყოველთვის გულწრფელი იყო მაყურებელთან, ყოველთვის ავლენდა მათ წინაშე თავის ნამდვილ სახეს.

ტრანსფორმაციამ, რომელიც განიცადეს რობერტ სტურუას სპექტაკლში შექსპირის ტრაგედიის გმირებმა, მიანიჭა მათ სახეებს უფრო პუბლიცისტური ჟღერადობა. შექსპირის „რიჩარდ მესამის“ ყველა გმირი არ არის არამზადა. რივერსმა თავის დროზე ერთგულების ფიცი დაუდო ჰენრი VI და აქედან გამომდინარე ასრულებდა თავის ვალს, ებრძოდა რა მის მტრებს. ჰესტინგსი

²¹ შექსპირი უ. რიჩარდ მესამე. უილიამ შექსპირის ტრაგედიები. ტ. I. თბ. 1953. გვ. 6.

ყოველგვარი ეგოისტური ზრახვების გარეშე, გულწრფელად უჭერდა მხარს უელსის პრინცს. რიჩმონდი, მართლაც, საზოგადოებრივი იდეალებით შეპყრობილი იბრძოდა ტირანიის წინააღმდეგ, სპექტაკლში კი, ტექსტში აქცენტების გადაადგილებით, რეპლიკების ამოგდებით, ჩასმით, გადაკეთებით და სხვა ამგვარი საშუალებებით, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყველანი აღმოჩნდნენ პატივმოყვარე, ძალაუფლებისაკენ სწრაფვით შეპყრობილნი. რიჩმონდი, ბაკინგემი, სტენლი, კეიტსბი, უხეშად რომ ვთქვათ, რიჩარდის „ბანდიდან“ იყვნენ. შექსპირთან რიჩმონდი გმირია, რომელიც რიჩარდის ანუ ტირანიის წინააღმდეგ იბრძვის. სხვანაირად შექსპირს არც შეეძლო რიჩმონდის სახის დახატვა, რადგანაც იგი იყო ტიუდორების დინასტიის დამამკვიდრებელი. შექსპირი კი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ტიუდორების მეფობის დროს. სტურუას სპექტაკლში რიჩმონდი (ა. ხიდაშელის შესრულებით) გვევლინებოდა რიჩარდის მუდამ თანამდეგ ორეულად, სულიერ შვილად, რიჩარდის ყველაზე ამაზრზენი ბოროტმოქმედების მოწმედ. რიჩარდი ყველაფერში ენდობოდა რიჩმონდს და სწორედ ამაში ტყუევდებოდა. რიჩმონდი რიჩარდზე ახლგაზრდაა და გარეგნულადაც მასზე მიმზიდველი. მაგრამ ამ გარეგნულ სილამაზეში ბოროტების ისეთივე მარცვლები ძევს, როგორიც რიჩარდის მახინჯ სხეულში. რეჟისორმა რიჩმონდისა და რიჩარდის ამ გარეგნულ სხვაობას იმიტომ გაუსვა ხაზი, რომ კიდევ ერთხელ დაემტკიცებინა – რიჩარდის ბოროტი ზრახვები მხოლოდ მისი გარეგნული სიმახინჯიდან არ გამომდინარეობს. რიჩმონდი ფიზიკურად ჯანმრთელი და ლამაზი, რიჩარდის მსგავსი ბოროტმოქმედია. გავიხსენოთ სცენა კენტერბერის არქიეპისკოპოსის ეგრეთ წოდებული „მოქცევისა“. რიჩარდის ამაღა გარს შემოეხვეოდა მუხლებზე დაჩოქილ ღვთის მსახურს. ბრეკენბერი ფეხებს შუა მოიქცევდა არქიეპისკოპოსის თავს და ისე უჭერდა ფეხებს, რომ უკანასკნელი ტკივილისაგან იტანჯებოდა. არქიეპისკოპოსი კვლავ მუხლებზე იყო დაჩოქილი, როდესაც მას რიჩმონდი უბრუნებდა დასჯამდე „გახდილ“ ტანსაცმელს, თან მისივე ტანსაცმლით ურტყამდა, ხოლო, როდესაც არქიეპისკოპოსი გასასვლელისაკენ მიბრუნდებოდა, რიჩმონდი არ აკმარებდა მანამდე განცდილს, გადატანილს და პანდურიტაც დააჯილდოებდა. აქ ისევ, როგორც სხვა სცენებში, რიჩმონდი რიჩარდის „ბანდის“ ტიპურ წარმომადგენლად გვევლინებოდა და რიჩარდის დამმარცხებელი, მომავალი მეფე ზნეობრივ ასპექტში არაფრით არ აღემატებოდა რიჩარდს. აღსანიშნავია ის ფაქტი,

რომ როდესაც რჩმონდი მირბოდა რჩარდის წინააღმდეგ ჯარის მოსაგროვებლად, რობერტ სტურუას მიერ სპექტაკლში შემოყვანილი მასხარა პანდურით აცილებდა მას, გამოხატავდა რა ამით უპატივცემლობას რჩმონდისა და მისი ვითომდა კეთილშობილური მისიისადმი. რჩმონდის პატივმოყვარეობის და ძალაუფლებისაკენ მისწრაფების დამამტკიცებელი გახლდათ სპექტაკლის ფინალური სცენა. რჩარდის მოკვლის შემდეგ ხელში ჩაიგდებდა რა გვირგვინს, უდიერად გადააბიჯებდა რჩარდის გვამს და სანატრელი ოცნების გვირგვინს მიშტერებული ადიოდა ძალაუფლების მწვერვალისაკენ და იდგამდა გვირგვინს თავზე. „შექსპირის პიესების სიძლიერე იმაშია, რომ მათში ადამიანი ერთდროულად წარმოდგენილია ყველა ასპექტში: ჩვენ შეგვიძლია მასთან იდენტიფიცირებაც და მისგან დაშორებაც. უმარტივესი სიტუაცია გვაფორიაქებს ქვეცნობიერის მეშვეობით, ამ დროს კი ინტელექტი აკვირდება, აკეთებს კომენტარებს, ფილოსოფოსობს“.²²

სპექტაკლში თავისებური ტრანსფორმაცია განიცადა დედოფალ მარგარეტის სახემ. მას მედეა ჩახავა ასახიერებდა. შექსპირის პიესაში მარგარეტი სავსებით რეალური პერსონაჟია. იგი წყევლის ყველას, ვინც მისი გაუბედურების: შვილის და ქმრის მოკვლის, გვირგვინის წართმევის მიზეზი ყოფილა. სპექტაკლში მარგარეტი წარმოდგენდა თითქოს ერთგვარ სიმბოლოს ბედისწერისა. სიმბოლოს იმათი დასჯისა, ვინც კი ადამიანურ უფლებებს თელავდა. მას ხელში ეჭირა ბედისწერის წიგნი. მარგარეტი „იბარებდა“ ხოლმე რჩარდის მიერ მოკლულთა სულებს. ამ პროცედურის შესრულების დროს მის სიტყვებში ერთგვარი ირონიაც ჟღერდა. ასე მიმართავდა მარგარეტი პესტინგს მისი სიკვდილით დასჯის წინ: „იჩქარეთ მილორდ, რჩარდს სადილი უგვიანდება“. ზოგიერთ სცენაში მარგარეტი რეალურ პერსონაჟადაც წარმოჩნდებოდა. მაგალითად, წყევლის სცენაში. მაგრამ რჩარდთან მისი დიალოგი ფინალურ სცენაში წმინდა პირობითობა იყო. აქ მარგარეტი რჩარდის ერთგვარი სინდისის ქენჯნა გახლდათ. სპექტაკლში მარგარეტი ხშირად თავისუფლად ერეოდა მოქმედების მსვლელობაში. სწორედ იგი აფრთხილებდა რჩმონდს რჩარდის გამეფების შემდგომ, რომ მან იჩქაროს, თორემ რჩარდი მისთვისაც მოიცლის.

²² ბრუკი პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 135.

ელიზაბეთის როლს სპექტაკლში ასახიერებდა სალომე ყანჭელი. ელიზაბეთმა ერთხელ უკვე იგემა ძალაუფლების სიტკბო და არ სურდა დაკარგვა. ეს მომენტი ამოსავალი წერტილი იყო ელიზაბეთის სახის სტურუასული ინტერპრეტაციისა. ეს ბრწყინვალედ იყო გამოხატული რიჩარდისა და ელიზაბეთის ბოლო დიალოგში, სპექტაკლის მესამე მოქმედებაში. რიჩარდმა ელიზაბეთის ორი ვაჟი მოკლა და ახლა ქალიშვილის ხელი უნდა სთხოვოს მას. რიჩარდის ცინიზმი უკვე ყოველგვარ საზღვრებს სცილდება. მაგრამ ამავე დროს რიჩარდმა კარგად იცის ძალაუფლებისაკენ ადამიანთა შინაგანი ლტოლვის ამბავი. აქედან გამომდინარე იგი არწმუნებდა ელიზაბეთს, რომ მეფის ბეზიაობა არანაკლებ საპატიოა მეფის დედობაზე და თანაც ამ საუბრის დროს გვირგვინს უტრიალებდა ცხვირწინ. ელიზაბეთი მოჯადოებულივით უცქერდა გვირგვინს და ავიწყდებოდა თავისი მოკლული შვილები. იგი იმდენად იყო აღელვებული, რომ სიტყვის წარმოთქმაც კი არ შეეძლო. როდესაც გვირგვინი ელიზაბეთის ხელში აღმოჩნდებოდა, მისი აღფრთოვანება, უდიდესი სწრაფვა ძალაუფლებისაკენ, რაღაც ცხოველურ ამოძახილში გამოიხატებოდა.

ლედი ანას სახეც (ნანა ფაჩუაშვილი) რეჟისორმა სულ რამდენიმე შტრიხით დაგვიხატა. ანა გარეგნულად დამწუხრებული და დადარდიანებული, შინაგანად ძალზე დიდი ტემპერამენტის მქონეა (გავიხსენოთ სცენა კუბოსთან). არც იგი იყო გულგრილად განწყობილი გვირგვინისადმი. სპექტაკლის მეორე მოქმედებაში, როდესაც რიჩარდი ვითომდა უარს ამბობდა გამეფებაზე, ანა (პიესისაგან განსხვავებით) მის გვერდით იმყოფებოდა და ნერვიულობდა, აღელვებდა რიჩარდის მეფედ კურთხევის საკითხი.

ედვარდ IV (ა. მახარაძე) სპექტაკლში, შეიძლება ითქვას, ყველაზე გროტესკულ პერსონაჟად იყო წარმოდგენილი. რეჟისორმა იგი დაგვიხატა ისეთ მბრძანებლად, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ თავისი კეთილდღეობის, ნებისმიერი – ადამიანური თუ არაადამიანური – სურვილების ასრულებისათვის ზრუნავს. თავისივე ღორმუცელობის მსხვერპლი, ავთო მახარაძის ედვარდ IV არ იყო მოკლებული შარჟსა და კარიკატურას. იგი იყო ადამიანის მსგავსი ცხოველი. სწორედ ამას გაუსვა ხაზი რეჟისორმა, როდესაც ედვარდ IV თეთრი ვარდების ჭამაში ამოჰხადა სული.

ლიტერატურულ პირველწყაროსთან ყველაზე უფრო ახლოს კლარენსის სახე იყო (სპექტაკლში მას გოგი ხარაბაძე ასახიერებდა). მან სრულად შეინარჩუნა თავისი ხასიათი – არაშორსმჭვრეტელობა, გულუბრყვილობა და სიმხდალე.

რიჩარდის დედა – იორკის ჰერცოგინია (მ. თბილელის შესრულებით)
უბედური დედა გახლდათ. გარეგნულად იგი წელში მოხრილი ბებრუხანა იყო. როდესაც მას უყურებდი, გჯეროდა, რომ ამ ქალს შეეძლო ეშვა ისეთი სულიერი და ფიზიკური სიმახინჯე, როგორიცაა რიჩარდი. იგი გრძნობდა და განიცდიდა თავის დანაშაულს ქვეყანაზე რიჩარდის მოვლინების გამო. სპექტაკლში რიჩარდი დედის შეუხორცველი ჭრილობა იყო. დედობრივი ინსტინქტით დაკავშირებული რიჩარდთან, გრძნობს მის განწირულობას და სიმარტოვეს. ამავე დროს სხვა ადამიანური უფრო ღრმა ინსტინქტი აიძულებდა დაეწყევლა რიჩარდი. იორკის ჰერცოგინიამ კარგად იცოდა, რომ რიჩარდი მისი დანაშაულებრივი წარსულის მახინჯი სარკეა. სპექტაკლის ფინალში, როდესაც ისინი ხვდებოდნენ მოღანდებების სცენებს შორის, იგი თითქმის მიწის ქვეშიდან ამოდიოდა. მოღანდებებისაგან დაღლილი რიჩარდი ეხვეოდა მას, ამ მისთვის მძიმე მომენტში თითქოს შეგლას ითხოვდა დედისაგან, უკანასკნელის ხმაში კი ისმოდა როგორც ტივილი, შეცოდება, თანაგრძნობა, ასევე ზიზღი. იგი წყევლიდა თავის შვილს და ამ წყევლის სიტყვებით უჩინარდებოდა მიწაში. „შემადრწუნებელი ბოროტების და ძალადობის დედა – ეს თავად ბუნების ხმაა მიმართული მის მიერვე შობილი ბოროტების წინააღმდეგ. ბუნებრივია, დედას არ შეეძლო წინ აღდგომოდა რიჩარდის ქვეყნად მოვლინებას და ბოლო მოეღო მისი სისხლიანი თამაშებისთვის. მაგრამ, თუნდაც მხოლოდ ბიოლოგიურ ასპექტში, დედა მაინც პასუხისმგებელია ყველაფერზე, რაც მისმა შვილმა ჩაიდინა. და მისი სინანული, შეიძლება ერთადერთი ნათელი წერტილია ამ ბნელით მოცულ ტრაგედიაში“.²³

სპექტაკლში ბაკინგემი (გ. გეგეჭკორი) გამოყვანილი იყო ყველაზე უფრო ერთგულ თანამზრახველად გარკვეულ საზღვრამდე. იგი ყველაზე უფრო ეშმაკი და ჭკვიანია. მისი ამოცნობა არც ისე ადვილია და, ალბათ ამიტომაც, მარგარეტის წყევლაში მხოლოდ და მხოლოდ ბაკინგემი არ იხსენიება. გ. გეგეჭკორის ბაკინგემი იყო მოქნილი. მის სახეს არასოდეს სცილდებოდა თავაზიანი ღიმილი, იგი

²³ ორჯონიკიძე გ. დასახელებული ნაშრომი.

თავაზიანი იყო მაშინაც, როდესაც ხალხს სიკვდილით დასჯაზე უშვებდა. ბაკინგეში ეხმარებოდა რიჩარდს, მაგრამ ამას აკეთებდა პირადი გამორჩენისთვის. ამას რიჩარდი ხვდებოდა. ამიტომაც ბევრ დაპირებას აძლევდა, ხოლო იმ მომენტში, როდესაც ბაკინგეში დანაპირებს მოსთხოვდა, მისთვის ჩვეული გზით მოიშორებდა თავიდან. მოიშორებდა არა მხოლოდ დანაპირების არასრულების მიზნით, არამედ ბევრის ცოდნისათვისაც.

ზემოთ ვთქვით, რომ მესამე მოქმედებაში რ. სტურუას შემოჰყავდა ჯამბაზი. მას ა. მახარაძე ასახიერებდა. ჯამბაზი სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას ირონიულ, გამოსააშკარავებელ კომენტარებს უკეთებდა. რეჟისორმა მას მაყურებლის „გაუცხოების“ ფუნქცია დააკისრა. „გაუცხოებამ შეიძლება იმუშაოს ანტიითვის პრინციპით; პაროდია, იმიტაცია, კრიტიკა – მას ექვემდებარება მთელი რიტორიკული რიგი. ეს არის თეატრალური მეთოდი დიალექტიკური წინააღმდეგობებისა. გაუცხოება – დღეს ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ენაა, პოტენციურად ისეთივე მდიდარი, როგორც პოეზია. ეს არის ერთ-ერთი მაგალითი დინამიკური თეატრისა ცვალებად სამყაროში და გაუცხოების საშუალებით ჩვენ შეგვიძლია მივაღწიოთ იმასვე, რასაც შექსპირი აღწევდა ენის დინამიკურობის გამოყენებისას“.²⁴

ჯამბაზი მაყურებელს ირონიულად ესაუბრებოდა ტრაგედიის ბუნების შესახებ. დასცინოდა სცენაზე მოქმედ პერსონაჟებს. ყველაფერ ამას კი აკეთებდა იმისთვის, რათა მაყურებელს შესძლებოდა გაეანალიზებინა სცენაზე მომხდარი ამბის საშინელი უაზრობა და შეეგნო, რომ ძალაუფლებისათვის, საკუთარი განდიდებისათვის ბრძოლა კლავს ადამიანში ყოველგვარ ადამიანურს, აქცევს მას სისხლისმსმელ, იდეაფიქსით შეპყრობილ მექანიზმად.

„რიჩარდ მესამეში“ რეჟისორმა ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ ზნეობრივად არაჯანსაღმა გარემოცვამ ხელი შეუწყო რიჩარდის არაადამიანური ზრახვების როგორც აღმოცენებას, ასევე აღსრულებას.

სპექტაკლში საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი რიჩარდის სიკვდილის სცენა. ჯამბაზი აცხადებდა ფინალური სცენის სახელწოდებას: „სიკვდილი მეფე რიჩარდისა“. რიჩარდი ფიზიკურად ლამაზი და რიჩარდი ფიზიკურად მახინჯი მიემართებოდნენ ინგლისის რუკისაგან. ყოფდნენ მასში თავს, იღებდნენ

²⁴ ბრუკი პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 109.

უზარმაზარ ხმლებს და იწყებოდა ბრძოლა. ეს სცენა მუსიკისა და განათების მეშვეობით საკმაოდ ეფექტურად იყო გაკეთებული. რინმონდი იმარჯვებდა ამ ორთაბრძოლაში. რიჩარდი ამ რუკაში გახვეული სიმწრით მოცოცავდა ავანსცენისაკენ და შეძახილი: „ერთ ცხენში ვაძლევ მთელ ჩემს სამეფოს“ – მისთვის სასიკვდილო ხრიალად იქცეოდა. ფიცარნაგისაკენ ნელი ნაბიჯით სამეფო გვირგვინით ხელში მიემართებოდა რინმონდი, ასევე ნელა გვირგვინისაგან თვალმოუშორებლივ ადიოდა ყველაზე ამაღლებულ, მბრძანებლის ადგილზე და ჩამოიცვამდა რა თავზე გვირგვინს, ქვაბდებოდა. სცენაზე ავის მომასწავებელი დუმილი დაისადგურებდა. მეფდებოდა რინმონდი, რიჩარდზე არანაკლები ბოროტმოქმედი. „ჩვენ გვინდა გავაფრთხილოთ მაყურებელი, რომ ბოროტება შეიძლება დაბრუნდეს, თუ ჩვენ არ ვიქნებით დაკვირვებულნი და ყურადღებით... რაც უფრო უახლოვდება რიჩარდი ძალაუფლებას, მით უფრო ღრმად ეფლობა იგი უზნეობაში. ჩვენ ვსაუბრობთ იმის შესახებ, რომ თუკი ადამიანის მისწრაფება და ბრძოლა არ არის აღვსილი ზნეობრივი იდეალებით – მის საქმეებს მივყავართ ბოროტებასა და ღვარძლთან.“²⁵

„მეფე ლირი“

(1987)

შექსპირის „მეფე ლირი“ საქართველოში, კერძოდ თბილისში, პირველად XIX საუკუნეში ილია ჭავჭავაძემ განახორციელა გიმნაზიის შენობაში. როგორც აღვნიშნეთ, მან წარჩინებული ოჯახებიდან შეკრიბა შემსრულებლები და ცოცხალი სურათები წარმოადგინა. მეფე ლირს კი თავად ასახიერებდა. „მეფე ლირის“ დადგმა, შემდგომ კოტე მარჯანიშვილს და სანდრო ახმეტელსაც ჰქონდათ განზრახული, მაგარამ არ განუხორციელებიათ. შემონახულია ამ პიესის მათი ინტერპრეტაციები. 1948 წელს „მეფე ლირი“ აკაკი ვასაძემ დადგა რუსთაველის თეატრში, აკაკი ხორავა ასრულებდა მეფე ლირის როლს. აკაკი ვასაძე თავის „მოგონებებსა და ფიქრებში“²⁶ ამ სპექტაკლს გაუმართლებელ და უაზრო ცდას

²⁵ Интервью с Р. Стурua. ж. «Театральная жизнь». 1983. №4. ст. 14.

²⁶ ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები. ტ. II, თბ. „კენჭავრი“. 2010. გვ. 426.

უწოდებს. სპექტაკლი ჩავარდა. 1960-იანი წლების მეორე ნახევარში მიხეილ თუმანიშვილი დგამს „მეფე ლირს“ რუსთაველის თეატრში, ლირის როლს სერგო ზაქარიაძე თამაშობდა. წარმატება არც ამ სპექტაკლს ხვდა წილად. 1974 წელს გიგა ლორთქიფანიძე რუსთავის დრამატულ თეატრში დგამს შექსპირის ამ პიესას. ლირის როლს აკაკი ვასაძე ასახიერებდა.

რობერტ სტურუამ „მეფე ლირზე“ მუშაობა 1982 წელს დაიწყო. პერიოდულად მუშაობდა პიესაზე. რუსთაველის თეატრში რემონტი ტარდებოდა და დასი პროფკავშირების სასახლეში იყო დაბინავებული. აქვე შეიქმნა სპექტაკლის რამდენიმე ძირითადი ეპიზოდის მონახაზი, რომელიც უჩვენა კიდეც თეატრალური საზოგადოების ვიწრო წრეს. მან 5 წელი მოანდომა ჩანაფიქრის განხორციელებას, პრემიერა 1987 წელს შედგა.

რობერტ სტურუამ პიესის ახალი პროზაული თარგმანი გააკეთა (ავტორები: გ. ჩარკვიანი, რ. სტურუა, ლ. ფოფხაძე). მას პროზაული თარგმანი თავისი კონცეფციის უკეთ წარმოჩენისათვის, ახალი აქცენტების გამო სჭირდებოდა. ახალი თარგმანი ასევე მიმართული იყო შექსპირის ტრაგედიის დეკლამაციური წარმოდგენის წინააღმდეგ.

„რასაკვირველია, არ შეიძლება იმის თქმა, რომ რ. სტურუამ „მეფე ლირში“ „ყველაფერი დაივიწყა“, რაც აქამდე თეატრში უკეთებია, მაგრამ ჩემი აზრით, უეჭველია, რომ ამ სპექტაკლმა სათავე დაუდო ახალ ტენდენციას მის შემოქმედებაში. მეტიც, „მეფე ლირი“ აჯამებს ყოველივეს, რაც აქამდე იწოდებოდა როგორც „რობერტ სტურუას“ თეატრი და ამავე დროს, თვისობრივად აახლებს და აფართოებს მის თვალსაწიერს“.²⁷ – წერს ნოდარ გურაბანიძე.

რობერტ სტურუამ „მეფე ლირში“ ჰარმონიულად გააერთიანა სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობა. თავის „სათეატრო ენას“ ახალი ჟღერადობა შესძინა. გ. წ. „წარმოსახვის თეატრს“, პირობითობას, „გაუცხოების ეფექტს“ და დისტანციურ დამოკიდებულებას, თეატრალობას დაუმატა გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიური დამუშავება. მან ამ სპექტაკლში გააერთიანა თითქოსდა ურთიერთგამომრიცხავი თეატრალური ესთეტიკა. სტურუამ წინა პლანზე წამოსწია შექსპირის ტექსტის ქვეტექსტი. ტრაგიფარსული, ტრაგიკომიკური თეატრის გვერდით, რეჟისორმა ღრმად ჩაგვახვდა ადამიანის შინაგან სამყაროში, მის

²⁷ გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ. „ხელოვნება“, 1997. გვ. 385.

სულში, გვიჩვენა პიროვნული ტრაგედია, პიროვნების სულის რღვევა და აღორძინება. ზოგადი, საკაცობრიო პრობლემები სტურუამ პიროვნების, ინდივიდის ჭრილში გარდატეხილი წარმოგვიდგინა.

„თავიდანვე ხაზგასასმელია, რომ ის საშუალებები და ხერხები, რომელთაც იყენებს რეჟისორი, უპირველეს ყოვლისა, გამიზნულია სცენური ქმედების გრძნობად, ემოციურ აღქმასზე, რათა „შეძრას“ მაყურებელი. ...ფხიზელი თვალთ შახედოს სამყაროს, შეიგრძნოს, რომ მხოლოდ მის აქტიურ მოქმედებაზე დამოკიდებული, სამყარო უწინდებურად უცვლელი დარჩება, თუ არა. აი, სპექტაკლის ძირითადი მიზანი და აქ იმდენად არა ბერტოლტ ბრესტს, რამდენადაც ანტონენ არტოს უახლოვდება რეჟისორის ფანტაზია, მისი უსაზღვრო გამომგონებლობა, თეატრის მიზნისა და დანიშნულების გაგება. თეატრი შოკის, თეატრი სისასტიკის – „წმინდა თეატრი“, მოწოდებული იხსნას სამყარო სისასტიკისაგან – აი, ის სადადგმო კონცეფცია, რომელიც რ. სტურუას ახალი ნაწარმოების საფუძველში ძევს“.²⁸

დეკორაცია (მხატვარი მ. შველიძე) სცენაზე მაყურებელთა დარბაზის ანარეკლს წარმოადგენდა. სცენაზე წარმოდგენილი იყო სცენის უკანა „გაშიშვლებული“ კედელი, სცენას რკალად ეკრა ღოუები და იარუსები (მაყურებელთა დარბაზის იმიტაცია), „გაშიშვლებული“ იყო სცენის განათებაც, სოფიტები, პროექტორები. სცენის ცენტრში სამეფო ტახტი–სახრჩოებელა იდგა, რომლის თავზე მაიმუნი იყო წამოსკუპული. ქანდარაზე კი შემოსმული იყო ადამიანის ფიტული, კრებითი სახე – მუდმივად თვალყურის მადვენებელი სცენაზე მიმდინარე მოვლენებისა, „ცხოვრების თეატრის“ მოთვალთვალე. უსიტყვო მოწმე იმ თამაშისა, რომელიც ღირსა და მის შთამომავლებს გაუმართავთ. სწორედ მის ინდიფერენტიზმში თითქოს მოიაზრებოდა სამყაროს ტრაგიკული აღსასრული. სცენის სიღრმეში „სამშენებლო ნაგავი“ იყო მიმოფანტული, იქვე დაგებული ვიწრო ლიანდაგი, ზედ შემდგარი ვაგონებით. მთელი დეკორაცია თეატრში თეატრის იმიტაციას წარმოადგენდა. მაყურებლის აღქმაში ეს თეატრში გათამაშებული თეატრის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. „თეატრი ცხოვრება“, „ცხოვრება კი თეატრი.“ „რ. სტურუას ინტერპრეტაციით ღირის ტრაგედია დროით შემოუსაზღვრელია, იგი

²⁸ ურუშაძე პ. მეფე ღირი ქართულ სცენაზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. №5.1988. გვ. 73.

შეიძლება მომხდარიყო მითიურ ეპოქაში და იგი შეიძლება მოხდეს დღესაც. მ. შველიძის სცენოგრაფიაც ამასვე გულისხმობს“.²⁹

რობერტ სტურუა „მეფე ლირში“ აგრძელებს კვლევას პიროვნების, ტირანიის, სახელმწიფოს, დიქტატურის პრობლემებისა. სპექტაკლში რეჟისორმა წინა პლანზე წამოსწია ტირანის, დესპოტის დანატოვრის საშინელი ასპექტები. ის, თუ რა საშინელ კვალს ტოვებს ღირი თავის შთამომავლებში. დესპოტური მმართველობის სისტემა ქმნის ნაძირლებს, არაადამიანებს, რომლებსაც არანაირი სიკეთის, სიწმინდის არ სწამთ. მათთვის არ არსებობს არანაირი ნათელი.

მაყურებლის ყურადღებას რეჟისორი სპექტაკლის დასაწყისიდანვე იპყრობდა. სცენაზე ღირის სამეფო კარის წარმომადგენლები მიდი-მოდიან. უცბად გაისმოდა: მეფე მობრძანდება! და ჩამოვარდებოდა მოლოდინის გაუსაძლისი უგრძესი პაუზა. სამარისებური სიჩუმე დაისადგურებდა. ერთ-ერთ პერსონაჟს გულიც კი მისდიოდა და ეცემოდა. მას არავინ აქცევდა ყურადღებას, არავინ ეშველებოდა წამოდგომაში. ამ გულისშემადონებელი პაუზის შემდეგ სცენაზე შემოდიოდა ღირი – რამაზ ჩხიკვაძე – თავისი ამალით. შემოდიოდა მხიარული, ცალ ხელში გალია ეჭირა, შიგ გამოშწყვდელი ჩიტით. ამაღაც მხიარული და მომღიმარი ჩანდა. ეს ხმაურიანი გუნდი მთელ სცენას მოედებოდა. მათ შორის იყო კორდილიაც. აღსანიშნავია, რომ ყველა პერსონაჟის ჩაცმულობა, გარდა კორდილიასი, თვით მეფე ღირისაც კი ერთნაირი და უსახური იყო ყველას უხეში ჯვალსაგან შეკერილი ნაცრისფერი, გრძელი ანაფორა ეცვა. მხოლოდ კორდილიას ჩაცმულობა გამოიყოფოდა სიჭრელით და ფერადოვნებით. რეჟისორმა კოსტიუმებშიც გაუსვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ ერთადერთი ადამიანი, რომელიც ღირის დესპოტიზმს ეწინააღმდეგება, არის მისი ნაბოლარა, საყვარელი ქალიშვილი კორდილია. მისი ჩაცმულობა, ექსტრაგავანტური და მაყურებლისთვის თვალში საცემი იყო. ღირის და მისი ამალის შემოსვლისას სცენაზე უცნაური ღმუილის ხმა ისმოდა. ეს ღმუილი, აუტანელ სიჩუმესთან მონაცვლეობით, რამდენჯერმე მეორდებოდა. ეს მოლოდინის გრძნობა უკვე აუტანელი ხდებოდა, გაუსაძლისი. მაყურებელი, მოქმედ პირებთან ერთად ელოდა ღირის გამოჩენას. ფიქრობდა, ვინ არის იგი? მაყურებელს ღირი წარმოედგინა დიდებული, წარმოსადგეი გარეგნობის პიროვნებად. სცენაზე კი შემოდიოდა თმაგათეთრებული მოხუცი. მას სხვებსაგან

²⁹ გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 389.

ჯვალოს ნაცრისფერი ანაფორა ეცვა. ვინ არის ეს პიროვნება? ვისიც ასე ეშინიათ და აზანზარებთ მის ქვეშევრდომებს? ვინ არის ეს დამთხვეული მოხუცი? აი, პირველი კითხვები, რომელიც მაყურებელს უჩნდებოდა. რამაზ ჩხიკვაძის ლირი პურის ნამცეცებს უყრიდა გაღიაში იადონს. თითქოს არაფრად აგდებდა თავის ქვეშევრდომებს, რომლებიც გაფაციცებით შესცქეროდნენ თვალებში. მისი ქცევა თითქოს ალოგიკური იყო; ხან იცინოდა, ხან ტიროდა. **ერთი შეხედვით ეს არის დამთხვეული მოხუცი, რომელსაც თავისი სახელმწიფოს დაყოფა, დანაწევრება განუზრახავს. მაყურებელი მალე ხდებოდა, რომ „უსუსური“ მოხუცი უსასტიკესი მბრძანებელია, რომელსაც თავისი თამაში აქვს დაწყებული. პირველი აქტი, ისევე როგორც სპექტაკლის დასაწყისი, გვაოცებდა მოულოდნელი გადასვლებით. სცენაზე შექმნილი ატმოსფერო ქმნიდა შთაბეჭდილებას, რომ ამგვარ თამაშებს ხშირად აწყობს ძლევამოსილი მმართველი, მის ახირებას, ლირის შემოთავაზებულ თამაშის წესებს ყველა უსიტყვოდ ემორჩილება. არვის ძალუძს ამ წესების დარღვევა. ყველას კარგად აქვს გაცნობიერებული, თუ რა სასტიკად გაუსწორდება ლირი თამაშის პირობების დამრღვევთ. მხოლოდ ნაბოლარა, მეფის საყვარელი ქალიშვილი კორდილია შესცქეროდა მამის ამ თამაშს ხალისით. ლირი თამაშობს. თამაშის პირობა კი ასეთია – ვინც უფრო უკეთ „აუხსნის მამას სიყვარულს“ – დანაწევრებული სახელმწიფოდან უფრო მეტი შეხვდება. პირველი გონერული (თ. დოლიძე) იწყებდა. იგი დგებოდა მეფის წინაშე და აკანკალებული ხმით წარმოთქვამდა მონოლოგს. ლირი შეაჩერებდა მას. სათევზაო ბადის ტარით მიანიშნებდა უკან დამდგარიყო. გონერული ემორჩილებოდა, მერე თავიდან იწყებდა მონოლოგს, რაღაც მომენტში, თითქოს ძალა ეცლებოდა, ხმაც უწყდებოდა, მაგრამ მაინც განაგრძობდა და ასრულებდა მოსიყვარულე და უერთგულესი შვილის აღსარებას. შემდეგ რიგანის ჯერიც დგებოდა. მისი მონოლოგი უფრო ისტერიული იყო. მაყურებლისთვის აშკარა ხდებოდა, რომ სიტყვებს, რომლებსაც ლირის ქალიშვილები წარმოთქვამდნენ არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, აქ მთავარი იყო ლირის მიერ შემოთავაზებული თამაშის პირობების დაცვა, გარეგნული ატმოსფეროს შექმნა და შენარჩუნება. ლირი დარწმუნებულია თავის ძალაუფლებაში, დარწმუნებულია თავის დიდებაში, სახელმწიფოს დაყოფას იგი ფორმალურ აქტად მიიჩნევს. თავის მემკვიდრეებს იგი გამოცდას უტარებს, ამით კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს თავის ძალას, იმავდროულად მიაჩნია, რომ**

ზეადამიანურ გულუხვობას სჩადის. აი, სად არის მისი გამოუსწორებელი შეცდომა. საკუთარი ძალების რწმენამ ლირს გონება დაუბინდა. სამეფოს კი დაანაწევრებს, მაგრამ გვირგვინი ხომ ხელშეუხებლად მისი იქნება. და, აი, კორდილიას ჯერიც დადგა. ლირის „ღრეობების თანამონაწილე“ კორდილია, სცენაზე მამასთან ერთად შემოდის. კორდილიას არ ეცვა ე. წ. უნიფორმა და არც ლირის თამაშის მონაწილეთა შორის ჯდებოდა. კორდილია მამის ფეხებთან მოიკალათებდა, მამის დადგმული სპექტაკლის მაყურებელი. ამ თამაშში იგი არ იღებდა მონაწილეობას. ამიტომაც მისთვის მოულოდნელი იყო ლირის მოთხოვნა „სიყვარულის ახსნისა“. ლირი ამ მოთხოვნას თითქოს ხუმრობით ამბობდა. კორდილია არ გადიოდა ე. წ. „ავანსცენაზე“. იმავე პოზაში მყოფი, მ. კახიანის კორდილია, მშვიდად, ზედაპირულად, იმპულსურად უპასუხებდა: „არაფერს, ჩემო ბატონო“. თავიდან ლირი უსაყვარლესი ქალიშვილის ამ პასუხს დიდ ყურადღებას არ აქცევდა და სხვათაშორის იკითხავდა: „არაფერს?“ რ. ჩხიკვაძის ლირი კორდილიას მეორედ პასუხზე უცბად იფეთქებდა. მაყურებლის წინაშე რამაზ ჩხიკვაძე უეცრად გარდაიქმნებოდა „უწყინარი მოხუციდან“ უდიდესი ძალაუფლების მქონე მბრძანებლად. იგი არავის, თვით უსაყვარლეს შვილსაც კი არ აპატიებს მისი თამაშის წესების დარღვევას. ჩხიკვაძის ლირი იმდენად იყო განრისხებული, რომ შეეძლო იქვე მოესჩჩო კორდილია. შემოახვევდა ტანსაცმელს და მიწაზე დაანარცხებდა. სიბრაზე და განრისხება მას არა მარტო გონებას, არამედ სმენასაც უხშობდა. მის გონებაზე ვერ აღწევდა კორდილიას წარმოთქმულის გულწრფელობა. შემდეგ, თითქოს ამ გამძვინვარებამ ძალ-ღონე გამოაცალა, ლირი მოწყვეტილი დაეშვებოდა სკამზე, თავი ჩამოუვარდებოდა, თითქოს გარდაიცვალაო. ყველა ლირს მიაშტერდებოდა. მხოლოდ კენტი გაბედავდა და მაჯის ცემას უმოწმებდა. ლირი სახით მაყურებელთა დარბაზისკენ იჯდა. სახეზე სიცოცხლის ნიშანიც კი არ ეტყობოდა. შეშინებული კორდილია მამას უყურებდა. რ. ჩხიკვაძის ლირი მოულოდნელად გაახელდა თვალს, ენას გამოჰყოფდა და დაიმანჭებოდა. კიდევ ერთი სპექტაკლი გაითამაშა ლირმა, კიდევ ერთხელ გააცურა თავისი ქვეშევრდომები. სახელმწიფო უკვე დანაწევრებულია, ყველას თავისი წილი შეხვდა. ლირს კი, თითქოს ახლა უკვე აინტერესებს მისი სიკვდილის შემდეგ როგორ მოიქცევიან ქვეშევრდომები.

რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით ლირი თავის შექმნილ, მისთვის ერთადერთ მისაღებ სამყაროში ცხოვრობს. ყველაფერი დანარჩენი, რაც აქ არ თავსდება, მისთვის მიუღებელია. ლირი, ყველა ძლევამოსილი ტირანის მსგავსად, ვერ იტანს წინააღმდეგობას. ის, ვინც მას არ დაემორჩილება, მოღალატეა; ვინც ურჩობას გამოიჩენს, მისი სამყაროდან გაძევებული იქნება. ასე გააძევა მან კორდილია და კენტი. იგი კიდევ უფრო გამძვინვარდება, როდესაც საფრანგეთის მეფე თანაგრძნობას გამოავლენს კორდილიას მიმართ და ფეხზე წამოაყენებს. ლირი დიდ, მასიურ ხის მაგიდას გადააბრუნებდა და გარბოდა სცენიდან. „მისთვის წარმოუდგენელი გახლდათ ის კადნიერება, ნებიერა კორდილიას დაუმორჩილებლობას რომ მიაწერდა აღშფოთებული მონარქი. და აქედან მოყოლებული იწყებოდა კიდევ როგორც მის მიერ შექმნილი სახელმწიფო სისტემის დაშლა, ისე თავად ლირის გამოფხიზლება“.³⁰

რეჟისორ რობერტ სტურუას კონცეფციაში გადმოცემული იყო ლირის სამყაროს არსი, ე. წ. „ლირის თეატრი“. რა არის ეს ლირის სამყარო? ეს არის მხოლოდ ერთი, ძლიერი პიროვნების ნებაზე აგებული სამყარო, სადაც მხოლოდ ერთის ნებას ემორჩილებიან სხვა დანარჩენნი, სადაც ერთის ნებაა მთავარი და წარმმართველი. დანარჩენებს კი ადამიანური სახეები დაუკარგავთ და შეშინებულ მონებად არიან ქცეულნი. რობერტ სტურუამ შექსპირის ტრაგედიას აბსოლუტურად თანამედროვე უღერადობა შესძინა. იგი მისთვის დამახასიათებელი „სათეატრო ენის“ მეშვეობით ჩასწვდა შექსპირის ტრაგედიის სიღრმეებს, გადაამუშავა ის პრობლემები, რაც ამ პიესაშია ჩადებული, გაათანამედროვა და ისე მოიტანა მაყურებელთან. სტურუას თქმით, რეჟისურა ეს არის აზროვნების სტილი. ამ თვალსაზრისითაც სპექტაკლი „მეფე ლირი“ თავისებური აზროვნების სტილის, ორიგინალური აზროვნების ნაყოფია. ამ შემთხვევაში სტურუას სტილი, სარეჟისორო ენა, შექსპირის პიესის სიღრმეებში უნდა ვეძებოთ. უნდა ვეძებოთ შექსპირის გმირების რთულ, დრამატულ გამოსახვაში. შექსპირის პოეტური, ფილოსოფიური სიტყვა სტურუამ სცენაზე ვიზუალურად გამოძერწა. ამა თუ იმ ეპიზოდში მოვლენის არსს იგი თავისებურ სცენურ ფორმას უსადაგებდა.

³⁰ მუმლაძე დ. რამაზ ჩხიკვაძე. წერილი მეორე. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2008. №2 გვ.39.

აი, როგორ განმარტავს შექსპირის „მეფე ლირს“ პიტერ ბრუკი – „ტრაგედიაში თქვენ ვერ იპოვით ვერც ერთ პერსონაჟს, რომელიც თვალებს დახუჭავს სამყაროს სისასტიკეზე, ამისდა მიუხედავად, არ შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის შავი ეგზისტენციალური პიესა ადამიანის მოდგმის არარაობაზე, მაგრამ აქ არ არის არც გულუბრყვილო წარმოდგენა იმაზე, რომ იგი აღსავსეა კეთილშობილებითა და სილამაზით. აქ ვერტიკალი და ჰორიზონტალი უნდა აღვიქვათ ერთდროულად, თუკი თქვენ გინდათ და შეგიძლიათ ამის გაკეთება“.³¹

ლირის მიერ გამართული „სპექტაკლი“ სცენიდან მარჯვნივ კულისებთან ახლოს, სცენაზე გაკეთებული დეკორატიული ღოჭის ქვეშ თამაშდებოდა. ლირის სპექტაკლისათვის დეკორაციები გლოსტერმა და ედმუნდმა მოამზადეს. ლირი ხელმძღვანელობდა ამ სპექტაკლს და თითქოს „ტკბებოდა“ კიდეც თავისი შემოქმედებით. ლირის სპექტაკლში დაუგეგმავი მოვლენები ვითარდება, რაც განარისხებდა და წყობიდან გამოიყვანდა ე. წ. „რეჟისორს“. **ლირს თავის გონებაში წინასწარ აქვს მოფიქრებული და დადგმული ეს სპექტაკლი. ამიტომაც მოვლენების მოულოდნელმა განვითარებამ ქაოსი გამოიწვია. ლირი თითქოს წინასწარ გრძნობს რაღაც საფრთხეს.** ამ საფრთხეს იგი უფრო კენტისგან მოელოდა, რომელიც კარგა ხანია აღარ ყოფილა მის სახელმწიფოში და ახლახან დაბრუნდა მოგზაურობიდან. ლირი თითოთ მოუხმობდა კენტს, ჯერ თავზე ხელს გადაუსვამდა და მერე ბეჭდიან ხელს გაუშვევდა ამბორისთვის. **თითქოს ამით სურს შეახსენოს კენტს, რომ ეს, მისი, ლირის სამყაროა და რომ აქ იგი, ლირია ერთპიროვნული მმართველი. სხვები ხომ მისი უსიტყვო მონები არიან.**

ლირი უარს ამბობს სამეფო ძალაუფლებაზე. იწყება მისი დაცემა და იმავდროულად ამაღლებაც. ძალაუფლების მქონე ტირანის უმაღლეს საფეხურზე მდგომი ხდება უუფლებო და უთანაბრდება სოციალურად არაფრის მქონეთ. იგი ისეთივე ღატაკია, როგორც ნებისმიერი გლახაკი. იმავდროულად იწყება მისი ზნეობრივი ამაღლება. ის კონფლიქტები, რომელიც მის გარშემო ხდება, რომლებიც თავს დაატყდება, ლირის სულსა და გონებაში იწვევს უდიდეს ტკივილებს. მასში ხდება მსოფლმხედველობის ხელახალი გადაფასება, რაც ხელს უწყობს სულიერ განკურნებას.

³¹ Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. . «Наука». 2003. стр. 329.

რობერტ სტურუა სხვადასხვა ხერხით წარმოაჩენდა ლირის ტირანიის ნაყოფს, მის „ერთგულ შთამომავლობას“. რეჟისორი ყოველ პერსონაჟს განსხვავებულ ქმედებებსა და ქცევებს უსადაგებს. მაგალითად, ედმუნდი თავის შავბნელ ზრახვებსა და ფიქრებს პლასტიკურ მოძრაობებში გადმოსცემდა. გონერილს თავისი მსახურნი ძველ საბერძნეთსა თუ რომში არსებულ პოზებში დაეყენებინა და ერთგვარ ფერწერულ ტილოს ქმნიდა. რაღაც მომენტში დონიცეტის მუსიკის ჰანგების თანხლებით, მსახურთა ხელებზე დაყრდნობილი გონერილი თითქოს დაფრინავდა.

სულის შემძვრელი სანახაობა შექმნა რობერტ სტურუამ ე. წ. მასკარადის ეპიზოდში, რომელიც გლოსტერის სასახლეში იმართება. შავი ნაჭრით თვალებახვეული ლირი აქეთ იქით დარბოდა რიგანს და გონერილს შორის. ისინი ტაშის შემოკვრით მოუხმობდნენ, აქეთ-იქით არბენინებდნენ ლირს. აქ ხდებოდა ლირის დამცირება, მისი ღირსების შელახვა. ლირის „შთამომავლობა“ ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად იღვწის. ისინი, ვინც უსიტყვოდ ემორჩილებოდნენ ახირებული ტირანის ყოველ სურვილს, ახლა მზად არიან სამაგიეროს გადახდისათვის. ლირის ტირანია, დესპოტიზმი თავისებურად, მახინჯი ფორმებით გადასულა მის შთამომავლებში. ისინი მზად არიან არა მარტო ლირი გაანადგურონ, გააცამტვერონ, არამედ ერთმანეთს დაერიონ, ერთმანეთი მოსპონ. მათ თითქოს კიდევ უფრო დაუხვეწავთ ის სასტიკი ქმედებები, რასაც თავის დროზე ლირი სჩადიოდა. უცნაური ღმუილის ხმა, რომელიც სპექტაკლის დასაწყისიდანვე პაუზების მონაცვლეობით გაისმოდა და მაყურებელში უსიამოვნო შიშის მომგვრელ გრძნობას იწვევდა, ახლა კიდევ უფრო ხაზგასმულად მიანიშნებდა მოსალოდნელ „ქარიშხალზე“. ედმუნდი (ა. ხიდაშელი) გია ყანჭელის „ტეხილი“ მუსიკის ჰანგებზე ცალ ფეხზე ასკინკილით მოემართებოდა ავანსცენისკენ. მას შავი გრძელი ფრაკი ეცვა, თავზე შავი ცილინდრი ეხურა და ხელში ასევე შავი ფერის ფაკირის ჯოხი ეჭირა. ჯვალის უსახური, ნაცრისფერი ტანსაცმელი, რომელიც მას არ განასხვავებდა სხვებისგან, რეჟისორმა ე. წ. „მაგის“ კოსტიუმით შეუცვალა. კოსტიუმის გამოცვლასთან ერთად შეიცვალა მისი ქცევებიც: მორიდებული, უსახური ახლა იგი ერთგვარ მხიარულ ეშმაკუნად გარდაისახებოდა. ჟონგლიორის მსგავსად ხელში ატრიალებდა ჯოხსა და ცილინდრს, მსუბუქად შეხტებოდა სკამზე და იწვევდა მაყურებლისთვის თავისი

ბოროტი ზრახვების განდობას. მთლიანობაში ეს მიზანსცენა სანახაობრივი თვალსაზრისით მიმზიდველი და შინაარსობრივად დატვირთული იყო. ამ ეპიზოდში ლირის უფროსი ქალიშვილები რეჟისორმა სცენაზე დატოვა. ისინი ყურს უგდებდნენ ედმუნდს, მაყურებლისკენ ზურგით იდგნენ და ედმუნდის ე. წ. „ტაკიმასხარაობის“ რიტმს თანდათანობით აყვებოდნენ. მათ სამოსი ჯერ კიდევ ძველი აცვიათ, ჯვალის პერანგები, მაგრამ ამ მოუხეშავ კოსტიუმებშიც კარგად ჩანდა მათ მიერ შესრულებული მოძრაობების პლასტიკა. თითქოს მათ სხეულებში, თანდათან, დიდი ხნის დაფარული ვნება იღვიძებდა. ედმუნდი შავ ჯოხს, რომელსაც ხელში მუდმივად ატრიალებდა, რაღაც მომენტში ფეხებშუა ამოიდებდა და, თითქოს ფალოსიან, ისე „შეათამაშებდა“. რიგანს და გონერძის ერთდროულად აღმოხდებოდათ ვნებიანი გმინვა. „ყოველგვარი „ქიმერისაგან“ თავისუფალი გმირი მაყურებლის თვალწინ ცინიკურად აშიშვლებს თავის სულს, თითქოს ტკბება მაყურებელთა თვალეში არეკლილი საკუთარი სხეულის გამომწვევი პლასტიკით, თითქოს დარბაზსა და სცენას შორის აღმართულია უხილავი სარკე, რომლის მეშვეობითაც იგი თავის ოინბაზურ ილეთებს ხეწს. საოცარი აქ ისაა, რომ ედმუნდ – ა. ხიდაშელს ამ შემთხვევაში, სურს მაყურებელი თავის პარტნიორად აქციოს, თავისი ბნელი ზრახვების თანაზიარი გახადოს, ჩაითრიოს ბოროტების თამაშის სტიქიაში. ამას ნიშნავს სწორედ მაყურებლისაკენ მიმართული მონოლოგი, რომელიც მასთან დიალოგს გულისხმობს“.³² – წერს ნოდარ გურაბანიძე.

ლირის გარემოცვა თითქოს სულმოუთმენლად ელოდა მის მიერ გადადგმულ ნაბიჯს ძალაუფლების დათმობისაკენ. ისინი მომენტალურად იცვლიდნენ იერსახეს. მათთვის ეს ერთი ნაბიჯი საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ თავისუფლად ამოესუნთქათ, ვინაიდან დიდხანს ინახავდნენ თავის თავში ძლიერ ვნებებს. ლირმა კი მათ მისცა საშუალება ამ ვნებების გამოთავისუფლებისა. თ. დოლიძის გონერძი, ფერადი ტანსაცმლით, მსუბუქი, პლასტიკური მოძრაობით, რომელშიც გამოსჭვიოდა დაუოკებელი ჟინი და ავხორცობა, თითქოს ტკბებოდა საკუთარი სილამაზით და საკუთარი თავის რწმენით აღივსებოდა. გონერძი დაუნდობლად მოიშორებდა ყველას, ვინც კი წინ აღუდგებოდა, ამავე დროს მის სახეს ღიმილი არ შორდებოდა.

³² გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 401-402.

დ. ხარშილაძის რიგანსაც ჭრელი კოსტიუმი ეცვა: გამჭვირვალე ქსოვილის შარვალი, ყვითელი, ბუმბულებიანი მოკლე ჟაკეტი, თავზე მძივებით მოქარგული ქუდი. კოსტიუმი მის სხეულს მკვეთრად გამოჰყოფდა. მას უემოციო საუბარი ჰქონდა, ამავე დროს გამყინავი, გამჭოლი ხმის ტემბრით. მის ყოველ ჟესტსა თუ მოძრაობაში დაუოკებელი სექსუალური ჟინი და ვნება იგრძნობოდა. რეჟისორის კონცეფციით იგი თავშეუკავებელი და ისტერიული გახლდათ. ამაზრზენი და შემზარავი იყო სცენა, როდესაც გლოსტერს გაშმაგებული ამოგლეჯდა თვალს და შემდეგ, მიწაზე გართხმულს, თვალებში ჩააშარდავდა.

რობერტ სტურუამ მსახიობთა კოსტიუმებით ხაზგასმული კონტრასტი გვიჩვენა ლირის მიერ სამეფოს დაყოფის პირველ სცენასა და დანარჩენ სცენებს შორის. სანამ ლირი-ტირანი ძალაუფლების სათავეშია, მის ქვეშევრდომებს (კორდილიას გარდა) უსახური, მონაცრისფრო, ერთნაირი სამოსი აცვიათ. ეს ლირის სამყაროა, სადაც რეჟისორის ჩანაფიქრით არანაირი პიროვნული არ უნდა არსებობდეს, სადაც ადამიანები ერთმანეთის მსგავსნი უნდა იყვნენ, არაფრით გამორჩეულნი. ხოლო შემდგომ, მათი კოსტიუმები პერსონაჟების შინაგანი ბუნების გამომხატველია, მათი შინაგანი სამყაროს გარეგნულად გამომხატველი.

მაყურებლისთვის ერთგვარად შიშის მომგვრელია სცენაზე მოქმედ პირთა სისასტიკე, ამორალობა, ამპარტავნობა. აქ, ამ სამყაროში ადამიანები არ ერიდებიან არანაირ უხნეობას – ღოთობას, ჰაშიშის მოწევას, სისხლის აღრევას, ღალატს, მკვლელობას... სხვის ტანჯვას და წამებას სრული სიმშვიდით ხვდებიან, მდგომარეობიდან მხოლოდ მაშინ გამოდიან, როდესაც მათ ნება-სურვილს რაიმე აღუდგება წინ. აქ, ამ სამყაროში, ადამიანები ძალიან იოლად სწირავენ ერთმანეთს: მამა – შვილს, შვილი – მამას, ძმა – ძმას, ერთმანეთის საყვარლებზე ნადირობენ ღვიძლი ღები. ადამიანები ამ სამყაროში ცხოველური ინსტინქტებით ცხოვრობენ და მოქმედებენ. ყოველგვარი ადამიანური მათში დაკარგულია. რა თქმა უნდა, მაყურებლისთვის ძალიან ძნელია ამ სამყაროს ყურება და აღქმა. ძნელია იმ სამყაროს აღქმა, სადაც არ არსებობს სიყვარული, სამართლიანობა, ურთიერთპატივისცემა, ახალგაზრდა თუ ხნიერი აქ სისასტიკისა და სიკვდილის ზღვარზე იმყოფება გამუდმებით სიბინძურესა და სისხლში ამოთხვრილი. ამ სამყაროში ბოროტება მეფობს. „სპექტაკლი ისე იყო აგებული, რომ მისი მრავალშრიანი სიმბოლოებით უხვად გაჯერებული რეჟისორული პარტიტურა თვით

იმ სცენებშიც კი წარმოაჩენდა ღირის პიროვნებას, რომელშიც თავად რამაზ ჩხიკვაძე არ მონაწილეობდა. ჩვენ წარმოგვიდგენდნენ შვილებში გამხელილი მამის ძალზედ საინტერესოდ დამუშავებულ თემას, რომელიც არა მხოლოდ ღირის, არამედ მასთან დუბლირებული გლოსტერის (ა. მახარაძე) თვისებების ამოცნობაში ეხმარებოდა მაყურებელს³³.

რობერტ სტურუა სხვადასხვა რეჟისორული ხერხით ამბაფრებს სცენაზე წარმოდგენილი სამყაროს საშინელებებს. ამ საშინელებების წარმოჩენით მიჰყავს მაყურებელი დაბნულობის უკიდურეს ზღვრამდე. რეჟისორი ცდილობს ღირთან ერთად მაყურებელი ჩაახედოს იმ სასტიკ სამყაროში, რომელიც სავსეა ადამიანთა მიერ ჩადენილი დანაშაულებით. მაყურებელი შეძრას იმის ჩვენებით, თუ რამხელა სისასტიკის ჩადენა შეუძლია ადამიანს. ამას რეჟისორი აღწევს სხვადასხვა თეატრალური საშუალების გამოყენებით – პროექტორების დამაბრმავებელი ეფექტის მეშვეობით ელვის იმიტაციის შექმნა, ჭექა-ქუხილის გამაყრუებელი ხმების იმიტაცია, სცენის სიღრმიდან წამოსული გამაოგნებელი ღმუილის ხმა და ა. შ.. ეს ყველაფერი კი მიმართულია მაყურებლის გამოსაფხიზლებლად. რობერტ სტურუას მიერ სპექტაკლში შექმნილი „ატმოსფერო“, არა მარტო ღირის, არამედ, დღეს ჩვენს გარშემო არსებული გარემოც არის. სისასტიკე, ბოროტება, შეუწყნარებლობა, გაუტანლობა, დესპოტიზმი განა ჩვენს სამყაროშიც არ არის ასე უხვად წარმოდგენილი? სარკისებრი არეკვლა მაყურებელთა დარბაზისა სცენაზე სწორედ ამის მიმანიშნებელი გახლდათ. სპექტაკლში დრო და ადგილი არანაირად არ იყო შემოფარგლული. ის, რაც სცენაზე ხდებოდა, ნებისმიერ დროსა და სივრცეში შეიძლება განმეორდეს.

ღირის გონება ვეღარ უძლებს, ვეღარ აღიქვამს ამ ბოროტებას და ნელ-ნელა მას გონება ებინდება, იგი გიჟდება. არადა, ღირი იმკის იმას, რაც თავად დათესა. ღირის შთამომავლებსა და ქვეშევრდომებს კარგად აქვთ ათვისებული მის მიერ შექმნილი სასტიკი, დესპოტური სამყარო და მისი წესები. უფრო მეტიც, ათვისებულიც აქვთ და შესისხლხორცებულიც. ისინი უფრო შორსაც კი მიდიან სისასტიკის გამოვლენის თვალსაზრისით. „სამყაროს უცვლელობის“ ცნება რ. სტურუასთვის ისეთივე მიუღებელი და არაბუნებრივია, როგორც ამ სიტყვების

³³ მუმლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 39.

ავტორის ბერტოლტ ბრეხტისათვის და თუკი რ. სტურუა თავის საუკეთესო სპექტაკლებში დაუინებით შეგვახსენებს იმას, რომ ისტორია მეორდება, რომ დროში ტრანსფორმირებულ ადამიანთა მანკიერებანი სულ უფრო მეტ სიცოცხლისუნარიანობასა და დამანგრეველ ძალას იძენენ – ეს სულაც არა იმიტომ, რომ დაგვარწმუნოს ადამიანთა ყოფიერების უსაშველობასა და უაზრობაში³⁴.

რობერტ სტურუამ და ავთო მახარაძემ გლოსტერის სახეს მიანიჭეს ძლიერი, წინააღმდეგობებით აღსავსე ხასიათი. ავთო მახარაძის გლოსტერი ერთგვარად იმეორებდა ლირს, მის ისტორიას შებრუნებულად. წყნარი, მიმდობი მოხუცის ნაცვლად გლოსტერი მისთვის სანუკვარ ოცნებას ატარებს და გულის სიღრმეში ინახავს. დასაწყისში იგი წარმოგვიდგებოდა მორიდებულ, რაფინირებულ, წინდახედულ პოლიტიკოსად, რომელიც ლირის ერთგული მსახურია და ცოტა შეშინებულიც კი არის მოვლენების ამგვარი განვითარებით. შემდგომ, როდესაც მარტო რჩება, მისი სხეული თითქოს სიცოცხლით ივსება. ადრე ლირივით ეცვა, ახლა მეთევზის სამოსი, მძიმე ბათინკები აცვია და ხელში სათევზაო ბადე უჭირავს. თავზე ჟოკეის ქუდი ახურავს, ქუდის ქვეშ კი მოქსოვილი ჩაჩი. მაყურებელი ადვილად ხედებოდა ლირთან მის მსგავსებას, მხოლოდ გროტესკული ხერხით გადაწყვეტილს. იგი კამფეტის წუწნით იწყებდა საუბარს, თითქოს მაყურებელს თავის გულისნადებს ანდობსო. მის მონოლოგში დამწუხრებული უღერადობა ისმოდა, ხასიათში კი მძვინვარე ბუნება ბობოქრობდა. როდესაც ედმუნდი ორჭოფობდა, იგი მძლავრ, მრისხანე კაცად გარდაიქმნებოდა, მძლავრად ჰკრავდა ხელს ედმუნდს და სკამზე დაანარცხებდა. ხოლო, როდესაც ედმუნდი ჭრილობას უჩვენებდა „ედგარის მიერ მიყენებულს“, გლოსტერი მძლავრად დაჰკრავდა ხელს სისხლიან ჭრილობას. და აი, ასეთი ადამიანი იჯერებს ედმუნდის მიერ შეთითხნილ ისტორიას ედგარის დაღატის შესახებ. ამ დაჯერების მომენტს რეჟისორმა და მსახიობმა მრავალი ახსნა მოუძებნეს. უპირველეს ყოვლისა – ქვეყანა აირია და გლოსტერი მომსწრეა იმისა, თუ რა ადვილად მოიშორა ლირმა უერთგულესი კენტი და უსაყვარლესი ქალიშვილი კორდილია. ამ არეულ ქვეყანაში კი დაღატი ჩვეულებრივ ამბად იქცა. გლოსტერი ძალიან მშვიდი, სასაუბრო კილოთი უყვებოდა მაყურებელს, რომ მათ გარშემო დაისადგურა

³⁴ ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 71-72.

სამყარომ, სადაც ძმა ძმას აღარ ინდობს, მეგობრობა გაუფასურდა და სიყვარული კი კვდება, მაგრამ მის საუბარში მაყურებელი ერთგვარ სარკასტულ მომენტებს ავლენდა. ეს საშინელი მოვლენები ჩვეულებრივი თხრობის საგანი გამხდარა. აი, სწორედ ამიტომაც გლოსტერს არ უკვირს ედგარის ღალატი და იჯერებს კიდევ ამ ღალატის შესაძლებლობას. ამ არეულ ქვეყანაში გლოსტერს კიდევ ერთი მომენტი ამოძრავებს. მას სურს დიდი ნადავლის დაჭერა. მას კიდევ უფრო დიდი ძალაუფლების ხელში ჩაგდება სურს და ახლა კი საუკეთესო მომენტია ამისთვის, როცა ყველა ერთმანეთს დაერიდა. **რობერტ სტურუამ მაყურებლის წინაშე გლოსტერის ოცნებათა სამყარო თეატრალური მასკარადის გათამაშებით წარმოაჩინა.** გონერისგან შეურაცხყოფილი და გამოგდებული ლირი გლოსტერის სასახლეში მიდის. აქ მას კიდევ უფრო მეტი დამცირება ელის. აქ ლირს დახვდებიან რიგანი და კორნუოლი. სასახლეში სრულ სიჩუმეს დაუსადგურებია. ღრეობის შემდეგ ყველას ჩასძინებოდა. ლირის მობრძანებას სასახლის პატრონი გლოსტერი შეეგებებოდა. შავი ქაღალდისგან დამზადებული დიდი სათვალე მას ნიღაბით ჰქონდა აკრული სახეზე. ცოტა ხანში კი გლოსტერი მაყურებლის წინაშე წარსდგებოდა ოქროსფერ მოსასხამში გამოსხეული, თავზე მაღალი მუყაოს გვირგვინით. იგი უშველებელ ფარს ეყრდნობა და დიდგვაროვნის, სახელმწიფოს მმართველის პოზაში, მუსიკის ფონზე იწყებდა საუბარს. ეს გაზვიადებულად ამაღლებული ჟღერადობა მისი საუბრისა, კომიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებდა. მოვრალი კორნუოლი სასტიკად სჯიდა გლოსტერს. იგი სკამზე გაათოკვინებდა გლოსტერს (ეს ის სკამია, რომელზეც სულ ცოტა ხნის წინ „იცხოვრა რიგანთან“) და თითოთ თვალს გამოსთხრიდა. მეორე თვალს კი რიგანი ამოუგდებდა. ტკივილისაგან გამწარებული გლოსტერი სკამიანად წამოიჭრებოდა, მაგრამ იქვე დაეცემოდა. რიგანი კი გადააღაჯებდა და თვალებში „ჩააშარდავდა“. **ისევე როგორც ლირს შეშლილობის შემდეგ ძალუმს ჭეშმარიტების განჭვრეტა და შეგრძნება, დაბრმავებულ გლოსტერსაც თვალები „ეხილება“ სინამდვილეზე.**

აღსანიშნავია სპექტაკლში თვალებდათხრილი გლოსტერისა და შეშლილი ლირის შეხვედრის სცენა. ორი გამოძევებული, დევნილი, უძლური მოხუცი ერთმანეთს უკაცრიელ სივრცეში ხვდებოდა. ლირის არეული გონება რაღაც მომენტებში ნათლებოდა. დაუძლურებული გლოსტერი კი თანაგრძნობას იჩენდა ლირის მიმართ. გლოსტერი თავად განიცდიდა აუტანელ ფიზიკურ თუ სულიერ

ტკივილს, მაგრამ მაინც ღირის გამო წუხდა და ლამობდა მის სულიერ განკურნებას. ეს ყველაფერი ა. მახარაძის ხმაში გამოსჭვიოდა. იგი ფიზიკურადაც, თავისი სხეულის სითბოთი ცდილობდა მოხუცი ღირის ქარიშხალში გაყინული სხეულის გათბობას. შეშლილი ღირი ვერ ხვდებოდა გლოსტერის ამ თანაგრძნობას. ხოლო გლოსტერისათვის კი დაბეზავებულ ღირთან შეხვედრა თითქოს მისი თვალახელის დასაწყისია. ღირთან შეხვედრისას მის ისედაც ტრაგიკულობით აღსავსე სამყაროში, კიდევ უფრო დიდი და ტრაგიკული ტკივილი შეიჭრა და შეძრა იგი. ამ ეპიზოდს აბოლოებდა მოკვეთილ შვილთან უკანასკნელი შეხვედრის სცენა.

ამდენი შეურაცხყოფისა და დამცირების შემდეგ გლოსტერი უკვე ყველაფერს „ხედავდა“ და ასე „თვალახელილი“ გადადიოდა მარადიულ სიბნელეში. ამ შემთხვევაშიც მან ღირის მსგავსი გზა გამოიარა, მაგრამ ამჯერად უღრმესი დრამატიზმით აღსავსე. თუკი ადრე მისი მსგავსება ღირთან კომიკურ ხასიათს ატარებდა, ამჯერად მისი ამ ქვეყნიდან წასვლა აღსავსეა დრამატიზმით. იგი მიდის ამ ცხოვრებიდან ყველასგან მიტოვებული, არავინ მიუტევებს მას მისთვის საბედისწერო შეცდომებს, ცოდვებს, ვინაიდან სამყარო, სადაც ცხოვრება განვლო, უსიყვარულო და უღმობელი სამყაროა. ვერც შეშლილმა ღირმა გაუგო და უთანაგრძნო და ვერც შვილმა აპატია მანიაკალურობაში გადაზრდილი ეჭვიანობა. შექსპირთან გლოსტერი თითქოს არ არის დამნაშავე მასზე თავს დატეხილი უბედურებების გამო. რობერტ სტურუამ კი მაყურებელს წარმოუდგინა გლოსტერი, რომელმაც შვა ედმუნდი – „სულით მახინჯი, უკანონო შვილი“. „ოდესმე მთელი სამყარო ასე დაინგრევა – ამბობს პიესაში გონებაშეშლილი ღირის შემყურე გლოსტერი. ღირის „პარალელური“ გმირის ის წინასწარმეტყველება სტურუასეული დადგმის ზემოცანას წარმოადგენს. სწორედ ეს აზრი „მოაქვთ“ კულმინაციური მომენტების „მეცხრე ზვირთებს“, იგი მსჭვალავს სპექტაკლის მთელ სახიერ წყობას და ბოლოს, ახდება კიდევ ფინალში ნაწილებად დაშლილი სამყაროს სახით“.³⁵

სცენაზე წარმოდგენილი სამყარო სულ მალე დაინგრევა. ამის შესახებ რობერტ სტურუა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სათეატრო ენის განსხვავებული ხერხებით ამცნობდა მაყურებელს. „სცენაზე წარმოდგენილი

³⁵ ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 73.

სამყარო კი, მძიმედ დაჭრილი, კენესის, ოხრავს, იდუმალი ხმების გრგვინით აუწყებს ადამიანებს მოსალოდნელ კატასტროფას, მაგრამ ისინი – საკუთარ ვნებათა ორომტრიალში ჩართულნი, ვერ ხვდებიან ბუნების გამაფრთხილებელი ხმების აზრს“.³⁶

მასხარას სახე ყოველთვის იყო შექსპიროლოგთა კამათისა და დავის საგანი. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობდა მისი გაქრობა პიესიდან. ჟანრი ლოლაშვილის მასხარაც არაერთგვაროვანი და მრავალპლანიანი იყო. რეჟისორმა მის პირველივე გამოჩენას სცენაზე გარკვეული უცნაურობის ელფერი შესძინა. იგი სწრაფი მუსიკალური რიტმის თანხლებით მუხლებზე დაჩოქილი შემოიჭრებოდა სცენაზე, პირდაპირ ლირისკენ მიდიოდა, მიუახლოვდებოდა მას და თავს ჩაუდებდა კალთაში. მას გრძელი შავი სერთუკი და დახეული ფეხსაცმელები ეცვა. შავი თმები გაჩეხილი ჰქონდა. იგი შეიძლება შეგედარებინა ცირკის ჯამბაზისთვის. მის შავად მოელვარე თვალებში უსაზღვრო სევდაც გამოსჭვიოდა. იგი თავის ბრძნულ, მწარე ხუმრობებს სწრაფ-სწრაფად წარმოთქვამდა, თითქოს სასხვათაშორისოდ. მაყურებელს შთაბეჭდილება რჩებოდა, რომ მასხარამ წინასწარ იცოდა, ლირს სიმართლეს მაინც ვერ შეაგნებინებდა. მასხარა სამეფო ტახტ-სახრჩობელაზე შემომხტარი პლასტიკურ მოძრაობებზე აგებდა თავის მონოლოგს. მის სიტყვებში იგრძნობოდა გროტესკიც. იგი სხვადასხვა ქესტებს უსადაგებდა წარმოთქმულ „მწარე ხუმრობებს“. თუკი ნათქვამი „დაფარული“ იყო, მაშინ ქესტი პირდაპირ მიანიშნებდა და პირიქით, „ღიად ნათქვამს“ დაფარული ქესტი მოსდევდა. კარის მასხარა „მწარე სიმართლეს“ ამბობდა და განასახიერებდა ერთდროულად. ამასთან, თავის ხელობასაც კი დასცინოდა. იგი ხაზგასმული თეატრალით, პათეტიკური ინტონაციებითა და ქესტებით ესაუბრებოდა ლირს. ლირი თავიდან მხარს უბამდა მასხარას, სიმპათიით შესცქეროდა მის ოინბაზობას, მაგრამ რაღაც მომენტში ღიზიანდებოდა. ჟანრი ლოლაშვილის მასხარა ხან გულთბილი, ხან მწარედ დამცინავი, ხან აგრესიული და ხანაც ცოტათი შეშინებულიც იყო. იგი ხომ თავისი ხუმრობებით სიკვდილს ეთამაშებოდა. მაყურებელი გრძნობდა, რომ მასხარა ყოველ გაბედულ, „მწარე ხუმრობას“ ცოტათი შეცბუნებული ამთავრებდა და თანაც ისე, რომ უკანდასახევ გზას იტოვებდა, ანუ ნათქვამის გადასხვაფერების შესაძლებლობას. ყველაზე „მწარე სიმართლე-ხუმრობას“ მუხლებზე დაჩოქილი

³⁶ გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 409.

ამბობდა, თითქოს ამით თავის მორჩილებას გამოხატავდა. სცენაზე საიდანდაც თოკი ჩნდებოდა. **კისერზე თოკგამობმული ხან მასხარა იყო, ხან ლირი. ეს თოკი თითქოს ორი გმირის – მასხარას და ლირის სამუდამოდ დამაკავშირებლად იქცეოდა.** ეს თოკი ძალიან ხაზგასმით იყო გათამაშებული ამ ეპიზოდში. კისერზე თოკგამობმული ლირი ბავშვივით „ცხენოსნობას“ თამაშობს, დაჩოქილ ლირს წინ მასხარა ჩაუცუცქდებოდა, თოკს დაბლა დააგდებდა და თითქოს მოისაქმებდა. ამ ქმედებით მასხარას, თითქოს სურდა ლირისთვის ეჩვენებინა, თუ რა დარჩებოდა მისი მეფობიდან. რაღაც მომენტში მასხარა ლოკოკინას დაიჭერდა და ლირს უჩვენებდა, რითაც ეუბნებოდა ამ ერთი ბეწო ლოკოკინასაც კი აქვს თავის საკუთარი სახლიო. ლაპარაკისას, ლირი უცაბედად ფეხს დაადგამდა ლოკოკინას და გასრესდა. მასხარა ხმამაღლა წამოიყვირებდა: **შენ რომ ჩემი მასხარა ყოფილიყავი, ცემით ამოგხდიდი სულსო. რ. ჩხიკვაძის ლირი კი დადარდიანებული, ჩაფიქრებული გახლდათ, სულ ცოტა ხნის წინ, განრისხებულმა საყვარელი ქალიშვილი მოიკეთა. ლირი სკამზე დაღლილი დაეშვებოდა, თავის ფიქრებში გართული. რაღაც მომენტში, თითქოს აჰყვებოდა კიდეც მასხარას ხუმრობებში, მაგრამ ფიქრი, ახლახან მოკვეთილ ქალიშვილზე არ ასვენებდა. თანდათან თითქოს ისევ ბრაზი მოერეოდა. მასხარა გრძნობდა მეფის განწყობას და ცდილობდა თავისი „მწარე ხუმრობების“ შერბილებას.** **რამაზ ჩხიკვაძეს და ჟანრი ლოლაშვილს ისე მიჰყავდათ ამ სცენაში თავისი ურთიერთობები, რომ მაყურებელი გრძნობდა იმ სიტბოს და სიახლოვეს, რაც მეფესა და მის ერთგულ მასხარას შორის შეიძლებოდა არსებულიყო.** ეს განსაკუთრებით კარგად გამოჩნდა იმ ეპიზოდში, როდესაც ლირს ქალიშვილები ამცირებენ. აქ ჟანრი ლოლაშვილის მასხარა თანაუგრძნობდა არაფრის მქონე მეფეს, თუმცა სიმართლეს ამბობდა, მაგრამ უკვე შერბილებულად და არა ისე „მწარედ“ და „მკვახედ“, როგორც ამას აკეთებდა ხოლმე. „თუ აქამდე რ. სტურუას „ამაღლებული“, ტრაგიკული გმირები – ტრაგიფარსის სამყაროში ამთავრებდნენ სიცოცხლეს, აქ მან და ჟ. ლოლაშვილმა მასხარას გროტესკული ფიგურა ღრმა ადამიანური ტკივილებით და განცდებით აავსეს, აქციეს იგი ტრაგიკულ გმირად, და როგორც ეს ტრაგიკულ გმირს შეეფერება – მისი სიცოცხლე სიკვდილით დაასრულეს სცენაზე... შეშლილობის

ზღვრამდე მისული ღირი, მტანჯველი ჰალუცინაციების შემდეგ, სამგზის გაუყრის მუცელში დანას...“³⁷

ღირი სამჯერ გაუყრიდა დანას მასხარას. პირველი დარტყმა მოულოდნელი იყო მასხარასათვის და იგი გაოგნებისგან გაღიმებული ხვდებოდა ამ პირველ დარტყმას. მეორე დარტყმაზე ფეხის წვერებზე წამოიწოდა, მესამეზე კი დაბლა ეშვებოდა, მის სახეზე კი აღიბეჭდებოდა მიმტევებლობა. ღირის გამომეტყველება კი ამ დროს უაზრო, შეშლილის გამომეტყველება გახლდათ. იგი გაუაზრებლად ურტყამდა დანას მასხარას. მხოლოდ მესამედ დანის გაყრის შემდგომ, მის თვალებს თითქოს აზრი უბრუნდებოდა და ხვდებოდა, რაც ჩაიდინა, მაგრამ უკვე ძალზე გვიანი იყო. **მასხარა უკვე მკვდარია. იმ წუთებში ღირი თითქოს ხვდებოდა, რომ მასხარას მკვლელობით მან საკუთარი თავის მკვლელობა ჩაიდინა. შექსპირთან მასხარა არ კვდება. რობერტ სტურუას სპექტაკლში ჟანრი ლოლაშიელის გარდაცვლილი მასხარა უეცრად წამოხტებოდა და ცალ ფეხზე და ცალ ხელზე დაყრდნობილი ხტუნვით გადიოდა სცენიდან.**

ღირი შეირყა მის გარშემო დატრიალებული საშინელებების ყურებით და განცდილით, მაგრამ ეს ყველაფერი მისი შექმნილი და დათესილი ბოროტების ლოგიკური განვითარებაა. ამაში თვითვეა დამნაშავე და სხვას ვერ დააბრალებს. ბოროტებამ თავის განვითარებაში ისეთ საზღვრებს მიაღწია, რომ ღირის გონებას უკვე აღარ შეეძლო ყველაფრის აღქმა და გაანალიზება. ამ ბოროტებით აღსავსე უუღმართ სამყაროში, ადამიანური ურთიერთობები აღარ არსებობს, ადამიანები თავიანთ ინსტინქტებს აჰყოლიან და მხოლოდ ამ ინსტინქტებით ცხოვრობენ. აი, ამ სიტუაციაში, ამ მოვლენების განვითარების ფონზე ღირი ცდილობდა საკუთარი თავის შეცნობას. ღირი გრძნობდა და მწვავედაც განიცდიდა საკუთარ უმწეობას მის გარშემო არსებული რეალობის წინაშე. ღირმა მხოლოდ თავს დატეხილი უბედურებების, სულიერი ტანჯვის ფონზე შეძლო გაეცნობიერებინა და გაეანალიზებინა სხვისი განცდები. ღირი თანდათან თანაგრძნობას იწვევდა მაყურებელში. **ღირის ე. წ. „კათარზისი“ მაყურებელში მისადმი სიმპათიას აღვიძებდა. ღირის ამპარტაგენბა, სიამაყე, თვითდაჯერებულობა მორყეული და დამსხვრეულია. მისი ქცევა თუ საუბარი ღმობიერი ხდება. იგი კომპრომისზეც კი**

³⁷ გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 412.

მიდიოდა თავის ქალიშვილებთან ურთიერთობაში, მაგრამ პასუხად კიდევ უფრო დახვეწილ სიბოროტეს და დაუნდობლობას აწყდებოდა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, საოცრად ეგვექტურად იყო გადაწყვეტილი სპექტაკლში გლოსტერის სასახლეში ღირისა და მისი ქალიშვილების შეხვედრის სცენა. ამ სცენაში რიგანი და გონერული, თითქოს პატარა ბავშვი იყოს, ალერსით ესაუბრებოდნენ, უყვავებდნენ „მოხუც მამას“. დამამცირებელი და შეურაცხყოფელი იყო, როდესაც თვალახვეულ ღირი, შვილებს შორის ტაშის ხმაზე დარბოდა აქეთ-იქეთ. ეპიზოდის ბოლოს, სცენაზე შემოდიოდნენ შავებში შემოსილი ადამიანები, შავი ნიღბებით. ისინი ნელ-ნელა მიიწევდნენ ღირისა და მასხარისაკენ. შეშინებული მასხარა რაღაც მომენტში ყვირილს იწყებდა. ღირი დაბნეული და შეშინებული უყურებდა ამ საოცარ არსებებს. ისინი ფეხებში და ხელებში წაავლებდნენ ღირს და რამდენჯერმე ჰაერში აისვრიდნენ, ააბურთავებდნენ. მუსიკა, ყვირილი, ხმაური, ნიღბოსნები, ჰაერში ასროლილი ღირი – სცენაზე ქაოტურობისა და აღრეულობის ატმოსფეროს ქმნიდა. რაღაც მომენტში ეს ყველაფერი მაყურებელში „აპოკალიფსის“ განცდას იწვევდა. საოცრად ასრულებდა ამ სცენაში რამაზ ჩხიკვაძე გაოგნებული, დაპატარავებული, უსუსური, ოდესღაც ძლევამოსილი მეფის განცდებს. „გროტესკულ-აბსურდულ სამყაროში მოქცეული ღირის ღრმა ადამიანური განცდები, მისი თვითირონია, ასე ბრწყინვალედ გამოვლენილი მსახიობისა და რეჟისორის მიერ, ამ სპექტაკლის ერთ-ერთ უმთავრეს ღირსებად მიმაჩნია. პოლისტილისტიკის და მრავალხმიანობის ამ რთულ კონტრაპუნქტში „ჩასმული“ ფსიქოლოგია შერწყმული „კლასიკურ აბსურდიზმებთან“ – ზემოქმედების დიდ ძალას იკრებს. რ. ჩხიკვაძე თანდათანობით, დიდის ოსტატობით გვიჩვენებს გადასვლას ღირის ერთი მდგომარეობიდან მეორეში. აქ არ არის მკვეთრი ნახტომები, მოულოდნელი შემობრუნებანი: წვეთობით გროვდება მის არსებაში ტანჯვის ვნებანი“,³⁸ – წერს ნ. გურაბანიძე.

ძალიან ორიგინალურად და საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი „ქარიშხლის“ სცენა. სცენაზე უცნაური გუგუნის ხმა გაისმოდა. სცენის სიგრძეზე დაკიდებული რკინის რელსები ირხეოდნენ. ამ ეპიზოდში მთელი ყურადღება რეჟისორის მიერ კონცენტრირებული იყო მსახიობზე. ერთ-ერთ ინტერვიუში რობერტ სტურუა

³⁸ გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 415.

ამბობს, რომ ქარიშხალი, ეს ღირის გონებაში დატრიალებული სტიქიაა, **მას ქარიშხალი ელანდება**. რამაზ ჩხიკვაძის ღირი გაუაზრებლად დაბორიალობდა სცენაზე. მის სახეზე აირეკლებოდა ხან შეშლილი ადამიანის გამომეტყველება და ხან მის თვალებში საღი აზრი იკვეთებოდა. ერთხანს სცენაზე ბორიალის შემდეგ, მიაღებოდა ტახტ-სახრჩობელას, მასზე შედგებოდა, ჩაებლაუჭებოდა სახრჩობელას ყულფს და აღმოხდებოდა ქარიშხლის მოხმობა, რათა ეს ბოროტებით აღსავსე, ცოდვილი ქვეყანა წაეღეკა. ღირი თითქოს მშვიდდებოდა. ამის შემდეგ ხვდებოდნენ ერთმანეთს ღირი და გლოსტერი. ორი ტრაგიკული ისტორიის მქონე მოხუცი. ღირი გლოსტერს თვალის გუგებში ამოუსვამდა თითებს და ეუბნებოდა, თვალებით გიცანიო. ისინი ერთმანეთს გადაეხვეოდნენ და ძირს გორავდნენ. ღირი თავიდან იშორებდა გლოსტერს და აქ ეს ორი მსგავსი ცხოვრების გმირი საბოლოოდ სცილდებოდა ერთმანეთს. შემდგომ სცენაზე სიჩუმე ისაღვურებდა. კორდილია და ღირი ერთმანეთს ხვდებოდნენ. რაღაც მომენტში იგი ვერ ცნობდა კორდილიას. შემდეგ შეიცნობდა, მზერასა და ხმაში სიხარულის ნაცვლად შეცბუნება, დამორცხვება გამოსჭვიოდა. პატიებას სთხოვდა კორდილიას. **ღირს გონება გაუნათდა, ახლა იგი ადამიანური სიკეთითა და სითბოთა გამსჭვალული, მაგრამ ღირის ეს მეტამორფოზა ძალზე დაგვიანებულია**. სცენის სხვადასხვა მხრიდან მოცოცავდნენ შემადრწუნებელი შავი ფიგურები. ისინი მივარდებოდნენ ღირსა და კორდილიას, ხელში აიყვანდნენ მათ და სხვადასხვა მხარეს გაიტაცებდნენ. ეს ყველაფერი საშინელი ხმაურის ფონზე ხდებოდა. ღირს და კორდილიას ერთმანეთისკენ ხელები ჰქონდათ გაშვერილი, მაგრამ ისინი უჩინარდებოდნენ სცენის სიღრმეში, სიბნელეში. **ამ დროს სცენაზე თითქოს მიწისძვრა იწყებოდა, ირგვლივ საშინელი გუგუნის ფონზე ყველაფერი ირყეოდა და ინგრეოდა**. სცენის სიღრმიდან კვამლი გამოდიოდა, ამ კვამლს პროექტორის სხივი კვეთდა. ადამიანები, რომლებიც სცენაზე იდგნენ, ძირს ეცემოდნენ. ირგვლივ ყველაფერი ინგრეოდა, სცენაზე სარკისებრად არეკლილი პარტერი მთლიანად ჩამოიქცეოდა. თავის დროზე ღირის მიერ შექმნილი სამყარო მთლიანად ნადგურდებოდა. ე. წ. მოთვალთვალისა თუ დამკვირვებლის ფიტული უმწეოდ ქანაობდა ჰაერში. სცენაზე კვლავ სიჩუმე ისაღვურებდა. ღირი ნელ-ნელა შემოდის სცენაზე და მხრებში თოკგამობმულ კორდილიას ძლივს მიათრევდა, შემდეგ ჩამოჯდებოდა ავანსცენაზე, კორდილიას გულში იკრავდა და

სასოწარკვეთილი დარბაზს მიმართავდა: „მკვლევები ხართ! გამყიდველები! შეგაჩვენოთ უფალმა ყველა!“ სასოწარკვეთილი ღირი სრულიად მარტო რჩებოდა ამ დაქცეულ სამყაროში. ასეთი იყო სპექტაკლის ფინალი, შემზარავი, ერთდროულად დამთრგუნველი და საოცრად გულისამაჩუყებელი.

„კვლავ გაისმოდა სპექტაკლის დასაწყისში გაუღერებული ახალი აპოკალიფსის ძველი ხმები და ინგრეოდა კიდევ ის სარემონტო ნაგებობა, რომელსაც ჩვენთან ერთად შესცქეროდა ღირის თეატრის კიდევ ორი აქაც ერთმანეთთან დუბლირებული ფიგურა – ქანდარაზე წამომჯდარი უტყვი მარადიული მაყურებელი და ძელზე დასკუპებული მაიმუნი. ეს ორი ინდიფერენტული ფიგურა, რაღა თქმა უნდა, მაყურებელთან იყო იდენტიფიცირებული და ღირის თეატრის შემზარავი ფინალიც მისი ზნეობრივი თუ ინტელექტუალური უმწიფრობით გახლდათ განპირობებული“.³⁹

რობერტ სტურუას „მეფე ღირში“ გამოჩნდა რეჟისორის „სათეატრო ენის“ ახალი პლასტები, ახალი შრეები. ეს იყო განსხვავებული რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრისაგან. თამაშის ახლებური მანერა, ფსიქოლოგიური სფერები შერწყმული მის თეატრალურ სტილისტიკასთან უფრო მეტ შინაგან ძაღას და სითბოს ანიჭებდა სპექტაკლს.

მაკბეტი

რობერტ სტურუამ შექსპირის „მაკბეტი“ რუსთაველის თეატრში 1995 წელს დადგა. ეს იყო რეჟისორის მიერ საქართველოში განხორციელებული შექსპირის მესამე ტრაგედია. რობერტ სტურუა „რიჩარდ მესამეში“ და „მეფე ღირში“ წინა პლანზე წამოსწევს საუკუნეების მანძილზე მსოფლიოში კაცობრიობის მიერ ჩადენილ ბოროტებას, კაცობრიობის უზარმაზარ უარყოფით ენერგიას, იმ ენერგიას, რომელმაც მსოფლიო კატასტროფამდე შეიძლება მიიყვანოს. „მაკბეტში“ რეჟისორი ისევ მიმართავს ძალაუფლებისათვის ბრძოლის თემას, მაგრამ ამ შემთხვევაში იგი ყურადღებას ამახვილებს ადამიანზე, მის განცდებზე. ამ

³⁹ მუშლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 81.

სპექტაკლში უფრო მძაფრად გამოიკვეთა სამყარო ადამიანთა ცოდვებითა თუ უბიწოებით აღვსილი. აქ ადამიანის სულიერი ნგრევა, გადაგვარება, სიკვდილი გათანაბრებულია სამყაროს ნგრევასა და გაცამტვერებასთან.

„მაკბეტში“ დრო არ არის განსაზღვრული. ის, რაც სცენაზე ხდება, ყოველ დროსა და ეპოქაში შეიძლებოდა მომხდარიყო და მომავალშიც მოხდეს. რეჟისორის ამ ჩანაფიქრს სცენოგრაფია (მხატვარი მ. შველიძე) და კოსტიუმები მკვეთრად უსვამენ ხაზს. სპექტაკლი თითქოს მიგდებულ სარდაფში ან, შეიძლება, ბუნკერში თამაშდება. სცენაზე მიმოფანტული ნივთები დროის განუსაზღვრელობას უსვამს ხაზს. სცენის შუაგული თითქმის ცარიელია. უფრო სწორი იქნებოდა მეთქვა, გაცამტვერებულია. სცენის ორივე მხარეს ჩაშავებული კედლები ომის შემდგომ გადაბუგებული შენობების ნარჩენების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ადგილებში მოჩანს დაჟანგებული, გამოჩრდილი მიწები და ელექტროსადენები. გაუგებარ ნაგებობებზე მტვრიანი პოლიეთილენის მატერიებია ჩამოფარებული. ზემოთ, მთელი სცენის გასწვრივ ცელოფანია გადაჭიმული, რომელიც სცენაზე გათამაშებული მოვლენების განვითარებასთან ერთად ხან თითქოს მოიქუფრება, ხან სცენაზე ჩამოეშვება და ფარდის როლს ასრულებს და სცენას ორად ყოფს. ავანსცენაზე წითელი სავარძელი დგას, მის გარშემო სხვადასხვა ნივთია მიმოხეული. მარჯვნივ მაღალზურგიანი შავი სავარძელია. გვერდითა ღოუაზე მიყუდებულია წმინდანის ფიტული, წმინდა წერილით ხელში. თაბაშირისაგან დამზადებული თავი მეტალის ჯოხზეა წამოცმული. ქვაბში ადამიანის ფიტულია ჩაკიდებული. ქვევით, მთელ სივრცეზე, გაფენილია ტყავისმაგვარი, ჭუჭყიანი, თითქოს სისხლით გაჟღენთილი, ქსოვილი. სცენის გარშემო ხმლებია ჩარტობილი. ცარიელ სცენაზე დგას მხოლოდ შავად შეღებილი ტაბურეტი – სამეფო ტახტის კომიკური ანალოგი. **სცენაზე შექმნილია უსახური, ერთფეროვანი სამყარო, სადაც სიცოცხლისთვის ადგილი არ არსებობს. სწორედ ამ გარემოში თამაშდება ამაზრზენი, ბინძური ბრძოლა ძალაუფლებისათვის.**

„ამ სპექტაკლში ადამიანის სულიერი გადაგვარება და სიკვდილი აღიქმება არანაკლებ ტრაგიკულ მოვლენად, ვიდრე სამყაროს ჰიპოთეტური ნგრევა და გაცამტვერება“.⁴⁰ – წერს პაოლა ურუშაძე.

⁴⁰ ურუშაძე პ. „რობერტ სტურუას მაკბეტი“, ჟურ. „ხელოვნება“ 2001. №3-4. გვ. 7.

სპექტაკლში ყველაფერი რეჟისორის ნებას ექვემდებარება. აქ, ხაზგასმულია მხოლოდ მისი ხედვა სპექტაკლში წარმოჩენილი კონფლიქტური სიტუაციებისა. სცენოგრაფია, მიზანსცენები, შტრიხები, მსახიობების თამაში რეჟისორის ზუსტ, თითქოსდა მათემატიკურ გათვლებს ექვემდებარება. აქ, ამ სპექტაკლში ყველაფერი თამაშობს: ტანი, ხელები, თითების პლასტიკა. თითოეული მოძრაობა, ყველაფერი დაკავშირებულია ადამიანის სულიერებასთან, მის შინაგან განწყობასთან. „მაკბეტში“ რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენა შორს არის „ყოფითი“ სცენური ურთიერთობებისგან, ცხოვრებისეული დეტალებისგან. აქ, თითქოს, ყველაფერი უკიდურესი დაძაბულობის ზღვარზე მიმდინარეობს. სპექტაკლი არ არის გადატვირთული ეფექტებით, მაგრამ ამავე დროს მაყურებელი შეიგრძნობს რეჟისორის უღევი ფანტაზიის ნაყოფს.

სპექტაკლის დასაწყისში ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი ერთგვარ ნაგვის გროვაში თვლემს. მხოლოდ ვიწრო შუქის ზოლი გამოყოფს მას სიბნელიდან. იგი გაყუჩებულია, თითქოს ელის ხელსაყრელ მომენტს, რათა ეს მომენტი ხელიდან არ გაუშვას და სამეფო გვირგვინს დაეუფლოს. ამ ნატერის ასახდენად კი ხელსაყრელი პირობებია საჭირო. სპექტაკლში მაკბეტის გარშემო არსებული ქვეყანა ძალაუფლებისათვის ბრძოლის მორევშია ჩაფლული. აქ ყოველ ავანტიურისტს შეუძლია იბრძოლოს ტახტისთვის. ამისათვის იგი სხვებზე ოდნავ ჭკვიანი, მოხერხებული, სასტიკი და დაუნდობელი უნდა იყოს. აქ, ამ სამყაროში, არავინაა უცოდველი. პიესის პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, სპექტაკლში მეფე დუნკანიც (დავით პაპუაშვილი) სისხლიანი ტირანია. დანარჩენი დიდებულებიც, ქვეყნის მმართველობის სათავეში მყოფნი, მასავით თვალთმაქცნი არიან. ყველანი ერთნაირები არიან და ყოველის სანუკვარი ოცნება სამეფო გვირგვინია. სამეფო გვირგვინისათვის ბრძოლაში კი ხან ერთი იმარჯვებს, ხან მეორე.

რობერტ სტურუას მაკბეტს სამეფო ატრიბუტიკა, სიმბოლოები საერთოდ არ აინტერესებს. მისთვის მთავარია ძალაუფლების მოპოვება, რაც მას საშუალებას მისცემს იბატონოს ადამიანებზე. სისხლის სუნი ათრობს და აბრუებს. პიესაში მაკბეტი შეშფოთებულია იმის გამო, რომ ხელებიდან სისხლის ღაჭებს ვერ იშორებს, სპექტაკლში კი მაკბეტი სისხლის სუნის შეგრძნებას ვერ იშორებს. მეფე დუნკანის მკვლელობის შემდეგ იგი ხშირად ცნობს თავის ხელებს. თავდაპირველად მას თითქოს გულისრევის შეგრძნება ეუფლება, მაგრამ შემდგომ,

სისხლის სუნი ახალი სისხლის დაღვრის სურვილს აღუძრავს. ლედი მაკბეტიც რადაცნაირი ნეტარებით შეიყნოსავს ხოლმე ამ სისხლის სუნს. მაგალითად, მაკბეტთან ალერსის სცენაში იგი ხარბად დაყნოსავს მეუღლის ხელებს და მის სახეზე ღიმილი გაკრთება. **სისხლის სუნი მეუღლეებს თითქოს სიმხნევებს მატებს და შემდგომი ქმედებების სურვილს აღუძრავს.** ამასთანავე, მაკბეტს სინდისის ქენჯნაც აწუხებს. მას აღელვებს „იმქვეყნიური დასჯის“ საკითხი. ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტისთვის არ არის სულერთი, თუ რა მოელის მას სიკვდილის შემდეგ. სპექტაკლში მაკბეტისთვის ერთ-ერთი ყველაზე სულისშემძვრელი კითხვაა: „და მე სად გამეღვიძება?“ ეს ფრაზა რეჟისორის ჩართულია, რაც კიდევ უფრო მეტად აღრმავებს მაკბეტის დანაშაულის და სასჯელის მნიშვნელობას. ერთხელ ჩადენილი ბოროტების, მკვლელობის შემდეგ, სინდისის ქენჯნის მიუხედავად, მაკბეტი ჯიუტად აგრძელებს საკუთარ თავში ადამიანური გრძნობების ჩაკვლას. თითქოს ბოროტებას გემო გაუგოო, ვეღარ ჩერდება, თუმცა ღუნკანის მკვლელობის შემდეგ იგი თავად აღარ ისვრის სისხლში ხელებს და მკვლელებს ქირაობს.

სპექტაკლში ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი და ნინო კასრაძის ლედი მაკბეტი უფრო ახალგაზრდები არიან, ვიდრე ეს პიესაშია. გაახალგაზრდავებულია სპექტაკლში მათი გარემოცვაც. ისინი თითქოს დაავადებულნი არიან მკვლელობების ჩადენის სინდრომით და დაუფიქრებლად ხოცავენ ერთმანეთს. მათში ჩაბუდებული სისასტიკე უაზრო და აუხსნელია. ისინი თითქოს განგებამ შექმნა მკვლელებად. ამის ხაზგასასმელად რობერტ სტურუამ გრძნეული დების სახეები გროტესკულ ასპექტში გადაწყვიტა. სამ გრძნეულ არსებას სპექტაკლში უფროსი თაობის მსახიობები: გიორგი გეგეჭკორი, გურამ საღარაძე და ჯემალ ლაღანიძე განასახიერებდნენ. **რეჟისორის ჩანაფიქრით ისინი იდუმალი მოჩვენებები კი არა, არამედ გაურკვეველი სქესის არსებები არიან.** რეჟისორი დაეყრდნო პიესაშივე არსებულ მინიშნებას – ბანქო მიმართავს კუდიანებს: „დედაკაცები უნდა იყოს, მაგრამ ეგ წვერი სხვას მოწმობს“. **სტურუას აღქმები უფრო მიწიერი არიან, ვიდრე მისტიკური.** რეჟისორმა და მსახიობებმა განზრახ მიმართეს ყოფით დეტალებს, რათა აღქმები უფრო ცოცხალ, მიწიერ არსებებად ექციათ. მათი პერსონაჟები სპექტაკლში უფრო სასაცილოები ჩანან, ვიდრე იდუმალნი და მისტიკური. „ჯადოსნობის“ ადგილი დიდი სარდაფია, რომლის შუაგულში ქვაბი დაუდგამთ, გრძნეულ ნახარშს ათუხთუხებენ და ხტუნვა-ხტუნვით უვლიან გარს.

ეშმაკეულნიც და ადამიანებიც, რეჟისორისა და მხატვრის ჩანაფიქრით, ერთსა და იმავე გარემოში მოქმედებენ. ეს გარემო ჯოჯოხეთის ასოციაციას იწვევს. სპექტაკლში ზღვარი ადამიანებსა და გრძნეულებს შორის არ არსებობს. გრძნეულები გაადამიანურებულები არიან და, პირიქით, ადამიანები სატანისებრ არსებებად გვევლინებიან. ამიტომაც არის, რომ მაკბეტი არანაირ გაუცხოებას არ განიცდის მათ საბრძანებელში, მათთან ერთად ამზადებს ჯადოსნურ ნახარშს და გემოსაც კი უსინჯავს. რეჟისორის ინტერპრეტაციით, მაკბეტის ბედს თავად მაკბეტი განაგებს და არა ეს გრძნეული არსებები. რიტუალები, რომლებსაც ალქაჯები ასრულებენ, კომიკურ ხასიათსაც კი ატარებენ. რეჟისორის ჩანაფიქრით მსახიობები ხაზს უსვამენ იმ გარემოებას, რომ ისინი, სწორედ რომ, თამაშობენ გრძნეულებს. ამიტომაც არიან ისინი უფრო გროტესკულები და არა იდუმალები გარემოცულნი. მაკბეტის მოქმედება მხოლოდ ფორმალურად არის დაკავშირებული გრძნეულების წინასწარმეტყველებასთან. მაკბეტი არ მოქმედებს სხვისი კარნახით, ვინაიდან თავის ბედისწერას თავადვე განსაზღვრავს. მართალია, იგი მეორედაც მიდის გრძნეულებთან, მაგრამ გულგრილად უსმენს მათ დარიგებებს, ვინაიდან მშვენივრად იცის, თუ როგორი იქნება მისი შემდგომი ნაბიჯები.

შექსპირთან მაკბეტს გმირული და სახელოვანი წარსული აქვს. რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით კი ზ. პაპუაშვილის მაკბეტის წარსული ერთგვარად უგულვებელყოფილია. იგი თითქოს წარსულის გარეშე ხედება ამ სამყაროში, სადაც თვითონ, ბრძოლითა და აგრესიით, უნდა იპოვოს საკუთარი თავი.

„როგორც ცნობილია, ტრაგედია „მაკბეტი“ გამსჭვალულია არსებობის ორაზროვნების სულისკვეთებით. გმირის ვაჟკაცობა, ქველობა საშინელ ბოროტებაში გადაიზრდება, რითაც თვით ეს ქველობა ეჭვქვეშ დაყენებული. რ. სტურუას მიხედვით, ყოვლისმომცველი ქაოსი სტიქიურად ამორალურია და გულგრილია ყველანაირი ბოროტებისა და სიკეთის მიმართ. ამას განასახიერებს სწორედ ზ. პაპუაშვილის მაკბეტი. ტრაგიკული კოლიზია მის შიგნითაა, მის სულშია დაბუდებული, ანუ მას არ უპირისპირდება (გარკვეულ დრომდე) რაიმე გარეგანი ფაქტორი, ან ვინმე – ანტიგმირი. ამიტომ იგი, შექსპირის გმირისაგან განსხვავებით, არ არის ზეპუნებრივი ძალებისგან – ამ შემთხვევაში გრძნეული, კუდიანი ქალებისგან – ამაღლებული გმირი“.⁴¹

⁴¹ გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ. „ხელოვნება“. 1997. გვ. 476-477.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის, მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია დრამატურგიის საპირისპირო გზით სიარული. იმავდროულად იგი ახერხებს ასახოს დრამატურგიული ჩანაფიქრი. ამ შემთხვევაშიც რობერტ სტურუას გრძნეული ქალები ფორმალური მხატვრული ხერხია, მეტაფორაა. მათ გამოსახვას რეჟისორმა ჩამოაცილა ყოველგვარი ტრაგიკული, მისტიკური, იდუმალი პათოსი. ასევე, შექსპირის ტრაგიკული გმირი მაკბეტი სპექტაკლში ერთობ მიწიერია, არანაირი სიდიადე და განსაკუთრებულობა არ ახასიათებს ზ. პაპუაშვილის მაკბეტს.

„რობერტ სტურუას სპექტაკლში ბედი მაკბეტის წინაშე წარსდგება არა „გრძნეული დების“ ზღაპრული სახით, არამედ სწორედ ადამიანური, დაკნინების და გადაგვარების განსახიერებით. და, ამავე დროს, ეს მართლაც რომ უცნაური არსებანი (Weird Sisters) ჩვენს თვალში უფრო სასაცილონი ჩანან, ვიდრე შიშის მომგვრელნი – თავისი სუფელური ხითხითითა და ჩიფჩიფით, მოულოდნელი პათეტიკით, მედიდური პოზებითა და ჟესტებით, აშკარად თავის გემოზე შერჩეული ხატოვანი ძონძებით“.⁴²

ზაზა პაპუაშვილის თამაშში წინა პლანზეა წამოწეული მაკბეტის სულიერი დაკნინების პროცესი. მოვლენების განვითარებასთან ერთად იგი თანდათან კარგავს ადამიანურ ღირსებებს და სულ უფრო ნაკლებად მოგვაგონებს მამაც მეომარს. მისი არსება იჟღინთება ბოროტებით და სიძულვილით, საკუთარი თავისადმი პატივისცემას ენაცვლება აგრესიული თვითდამკვიდრებისაკენ ლტოლვა. მის სულში გაჩენილ სიცარიელეს კი შიშის გრძნობა ავსებს. ამ შიშის გრძნობის დამაღვას იგი ჯამბაზობით და ცინიზმით ცდილობს. კუდიანებთან შეხვედრის შემდეგ მაკბეტის ყველა ქვენა გრძნობა გამოსავალს პოულობს. მისი ერთგული თანამზრახველი – ლედი მაკბეტი, რომელსაც ნინო კასრაძე ასახიერებს რობერტ სტურუას სპექტაკლში, მომხიბვლელი, ნაზი, მიმზიდველი ახალგაზრდა ქალია. მათ ერთმანეთისადმი ძლიერი ლტოლვა აქვთ. ლედი მაკბეტი ამ ლტოლვას ოსტატურად იყენებს და ცდილობს ქმრის გაორებისა და ყოყმანის აღმოფხვრას.

სპექტაკლი ქმნის შიშის, სიკვდილის, კატასტროფის მოლოდინის ატმოსფეროს. აქ ამ გარემოში, ყველა ერთმანეთს მტრობს. სცენაზე დამორგუნეული განწყობილებაა გამეფებული. დავით პაპუაშვილის მეფე ღუნკანიც

⁴² ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 12.

კი დაუნდობელი და ბოროტებით არის აღვსილი. მისი პირველი გამოჩენა სცენაზე
გია ყანჩელის მუსიკის თანხლებით ერთგვარ საბრძოლო თავდასხმას მოგვაგონებს.
იგი თავისი ამაღლით შემოიჭრება სცენაზე. **გაისმის უცნაური ხმები, რკინის
ქლარუნი, კენესა, ოხვრა, ფრინველთა გამკივანი ხმები, ჯარისკაცთა ლეგიონების
ნაბიჯების ხმები. ღუნკანი და მისი ჯარისკაცები ავანსცენისკენ მოაბიჯებენ.**
**კეთილი ამბის მაუწყებელ, სასიკვდილოდ დაჭრილ ჯარისკაცს ღუნკანი ყელში
ხელს წაუჭერს და აწამებს.**

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ნორმალური ადამიანური
ურთიერთობები თითქმის არ ხორციელდება. ქმედებებში ჭარბობს დამცირება,
ძალმომრეობა, ცინიზმი, მკვლელობა, გაშმაგებული სექსუალური ურთიერთობანი.
უფრო მეტიც, სპექტაკლში ჩვეულებრივად თითქოს არც დადიან: ან დარბიან, ან
ძირს დაცემულნი ხოხავენ, ან ერთმანეთს ებრძვიან, მოჭრილი თავებით
ბურთაობენ. მრავლის მიმნიშნებელია მოღალატე კავდორის მთავრის სიკვდილის
ეპიზოდი. ურიკაზე მოთავსებულ თავმოკვეთილ გვამს შემოაგორებენ სცენაზე,
შემდეგ კი საორკესტრო ორმოში გადაუძახებენ. ეს ეპიზოდი მაკბეტისთვის ბევრის
მიმანიშნებელია. კავდორის მთავარი მაკბეტით წარჩინებული დიდებულია.
მაკბეტმა მისგან არა მარტო მისი ადგილ-მამული, არამედ თითქოს სულიც მიიღო.
მაკბეტი – ზ. პაპუაშვილი, ხელით ეხება მის წაჭრილ თავს და სისხლიან ხელებს
დაყნოსავს. თავიდან ზიზღის გრძნობა ეუფლება, მერე კი ამ ზიზღს ერთგვარი
ნეტარება ცვლის, უფრო ღრმად შეიყნოსავს სისხლის მძაფრ სურნელს. რობერტ
სტურუამ ამ სცენას **საბედისწერო მნიშვნელობა მიანიჭა**. აქ გადმოტანილი რიჩარდ
მესამეს ფრაზა – „ჩვენ ცოდვილნი, მხოლოდ სახეებს ვცნობთ და არა გულებს“,
უსაზღვროდ ვენდობოდი ამ დიდებულსო, – რომელსაც მეფე ღუნკანი
წარმოთქვამს, მაკბეტს უნდა მოხვედროდა გულზე. ეს ფრაზა ხომ სწორედ მისი
მისამართით იყო ნათქვამი, მაგრამ მაკბეტის უკან დახევა შეუძლებელია, იგი
უკვე დაადგა სისხლიან გზას.

**სპექტაკლში მკვდრებს არ ასაფლავებენ. მათ თითქოს უზარმაზარ
ნაგავსაყრელზე გადაისვრიან ხოლმე.** თავად მეფე ღუნკანსაც ქსოვილში გახვეულს
მოათრევენ და ავანსცენაზე დაასვენებენ. ცელოფნის ჭუჭყიანი ცა კულმინაციისას
ტალღისებრ მოძრაობას იწყებს, მისი ნელი რხევა ავისმომასწავლებელია. სცენაზე
მახვილებია მიმოხეული, ამდენად, დაპირისპირებულებს იარაღის ძებნაც კი არ

სჭირდებათ. სპექტაკლში ერთხელ მოკლულები კვლავ აგრძელებენ სიცოცხლეს და არა მარტო მაკბეტისა და მისი მეუღლის „ზმანებებში“, არამედ „რეალურად“. ისინი ცოცხლდებიან პირადი შურისძიებისათვის და არა სამართლიანობის აღსადგენად. სიკეთე და სამართლიანობა შორს არის ამ ადამიანებისაგან. თუმცა, მაკბეტის ბოროტება ერთხელ უკვე მოკლულებს აიძულებს მის მოწინააღმდეგეთა ბანაკში ყოფნას. მაკბეტის კიდევ უფრო დიდი ბოროტების წინააღმდეგ მკვდრები და ცოცხლები ერთიანდებიან. მაკბეტის მიერ მოკლული დუნკანი, რომლის ქსოვილში გახვეული გვამი ავანსცენაზე მიატოვეს, გაინძრევა, თავს გამოითავისუფლებს და ამბობს, თუ რამდენი საზარელი ამბის მომასწრე ყოფილა ცხოვრების მანძილზე, მაგრამ ასეთი საშინელი ღამე ჯერ არ მახსოვსო. ეს თითქოს საკუთარი მკვლელობის მხილველის აღსარებაა და ამავე დროს უკვე დაწყებული „საშინელი ღამეების“ კოშმარის განცდაც. ეს „საშინელი ღამე“ მძიმე ტვირთად აწევთ სპექტაკლის გამირებს.

„მოქმედების ადგილის და დროის პირობითობა, სპექტაკლის ირეალური „არე“ არც ერთი წამით არ არღვევენ გამირის სახის ფსიქოლოგიურ მთლიანობას, მისი სცენური განვითარების ლოგიკას, მის ადამიანურ დამაჯერებლობას. „ჭინკები“ და „ანრდილები“, სპექტაკლის ეს სრულფასოვანი მონაწილენი, მაკბეტთან შეხებისას მისი, ძალაუფლების წადილით აღგზნებული გონების, მისი დაფარული ფიქრებისა და ფანტაზიის ნაყოფად აღიქმებიან. ყველაზე მკაფიოდ მათში აისახება მისი დაუძლეველი შიში, ქვეცნობიერი სწრაფვა – მოხსნას თავის სულს მისთვის აუტანელი ზნეობრივი ტვირთის მცირე ნაწილი მაინც და „გადააბრალოს“ იგი უხილავ, მასზე მძლავრად ზემოქმედ „თანამესაქმეებს“.⁴³

სპექტაკლში არ არის მკვეთრად გამოჯნული ბოროტება და სიკეთე, ისევე როგორც, წაშლილია ზღვარი მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის. აქ, ამ სპექტაკლში იდუმად, მისტიკურ ძალებს დიდი ყურადღება არ ექცევა. აქ მთავარია პერსონაჟების ურთიერთობები, გაუთავებელი დაღატი, შეთქმულებები, მკვლელობები. პიესაში მეფე დუნკანის მკვლელობით ყველანი გაოგნებულიები არიან, სპექტაკლში კი დუნკანის მკვლელობას შეთქმულების, სახელმწიფო გადატრიალების ელფერი აქვს. მაკბეტმა და მისმა მეუღლემ მოკლეს მეფე დუნკანი, მაგრამ საკმარისია ბანკომ და მაკდუფმა ეჭვი შეიტანონ მაკბეტის

⁴³ ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 9.

სიტყვებში, რომ მეისიერად შავებში ჩაცმული მებრძოლები გამოცვივდებიან, ალყაში მოაქცევენ და თოფებს მიუშვერენ მათ, ვინც ეჭვი გამოთქვა. ლენოქსის სიტყვები კი – „როგორც ჩანს, მისმა მცველებმა მოჰკლეს...“ ისე უღერს, რომ მან, ლენოქსმა კი იცის, ვინც არის ნამდვილი მკვლელი, მაგრამ იგი მაკბეტის მხარესაა.

მაკბეტი და ლედი მაკბეტი მეფე დუნკანის მკვლელობის შემდეგ ერთმანეთის აღერსით ცდილობენ აფორიაქებული სულის დამშვიდებას. ამაზრზენი და შემზარავია მათი ერთმანეთისადმი ვნებიანი ლტოლვა ამ სისხლით მოსვრილ, ბინძურ სამყაროში.

მაკბეტის სიტყვებია – „სისხლს სისხლი მოსდევს“ და იგი იწვებს თანამზრახველების მკვლელობას, ტირანი მხარდამჭერების მოსპობას იწვებს და თანდათან უფრო მეტად ეფლობა სისხლში. რეჟისორი და მსახიობი გვიჩვენებენ ბოროტმოქმედად ქცეული მაკბეტის ზნეობრივ დაცემას, სულიერი სამყაროს რღვევას, ადამიანური ღირებულებების გაუფასურებას და აქედან გამომდინარე, სულიერი სიმშვიდის დაკარგვას. მაკბეტი ლედი მაკბეტთან ერთად ლოგიკურად მიემართება აღსასრულისაკენ, მაგრამ ამ აღსასრულამდე ისინი საზარელ ტანჯვას განიცდიან. ეს არის საფასური ძალაუფლებისა და გვირგვინისათვის ბრძოლისა. მანამდე კი მაკბეტს მეფედ აკურთხებენ – ჰენდელის ჰანგების ფონზე. ბრჭყვიალა გვირგვინი, ჰენდელის მუსიკა და ის ტრაგიკული მოვლენები, რომლებიც ამ დიდების მოსაპოვებლად განახორციელა მაკბეტმა, სპექტაკლში რეჟისორის მიერ სპეციალურად არის ხაზგასმული, რათა უფრო ნათლად წარმოაჩინოს ადამიანური დაცემის სიღრმეები.

ტაკიმასხარა ტირანის, რომელიც ცინიკურად თელავს ყველას და ყველაფერს საკუთარი მიზნის მისაღწევად, გვერდით დგას ნამდვილი ჯამბაზი (დ. უფლისაშვილი).. იგი განასახიერებს მორჩილ, ლაქუცა ქვეშევრდომს, რომელსაც მთლიანად დაკარგული აქვს ადამიანური ღირსება. „მაკბეტის“ მასხარა განსხვავდება „რიჩარდ მესამის“ მასხარისაგან. „რიჩარდ მესამეში“ ავთო მასხარადის მიერ განსახიერებულ პერსონაჟს ირონიული დამოკიდებულება ჰქონდა სცენაზე გათამაშებული მოვლენებისადმი.

მეფედ კურთხევის შემდეგ მაკბეტი წვეულებას მართავს. ამ სცენაში იგი თავს ანებებს ჯამბაზობას და მანჭვა-გრეხას. მას დაქირავებული მკვლელების

მიერ მოკლული ბანქო (ლ. ბერიკაშვილი) ეცხადება. იმ წუთებში მაკბეტს არც სტუმრები აინტერესებს და არც ლედი მაკბეტი. მისთვის ბანქოს აჩრდილი უფრო რეალურია, ვიდრე მის გარშემო არსებული ცოცხალი ადამიანები. **აქ ერთმანეთს ენაცვლება რეალური და ირეალური. სტუმრები და ლედი მაკბეტი – მოღანდებები არიან, ბანქო კი რეალური, ხელშესახები და ნამდვილია.** ეს სიტუაცია ორჯერ მეორდება, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს მაკბეტის სულიერ დეპრესიას, კრიზისს. ეს „ავი სენი“ ტანჯავს და ნელ-ნელა ანადგურებს მაკბეტს. სტუმრები კი შეშინებულები არიან და ელიან მოახლოებულ კატასტროფას, ან მაკბეტის „თამაშის“ დასასრულს. **პიესაში მაკბეტის წვეულება ხალხმრავალი და დიდებულია, სპექტაკლში კი ეს წვეულება ერთობ მცირერიცხოვანია.** მოწვეული სტუმრები შეშინებულნი არიან. მათ იმისიც კი ეშინიათ, რომ ლედი მაკბეტის მიერ მიწოდებული ლანგრიდან სასმელი აიღონ, რადგანაც მოწამელის ეშინიათ. სწორედ ეს შიში და უნდობლობაა გამეფებული მაკბეტის სამყაროში და არა მოახლოებული კატასტროფის მისტიკური ნიშნები.

„რაც შეეხება სპექტაკლის ფანტასმაგორიულ შრეს, იგი აქ თავისებურ ფილოსოფიურ „ზედნაშენად“ აღიქმება. სწორედ მასშია ჩაქსოვილი ის მარადი, დღემდე ამოუხსნელი კითხვები, რომლებზედაც პასუხის გაცემა ბოლომდე ვერც შექსპირის დრომ შეძლო და ვერც ამ დროზე უფრო ხნიერმა და გამოცდილმა დღევანდებლობამ... კითხვების ეს კორიანტელი უნებლიეთ თვით მაკბეტსაც უსვამს კითხვას: კაცია-ადამიანი?! სპექტაკლის მიხედვით პასუხი ერთნიშნადია: ჭეშმარიტად ადამიანია... და მთელი უბედურება სწორედ იმაშია, რომ იგი ადამიანია“.⁴⁴

რობერტ სტურუას სპექტაკლში, ისევე როგორც შექსპირთან, ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანია, ყველანაირი ადამიანური განცდებით. იგი, როგორც ადამიანი, სჩადის ბოროტებას და ამ ჩადენილი ბოროტებისთვის ადამიანივით ისჯება. ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი ყოყმანობს, იტანჯება, იგი გადმოსცემს იმ რთულ სულიერ მდგომარეობას, რომელსაც მაკბეტი განიცდის. ყველაზე სასტიკი კი ამ სულიერ ჭიდილში არის სინდისის ქენჯნა. მაკბეტი, ერთ დროს მამაცი მებრძოლი, მოაზროვნე და მოსიყვარულე ადამიანი, სასტიკ ბოროტმოქმედად იქცა. ყველაფერი ეს კი, სწორედ ადამიანური

⁴⁴ ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 9.

ამპარტავნების შედეგია. გამარჯვებებმა, რომლებიც მაკბეტმა ბრძოლებში მოიპოვა, დაარწმუნა იმაში, რომ მას შეუძლია ადამიანებზე ბატონობა, ადამიანების მართვა. ამიტომაც იგი მზად არის იბრძოლოს ძალაუფლების მოსაპოვებლად, ამ გზაზე კი არაფრის წინაშე არ დაიხვეს უკან. ყველა ის სიკეთე, რაც მას ადრე გააჩნდა, ახლა სასტიკ და დამანგრეველ ძალად გარდაიქმნება. მაკბეტს დიდი წარმოსახვის და ფანტაზიის უნარი აქვს. ეს მკაფიოდ ვლინდება მის გამმაფრებულ მგრძნობელობაში. მას შეუძლია დაინახოს ის, რაც სხვებისთვის უხილავია. სწორედ ეს ეხმარება თავისი სასტიკი ბოროტმოქმედებების განხორციელებაში. ბანქოს და მაკდუფის ოჯახის მკვლელობები ზუსტად გათვლილი და დაგეგმილი აქვს. იგი ყურადღებით ადევნებს თვალს ჩანაფიქრის განხორციელებას, ერთ ეპიზოდში კი თავად ახორციელებს ე. წ. „შიკრიკის“ როლს.

სპექტაკლში მაკბეტი და ლედი მაკბეტი ძალიან ჩქარობენ. ისინი ყველაფერს სწრაფად, იმპულსურად, ნერვულად, ადგზნებულად აკეთებენ. მათი ქმედებები თითქოს დეფორმირებულიც კი არის. მათი სასიყვარულო სცენებიც კი თითქოს ორმხრივი სექსუალური ძალადობაა. სწორედ სიყვარულია მათი ბოროტების ყველაზე უფრო სულისჩამდგმელი და, იმავედროულად, ქმედითი ძალა. თანაც სიყვარული მთელი თავისი არსითა და გამოვლინებებით. რობერტ სტურუამ ერთგან აღნიშნა, რომ მაკბეტი შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ ერთგვარი ტრანსფორმირებული გაგრძელებაა. აი, რაში შეიძლებოდა გადაზრდილიყო მათი სიყვარული, როგორებად შეიძლება ქცეულიყვნენ რომეო და ჯულიეტა. ბოროტება და სიყვარული აქ ერთმანეთში გადახლართულა. სიყვარული კვებავს ბოროტებას და პირიქით, ბოროტება რაღაც განსაკუთრებულ სიმწვავეს ანიჭებს მათ სიყვარულს. ბედის ირონია ის არის, რომ ეს სიყვარული ბოროტებისათვის მიცემული დროით შემოიფარგლება. სწორედ ბოროტება ანიჭებს ამ სიყვარულს სიმწვავეს და გზნებას. მაკბეტი და ლედი მაკბეტი ე. წ. იდეალური წყვილია. ისინი ჭეშმარიტად „ერთ ხორც და ერთ სულ“ არიან. მათ უსიტყვოდ ესმით ერთმანეთის, გუმანით ხედებიან ერთმანეთის სანუკვარ მისწრაფებებს. რობერტ სტურუამ და ქორეოგრაფმა გია მარდანიამ ამ წყვილის არაჩვეულებრივი პლასტიკური ნახაზი შექმნეს, სცენაზე გააცოცხლეს მათი უცნაური და ტრაგიკული სიყვარული. რეჟისორმა და ქორეოგრაფმა მსახიობებთან ერთად შეძლეს შეექმნათ მძაფრი, ექსპრესიით აღსავსე პლასტიკური ნახაზი. მათი ვნება და სულიერი ერთიანობა ყველაზე მძაფრად მეფე ღუნკანის მკვლელობის დამეს გამოვლინდა მათი

სისხლიანი ხელების შეერთებაში. შემდგომ ამ წყვილს ასეთი ვნებიანი ღამე აღარ ექნებათ... ფინალში ამ უდიდესი გრძნობის მხოლოდ ნამსხვრევებიღა რჩება. ლედი მაკბეტი ცდილობს ხელებიდან უხილავი სისხლის მოშორებას, იგი ესაუბრება მაკბეტს, რომელსაც მხოლოდ თავად ხედავს, ეალერსება, ამშვიდებს და თან ცდილობს რაღაც გაიხსენოს, რაღაც მოძებნოს. ბოლოს აღმოაჩენს მაკბეტის წერილს, რომელშიაც იგი კუდიანებთან შეხვედრის ამბავს მოუთხრობს. ლედი მაკბეტი ნაკუწებად აქცევს ამ წერილს. ამ აქტით მას სურს ხაზი გადაუსვას ყველაფერს, რაც მოხდა. მას უნდა ყველაფერი თავიდან დაიწყოს, მაგრამ ახლა აღარ სურს იმ ბოროტებების ჩადენა, რომლებიც მან და მისმა მეუღლემ ჩაიდინეს.

„სპექტაკლის ნამდვილი გმირი ლედი მაკბეტია. იგი რეჟისორის მიერ არაორაზროვნად წინ წამოწეულია.... ლედი მაკბეტი (ნინო კასრაძე) თავისი პიროვნული მიმზიდველობით ბოროტების უნაზესი და უმშვენიერესი განსახიერებაა. როგორც მაკბეტი იტანჯება ჰამლეტისეული მერყეობით, ასევე ლედი მაკბეტი ოფელიას ხვედრს იზიარებს. თუ გამოცდას ვერ გაუძლო, ის შეიშლება და დაასრულებს სიცოცხლეს... მეოთხე ჯადოქრად. თუმცა არა, როგორც პირველი ლედი. ახალი სამოსელიც კი იმ სამეული ჯადოქრისგან ერგება“.⁴⁵

სპექტაკლში სინამდვილე და ირეალობა ერთმანეთშია გადახლართული. ამ ხერხითვეა დადგმული მაკდუფის ცოლის (ლელა ალიბეგაშვილი) და შვილის (დავით იაშვილი) მკვლელობის სცენა. ეს ეპიზოდი თავისი პლასტიკითა და ემოციური ზეგავლენით ისეა აწყობილი, რომ სწორედ ამ ორ – რეალურ და ირეალურ, სინამდვილისა და კოშმარული ზმანების მიჯნაზე აღიქმება. ირგვლივ სიბნელეა. მხოლოდ მერთალი სინათლის შუქი გამოყოფს სახეებს. მათ წინ საშინელი შავი ორმოა. ტექსტი „მოღალატე მამების“ შესახებ მსახიობების მიერ მექანიკურად, ყოველგვარი ემოციის გარეშე წარმოითქმება. მათი ყურადღება მიპყრობილია იმ შემზარავი სიჩუმისაკენ, რომელიც ასევე შემზარავი ძალის მოახლოების მომასწავებელია. უკან, სცენის სიღრმეში, მაკბეტის შავი სილუეტი მოჩანს ღურჯ ბურუსში გახვეული. აი, სცენა ნათდება, მაკბეტი უახლოვდება დედა-შვილს და მაკდუფის შიკრიკად მოაჩვენებს მათ თავს. ეუბნება, მალე

⁴⁵ გუღუჩიშვილი ვ. მაკბეტის გამართლება, ან სუიტის საქებარი სიტყვა. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1996. №5-6. გვ. 66.

მოშორდნენ აქაურობას და სცენაზე მკვლევებიც გამოჩნდებიან. მკვლევები (ლ. გაფრინდაშვილი, ტ. სარალიძე) რეჟისორმა კაბარეს მოცეკვავეების სტილში წარმოაჩინა. კაბარესათვის დამახასიათებელი ჩაცმულობით, სტეკით ხელში, საცეკვაო რიტმში მოძრაობენ, სახეზე კი ღიმილი არ სცილდებათ. ისინი მოცეკვავისათვის დამახასიათებელი მსუბუქი მოძრაობებით კლავენ ბანქოს და შემდგომ მაკდუფის ცოლ-შვილს – ადამიანის მკვლევლობა ხომ მაკბეტის მიერ დადგმულ სანახაობად არის ქცეული. მაკდუფის ცოლ-შვილის მკვლევლობა რეჟისორმა რეგთაიმის ფონზე განახორციელებინა მკვლევებს. მკვლევლობების წარმოჩენამ ასეთ, ერთი შეხედვით თითქოსდა, მსუბუქ, ირონიზირებულ ფორმაში, კიდევ უფრო მეტი სიმძაფრე და შემზარაობა შესძინა მათ. ასეთი სცენებით, სხვადასხვა დეტალებზე აქცენტირებით, რეჟისორი სპექტაკლში ქმნის ადამიანის დამთრგუნველ, ადამიანის აღქმისთვის შემადრწუნებელ ატმოსფეროს.

თეატრმცოდნე პაოლა ურუშაძე რობერტ სტურუას და ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტს უწოდებს „რეჟისორს“, რომელიც გარედან ადევნებს თვალყურს თავის „დადგმებს“. „მისი უდიდესი წარმოსახვისა და ფანტაზიის უნარი, პოეტური სახეებითა და მეტაფორებით აზროვნების ნიჭი, რომლის ბადალი შექსპირს არც ერთი მისი გმირისთვის არ უბოძებია. მაკბეტის შინაგანი ბუნების ეს მხარე სცენაზე ვლინდება არა მარტო მის გამძაფრებულ მგრძნობელობაში, მის უნარში დაინახოს ის, რაც სხვებისთვის უხილავია, არამედ იმაშიც, თუ როგორი შთაგონებით „დგამს“ იგი თავის ბოროტმოქმედებს“.⁴⁶

რეჟისორ რობერტ სტურუას სათეატრო ენას ახასიათებს ერთდროულად რამდენიმე მოქმედების გაშლა სცენაზე. ასე ხდება „მაკბეტშიც“. საკმარისია, გავიხსენოთ ეპიზოდი, როდესაც სცენის ერთ მხარეს მალკოლმი (თემიკო ჭიჭინაძე) და მისი მომხრეები მაკბეტის წინააღმდეგ, მისთვის სამაგიეროს გადასახდელად, შეთქმულებას ამზადებენ, ხოლო სცენის მეორე მხარეს შეშინებული, სინდისის ქენჯნით გაწამებული ლედი მაკბეტის სასიკვდილო აგონია თამაშდება.

რეჟისორმა და მხატვარმა „მაკბეტში“ ისეთი სცენური ატმოსფერო შექმნეს, სადაც დრო განსაზღვრული არ არის. ზევით უკვე აღვნიშნე, რომ სცენა მოგვაგონებს სარდაფს ან ბუნკერს, თავისი ჩაშავებული კედლებით და გაშიფვლებული საკომუნიკაციო სისტემებით. ალაგ-ალაგ ამ უსახურ გარემოცვას

⁴⁶ ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 9-10.

მიმოხედული სისხლისფერი ლაქები ავსებს. სწორედ, აქ, ამ ატმოსფეროში, შეიძლება კუდიანების დაბადება. ნაგვის გროვიდან, რომელზედაც გამჭვირვალე ცელოფანია გადაფარებული, აღმოცენდებიან გაუგებარი სქესის, უცნაურ სამოსში გამოწყობილ არსებები. სწორედ ეს უცნაური, ჯოჯო არსებები წამოსწევენ მაკბეტის იდუმალ ზრახვებს, სხვა ადამიანებზე ბატონობის, ძალაუფლების მოპოვების უსაზღვრო სურვილს. აღქაჯებთან შეხვედრა მაკბეტს გაუმყარებს მიზნის მიღწევის წადილს და იმავდროულად ერთ-ერთი კუდიანის მიერ მიცემული „მეზღვარის ცერი“, რომელსაც კისერზე ჩამოიკიდებს, დაარწმუნებს, რომ იგი დაუსჯელი დარჩება. შემდგომ ეს მეტაფორა, ტრანსფორმირებული სახით, მთელ სპექტაკლში პოვებს გაგრძელებას. ლაპარაკია მოქმედ პირთა ე. წ. „ბოროტი ხელების“ აქცენტირებაზე. ზოგიერთ სცენაში სწორედ ხელები ამხელენ გმირთა ზრახვებს. მაგალითად, ლედი მაკბეტისათვის სპექტაკლის დასაწყისში ხელები მისი სურვილების ყველაზე ერთგული შემსრულებლები არიან, ბოლოსკენ კი ეს ხელები მტრებად იქცევიან. სწორედ ამ ხელებშია ლედი მაკბეტისთვის რაღაც შემზარავი. ასევე, სპექტაკლის პირველ სცენებში მაკბეტის მზერა ყველაზე ხშირად ხელებისკენ არის მიმართული. იგი ხშირად გაკვირვებული უყურებს თავის ხელებს, თითქოს უკვირს, თუ რას სჩადიან მისი ხელები. მაკბეტის ხელები კი ისევ და ისევ ახორციელებენ ბოროტებას, მაკბეტის მზერიდან კი თანდათან ქრება გაოცება და შიში, მათ შორის გაუგებრობა აღარ არსებობს.

მძიმე და სულის შემძვრელია „მაკბეტის“ ფინალი. ძალიან ეფექტურად არის დადგმული მაკბეტის „ცად ამადლების“ სცენა. რეჟისორმა მოკლული მაკბეტი სავარძელში ჩასვა და ასე სავარძლიანად ადის იგი მაღლა. მაკბეტი ყველამ მიატოვა, იგი მარტოა. მაკბეტი თავდაუზოგავად იბრძვის. მას გარს შემოეხვევიან შავებში ჩაცმული მოწინააღმდეგეები. მაყურებელი მხოლოდ იმას ხედავს, თუ რა გამეტებით ურტყამს მას მახვილს მაკდუფი (მ. ქვრივიშვილი). ამ მასიდან ამოვარდება მაკბეტის მოკვეთილი თავი. მაკბეტის ნაცვლად ტახტზე კანონიერი მემკვიდრე მალკოლმი ადის (თემიკო ჭიჭინაძე). მის მშვიდობიან, ჰუმანურ დაპირებებს ირონიული ღიმილით უსმენდა დ. იაშვილის გმირი, რომელიც სპექტაკლში სამ როლს ასახიერებდა: მეფე დუნკანის უმცროს ვაჟს, დონალბენს, ბანქოს ვაჟს, ფლეანსს და მაკდუფის ვაჟს. სამივე პერსონაჟი გარეგნულად ერთნაირია. ამ სამი ახლაგაზრდის სახით იგი მთელ თაობას განასახიერებდა.

ფინალურ სცენამდე ბანქო (ლევან ბერიკაშვილი) თავის ვაჟს ბურთს ეთამაშებოდა. მამა შვილს ძალაუფლებისათვის ბრძოლის სასტიკ, სისხლიან თამაშში ითრევს. დ. იაშვილის გმირიც ხალისით დგებოდა კარში, რათა მამის მიერ დარტყმული ბურთი მოეგერიებინა. უფროსები საკუთარი თამაშის წესებს სთავაზობენ და თავს ახევენ მომავალ თაობას.

ფინალში სცენაზე გამოდიოდა მოკლული მაკბეტი. იგი პატარა ფლეანსს, ალქაჯებმა მეფობა რომ უწინასწარმეტყველეს, გამოიწვევდა ბურთის სათამაშოდ. მაკბეტი ბურთის ნაცვლად საკუთარ, ბუტაფორიულ მოკვეთილ თავს დებდა ძირს და უკან იხევდა ბურთის დასარტყმელად. დ. იაშვილის ფლეანსი, აზარტს აყოლილი, სწრაფად გარბოდა და წარმოსახვით კარში იკავებდა ადგილს, მას არ აფრთხილდა ის, რომ ბურთის მაგიერ მოკვეთილი თავით უნდა ითამაშონ. იგი იღებს უფროსების მიერ შემოთავაზებული სისხლიანი თამაშის პირობებს, ვინაიდან თავადაც ამ სამყაროს შვილია. მაკბეტის მოკვეთილი თავი, რომელიც შიშის ზარს სცემდა, ახლა სათამაშო საგნად არის ქცეული. სპექტაკლის დამაგვირგვინებელი აკორდი კი მაკბეტის მიერ ღედი მაკბეტის დანთებული სანთლის სულისშებურვით ჩაქრობა იყო, რის შემდეგაც სცენაზე უკუნეთი სიბნელე დაისადგურებდა.

„მომაკვდავი და მკვდრებით აღმდგარი გმირი სტურუას თეატრის უკვე ჩვეული პერსონაჟია. ასეთი გმირი ან თვითონ „აღსდგება“, როგორც „მეორედ მოსული“ ყვარყვარე, ან მისი საქმის გამგრძელებელში „ცოცხლდება“ (პიტლერი „ასერგასის დღე“; რიჩარდი). „მაკბეტში“, შლის რა ზღვარს სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის, რეჟისორი პირველად თავის შექსპირულ პრაქტიკაში, სამყაროს გადარჩენის იმედს აღუძრავს მაყურებელს, იმედს იმისა, რომ კუდიანების მიერ დანაპირები „ზღვარის წაშლა“ შეიძლება ვერ შედგეს...“⁴⁷

ის, რომ სამყაროს გადარჩენა შესაძლებელია, სპექტაკლის სივრცეშიც შეიგრძნობოდა. ეს სივრცე არ წარმოადგენდა მხოლოდ უსახურ ბუნკერსა თუ სარდაფს, სადაც ადამიანები ერთმანეთის საწამებლად არიან მოვლენილნი. სცენის სივრცის მიღმა, რეჟისორის ჩანაფიქრით, უხილავი ღამეა, რომელიც მკვდრებით აღმდგარ მეფე ღუნკანს მოაჯადოვებს. იქვეა ბუნება, რომელსაც მზერას ვერ სწყვეტდა სიკვდილის წინ ბანქო. იქიდანვე ისმოდა ეკლესიის ზარების რეკავც.

⁴⁷ ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 13-14.

სცენაზე ჩამოწოლილი ცელოფნის ღრუბელიც ადამიანის ქმედებებით განიცდიდა მეტამორფოზას. ის, რაც სცენაზე ხდებოდა, თითქოს აირეკლებოდა მასში. ხან სისხლით, ხან კი ნაღველით იჟლინებოდა. რაღაც მომენტებში, თითქოს მოიქუფრებოდა და მძიმედ დააწევებოდა სცენას, შემდგომ კი შეცბუნებული იკუმშებოდა. მასში თითქოს ჩვენგან დამალული სიცოცხლე არსებობას განაგრძობდა. აქაც კიდევ ერთხელ ხაზგასმულია რეალურისა და მოჩვენებითის, სიზმრისეულისა და სინამდვილის ერთმანეთში აღრევა. ამ აღრეულობისაგან, რეალობა-ირეალობისაგან სპექტაკლში გმირებს სიკვდილიც კი ვერ იხსნის: ღუნკანი, ბანქო, ლედი მაკბეტი და თვით მაკბეტიც სიკვდილის შემდეგაც გაორებული არიან, რაღაც მომენტებში ისევ უბრუნდებიან სააქაოს, და მაინც, რომელი სამყაროა ამ ორს შორის რეალური? კითხვაზე, რომელიც მაყურებელს ებადება, თავად მაყურებელმა უნდა გასცეს პასუხი, ვინაიდან რეჟისორი არ ცდილობს ამ კითხვაზე კონკრეტული პასუხის გაცემას.

ადამიანის სულის გადარჩენის ან საბოლოოდ დაღუპვის გლობალური პრობლემის გადაწყვეტაში, როგორც უკვე აღვნიშნე, „შვილებიც“ მონაწილეობენ, რეჟისორმა ამ „შვილების“ ე. წ. კრებითი სახე შექმნა. სპექტაკლში აქცენტირებული იყო, რომ ეს „შვილები“ თავიდანვე წიგნით ხელში ჩნდებიან. ამ ხერხით რეჟისორმა გვიჩვენა, რომ შესაძლებელია ბიჭი შექსპირის „მაკბეტს“ კითხულობს და ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება, მისი წარმოსახვის, მისი ფანტაზიის ნაყოფია. თეატრმცოდნე პაოლა ურუშაძე ერთგვარ ასოციაციას ხედავს შექსპირის ჰამლეტთან.

„ყველაზე მკაფიოდ ჰამლეტის თემა იკითხება დონალბენში, მეფე ღუნკანის უმცროს ვაჟიშვილში, ისტორიული მაკბეტის ძმისწულში... ჩვეული ქესტით იგი წიგნს შლის, რათა მოუნახოს ახსნა უფროსთა კეთილშობილებით აღსავსე სიტყვებს და მათ უღირს ქმედებებს შორის აშკარა შეუსაბამობას და რომ ვერ მონახავს, იგი ფარად დამცინავ სიცილს მოიშველიებს, შემდგომში კი არც მასხარაობას თაკილობს, არც უკმეხ, ზოგჯერ ცინიკურ სიცილს – ყველა დროის ჰამლეტების თავდაცვის ჩვეულ ატრიბუტიკას...“.⁴⁸

მამის მკვლელობა დონალბენს წიგნს გვერდზე გადაადებინებდა და ხელში ხანჯალს აადებინებდა, ყოყმანის შემდეგ კი გაქცევას ამჯობინებდა.

⁴⁸ ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 14.

ფლენსისათვის ბანქო მხოლოდ მამა არ იყო. იგი იყო მისი უახლოესი მეგობარი, სიმამაცის და კეთილშობილების განსახიერება. სპექტაკლის ბოლოს კი დონალბენი და ფლენსი სივარდში ერთიანდებოდნენ. სწორედ სივარდი აღმართავდა პირველი ხელს მაკბეტზე. ყველა ახალგაზრდა მასშია გაერთიანებული. თეთრი პერანგის ამარას ხელში ისევ წიგნი ეჭირა, გულში კი მამის ქურთუკი ჰქონდა ჩახუტებული. იგი ავანსცენაზე დგებოდა, ხოლო მის ზურგს უკან „უფროსები“ მაკბეტს კლავდნენ სამართლიანობის აღსადგენად.

სპექტაკლის ფინალში დონალბენი „აღმდგარი“ მაკბეტის წინ იდგა. იგი თითქოს მზად იყო მაკბეტის მიერ დაგეგმილ თამაშში ჩასართველად. მაკბეტის ფეხებთან თეთრი, ბურთის ფორმის საგანი იდო, მოკვეთილი თავების მეტაფორა, რომლითაც არაერთხელ უთამაშიათ. დონალბენიც იდგა და მოუთმენლად ელოდა ბურთის (მოკვეთილი თავის) მიღებას, მაგრამ მოკვეთილი თავებით, ადამიანთა სიცოცხლით თამაშს თავად მაკბეტი ასრულებდა. ბურთი ადგილზე რჩებოდა. რეჟისორი აქ წერტილს სვამდა. რობერტ სტურუა თითქოს გვეუბნებოდა: სიავე, ბოროტება აღარ გაგრძელდება.

როგორც გენებოთ ანუ შობის მეთორმეტე ღამე

რობერტ სტურუამ შექსპირის კომედია „როგორც გენებოთ ანუ შობის მეთორმეტე ღამე“ რუსთაველის თეატრში 2001 წელს განახორციელა. შექსპიროლოგების აზრით, ეს არის „ჰამლეტამდე“ დაწერილი შექსპირის პირველი პერიოდის ბოლო მხიარული კომედია. შექსპირისდროინდელ ინგლისში შობის მეთორმეტე ღამე შობის შემდგომი, ზამთრის დღესასწაულების დასასრული გახლდათ, ამ მეთორმეტე ღამეს ნათლობის ღამესაც უწოდებენ. ამბობენ, რომ შექსპირმა პირველად ეს პიესა მაყურებლის წინაშე სწორედ ამ მეთორმეტე დღეს

ითამაშა. ეს არის მხიარული, რაღაც თვალსაზრისით, შეიძლება, ცინიკური, „სიტუაციების კომედია“. რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით კომედია რუსთაველის თეატრის სცენაზე ტრაგიფარსად იქცა. წარმოდგენა ირონიით, სევდით, ხუმრობებით და იმავდროულად უდიდესი სევდით არის სავსე. პიესა ხელახლა თარგმნეს რობერტ სტურუამ და ლილი ფოფხაძემ და სპექტაკლის კონცეფციას მოარგეს. გარდა ამისა, წარმოდგენაში რეჟისორმა კომედიის მსვლელობაში ჩართო სახარების სიუჟეტები, პარალელური სცენები, ერთიმეორეში მოულოდნელად გადადის. ბოლო პერიოდში დადგმულ სპექტაკლებში სტურუას თითქოს აღარ აინტერესებს ადამიანი-პერსონაჟების პირადი, წვრილმანი პრობლემები. იგი ადამიანს თითქოს უფრო მაღალ კოსმიურ განზომილებაში ხედავს და კლასიკურ პიესებთან მიმართებით, ერთი შეხედვით, სრულიად მოულოდნელ ისტორიებს გადახლართავს ხოლმე. ასე მოხდა ამ შემთხვევაშიც, როდესაც „როგორც გენებოთ, შობის მეთორმეტე ღამეს“ ჩააქსოვა სახარების ეპიზოდები. სპექტაკლი იწყება ქრისტეს შობით და მთავრდება გოლგოთით, ჯვარცმით. რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული მხატვრული ხერხი – ადამიანთა ცოდვებისათვის ჯვარცმული ქრისტეს ცხოვრების ჩვენება ვნებებით აღსავსე ცოდვილთა ფუჭი ცხოვრებისეული ორომტრიალის ფონზე – კომედიის ინტრიგას სრულებით არ ამძიმებს. ამ ხერხით რობერტ სტურუამ კომედიის სიუჟეტი სულ სხვა რაკურსით, სხვა მხრიდან დაანახა მაყურებელს.

რობერტ სტურუა პოსტმოდერნისტი ხელოვანია. აქედან გამომდინარე, იგი საზრდოობს სხვადასხვა ეპოქის კულტურისათვის დამახასიათებელი მიმდინარეობებით და კრავს მათ ერთ მთლიანობაში. რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვა თეატრალური ჟანრისა თუ მიმართულების ერთ სპექტაკლში გაერთიანება. განსაკუთრებული სიცხადით ეს გამოჩნდა „მეთორმეტე ღამეში“. აქ, ამ სპექტაკლში, შეასაუკნეების თეატრიდან დაწყებული, ყველა ჟანრს ამოიცნობთ: ლიტურგიკულ დრამას, მირაკლს, მისტერიას, ფარსს, პასტორალს, „კომედია დელარტეს“ მსგავს ბუფონადას... რეჟისორისათვის დამახასიათებელი ჟანრული, გამიზნული ეკლექტიკა, შეიძლება ითქვას, პოლისტილისტიკა ამ სპექტაკლშიც ერთ მთლიანობაშია შეკრული.

სცენური ხელოვნების მაგიური მიმზიდველობის საიდუმლოება ძნელი ამოსახსნელია. განსაკუთრებით ძნელია, როდესაც უყურებ რობერტ სტურუას მომწესხველ, კარნავალურ სპექტაკლებს, რომელთა ზემოქმედება მაყურებელზე

შეიძლება შევადაროთ ფედერიკო ფელინის ფილმებს. სტურუას სპექტაკლები, ისევე როგორც ფელინის ფილმები, ერთდროულად არის კარნავალური, სანახაობითი, მხიარული, სევდიანი, ღრმა ფილოსოფიური აზრით გამსჭვალული, რომელთა მიღმა არსებობს უზარმაზარი შეუცნობადი სამყარო. ვარსკვლავებით და ანგელოზებით მოჭედილი ცა „მეთორმეტე ღამეში“ – კოსმოსის აღმნიშვნელი სიმბოლო – ერთდროულად გიზიდავს და თანაც გახსენებს, თუ რამდენად დაშორებულია ჩვეულებრივი მოკვდავი ირეალურ სამყაროს. სცენაზე კი თამაშდება ადამიანური ვნებებით აღსავსე ტრაგი-კომედია, ცოდვილთა სევდის მომგვრელი კარნავალი.

შექსპირის ამ კომედიისაგან, ადრე, ალბათ, არასოდეს შექმნილა ასე ფილოსოფიურად გაჯერებული, სასაცილო და ამავე დროს ტრაგიზმით აღსავსე სპექტაკლი. მაყურებელი კეთილგანწყობილი ხარხარით აჯილდოებს მაღვრილი (ზაზა პაპუაშვილი) ყოველ საბალეტო პას და იდიოტივით დაკრეჭილ კბილებს, მთრთოლვარე გრაფინია ოლივიას (ლელა ალიბეგაშვილი) სასიყვარულო შეშლილობას და ზიგზაგისებურ სიარულს, აგრეთვე ექსცენტრულობას მისი მოახლე ქალისა (ნანუკა ხუსკივაძე), წითური ტაკიმასხარისა, პატარა ჩირაღდნისა, რომლის წიადიდან ისმის კაპასი წრიპინა ხმა.

სპექტაკლი, ილირიის, შეყვარებული ჰერცოგ ორსინოს მონოლოგის ნაცვლად, იწყება შუასაუკუნეების სტილიზებული მისტერიით – „ხარების“ ეპიზოდით. უფრო სწორად, ჯერ მარიამის „დაწინდვის“ სცენაა. იწყება სპექტაკლი და მაყურებლის თვალწინ ულამაზესი სანახაობა იშლება (მხატვარი გოგი ალექსიმესხიშვილი). სცენოგრაფია არ არის გადატვირთული დეკორაციებით. სცენაზე დაქანებული სამკუთხა სიბრტყეა, რომელზედაც თეთრი ტილოა გადაჭიმული. სცენის სიღრმეში, უკანა კედელზე ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა მოჩანს. სამკუთხა სიბრტყის კიდეებში თეთრი, საკრალური კრავები და სხვადასხვა ფერის ბუშტები არის განლაგებული. სცენის შუაგულში ჩამოკიდებულია თეთრი ტილოები, რომლებიც იალქნიანი გემის და ზღვის ასოციაციას ბადებენ მაყურებელში. სცენა ნახევრად ჩაბნელებულია, უფრო სწორად, მკრთალად არის განათებული. სცენაზე მარიამი და იოსები დგანან. იოსები მარიამს დაწინდავს. ამის შემდეგ სცენის სიღრმეში სამი ანგელოზი ჩნდება, რომლებიც ამცნობენ მაყურებელს მარიამთან მთავარანგელოზ გაბრიელის გამოცხადებას, და რომ,

მასზე სულიწმინდა გადმოვიდა და ძე ღვთისა შეეძინება. ზევითან ნელ-ნელა ეშვება მთავარანგელოზი და მარიამს ახარებს ღვთისმშობლობას.

მაყურებელს უჩნდება კითხვა, რატომ გადახლართა რეჟისორმა სახარების სიუჟეტები შექსპირის ამ კომედიასთან. შეიძლება ეს თავად პიესის სათაურიდან გამომდინარეობს. რობერტ სტურუას დიდი ხნის განმავლობაში სურდა სიუჟეტების განხორციელება სახარებიდან. „მეთორმეტე ღამე“ ამის საშუალება მისცა. შობის მეთორმეტე ღამეს სხვადასხვა სახის გასართობებს და ხუმრობებს იგონებდნენ და გაითამაშებდნენ ხოლმე და რატომაც არ შეიძლება ამას ყველაფერს დაემატოს სიუჟეტები სახარებიდან? რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია ტრაგედიას შეხედოს ირონიულად, ტრაგედიის სცენაზე განხორციელებისას ჩააქსოვოს კომიკური ელემენტები, მის გმირებს ჩამოაშოროს პათეტურობა და დაუახლოვოს ისინი დღევანდელობას. მას აგრეთვე ძალუძს უდარდელი, „სიტუაციების კომედია“ აქციოს ღრმა, ფილოსოფიური დატვირთვის მქონე ტრაგი-ფარსად. ასე მოხდა ამ დადგმაშიც, როდესაც მსუბუქი, მხიარული კომედია შეაზავა სახარების სიუჟეტებით. „ხარების“ ეპიზოდის შემდეგ, იქვე კოსტიუმების ზეზეურად გამოცვლით, წარმართობიდან ქრისტიანობაში და პირუკუ გადახტომ-გადმოხტომით (რაც საერთოდ დამახასიათებელია ადამიანის მერყევი ბუნებისათვის), გმირები ეძებენ თავიანთ სიყვარულს, ბედნიერებას, სვამენ, მღერიან, იმედებს ებლაუჭებიან, გეგმებს აწყობენ, ცუდლუტობენ, ხან ცირკის მსახიობებს ემსგავსებიან, ხან ბაწარზე გამობმულ მარიონეტებს. რობერტ სტურუას „მეთორმეტე ღამე“ ეს არის „თეატრი თეატრში“. ამ ცხოვრება = თეატრში, ცხოვრება = ბალაგანში, ადამიანი-თოჯინების, ადამიანი-ნიღბების, ადამიანი-ჯამბაზების ბალაგანური ამოცდების მიღმა ნათლად ჩანს სხვა, კერძოდ კი, განწირული ადამიანის განცდები.

„მეთორმეტე ღამის“ კარნავალურ-მისტერიული თუ ფარსულ-მირაკლური სამყარო, სადაც პერსონაჟები ხან ზესკნელიდან გვევლინებიან ანგელოზის უზარმაზარი თეთრი ფრთებით (ამ ფრთებს, ზოგჯერ, მიწიერ ადამიანებსაც ათხოვებენ ხოლმე) ხან ქვესკნელში ეშვებიან და ისე ქრებიან, როგორც ზღვის ტალღა ქვიშაში (ღურჯი აბრეშუმის პრიალა ქსოვილი წყაროს წყლის სიმსუბუქით ჩაიწრიტება და გაქრება მშვენიერ ვიოლასთან ერთად), ხან კი, პირიქით, სასწაულებრივი ძალა „იქიდან“ აღმოცენებს ხოლმე თვალისმომჭრელ, ბრჭყვიალა ნაძვის ხეს, რომლის ირგვლივ კარნავალს მართავენ კომედიის გმირები,

ბიბლიური პერსონაჟები და, მათ შორის ის სახედარიც, რომელმაც იერუსალიმში შეიყვანა მაცხოვარი“.⁴⁹

რობერტ სტურუამ სპექტაკლში სახარებიდან ჩართული სიუჟეტები წარმოაჩინა, როგორც ოლივიაზე (ლელა ალიბეგაშვილი) უნუგეშოდ შეყვარებული პერცოვ ორსინოს (ლევან ბერიკაშვილი) სასახლის კარზე თავშესაქცევად გათამაშებული სპექტაკლი-მასკარადი. პერსონაჟები ხშირად მიმართავენ ზეცას და წარმოთქვამენ სიტყვებს „ღმერთი“, „ბედისწერა“. ემორჩილებიან რა ზემდგომ ძალას, ისინი იბრძვიან სიყვარულისთვის, ვერ იტანენ ერთმანეთს, ხლართავენ ინტრიგებს, უხარიათ, იტანჯებიან. სცენაზე შიგადაშიგ ერთგვარი „ტახტრევანი“ მოძრაობს ზევიდან ქვევით და პირიქით, რომლითაც მოგზაურობენ სახარების პერსონაჟებად გადაცმული სპექტაკლის გმირები. იმავედროულად ზოგიერთი პერსონაჟი ევექტურად ამოძვრება მიწიდან, როგორც ქვესკნელიდან და ისევ ეშვება მასში.

რობერტ სტურუამ „მეთორმეტე ღამეში“ შექმნა დახლართული, საბედისწერო პერიპეტიები, რომლებიც თავის მორევში ითრევენ სპექტაკლის ყველა პერსონაჟს. ამ ხერხით, ექსტრემალური სიტუაციების შექმნით, მან მოქმედ პირთა უხილავი მხარეები და მათში მომხდარი მეტამორფოზები უფრო ნათლად წარმოაჩინა. სპექტაკლში ოსტატურად არის გადახლართული სახარების სიუჟეტები სასიყვარულო ინტრიგებთან. ამ ყველაფერს კი ევექტურობასთან ერთად თავისი აზრობრივი დატვირთვაც აქვს. როგორც უკვე აღვნიშნე, სპექტაკლი იწყება „ხარებით“, ფინალი კი „გოლგოთის გზა“ და ქრისტეს ჯვარცმას. სახარების ეპიზოდებმა, ცოდვილი ადამიანებისათვის ჯვარცმული ქრისტეს ცხოვრებისეული გზის ჩვენებამ, რომლებიც გადახლართულია პიესის პერსონაჟების ცხოვრებისეულ პერიპეტიებში, მოულოდნელი რაკურსი მიანიჭა პიესის სიუჟეტს.

„ნუ განიკითხავთ – ნათქვამია ბიბლიაში და აქ არ განიკითხავენ, არ ძრახავენ ცოდვებისა და ცუდღუტობისათვის, თავქარიანი და დაუფიქრებელი ქმედებებისათვის. აქ თითქოს შენ თავთან პირისპირ გტოვებენ, გიბიძგებენ რა იმ აზრისაკენ, რომ ღმერთი კი არა (ყოველ შემთხვევაში, ამქვეყნიურ ცხოვრებაში), თავადა ხარ შენი თავის მსაჯული“.⁵⁰

⁴⁹ გურაბანიძე ნ. როგორც გენებოს, მარიამ! ქ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2001. №2. გვ. 9.

⁵⁰ შურღაია ნ. არა მშვიდობით, მახვილად მოველ! ქ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2001. №2 გვ. 5.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ბიბლიური პერსონაჟები კვლავ და კვლავ მოგვევლინებიან სცენაზე და საღვთო წერილის კვალდაკვალ გვიყვებიან იესოს ამბავს, დაწყებული დაბადებიდან, დასრულებული ჯვარზე გაკვრით. ეს ეპიზოდები ხშირად იჭრება პიესის სიუჟეტის ქსოვილში. სტურუა თითქოს ცდილობს აჩვენოს ორი სამყაროს პარალელური არსებობა არა მარტო სცენაზე, არამედ თავად ადამიანში. ერთი რეალური, მიწიერი არსებობაა, რეალური სამყაროა, მეორე კი – მეტაფიზიკური – სადაც ყველაფერს თავისი ჭეშმარიტი ღირებულება აქვს. ადამიანებს იმდენად ითრევს ამქვეყნიური ამოება, რომ ისინი ვეღარ ამჩნევენ, ვეღარ ხედავენ იმ სხვა, სულიერ სამყაროს. რობერტ სტურუამ სპექტაკლში გააერთიანა ეს ხილული და უხილავი სამყარო. მაყურებელს კიდევ ერთხელ მოუწოდა, შეჩერდეს, გამოეთიშოს ამქვეყნიურ ამოებათა-ამოებას, ჩაიხედოს საკუთარ სულში და ცოტახნით მაინც დაფიქრდეს ჭეშმარიტ ღირებულებებზე. ყველაფერ ამას კი ხელს უწყობს გოგი ალექსი-მესხიშვილის სადა, დახვეწილი, ეფექტური სცენოგრაფია და გია ყანჩელის შთამბეჭდავი მუსიკალური გაფორმება. მხატვრულ გაფორმებაში ზედმიწევნით ლაკონურია ფერთა გამა. სპექტაკლში მთელი სცენა არის ამოქმედებული – სცენის მატყა დამაგრებული ძელების, საორკესტრო ორმოს, სცენისა და დარბაზის გამყოფი პარაპეტის ჩათვლით. სცენის სიღრმეში, უკანა კედელზე ხან ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა მოჩანს ანგელოსების გამოსახულებებით, ხან კი ეს ცა ქრება და სცენაზე რჩება სამყარო, როგორც უზარმაზარი, თეთრი უდაბნო. რობერტ სტურუას სხვა სპექტაკლების მსგავსად, ამ დადგმაშიც მხატვრობის და მუსიკის ენა ჰარმონიულად არის შერწყმული რეჟისორის სათეატრო, სარეჟისორო ენასთან, რაც მთლიანობაში ქმნის, არაჩვეულებრივ, სულის ამაფორიაქებელ და დასაფიქრებელ სანახაობას.

კეთილი იუმორი, ირონიული ქვეტექსტი, ნებისმიერი სახის ალუზიები, ტრიუკები, ოინები, მსახიობთა თამაშისათვის, იმპროვიზაციისათვის შექმნილი თავისუფლება კი არ ცვლის, არამედ პირიქით, ამძაფრებს მოვლენების არსს. ყველაფერი ეს კი გაკეთებულია სანახაობითობის შერწყმით ღრმა ფილოსოფიურ აზრთან. რობერტ სტურუას სპექტაკლში ადამიანი იწვევს მაყურებლის თანაგრძნობას. ადამიანი თავად ქმნის მის გარშემო არსებულ სამყაროს, ავსებს და ალამაზებს. რეჟისორი განწყობას და შინაგან მდგომარეობას თითქოს არაფრისგან თხზავს, მინიმალური დეკორაციით, განათებით და გია ყანჩელის მუსიკით, შიგადაშიგ ქორალის გამოყენებით.

სტურუას სხვა სპექტაკლების მსგავსად ამ დადგმაშიც ოსტატურად და ეფექტურად არის შესრულებული სანახაობითი ფორმები. ლურჯი ატლასის ნაჭერი, რომელიც მაყურებელში ზღვის ასოციაციას იწვევს, შეიძლება ვიოლასთან (ნინო კასრაძე) ერთად მოულოდნელად გაქრეს სცენის ხვრელში (ორმოში, ლუკში), ამავე ორმოდან, ასევე მოულოდნელად ჩნდებიან სცენაზე ჯამბაზი, ან პეროდუ. ეფექტურია ე. წ. ტახტრევნით სახარების თუ პიესის პერსონაჟების ატყორცნა ზეცისკენ და მიწაზე დაშვება. ყველაფერი ეს კი მინიმალური დეკორაციის გამოყენებით ხდება. რეჟისორი თითქოს ხაზს უსვამს, რომ ამ სამყაროში არაფერია მუდმივი, მითუმეტეს, საგნები. საგნები სხვადასხვაგვარია, მათი შეცვლა ადვილად შეიძლება, ჭეშმარიტება კი ერთია და მუდმივი.

„მაგრამ როცა იმ ირონიითა და სევდით, ხუმრობებითა და უდიდესი ტკივილით გამსჭვალული წარმოდგენის (სადაც ყველა თეატრალური ჟანრისა და მიმართულებისათვის მოიძებნა ადგილი), მსახიობთა შთაგონებული თამაშითა, თუ სპექტაკლის უჩვეულო სტილით გამოწვეული აღფრთოვანება ოდნავ მაინც დაცხრება, მიხვდებით, თუ რა თამაშ-თამაშით, იოლად შეგვიტყუეს სპექტაკლის სივრცეში, ჭეშმარიტებისაკენ მიმავალ გზაზე რომ გავეყვანეთ, მის მიღმა კი შეუღამაზებლად გამოჩნდება ადამიანი ისეთი, როგორიც არის“.⁵¹

რობერტ სტურუას სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, მოქმედება „ზღაპრულ“ ილირიაში ვითარდება. ეს არის სამყარო, სადაც თავი მოუყრიათ მბრძანებლებსა თუ ქვეშევრდომებს, ბრძენ ტაკიმასხარებსა და სუფელ ბრძენებს, ე. წ. რაინდებს, რომლებსაც რაინდობის არაფერი სცხიათ, ლოთებს, რომლებიც შიგადაშიგ „ბრძნულ“ გამონათქვამებს წამოისვრიან ხოლმე. აქ ერთმანეთი უყვართ, სძულთ, ერთმანეთს ამასხარავენ. აქ თითქმის ყველა პერსონაჟი თავის პატარ-პატარა სპექტაკლს დგამს, ამ სპექტაკლების რეჟისორები და შემსრულებლები კი თავად არიან. სპექტაკლში ჩართულ ეპიზოდებს სახარებიდან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ოლივიაში უნუგეშოდ შეყვარებული პერცოგი ორსინო დგამს, რათა გული გადააყოლოს. ოლივიას კი თავის სამფლობელოში ძმის დაღუპვის გამო გადაჭარბებულად თეატრალიზებული გლოვა აქვს გამოცხადებული. გემის ბობოქარ ზღვაში დაღუპვის შემდეგ გადარჩენილი ვიოლა ცეზარიოდ მოველინება

⁵¹ შურღაია ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 3.

ჰერცოგ ორსინოს, ვიოლას მოახლე მარია (ნანუკა ხუსკივაძე), მასხარა (გოგა გველესიანი), ვიოლას ლოთი ბიძა სერ ტობი (გურამ საღარაძე) და „რაინდი“ სერ ენდრუ მალვოლიოს (ზაზა პაპუაშვილი) გასამასხარავებელ სპექტაკლს დგამენ, თავის სპექტაკლს დგამს თვით მალვოლიოც... მოკლედ, სპექტაკლში ყველა საკუთარ პატარა, თავშესაქცევ მასკარადს დგამს.

„დაწინდვისა“ და „ხარების“ ეპიზოდის შემდეგ სცენა თანდათან ნათდება, შუა სცენაზე ლურჯი ატლასის ნაჭერია დაფენილი (შემდგომში მაყურებელი ხვდება, რომ ეს ლურჯი ატლასი ზღვის სიმბოლოა), რომლის ქვეშიდან ვიოლა გამოძვრება. ვიოლა დაბნეული და უსუსურია, არ იცის, სად მოხვდა, გაოცებული იყურება აქეთ-იქით. მასთან ერთად არის მასზე უიმედოდ შეყვარებული კაპიტანი (თემიკო ჭიჭინაძე). როდესაც ვიოლა გაარკვევს, თუ სად მოხვდა და იმასაც შეიტყობს, რომ ილირიის მმართველი ერთობ მომხიბვლელი ჰერცოგი ორსინოა, გადაწყვეტს მის კარზე სამსახურის დაწყებას და ორსინოს გულის მონადირებას. ჰერცოგის კარზე სამსახურის დასაწყებად კი მას მოუწევს კაცად გარდაქმნა. ვიოლა ლურჯ ქსოვილზე დგება და ორმოში ჩასრიალდება, თითქოს ზღვის ტალღამ შთანთქა. შემდეგ სცენაზე ჩნდებიან ოლივიას მსახური მარია, ვითომდა მასხარას მხრებზე შემდგარი, ბუშტით ხელში. მარიასაც მასხარას კოსტიუმი აცვია, თავზე კი ადევს პარიკი, რომელიც ზღარბის ეკლებს მოგვაგონებს. ეს ორი პერსონაჟი თითქოს შუა საუკუნეების „კომედია დელ არტეს“ მხიარული ბუფონადიდან მოგვევლინნენ. ისინი ავანსცენისკენ მოემართებიან, ერთმანეთს ემასხარავებიან, შემდეგ მაყურებლებს შეამჩნევენ, ჩერდებიან და მაყურებელს თავს უკრავენ, გვამცნობენ, რომ წარმოდგენა იწყება და მისი ავტორები კი ისინი არიან. ნელ-ნელა უახლოვდებიან ორმოს, რომელშიც ვიოლა გაუჩინარდა, ჯერ შიგნით იჭყიტებიან, მერე კი, თითქოს თოკებით ვილაცას ექაჩებიან, ღრმულიდან ამოდის ცეზარიოდ გადაცმული ვიოლა და იწყება მის მიერ ჩაფიქრებული სპექტაკლი. კაპიტანმა ის ჰერცოგ ორსინოს კარზე უნდა წარადგინოს. ისინი ვიოლას ჩანაფიქრის მიხედვით ყველაფერზე მოილაპარაკებენ და ეპიზოდი მთავრდება კაპიტნის სიტყვებით: „კი ბატონო, თქვენ ცვედანი ხართ და მე კი მუნჯი“. ცეზარიო-ვიოლა და კაპიტანი სცენიდან შეთქმული-გამარჯვებულების ნაბიჯებით მიაბიჯებენ და გადიან სცენიდან. სცენაზე მარია, მასხარა და სერ ტობი შემოდინ, სერ ტობი გორგოლაჭებზე დამაგრებულ დიდ ყანწს მოასრიალებს ისე, როგორც პატარა ბავშვები ასრიალებენ ხოლმე თოკზე მობმულ უსაყვარლეს სათამაშოებს.

მარიასა და სერ ტობის დიალოგიდან მაყურებელი იგებს, რომ ოლივიას, ძმის დაღუპვის გამო გლოვა აქვს გამოცხადებული, ხოლო მხიარულებისა და სმის მოყვარული სერ ტობი ამ ამბით ძალიან უკმაყოფილოა, – ვის გაუგია ასეთი ზღვარგადასული გლოვაო, – აცხადებს სერ ტობი, ყველაფერს თავის საზღვარი აქვსო. მარია კი მას გამოუსწორებელ ბებერ ლოთს, უწოდებს, თანაც აყვედრის – შენი ბრალია ყველაფერი...

შექსპირის პიესებში მასხარებს, პამპულებს, ენამახვილ ადამიანებს თავისი განსაკუთრებული ნიშა აქვთ დამკვიდრებული. ამ მასხარებს მის სხვადასხვა პიესებში განსხვავებული დატვირთვა აქვთ, ისინი ბრძენნი, ფილოსოფოსები, ცხოვრების აგ-კარგიანობაზე მოფიქრალი პერსონაჟები არიან, ზოგჯერ კი მხიარული ტაკიმასხარები, რომლებიც დღესასწაულებრივ-კარნავალურ, სახალისო განწყობილებას ქმნიან სცენაზე. სწორედ ასეთებად წარმოაჩინა რობერტ სტურუამ მარია, მასხარა და, ნაწილობრივ, სერ ტობი და სერ ენდრუ „შობის მეთორმეტე დამეში“.

„შექსპირს განსაკუთრებით უყვარს თავისი მასხარები, პამპულები, ენამახვილი ანგალები, გათამაშებულნი, გადაცემის ოსტატები, ისინი მისი შთამაგონებელი მოედნისა და ბაზრობების თეატრის პერსონაჟები არიან, დღესასწაულებრივ-კარნავალური, სახალისო განწყობილებების შემქმნელნი, რომელთაც საკუთარი ცხოვრება დაუკარგავთ და მის პოვნას ამ სახალისო ზეიმებში ან სხვათა ნაკლოვანებების კომედიურ გათამაშებაში ცდილობენ“.⁵²

რობერტ სტურუას სპექტაკლში პერსონაჟები ცუდლუტობენ, სხვადასხვა ოინებს სჩადიან, ხანდახან დაუფიქრებლად მოქმედებენ, როგორც თავქარიან ადამიანებს სჩვევიათ, მაგრამ ისინი არ განიკითხავენ. ადამიანი ამ დადგმაში თანაგრძნობას იწვევს. სპექტაკლში მაყურებელს თითქოს საკუთარ თავთან პირისპირ ტოვებენ, რომ ჩაფიქრდეს სხვადასხვა ცხოვრებისეულ ღირებულებებზე...

სპექტაკლში წაშლილია ზღვარი რეალურსა და ირეალურს შორის. აქ ყველაფერი დასაშვებია. ქალი კაცად იქცევა და შავებში ჩაცმული ვიოლაცეზარიო, ხან ფრთებითა და ხან უფრთებოდ, ნათელი და კეთილშობილი არსება თანაარსებობს კუზიანი მასხარას, თუ წითელთმიანი, მახინჯი მარიას ცინიზმთან, რომელიც ამავე დროს ჭეშმარიტებად ქცეული სისულელეა. აქვე არიან ცხოვრების

⁵² გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 10.

აზრდაკარგული რაინდი სერ ენდრუ (ზურაბ შარია) და ლოთობაში ამ ცხოვრების აზრის მაძიებელი სერ ტობი (გურამ სადარაძე). რობერტ სტურუამ სპექტაკლის მსვლელობისას ისინი რაღაც მომენტებში გამოფიტული პაპიემამეს თოჯინებად წარმოგვიდგინა. სიუჟეტური რეაქციები დადგმისათვის მხოლოდ მიზეზია იმისა, რომ წარმოაჩინოს ჩვენი არსებობის სხვა მხარე. მაყურებელი ამას საბოლოოდ ფინალში ხვდება. მანამდე კი გაფაციცებით ადევნებს თვალყურს ილირიაში მცხოვრებ ადამიანთა ამწუთიერ, მოჩვენებით გარეგნულ ყოფას.

მაყურებლის წინაშე მშვენიერი ილირიაა – ვარსკვლავებითა და ანგელოზებით მოხატული ცა. აქეთ-იქით მიმოზნეული ამაღელვებელი საადღომო კრავებით და ნაირფერადი ბუშტებით. უკიდვანო თეთრი სივრცით, რომელზეც დროგამოშვებით ცისფერი ზღვა აირეკლება, მასზე მოშრიალე რომანტიკული თეთრი აფრებით. სხვადასხვაგვარად მორთულ-მოკაზმულია ამ ქვეყნის ბინადართა ღამაზი სამოსი. მათი მეტყველება და პლასტიკაც თავისებური და უჩვეულოა. ამასთანავე, მაყურებლისთვის ნაცნობი და ახლობელია მათი სურვილები, ვნებები, ინტრიგები, ტკივილი, სიხარული... ლევან ბერიკაშვილის პერცოგ ორსინოს ოლივიასგან უარყოფილი სიყვარულიც ყველას დასანახად გამოტანილი გრძნობაა. ესეც თითქოს მის თავშესაქცევად გამოგონილი ერთ-ერთი თამაშია. ლევან ბერიკაშვილი განასახიერებს ქალივით გრძნობიარე ნაზ შეყვარებულს, მოზღვაკებული გრძნობებისაგან გულიც კი შეიძლება წაუვიდეს. მას უყვარს ოლივია, მაგრამ ამავე დროს იზიდავს ცეზარიოდ გადაცმული ვიოლა. იგი თითქოს შინაგანად, გუჟანით გრძნობს, რომ ცეზარიო სინამდვილეში ქალია. ერთ ეპიზოდში ორსინო და ცეზარიო ეალერსებიან კიდევ ერთმანეთს. ასევე, სხვების დასანახად თამაშობს ოლივია დაღუპული ძმის ზღვარგადასულ გლოვას. ლელა ალიბეგაშვილის ოლივია ხან მეღანქოლიურია, ხან ჭირვეული, ხოლო როდესაც მოულოდნელი სიყვარული დაატყდება თავს, იგი ამ ერთგვარად გაქვავებულ მონოტონურ გარეგნულ გარსს გაარღვევს და გააფთრებული იწყებს ბრძოლას ამ სიყვარულის მოსაპოვებლად. ოლივია თითქოს ცდილობს ძაძებში დამალოს თავისი დაუოკებელი ვნებები. მაგრამ, როგორც კი ვიოლა-ცეზარიო გამოჩნდება მის ცხოვრებაში, ეს ვნებები გაარღვევს მის გარეგნულად მკაცრ პოზას, რაღაც მომენტში იგი მუშტს იცემს გულში, რათა სიყვარულით მძლავრად აძგერებული დააოკოს და დააშოშმინოს. ოლივიას უიმედო სიყვარული მაყურებელში სიბრალულისა და თანაგრძნობის მაგიერ სიცილს იწვევს, რადგანაც ეს

სიყვარული, სინამდვილეში ქალისადმი მიმართული, აბსურდული და კომიკურია. გარეგნული და შინაგანი პომპეზურობის მაგალითია ზურაბ შარიას სერ ენდრუ, ე. წ. რაინდი, რომელიც სინამდვილეში თავივით მშიშარაა. რობერტ სტურუამ სხვებთან ერთად სპექტაკლში შემოიტანა პეროდეს პერსონაჟი. ბაჩი ლეჟავას პეროდე – მოსულელო, ნაყროვანებას გადაყოლილი, წინგამოგდებული „ლიპით“, შენელებული მოძრაობებით, იდიოტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. რეჟისორმა იგი ადამიანის და იმპერიის მსხვერველსა და გახრწნის სიმბოლოდ წარმოაჩინა.

ბედისწერამ სწორედ ამ სამყაროში გადმოისროლა ცხოვრების გზაზე ახალფესმედგმული, გამოუცდელი, სუფთა და გულწრფელი ვიოლა. ნინო კასრაძის ვიოლაში ძლიერია მომავლის რწმენა, ამიტომაც მას სჯერა, რომ მისი ტყუპისცალი სებასტიანო (დათო გოცირიძე) განგებამ მასავით გადაარჩინა ბოხოქარ ზღვაში დაღუპვას. ვინაიდან ნინო კასრაძის ვიოლას წარმოუდგენლად მიაჩნია, რომ ამ საოცარ და მშვენიერ სამყაროში შეიძლება არსებობდეს მწუხარება, შეიტყობს თუ არა კაპიტნისგან, რომ ილირიის მმართველი უბრწყინვალესი პერცოგი ორსინოა, მაშინვე გადაწყვეტს მის კარზე სამსახურს და, თუ შეძლებს, მისი გულის მონადირებასაც. პერცოგის კარზე სამსახურის მისაღებად კი იძულებულია მამაკაცის სამოსში გამოეწყოს. ნინო კასრაძისათვის პირველი არ გახლავთ ასეთი სახის მეტამორფოზა (კაცად გადაცმას ვგულისხმობთ). ასეთი გამოცდილება მან ჯერ კიდევ სადებიუტო როლში მიიღო, როდესაც ითამაშა კეთილი შენ ტე და ბოროტი შუი ტა რობერტ სტურუას სპექტაკლში „სეზუანელი კეთილი ადამიანი“. მისი ცეზარო გარეგნული მანერებით და პლასტიკით შუი ტას, ხოლო შინაგანი ბუნებით შენ ტეს მოგვაგონებს. ეს შერწყმა მშვენივრად გამოუვიდა ნინო კასრაძეს. იგი ზედმიწევნით კარგად ფლობს სტილს, მის თამაშში არის ფაქიზი ემოციურობაც. სწორედ ნინო კასრაძის ვიოლაში ყველაზე მეტად შეიგრძნობა იმ სხვა სამყაროს არსებობა და მასთან მიახლოების ცდა.

ეს დახლართული პერიპეტიების მორევი სპექტაკლის დანარჩენ გმირებსაც ჩაითრევს. ექსტრემალური სიტუაციები კი პერსონაჟთა უხილავ მხარეებს გამოავლენს, წარმოაჩენს მათში იმ მეტამორფოზებს, რომლებიც ამ სიტუაციებმა გამოიწვიეს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია პიესაში აქცენტების გადაადგილება. სპექტაკლში – „როგორც გენებოთ ანუ შობის

მეთორმეტე ღამე“ – რეჟისორმა აქცენტები ისეთნაირად შეცვალა, რომ მოქმედების მთავარი და მამოძრავებელი გმირები: მალვოლიო–ზაზა პაპუაშვილი, მარია–ნანუკა ხუსკივაძე, მასხარა–გოგა გველესიანი და სერ ტობი–გურამ საღარაძე არიან.

სერ ტობი ბელჩი გურამ საღარაძის შესრულებით უსარგებლო ყოფისა და სიბერისაგან თავის დასაღწევად ხსნას ღვინოსა და სხვადასხვა სახის გართობაში ეძებს. ამის ხაზგასასმელად რეჟისორმა სცენაზე პირველი გამოჩენისას იგი გორგოლაჭებზე დამაგრებული, თოკზე გამობმული ყანწით წარმოაჩინა. ეს გახლავთ რენესანსული პერსონაჟი, რომლისთვისაც უცხო არ არის ცხოვრებაზე „ფილოსოფიური“ მსჯელობები, რომელსაც სხვა არაფერი დარჩენია, გარდა იმისა, რომ ცხოვრება არცთუ ისე უწყინარი ხუმრობებით გაიხალისოს. სერ ტობი ცდილობს თავისი ღოთობა გაამართლოს და ამბობს: „ეს ქვეყანა ფხიზელმა ხალხმა დაანგრია“. იგი მაყურებლის თვალწინ თანდათან გარდაიქმნება წვრილმან გაიძვერად. მისი პირველი მსხვერპლი სერ ენდრუ ეგიუჩიკია, რომელსაც სერ ტობი თავისი დისწულის, ოლივიას, ხელს პირდება, ამის სანაცვლოდ კი ცდილობს, რაც შეიძლება მეტი ფული დასცინცლოს ზღვარგადასულ ღრეობებში დასახარჯად. სწორედ იგი უბიძგებს თავის მეგობარ-თანამეინახეებს მალვოლიოს წინააღმდეგ „შეთქმულების“ მოწყობას. სპექტაკლში სერ ტობი და სერ ენდრუ განუყრელი წყვილია. რობერტ სტურუამ მათი არსის გამოსაველენად რაღაც მომენტებში ისინი მარიონეტების მსგავს არსებებად წარმოაჩინა. საორკესტრო ორმოდან ამოიზრდებიან სერ ტობის და სერ ენდრუს სხეულები და მარიონეტებივით, არაბუნებრივად მოძრაობენ, თითქოს მათ ვიღაც მართავს, ათამაშებს. ამ ეპიზოდებში, მათი ხმა ფირზეა ჩაწერილი. მათი დიალოგი ფილოსოფიანარევი აბსურდია. „თუ გვიანობამდე არ დაიძინე, აღარ დაიძინო, ადრე ადგომაში ჩაგეთვლება. ადრე ადგომა კი ჯანმრთელობის საწინდარია“. ანდა: „თუ გულით გინდა, შეუძლებელს უმეგობროდაც შეძლებ“, ან, „სიყვარული გაქრა, ოცნებები – დაასამარეს“, ან კიდევ, „ჩვენი ცხოვრების არსია ჭამა და სმა, სმა და ჭამა“. რა შეიძლება მოსთხოვო ამ მარიონეტებად ქცეულ ადამიანებს, რომელთა ცხოვრების არსი აბსურდამდეა დაყვანილი.

რობერტ სტურუას და ნანუკა ხუსკივაძის მარია „კომედია დელ არტეს“ გროტესკული პერსონაჟია. ბიჭურად ჩაცმული, წითელი ატლასის პანტალონებში და ბზინვარე მოსაცმელში გამოწყობილი, რომელსაც თავს ზღარბისებრი პარიკი უმშვენებს. მისი მოძრაობები ექსცენტრიკულია, მუსიკის რიტმზე აგებული მკვეთრი,

ხაზგასმულად თეატრალური ქმედებებით, შიგადაშიგ უცნაური წამოძახილებით. ერთი შეხედვით, ეს როლი თითქოს მთლიანად გარეგნულ ეფექტებზეა აგებული. ნანუკა ხუსკივაძემ როლის ამ გარეგნულ ფორმას ადამიანური სიტბო და აზრი შესძინა. იგი არ გახლავთ კომიკური თოჯინა – მარიონეტი, არამედ მხიარული, ცოცხალი მასხარაა. მარია სრულებითაც არ ფიქრობს, რომ მის მიერ გათამაშებულ ინტრიგას ასეთი შედეგი შეიძლება მოჰყვეს. „მე, ბატონო, ყოველი თითის წვერზე, თითო ხუმრობა მაქვსო“ – ამბობს მარია. მართლაც, მარიას ხელთ უპყრია ინტრიგის ძაფი. სწორედ მისი იდეაა ოლივიას მსგავსი ხელწერით მაღვოლიოსათვის სასიყვარულო წერილის მიწერა. ფორმის სიმკვეთრითა და ხასიათის ცხოველყოფელობით ნანუკა ხუსკივაძის მარია ბუნებრივად ერწყმის რობერტ სტურუას, ამ სპექტაკლში შემოთავაზებულ, კარნავალურ სტილს. რეჟისორის მიერ მსახიობისთვის შეთავაზებული ფარსულ-გროტესკული ფორმა ნანუკა ხუსკივაძის შესრულებით კი არ ანელებს, არამედ ამძაფრებს ეფექტურობას. სწორედ მარიას მიერ მოფიქრებული ინტრიგის მეშვეობით ხდება მაღვოლიოს პროვოცირება და მისი ამპარტავნება საერთო თავშესაქცევ კომედიად იქცევა. „სასიყვარულო წერილის“ წაკითხვის შემდეგ სახეცვლილი მაღვოლიო – ზაზა პაპუაშვილის ყოველი გამოჩენა სულ სხვა, კომიკურობით და, რაღაც თვალსაზრისით, ტრაგიზმით აღსავსე ატმოსფეროს ქმნის სცენაზე. მარიას მუქარა – „თუ ებ ქვეყნის სასაცილო არ გაეხადე, მაშინ ნება გაქვთ იფიქროთ, რომ ლოგინში გამართულად წოლა არ შემძლებიაო“ – ზედმიწევნით აღსრულდა. ასეთ შედეგს თავად „შეთქმულებიც“ კი არ ელოდნენ. მარია სპექტაკლში უაღრესად მნიშვნელოვანი ფუნქციის მატარებელია. ამას კარგად გრძნობს მსახიობი და რეჟისორის მიერ დასმულ ამოცანას მშვენივრად ართმევს თავს. ინტრიგის ჩახლართვაში მას პარტნიორობას უწევს გოგა გველესიანის – ბრძენი, ცინიკური, ბედისაგან დაჩაგრული, გარეგნულად კუზიანი – მასხარა. მისი „სისულელე ხომ მზესავითაა და თავს დასტრიალებს დედამიწას“. მასხარას უსმენენ, ენდობიან, მაგრამ არ უჯერებენ. მისი თავისუფლება მარიონეტად ქცეული ადამიანის თავისუფლების ტოლფასია. რობერტ სტურუას მასხარები ერთმანეთს ავსებენ, ერთად მოქმედებენ და ერთად ქმნიან კომიკურ ინტრიგას. ნანუკა ხუსკივაძის მარიას თავისი, განსაკუთრებული დამოკიდებულება აქვს სპექტაკლის სხვა პერსონაჟებთან – მასხარასთან, სერ ტობისთან, სერ ენდრუსთან, ოლივიასთან და განსაკუთრებით მაღვოლიოსთან. მასხარას იგი თავის თანასწორ პარტნიორად

აღიქვამს. გურამ საღარაძის სერ ტობის მიმართ კი მორიდებულობის, გადაჭარბებული, კომიკურობამდე მისული პატივისცემის გრძნობა აქვს, ვინაიდან სწორედ სერ ტობია ამ ინტრიგის თავი და თავი და მარიას შთამაგონებელი. იგი კარგად ხედავს და აანალიზებს ამ პერსონაჟების „შეცდომათა კომედიას“. უიმედოდ შეყვარებული, ვნებააშლილი ოლივიას განცდებს, სერ ტობის უდარდებლობის, თავაშეებულის ღრეობის შედეგებს. მარია ერთგვარად ტრაგიკული პერსონაჟიც არის, მას ხომ არავინ აღიქვამს ქალად. სწორედ შურისძიება არის მარიას მამოძრავებელი მოტივი მალვოლიოს წინააღმდეგ ინტრიგის შეთხზვისა, რადგანაც თვით მალვოლიოც კი არ აღიქვამს მას ქალად. ფინალისკენ, როცა მარიას მიერ შეთხზული „სასიყვარულო წერილის“ შედეგები ნათელი ხდება, როცა აღმოჩნდება, რომ მოსულელო მალვოლიოსაც გააჩნია ღირსების გრძნობა, მარიას სინანულის და მონანიების განცდა დაეუფლება. იმ მომენტში მისი სინანული და მონანიება ალაღია, ჭეშმარიტია, მაგრამ მაყურებელი ხვდება, რომ მარია მეორე წუთს ისევ ჩაიდენს ასეთივე „ცოდვას“, რადგან მას სხვანაირად არ ძალუძს, ასეთია მისი ბუნება.

ადამიანი, რობერტ სტურუას დადგმაში, იწვევს თანაგრძნობას. თანაგრძნობას იწვევს მოსულელო, ამპარტავანი მალვოლიოც, რომელიც თავისივე ქედმაღლობის მსხვერპლი ხდება. მალვოლიო რეჟისორის ჩანაფიქრით და ზაზა პაპუაშვილის ბრწყინვალე შესრულების, ვირტუოზული იმპროვიზაციების წყალობით სპექტაკლის მთავარ გმირად იქცა. რობერტ სტურუამ ვიოლას, ოლივიას, ორსინოს და სებასტიანოს თავგადასავალი კი არ გადასწია უკანა პლანზე, არამედ მალვოლიოს პერსონაჟი კიდევ უფრო გაამრავალფეროვნა.

„ვინაა სხვა, თუ არა მარია, ავტორი პროვოცირებისა, რომელიც მალვოლიოს პატივმოყვარეობას და თვითდაჯერებას, საერთო თავშესაქცევ კომედიად აქცევს, „შეგდებულ“ წერილზე გამოაბამს და „მოედანზე“ გამოიყვანს, როგორც პამპულას, რომლის ერთი გამოჩენაც კი სულ სხვა ატმოსფეროს ქმნის?“⁵³

ზაზა პაპუაშვილის კუდაბზიკა მალვოლიო თეთრი მარმაშებით, უსტაბაშის მედალიონით, კვერთხით ხელში, თითისწვერებზე, მსუბუქად დაფარფატებს სცენაზე. მალვოლიოსთვის უმთავრესია, მისი სათაყვანებელი ქალბატონი ოლივია კარგად გრძნობდეს თავს და ყოველი მისი უმნიშვნელო სურვილიც კი

⁵³ გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 11.

დაუყოვნებლივ იქნეს აღსრულებული. ოლივია, სინამდვილეში კი მარია, თავის წერილში მალვოლიოს მოსთხოვს, მისი გულის საბოლოოდ მოსანადირებლად, დაივიწყოს ნათესავები, მეგობრები, ახლობლები და ხელმეორედ იშვას. ამპარტავანი და ქედმაღალი მალვოლიო მზად არის ყველა გაწიროს – „არც ნათესავებს დაინდობს, არც – მეგობრებს, ბოლოს და ბოლოს ხელმეორედ ხომ უნდა იშვას“. რაც მთავარია, სატრფოს მოთხოვნით მის სახეზე სულელური ღიმილია მუდამ გამოსახული. მალვოლიო შეყვარებულია თავის ქალბატონში, მაგრამ სიყვარულის გარდა, ოლივიასადმი მის სწრაფვაში სხვა მამოძრავებელი მოტივიც არსებობს – ძალაუფლებისაკენ სწრაფვა. რეალურად ოლივია მალვოლიოსთვის ე. წ. „ტრამპლინია“ დიდებისაკენ მიმავალ გზაზე. სინამდვილეში იგი გარშემომყოფთა დამონებაზე და ყოვლის შემძლე მმართველის სტატუსზე ოცნებობს.

არაჩვეულებრივი სახიერებით, ხატოვნად, ბუფონადისა და ფარსის ელემენტების გამოყენებით განახორციელა რობერტ სტურუამ მალვოლიოს მახეში გაბმის სცენა.

ნახევარტონებში განათებულ სცენაზე შემოდის თეთრ საღამურებში გამოწყობილი შეთქმულები – მარია, მასხარა, სერ ტობი და სერ ენდრუ. ისინი ეძებენ ადგილს მალვოლიოსადმი მარიას მიერ ოლივიას სახელით დაწერილი სასიყვარულო წერილის მოსათავსებლად. ბოლოს, მარია ამ წერილს ავანსცენის ერთ-ერთ კუთხეში დააგდებს, ისე, ვითომ ოლივიას ეს წერილი შემთხვევით დაუვარდა. შეთქმულები იმალებიან, რათა თვალყური ადევნონ მალვოლიოს რეაქციას წერილის პოვნის შემდეგ. სცენაზე შანდლით ხელში მსუბუქი, ბალერონის ნაბიჯებით შემოდის მალვოლიო. იწყებს მონოლოგს: „მთავარია, რას მიმზადებს ბედი, განგება“..., რომლის დროსაც მაყურებელი მისი სანუკვარი ოცნებების მოწმე ხდება. კომიკური, ღიმილისმომგვრელი ექსტიკულაციებით მალვოლიო ხმამაღლა ოცნებობს ოლივიაზე და იმაზე, მასთან შეუღლების შემდეგ გრაფი რომ გახდება. „ქვეშევრდომნი მოწიწებით შემომცქერიან“ – ეს ფრაზა მალვოლიოს ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის სურვილს ნათლად წარმოაჩენს. ოლივიაზე შეყვარებული მალვოლიო ანალიზებს მისადმი ოლივიას დამოკიდებულებას და იმის შესაძლებლობას, რომ ოლივიას ის შეიძლება უყვარდეს კიდევ. აკი ერთხელ ოლივიამ ასეთი ფრაზა წარმოთქვა – „თუ ვინმეს შევიყვარებ, შენ უნდა გგავდეს“. ამ მონოლოგის დროს ერთობ ხატოვნად

განასახიერებს მალვოლიო სერ ტობის და მის ურთიერთობას გრაფად გახდომის შემდგომ. მალვოლიო ოლივიას სავარძელში მოკალათებული სერ ტობის პაწაწინა მფრინავ ბუზად წარმოსახავს. „ბზზზზ“ ბზუის სერ ტობი, მალვოლიო მას დაიჭერს და ნოტაციას უკითხავს, მაგრამ მანამდე რა მოწიწებით ესაღმება სერ ტობი მალვოლიოს.

„ოლივიაზე შეყვარებული მისი სამეფოს გულუბრყვილო „მმართველი“ (ზაზა პაპუაშვილი) უცოდველად აფახულებს თვალებს და თავს იტყუებს, რომ სერ ტობი ბელჩისა და მისი ამაღლის მიერ მოწყობილ სპექტაკლში უდანაშაულო მსხვერპლის როლს თამაშობს. ისინი წმინდანებივით თეთრ ანაფორებში გამოწყობილნი უსაფრდებიან მალვოლიოს და მახეს უგებენ. მალვოლიო კი თითქოსდა იძულებით გაწირეს ამ როლისათვის. (...) სინამდვილეში ოლივია მისთვის მხოლოდ ერთი საფეხურია დიდებისაკენ მიმავალ გზაზე, სადაც იგი გარშემომყოფთა დამონებაზე და ყოვლისშემძლეობაზე ოცნებობს.“⁵⁴

ოლივიასა და ძალაუფლებაზე მეოცნებე მალვოლიო დაფარფატებს სცენაზე და უცებ წერილს შეამჩნევს. წამიერად შეყოვნდება და შემდეგ გაჭიმული აღმავალი ინტონაციით წარმოსთქვამს: „ეს რა გდია აქ ჩვენს ფეხებთან?“ „მე თქვენ გეკითხებით, რა გდია ააააქ?“ მარია კი თავის სამალავიდან ამბობს: „ყურადღება, იწყება!“ მალვოლიო გარს უვლის წერილს – „ეს ნამდვილად მისი ხელია, მისი სტილი, მისი ლექსიკა, ბეჭედიც მისია“. წამიერი ყოყმანის შემდეგ მალვოლიო გახსნის წერილს. ამ დროს ისმის სერ ტობის ხმა სამალავიდან – „ღმერთო, ხმამაღლა წააკითხე“. მალვოლიო იწყებს წერილის კითხვას. მთელი მისი არსება შინაგანად თრთის წერილის კითხვისას. ზაზა პაპუაშვილი ოსტატურად გადახლართავს ერთიმეორეში მიმიკას, ექსტიკულაციას, ხმის სხვადასხვა მოდულაციას. იგი თითოეული სიტყვის ილუსტრირებას ახდენს. მალვოლიო ორგვარად კითხულობს წერილს, თავისთვის, ისე როგორც წერია და მაყურებლისთვის – თეატრალიზებულად, მისი წარმოსახვის პრიზმაში გატარებულს. ოსტატურად გათამაშებულ ზმანებას კი ამთავრებს სახეზე იდიოტის ღიმილის ნიღბით და ვარდით ხელში ოლივიას სავარძელში გაშეშებულ პოზაში მჯდომი. შეთქმულები გამოძვრებიან სამალავებიდან, გახადისებულები მათი

⁵⁴ წულაძე ხ. მე ის არა ვარ, ვისაც ვთამაშობ. გაზ. „დრონი“. 2001. № 61. 08.06.

ინტრიგის შედეგად მალვოლიოს მიერ მოწყობილი სანახაობით. წერილის ავტორი მარია კი აცხადებს – „ახლა კი უნდა ჩაუესაფრდეთ და მოწმენი გაეხდეთ მათი პირველი პაემანისა. წარმოიდგინეთ სევდიანი ოლივია და უაზრო ღიმილით გასხივოსნებული მალვოლიო“. და აი, მალვოლიოს და ოლივიას პირველი შეხვედრის უამც დადგა. მსუბუქი, საცეკვაო პანგების ფონზე საზეიმოდ გამოწყობილი მალვოლიო ნარნარით, სახეზე აღბეჭდილი უაზრო ღიმილით, შემოდის სცენაზე. მას უკან მარია მოჰყვება მალული ნაბიჯებით. მალვოლიოს უცნაური საქციელით გაოგნებული და შეცბუნებული ოლივია ეკითხება: „თავს როგორა გრძნობ, მალვოლიო?“ „მშვენიერად“ – სახეზე ღიმილგაქცევებული გამომეტყველებით უპასუხებს მალვოლიო. მალვოლიოს უცნაური საქციელით შეწუხებულია არა მარტო ოლივია, არამედ ინტრიგის თავი მარიაც. უესტიკულაციის უხვი გამოყენებით ზაზა პაპუაშვილის მალვოლიო მთელი გრძნობით სონეტს უკითხავს ოლივიას: „ოღონდ მოსწონდეს ჩემს მეუფეს, ოღონდ ეამოს, მთელი სამყარო რომ გადამიდგეს – გამეღიმება“. ზაზა პაპუაშვილის არშიე გულის სატრფოსთან კომიკური ელემენტებით უხვად არის გაჯერებული, რაც მაყურებელთა დარბაზის ხარხარს იწვევს. საბოლოოდ სიყვარულისგან გათანგული იქვე ავანსცენის პარაპეტზე წამოწვება და ჩათვლემს. შეწუხებული ოლივია ბრძანებას გასცემს, კარგად მოუარეთო. სცენაზე მარტო მალვოლიო რჩება. იგი გამოფხიზლდება და ნეტარი სახით მიმართავს მაყურებელთა დარბაზს: „გაიგონეთ რა თქვა? ადამიანს მიმიხედეთო, მალვოლიოს კი არა, მსახურს კი არა, ადამიანსო!“ ბელნიერი, ნეტარი მალვოლიო სცენის სიღრმისკენ მიემართება, შეთქმულები, მარია, მასხარა და სერ ტობი უკან მისდევენ. ერთობ ეფექტურად არის დადგმული ეს ეპიზოდი. მალვოლიო კვერთხით ხელში, ამაყ პოზაში ამაღლებულ ადგილას გაშეშებულია. ვითომ შეწუხებული შეთქმულები სხვადასხვა უესტიკულაციით და მიმიკით ეკითხებიან მალვოლიოს: „რა დაგემართა მალვოლიო?“ „თავს როგორა გრძნობ, ძვირფასო?“ – პირველ ფრაზას მასხარა წარმოთქვამს, მეორეს – სერ ტობი. მარია უცნაურ მოძრაობს აკეთებს და სამივენი მალვოლიოსკენ მიემართებიან. მათთან ზურგით მდგარი მალვოლიო შემოტრიალდება და კვერთხს აუქნევს, თითქოს ეუბნება მათ: გამშორდით, თავი დამანებეთ, თქვენნაირებთან არაფერი მაქვს საერთო. ეს, ერთი და იგივე ქმედება რამდენჯერმე მეორდება. შემდეგ მალვოლიოს აღმოხდება: „მე თქვენ არ გიცნობთ“. სამივე შეთქმული შეშფოთების გამომხატველი ამოძახილით ავანსცენისკენ

გამორბის და ისევ იმეორებენ: „რა დაგემართა, მალვოლიო“? „თავს როგორა გრძნობ, ძვირფასო?“ მალვოლიო კი აბეზრებისაგან თავმოებზრებული გაღიზიანებული უპასუხებს: „მომწყდით თავიდან, ვერ ხედავთ, რომ ადამიანი აზროვნებს?“. ავანსცენაზე შეთქმულები ერთმანეთს უზიარებენ მალვოლიოს საქციელით გამოწვეულ შთაბეჭდილებებს. „ეს რომ თეატრში მენახა, ვიტყვოდი, რომ აბდაუბდაა-თქო“, – ამბობს მარია. სერ ტობი კი ამაზე უპასუხებს: „ჰ, ჩემო კარგო, მთელი ცხოვრება აბდაუბდაა, და თანაც როგორი“.

„მალვოლიო – ზაზა პაპუაშვილი იდიოტის როლს თამაშობს და კმაყოფილია, ყურებამდე პირგახეული შესცინის ოლივიას და კინოვარსკვლავივით თავის პუბლიკას ეკეკლუცება, ხიბლავს თავისი გამოგონებით. თავის ქვეშევრდომების წინაშე კი კვერთხზე დაყრდნობილი, ჩაფიქრებული დგას ჰამლეტის პოზაში, აბეზარი ბუზებივით დაიფრენს მათ და უპასუხებს: „მე თქვენ არ გიცნობთ!“.⁵⁵

სერ ტობი გადაწყვეტს ამ აბდაუბდას ბოლო მოუდოს მალვოლიოს სარდაფში ჩაკეტვით. ოლივიაც დააჯერეს, რომ მალვოლიო გაგიჟდა, ახლა კი დროა, ის გაკოჭონ და სარდაფში ჩააგდონ. ოლივიას კი ეტყვიან, რომ გაგიჟებული მალვოლიო სადღაც გაქრა. მალვოლიო გრძნობს ხიფათის მოახლოებას და აღელვებული აქეთ-იქით იწყებს სიარულს ჩქარი, ნერვული ნაბიჯებით. ეს ეპიზოდი კი მთავრდება შეთქმულების თავდასხმით მალვოლიოზე, მისი გაკოჭვით და სარდაფში გამომწყვდევით.

მალვოლიოს სახეზე შეყინული იდიოტური ღიმილი თავიდან მაყურებელს სიცილს ჰგერის, შემდეგ კი შეცოდების გრძნობას იწვევს. ოლივიას ბოლომდე არ სჯერა შეთქმულთა მოყოლილი მალვოლიოს უცაბედი გაქრობის ამბავი. დრო დადგა მალვოლიოს განთავისუფლებისა. ინტრიგის დახლართულ ქსელში გაბმულ დიდებასა და სიყვარულზე მეოცნებე მალვოლიოს მაყურებელი თანაუგრძნობს კიდევ. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც მას ფარშევანგზე ამხედრებულს, ეკლის გვირგვინით თავზე შემოაგორებენ შეთქმულები სცენაზე. ამ ეპიზოდში სიცილის და დაცინვის ობიექტი მალვოლიო თითქმის ტრაგიკულობამდე მისულ პერსონაჟად წარმოგვიდგება. მაყურებელი მოწმე ხდება იმ მეტამორფოზისა, რომელიც ამ პერსონაჟმა განიცადა. „მიშველეთ!“ – ამბობს მალვოლიო, „დამამცირეს, გიჟად

⁵⁵ წულაძე ხ. დასახელებული ნაშრომი.

მომნათლეს“ – იმდენად გულწრფელია მალვოლიოს ეს სულის ამოძახილი, რომ მაყურებელი რაღაც მომენტში გულდამძიმებული უცქერს ამ გმირის სულიერ ტანჯვას. ისინი, ვინც თავიანთ თავზე აიღო მალვოლიოს დასჯა, მისთვის ჭკუის სწავლება და გიჟად შერაცხა, თავადაც ცოდვილები არიან. თეთრ სამოსელში, თეთრი გვირგვინით თავზე გამოგვეცხადება „შეშლილი“ მალვოლიო. „მე მეფე ვარ სულით და ხორციით“ – ამბობს ის და გააცნობიერებს იმას, რაზეც მანამდე არც კი უფიქრია: „აქ სიბნელეა, მთელი სამყარო ბნელეთმა შთანთქა“. რეჟისორმა ეს ეპიზოდი ისე დაასრულა, თითქოს მალვოლიო გარდაიცვლება. მის სახეზე კვლავ გამოისახება იდიოტური ღიმილი და მალვოლიო შეშდება. შეთქმულებს ჰგონიათ, რომ იგი გარდაიცვალა. ჩვეულებისამებრ, გარდაცვლილ ადამიანს თვალებს უხუჭავენ, მალვოლიოს კი ცდილობენ ღიმილი ჩამოაშორონ სახიდან და პირს უხურავენ, მაგრამ ამას ვერ შეძლებენ. მის სახეს აღარ შორდება ეს ღიმილი, თითქოს სახეს ღიმილიანი ნიღაბი სამუდამოდ შეეხარდა. რობერტ სტურუამ ეს სცენა წარმოაჩინა, როგორც მალვოლიოს გოლგოთის გზა, როგორც სიმბოლო ცოდვილი, ამოებაში გადავარდნილი, გამასხარავებული მთელი კაცობრიობისა. სპექტაკლის ფინალში მალვოლიო ისევ გვეცხადება. „სიტუაციების კომედიის“ კვანძი თითქოს გახსნილია, ყველაფერი გარკვეულია, სებასტიანო და ოლივია, გრაფი ორსინო და ვიოლა შეუძლებას და ქორწილის გადახდას ოლივიას სასახლეში აპირებენ. გოგა გველესიანის მასხარა ტაშის დასაკერელად გამზადებულ მაყურებელს ტუჩებთან თითის მიდებით აჩუმებს, თითქოს ანიშნებს, ჯერ ყველაფერი არ დამთავრებულიაო. სცენის ლუკიდან თმაგაწეწილი, ჩამოხეულ-ჩამოკონკილი სამოსით, გაუბედურებული მალვოლიო იწყებს ამოსვლას. ყველა შეშინებულია, მალვოლიო ხომ ზოგიერთ მათგანს გარდაცვლილი ჰგონია. შეცბუნებული ოლივია ეკითხება: „თავს როგორა გრძნობ, მალვოლიო?“ რაზეც გამწარებული და სასოწარკვეთილი მალვოლიო უპასუხებს: „კმარა, კმარა, თქვენ მე სასტიკად შეურაცხმევით, კმარა!“ სულ მალე მალვოლიო იგებს, რომ წერილი მარიას დაწერილი ყოფილა. იგი მიემართება თავჩაღუნული, თავისი საქციელის შედეგით დამწუხრებული მარიასაკენ, ჯერ თითქოს სურს მუშტი უთავაზოს თავში, მაგრამ იქვე გადაიფიქრებს და თავზე ხელს გადაუსვამს. მარიას ეკლიანი პარიკი ხელს დაუსუსხავს. შემდგომ იგი თავის მოკვლასაც ცდილობს, მაგრამ ბედი თითქოს აქაც დასცინის, იარაღი არ გაისვრის. მარია და მასხარა ცდილობენ მის დამშვიდებას. მასხარა ეუბნება: „ძალიან გთხოვ, ნუ ბრაზდები, არც შენ ხარ

ფრთიანი ანგელოზი. ასეა, ასე, დრო ყველაფერს დაგვანახებს, ადრე თუ გვიან ცოდვები ყველას მოგვეკითხება“. დამწუხრებული, ქანცგაწვეტილი მალვოლიო კი უპასუხებს: „მართალი ხარ, თქვენი განკითხვის დღეც დადგება, არ შეგარჩენთ ჩემს დამცირებას!“ მალვოლიო სცენიდან გადის. რობერტ სტურუამ ზაზა პაპუაშვილის მალვოლიოს ჩარლი ჩაპლინის მოძრაობები შეასრულებინა – იგი ჩარლის გმირივით ააგდებს ჰაერში ქუდს და აკეთებს მოძრაობას, თითქოს გაკვეთებულ შარვალს ისწორებს. ეს ჩარლი ჩაპლინის ცნობილი ქესტებია, რომლებითაც თითქმის ყველა მისი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი მთავრდება. ამით რეჟისორმა პირდაპირი მინიშნება გაგვიკეთა მალვოლიოს პერსონაჟის ტრაგი-კომიკურობაზე.

„მალვოლიო ჯვარს ეცვა, მაგრამ არა ქრისტეს ჯვარს. იგი ჯერ ქრისტეს მარჯვნივ ჯვარცმული ავაზაკია, რომელიც საზარელი ტანჯვის ფასად შეიცნობს უმთავრესს (მალვოლიო, გაიგებს რა, რომ ეს ყველაფერი მარიას ოინებია, მიმტევებლობით თავზე ხელს გადაუსვამს ცელქ ქაღალტონს. ამ დროს იქნებ ის ცოტათი ქრისტესაც უახლოვდება?), მაგრამ ბოლოს იესოს მარცხნივ იკავებს ადგილს“.⁵⁶

რობერტ სტურუას „მეთორმეტე ღამეში“ ძალაუფლების სიმბოლო გვირგვინის ნაცვლად ანგელოზის ფრთებია. ეს ფრთები მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ხელიდან ხელში გადადის. ხან ჰერცოგის მხრებზეა მიბმული, ხან ვიოლა-ცეზარიოსი, ხან მასხარის, ხან კი ამ ფრთებს მალვოლიო და ოლივია ათამაშებენ.

სპექტაკლი საესეა რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი მოულოდნელი სვლებით. ფინალის დროც დადგა. რეჟისორმა სპექტაკლი დაიწყო იმით, რაც პიესაში არ არის, მაგრამ, მთავარია ის, რომ მის მიერ შემოთავაზებული დასასრული სრულიად მოულოდნელია მაყურებლისათვის. მალვოლიოს გამოკლებით სპექტაკლში მონაწილე ყველა პერსონაჟი ავანსცენაზე დგას. ოლივია თითქოს მაყურებელთა დარბაზს მიმართავს: „უცნაურმა შიშმა შემიპყრო“... ამ დროს შეშინებული სებასტიანოს შეძახილი გაისმის, ყველანი საორკესტრო ორმოში იყურებიან, სცენა ნელ-ნელა ბნელდება და გია ყანჩელის შემზარავი მუსიკის ფონზე თეთრ ბურუსში გაეხვევა. ორმოდან ამოიმართება ფიგურა, რომელიც ზურგით მოათრევს უზარმაზარ ხის ჯვარს, სცენის სიღრმისკენ

⁵⁶ ჩუბინიძე მ. მოკლე შინაარსი. ჟ. „არილი“, 2001. №6, გვ. 32.

მიემართება და უზინარდება. სპექტაკლის გმირები შიშითა და ძრწოლით მიმოიფანტებიან. გაისმის ჩაქუჩის უხეში კაკუნის ხმები და გულდამძიმებული მაყურებლის თვალწინ ჩვენი ცოდვებისათვის გოლგოთაზე ჯვარზე გაკრული მესია აღიმართება.

სპექტაკლის ფინალში გოლგოთის სცენის გათამაშება, მაშინ როდესაც „სიტუაციების კომედია“ კვანძის გახსნის შემდგომ თითქოს კეთილად უნდა დასრულებულიყო, შოკის მომგვრელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მაყურებელზე. ალბათ, ამიტომაც ჰერცოგ ორსინოს დამაწყნარებელი ტონით ნათქვამი სიტყვები: „დამშვიდდით, გთხოვთ დამშვიდდით, უდარდელი დღეები გველის, ბედნიერება და სიხარული არ მოაკლდება ჩვენს ქვეყანას“... სუსტი არგუმენტია მაყურებლისათვის. ამისდამიუხედავად, მაყურებელთა დარბაზში თითქოს ამოსუნთქვის ხმა ისმის. რობერტ სტურუა სპექტაკლში წარმოჩენილ ცოდვისა და მონანიების თემას მოულოდნელ გამოსავალს უსადაგებს. ამგვარი მოულოდნელობები კი, როგორც უკვე აღვნიშნე, დამახასიათებელია მისი სარეჟისორო ხელწერისათვის.

„ჰამლეტი“

შექსპირის „ჰამლეტის“ დადგმებით ერთობ მდიდარია ქართული თეატრი. საკმარისია გავიხსენოთ, თუნდაც, ლადო ალექსი-მესხიშვილის ჰამლეტი, კოტე მარჯანიშვილის მიერ 1925 წელს რუსთაველის თეატრში განხორციელებული „ჰამლეტი“ – უშანგი ჩხეიძით მთავარ როლში. ეს სპექტაკლი ქართული თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთი საუკეთესოა.

ამ ბოლო პერიოდში ქართველმა მაყურებელმა „ჰამლეტის“ არაერთი საინტერესო ინტერპრეტაცია იხილა. 2010 წელს „თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე“ ნაჩვენები იყო მსოფლიოში სახელგანთქმული ლიტველი რეჟისორების, ნეკროშუსის და კორშუნოვასის ორი განსხვავებული კონცეფციის „ჰამლეტი“. ორივე სპექტაკლმა შეძრა ქართველი მაყურებელი, განსაკუთრებით კი ნეკროშუსის დადგამ. 2010-2011 წლის თეატრალურ სეზონში თბილისის სცენებზე სრულიად ახალი თვალით დანახული „ჰამლეტის“ ინტერპრეტაციები ვიხილეთ. მხედველობაში მაქვს ბესო კუპრეიშვილის „ჩემი

ჰამლეტი“ მარჯანიშვილის თეატრის მცირე სცენაზე და რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე ახალგაზრდა რეჟისორის – ლევან ხვიჩიას მიერ დადგმული „ჰამლეტ კომიქსი“.

შექსპირის გმირების პრობლემები შორეულ წარსულს არ ეკუთვნის. ისინი მუდამ ცოცხლობენ ადამიანის ფსიქიკასა და ქცევის ფორმებში, ამიტომაც არიან ასე ახლობელნი ყველა დროისა და ეროვნების მაყურებლისათვის. თეატრის ფუნქციაა ამ დრამების გაცოცხლება, რაც გულისხმობს ნაცნობ ეროვნულ, პოლიტიკურ თუ სოციალურ კონტექსტში მათ გადმოტანასა და ასახვას.

რობერტ სტურუა „ჰამლეტს“ რამდენჯერმე მიუბრუნდა. პირველი დადგმა 1992 წელს, ლონდონში „რივერსაიდ სტუდიოს“ სცენაზე განახორციელა, ალან რიკმანით მთავარ როლში. შემდგომ, 1998 წელს მოსკოვში, თეატრ „სატირიკონში“ ჰამლეტის როლს კონსტანტინე რაიკინი ასრულებდა. რუსთაველის თეატრში „ჰამლეტის“ პრემიერა 2002 წელს შედგა. ეს სპექტაკლი დიდხანს დარჩა თეატრის რეპერტუარში, თუმცა რეჟისორმა მას რამდენჯერმე გაუკეთა რედაქტირება, შეიცვალნენ პოლონიუსის და კლავდიუსის როლების შემსრულებლებიც. ერთ-ერთ მიზეზს „ჰამლეტის“ რამდენჯერმე განხორციელებისა რობერტ სტურუა თავად ასახელებს ინტერვიუში, რომელიც 2010 წლის შემოდგომაზე შედგა.

„მ. გ.“ – თქვენ რამდენჯერმე განახორციელეთ „ჰამლეტის“ – შექსპირის ყველაზე ფილოსოფიური პიესის დადგმა. რატომ? რისი თქმა გასურდათ კიდევ? რაში მდგომარეობდა ახალი ინტერპრეტაცია? ახალი მიდგომა?

რ. ს. – *მახსოვს, „ჰამლეტს“ როცა ვდგამდი ბრიტანეთში, კლავდიუსს და მამის აჩრდილს თამაშობდა ერთი და იგივე მსახიობი, ძალიან კარგი, მოტლანდიელი ცნობილი მსახიობი. დავამთავრეთ სპექტაკლი, პრემიერა ვითამაშეთ, მოვიდა ჩემთან და მეუბნება: რობიკო, აი, ახლა, უნდა დაგვეწყო თავიდან რეპეტიციები, ახლა მე მივხვდი, რა მიმართულებით და როგორ უნდა ვითამაშო შენს სპექტაკლებშიო. ხშირად თეატრები, სადაც მე მანამდე არ მიმუშავია, თანაც შექსპირზე, ვერ ასწრებენ სწორად გააანალიზონ ის, რასაც მე მათ ვთავაზობ“.*⁵⁷

⁵⁷ გასაძე მ. საუბრები რობერტ სტურუას სათეატრო ენაზე. ქ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“. 2010. №4 (45). გვ. 20-21.

ამ შემთხვევაში განვიხილავ რუსთაველის თეატრში განხორციელებულ „ჰამლეტს“. კიდევ რისი თქმა სურდა რობერტ სტურუას XXI საუკუნის დასაწყისში „ჰამლეტის“ დადგმით. როგორია დღეს ჰამლეტი, კიდევ რა არგუნა მას ბედმა გადასატრელად?

რობერტ სტურუამ და ლილი ფოფხაძემ ერთად ახალი თარგმანი შეასრულეს, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ პათეტიკასა თუ ზემადღებულ სტილს. შექსპირის გმირები თანამედროვე ენით მეტყველებენ. ამ ახალ თარგმანში კიდევ უფრო მძაფრად შეიგრძნობა დაუნდობელი და სასტიკი მხარე თანამედროვეობისა. სპექტაკლში რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი ფანტაზიები ერთობ გაბედულია, მაგრამ ამავე დროს იგი შექსპირის ტექსტის ერთგული რჩება. მისი რეჟისურისათვის დამახასიათებელი დრამატულობა და ირონიულობა ამ დადგმაშიც ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობენ. კლასიკური და ბალაგანური დადგმის სტილი ერთმანეთს ენაცვლება. პიესის გმირები სპექტაკლში ტრაგიკული ბალაგანის მონაწილეებად არიან ქცეულნი.

შექსპიროლოგები ამტკიცებენ, რომ ჰამლეტის პერსონაჟი თავისი მსოფლმხედველობით ყველაზე მეტად ჰგავს თავად შექსპირს. ჰამლეტი, სამყაროს ტრაგიკული მსოფლშეგრძნებით, ყოფიერების ფილოსოფიური აღქმით, წარსულისა და მომავლის გარდაუვალი და უწყვეტი კავშირის გააზრებით, რობერტ სტურუასთვისაც ერთობ ახლობელი და საინტერესო პერსონაჟია.

დაახლოებით ორი წლის წინ ბატონ რობერტ სტურუასთან ესაუბრობდი. ჩვენი დიალოგი სხვადასხვა საკითხს ეხებოდა და ერთობ საინტერესოც გამოდგა. სწორედ იმ პერიოდში, მოსკოვში, თეატრში Et Cetera, თამაშობდნენ რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „ქარიშხლის“ საპრემიერო სპექტაკლებს. ბუნებრივია, ერთ-ერთი კითხვა ამ წარმოდგენას ეხებოდა, დადგმის კონცეფციაზეც ვისაუბრეთ. მაშინ ბატონმა რობერტმა თქვა, რომ პროსპერო – ეს არის ჰამლეტი წლების შემდეგ და რომ არ გარდაცვლილიყო, პროსპეროსავით უარს იტყოდა შურისძიებაზე.⁵⁸ რეჟისორი, შეიძლება ითქვას, გამუდმებით ფიქრობს ჰამლეტის პერსონაჟზე, როგორც ინტელექტუალზე, მრავლისმცოდნე, მაგრამ ახალგაზრდობის გამო ჯერ კიდევ გაუწონასწორებელი სულიერი მდგომარეობის მქონე

⁵⁸ ვასაძე მ. დასახელებული ნაშრომი. გვ.16-25.

პიროვნებაზე, რომლისთვისაც შურისძიების შეგრძნება დამღუპველი აღმოჩნდა. ალბათ, სწორედ ამიტომაც მიუბრუნდა „ჰამლეტს“ არაერთგზის.

რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრის დადგმაში თითქოს ეკითხება ჰამლეტს: „ამ ბოლო დროს, როგორ ბრძანდებით, ხელმწიფის შვილო?“ ბოლო დროს, როდესაც დროთა კავშირი ისევ დარღვეულია და „გულს, ქვად ქცეულს, გლოვის ნიღაბი აღარ სჭირდება“.

რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით, ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი ბედთან თითქოს შეგუებულია. მისი ქცევები თითქოს უცნაურია, უცნაურია მისი დამოკიდებულებაც სამყაროში არსებული ბოროტების, ღალატის მიმართ. ის აღარ კითხულობს, წყევლმა ბედმა რად არგუნა გაწყვეტილი კავშირის შეკვრა. მის აღქმაში ეს გარდაუვალი ფაქტია და ამიტომაც იღებს მას და ამბობს: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყევლმა ბედმა მე მარგუნა მისი შეკვრა“.

„ჰამლეტში“ დრო აღრეულია, განსაზღვრული არ არის. რობერტ სტურუამ დაგვიხატა სამყარო, სადაც რეალობასა და პირობითობას შორის არსებული ზღვარი წაშლილია. ეს პარალელური შრეებია, რომლებიც ერთმანეთში გადახლართულა.

„მოხეტიალე მსახიობთა მიერ განსახიერებულ სპექტაკლში გერტრუდა და კლავდიუსიც ერთეებიან. გარდაცვლილთა აჩრდილები სიკვდილის შემდეგაც აგრძელებენ არსებობას, რადგან ადამიანისათვის, იმ სამეფოში, სადაც რაღაც დაღბა, არა აქვს მნიშვნელობა, ცოცხალი ხარ თუ ცოცხალთა შორის აღარ ითვლები“.⁵⁹ – წერს ლელა ოჩიაური.

რობერტ სტურუასა და ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი არტისტული სულის მქონეა, იგი მძაფრად განიცდის სამყაროს არასრულყოფილებას, უხეში რეალობის და ოცნების ურთიერთდაპირისპირებას. იგი იმედგაცრუებულია მის გარშემო არსებული რეალობით და არც აქვს იმედი, რომ შეძლებს გაწყვეტილი, დარღვეული დროთა კავშირის აღდგენას. დროთა კავშირის რღვევასთან ერთად, მისთვის კიდევ უფრო დარღვეულია ადამიანებთან კავშირი. მამის სიკვდილმა და დედის გათხოვებამ ბიძაზე მის სულში ღრმა ნაიარვეი დატოვა. მისი იდეალები დაიმსხვრა. მამის აჩრდილის ნაამბობი მკვლელობის ისტორია, რომ იგი საკუთარმა

⁵⁹ ოჩიაური ლ. გაათრიეთ გვაძეები!... გაზ. „რეზონანსი“. 2001. 23.11

ძმამ მოკლა, თითქოს კიდევ ერთხელ ადასტურებს ჰამლეტის აღმოჩენას – რამდენად ამაზრზენი შეიძლება იყოს ადამიანი თავისი არსით.

„ჰამლეტში“, ისევე როგორც „მეფე ლირსა“ და „მაკბეტში“, სცენა არ არის გადატვირთული დეკორაციებით (მხატვარი მ. შველიძე). სცენოგრაფია და კოსტუმები კვლავ არ განსაზღვრავენ დროს. ის, რაც სცენაზე ხდება, ნებისმიერ ეპოქაში შეიძლება მოხდეს. ავანსცენა თითქმის ცარიელია, სცენის სიღრმეში მოჩანს ვიტრაჟები დანაწევრებული გამოსახულებებით, რომლებშიც შეიძლება ამოვიკითხოთ ელისაბედ დედოფლისა და შექსპირის პორტრეტები სხვადასხვა ადამიანთა სილუეტებთან ერთად. სწორედ ამ ვიტრაჟებიდან გადმოდიან სცენაზე ჰორაციო და სხვა მცველები, რომლებიც უეცრად გადააწყდებიან მამა ჰამლეტის აჩრდილს. სცენაზე აქეთ-იქით რამდენიმე მაღალი კიბე დგას, რომელიც სიმბოლურად ციხესიმაგრის ანტურაჟის შემადგენელი ნაწილებია. შემდგომ ეს კიბეები სხვადასხვა დატვირთვას იძენენ სპექტაკლის მიმდინარეობისას, მაგალითად, ოფელიას დასაფლავების ეპიზოდში, თუ სათაგურის სცენაში და ა.შ. სცენა თანდათან ნათდება, ვიტრაჟიდან გადმოსული პერსონაჟები სცენის შუაში მწოლიარე ფიგურას გადააწყდებიან, რომელსაც თავიდან ბოლომდე ნაჭერი აქვს გადაფარებული და მაყურებელში სუდარის ასოციაციას იწვევს. „აი ისიც“ – წარმოთქვამს ერთ-ერთი, ჰორაციო კი უახლოვდება და სუდარას გადახდის. შემზარავი მუსიკის ფონზე (კომპოზიტორი გია ყანჭელი) გაისმის კითხვა – „ხომ ჰგავს ხელმწიფეს?“ – და იქვე პასუხი – „როგორც წვეთი წვეთს“. დავით გოცირიძის აჩრდილი ფეხზე წამოვარდება. იგი რაღაცნაირად მონსტრს მოგვაგონებს. ძონძებით შემოსილი მახინჯია, რომელიც ირგვლივ მყოფებს თავზარს სცემს, მათ შორის ჰამლეტსაც. იგი ჭინკასავით შეასკუპდება ჰორაციოს მხრებზე. წინასწარმეტყველებასავით გაისმის სიტყვები – „უბედურებას ხომ არ გვიქადის განსვენებული მეფის აჩრდილი“. ჰორაციო გადაწყვეტს, ჰამლეტს შეატყობინოს ეს ამბავი. აღსანიშნავია, რომ ამ ადამიანთა მოძრაობები მარიონეტების მოძრაობასავით ტეხილი, წყვეტილია, რეჟისორმა თითქოს თავიდანვე გაუსვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ ამ ადამიანებს მარიონეტებივით ვიღაც მართავს. ვინ არის ეს ვიღაც? – მაყურებელს უჩნდება კითხვა: იქნებ სწორედ ეს მონსტრის მსგავსი აჩრდილია, რა უნდა, რისთვის მოსულა?

პორაციო და სხვა კარისკაცები, სცენის სიღრმეში ვიტრაჟებთან თითქოს გაქვავებულები არიან. ვიტრაჟების გასწვრივ ნელ-ნელა მოემართება თაყნაუნული ჰამლეტი. სცენაზე გამოდის და მაყურებლის წინ რაღაცნაირად ჯამბაზობს. მის გარკვეულ მოძრაობებს და ბგერებს ეს გაქვავებული ჯგუფი ექოსებრი არეკვლით იმეორებს. ჰამლეტი ნელ-ნელა მოემართება ავანსცენისკენ, შემდეგ ავანსცენასთან არსებულ ღია ორმოსთან ჯერ ჩამოჯდება და მერე წამოწევა მაყურებლისკენ ზურგშექცევით. ამ დროს ვიტრაჟებიდან კლავდიუსი (ბესო ზანგური) გამოდის.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია მთელის და ნაწილის, ფრაგმენტის ერთიანობის წარმოჩენა. სწორედ ამგვარი ხერხით არის აგებული „ჰამლეტიც“, მისი სცენოგრაფია, მუსიკალური გაფორმება, კომპოზიცია და სტრუქტურა. ამით იგი თვალსაჩინოს ხდის თავის სათქმელს. სტურუას „ჰამლეტი“ სარკისებრი ფრაგმენტული ასახვით არის აგებული. სარკისებრი ასახვის რეჟისორული ხერხი მას „მეფე ლირშიც“ აქვს გამოყენებული. „ადამიანი, როგორც პოტენცია, ადამიანი, როგორც ყოფიერება, მხოლოდ დამსხვრეული სარკეა, მხოლოდ კალეიდოსკოპური მოზაიკაა, რომლისგანაც ფიგურა, მენტალური პერსონა უნდა აიწყოს, რომელიც ყოფიერების სცენაზე სულის ზეობის სულიერ ძალათა მოკრეფის ჟამს შემოაბიჯებს“⁶⁰.

ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი არ არის ერთიანი მონოლითური ფიგურა. მისი ჰამლეტი წინააღმდეგობრივია, როგორც შინაგანი ბუნებით, ასევე გარეგნულადაც. იგი ხან ჯამბაზია, ირონიითა და ცინიზმით განმსჭვალული, ხან შტერია, ხან ჭკვიანია, ხან სასტიკია, ხან წრფელი და ნაზია, ხან მძვინვარე და ფიცხია და ხანაც – რომანტიკული. მისი ქმედებები თუ ემოციური მდგომარეობა სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა ელფერს იძენს.

სპექტაკლში არცერთი მნიშვნელოვანი მონოლოგი ბოლომდე არ არის გადმოცემული. მაგალითად, ავიღოთ კლავდიუსის აღსარების მონოლოგი „საზარელი ცოდვა ვიტვირთე“, რომელიც ასევე დაუსრულებელია... ამ თვალთმაქცი ადამიანის მონანიებაში რეჟისორმა ეჭვის მარცვლები შეიტანა. მაყურებელს უჩნდება კითხვა – მართლა ინანიებს, თუ არა, იგი თავის ამაზრზენ საქციელს. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ ჰამლეტის ცნობილი მონოლოგი – „რად არ მეშლება ეს სხეული“, რომელიც სპექტაკლში მოულოდნელად შეწყდება და სიტყვების

⁶⁰ ბოკუჩავა თ. რობერტ სტურუას ახალი „ჰამლეტი“. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2002. №1. გვ. 25-26.

ნაცვლად მუსიკა ისმის, შეიძლება უფრო მრავლისმეტყველი, ვიდრე თავად სიტყვები. ასევე: „ყოფნა არ ყოფნას“ იწყებს ზაზა პაპუაშვილი, მაგრამ მალევე წყვეტს დეკლამირებას. ეს სცენა მეტად ეფექტურად არის გადაწყვეტილი. სცენის სიღრმიდან ვიტრაჟებს ამოფარებული მსახიობები და ჰამლეტი ავანსცენისკენ მოემართებიან. ისინი ნახევარწრეს ქმნიან, წინ ხმლებია ჩარჭობილი. ჰამლეტი დაბნეული ჩანს. იგი დგება მონოლოგის წამკითხველის პოზაში. გულთან ხელს მიიდებს, თითქოს უნდა დაიწყოს მონოლოგი, მერე ხმლებს დაეჯახება, მაგრამ მათ ამოდრობას ვერ შეძლებს. ამ დროს, ამ ნახევარწრეში შემორბის მოკარნახე-მსახიობი და თითქოს ახსენებს ჰამლეტს მონოლოგის დასაწყისს: „ყოფნა არ ყოფნა“... ჰამლეტი კვლავ დუმს. დანარჩენი აქტიორებიც ვიტრაჟებიდან თავს გამოყოფენ და ჯგუფურად კარნახობენ: „ყოფნა არ ყოფნა“. დაბნეული ჰამლეტი იწყებს: „To be, or not to be“ და კვლავ ჩერდება. აქტიორი აწვდის ფურცელს, თითქოს „შპარგალკას“, მაგრამ ჰამლეტი მას ცეცხლს უკიდებს და წვავს. მისი სულიერი მდგომარეობის გამოსახატად სიტყვები აქაც ზედმეტია. მას თითქოს ეზიზდება უაზრო ყბედობა. შეიძლება ამის მიზეზი იმაშიც ვეძებოთ, რომ ამ სასტიკ სამყაროში ინტელექტუალური „ყოფნა არ ყოფნის“ შესახებ მსჯელობისათვის ადგილი აღარ არსებობს. გარშემო ყველაფერი დაუნდობელი და მკაცრად განსაზღვრულია.

აი, რას ფიქრობს ამის შესახებ თამარ ბოკუჩავა: „თუ სტურუას ვერსიას ესთეტიკური რაკურსით შევხედავთ, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ერთადერთი გზა, რომელიც ასახვის მთლიანობას, ანუ ეგზისტენციის რეალურობას ხელმისაწვდომს ხდის, ხელოვნებაა. ყოფნა... არყოფნის... მონოლოგიც ესთეტიკურ დილემად გადაიქცევა“.⁶¹

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია ტრაგიკულისა და კომიკურის თანაარსებობა. ასეა ჰამლეტშიც. მაგალითისათვის შეიძლება გავიხსენოთ ცნობილი ეპიზოდი გერტრუდასთან. დედა-შვილის დიალოგი დაძაბულობის და ტრაგიკულობის ზღვარზე მიმდინარეობს. ჰამლეტი შემთხვევით კლავს პოლონიუსს (მ. ქერივიშვილი), ვინაიდან მას იქ კლავდიუსი ეგულება. ამ ეპიზოდის დასასრულს მოკლულ პოლონიუსს ჰამლეტი ფეხზე წამოაყენებს და ავანსცენისკენ მოჰყავს. პოლონიუსი თავს დაუკრავს მაყურებელთა დარბაზს,

⁶¹ ბოკუჩავა თ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 29.

ყვავილებს, რომელიც მანამდე გერტრუდამ გვამს დაადო, ისევ გერტრუდას ფეხებთან დადებს. მან თავისი როლი უკვე შეასრულა და მაყურებელთა დარბაზისგან ტაშს ითხოვს. „გზა მშვიდობისა, დიდო მასხარავ“ – ამ სიტყვებით აცილებს ჰამლეტი სცენიდან პოლონიუსს. რეჟისორი ასეთი ხერხებით თითქოს ამოსუნთქვის საშუალებას აძლევს მაყურებელს და იმავდროულად ხაზს უსვამს თავის სპექტაკლში „წარმოდგენის“, „წარმოსახვის“ და „განცდის“ თეატრის თანაარსებობას.

სულისშემძვრელია ჰამლეტისა და მამის აჩრდილის შეხვედრის ეპიზოდი. ამ სცენის პლასტიკური გადაწყვეტა მაყურებელს საშუალებას აძლევს შეიგრძნოს მამისა და შვილის სულიერი ერთიანობა, მათი შინაგანი განუყოფელობა უფროსი ჰამლეტის სიკვდილის შემდგომაც კი. მათი ქმედებები სარკისებრი არეკვლის პრინციპით არის გადაწყვეტილი. მათი ფიზიკური მოძრაობები იდენტურია. ისინი თითქოს განუყოფელ ერთ მთლიანობას წარმოადგენენ. ამით რეჟისორს სურდა ხაზი გაესვა იმ ფაქტისთვის, რომ მამა ჰამლეტის დაღუპვას შვილის ცნობიერებაში არ შეიძლება არ გამოეწვია საშინელი განცდები, რომლებიც თითქმის კატასტროფის ზღვრამდეა მისული. სწორედ ეს სიახლოვეა იმის მიზეზი, რომ ახლა ჰამლეტს აღარ ძალუძს უწინდებურად იაზროვნოს, განიცადოს და იმოქმედოს. ეს ტრაგედია მასში ძირეულ ცვლილებებს იწვევს. ჰამლეტის და ოფელიას (ი. სუხიტაშვილი) სცენაში ზაზა პაპუაშვილის თამაშში, არაერთგვაროვანი გრძნობების მოზღვაება იგრძნობა. მას უყვარს და სურს ეს ახალგაზრდა, ნაზი ქალი. იმავდროულად იგი აცნობიერებს, რომ ამ ახალ რეალობაში მათი სიყვარული წარმოუდგენელია. იგი მგზნებარედ იხუტებს ოფელიას, ამ ჩახუტებაში ნაზი სიყვარულის გარდა სექსუალური ლტოლვაც იგრძნობა. იგი მალევე უკუაგდებს თავისი სიყვარულის ობიექტს, როგორც საგანს, რომელიც უკვე აღარ არის საჭირო. ამ სასტიკ რეალობაში სიყვარულისთვის დრო აღარ დარჩენილა.

„ჰამლეტში“ სხვა საკითხებთან ერთად რობერტ სტურუამ ისევ გაუსვა ხაზი ძალაუფლებისკენ სწრაფვის თემას. ამჯერად, კლავდიუსი საკუთარ ძმას კლავს მმართველობის ხელში ჩასაგდებად. რეჟისორმა სპექტაკლში წინააღმდეგობებით აღსავსე სახე დაგვიხატა. ბესო ზანგურის კლავდიუსი გარეგნულად წარმოსადგეი, პიროვნულად კი თვალთმაქცი ადამიანია. სპექტაკლში რობერტ სტურუამ ხაზი

გაუსვა კლავდიუსისა და გერტრუდას (ნ. კასრაძე) ურთიერთობაში ერთმანეთისადმი მძლავრ სექსუალურ ლტოლვას. მათ თაფლობის თვე ერთობ გაუგრძელდათ. კლავდიუსი ოდნავ განათებულ სცენაზე შემოდის, იგი თავის დაქორწინებას გერტრუდაზე ქვეყანაზე ზრუნვით ხსნის. გერტრუდა სცენაზე შემორბის, თავიდან ავანსცენაზე მწოლიარე ჰამლეტისკენ გამოქანდება, შემდეგ კლავდიუსს შეამჩნევს, შეჩერდება, გადაიკისკისებს და კეკლუცობას იწყებს კლავდიუსთან. რაღაც მომენტში კლავდიუსი გვირგვინს ადგამს თავზე გერტრუდას, გვირგვინს, სიმბოლოს ძალაუფლებისა. მან ხომ სწორედ ამ გვირგვინის, ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად ჩაიდინა კაენის ცოდვა. კლავდიუსი და გერტრუდა ვნებააღძრულნი ეხუტებიან ერთმანეთს. ეპიზოდის დასასრულს კი კლავდიუსი ხელში აიტაცებს გერტრუდას და ისე გაჰყავს სცენიდან.

ამ ეპიზოდში, ისევე როგორც მთელ სპექტაკლში, მნიშვნელოვანი როლი აკისრია მუსიკას. საერთოდ, რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია მუსიკას მიანიჭოს ისეთივე ფუნქცია, როგორსაც ანიჭებს სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის, ენას. სპექტაკლში რამდენიმე მუსიკალური თემაა, თითოეულ მათგანს თავისი დრამატურგიული და ემოციური ფუნქცია აქვს მინიჭებული. სცენაზე სიტუაციის ან გმირის განწყობილების შესაბამისად იცვლება თემები. მაგალითად, კლავდიუსის სცენაზე პირველად გამოჩენას თავისი ამალით, როდესაც იგი პათეტიკურად იწყებს მოყოლას, თუ როგორი დამწუხრებულია ძმის სიკვდილის გამო, მუსიკალურ ფონად მოსდევს მისტიკური ჰანგები, რომლის ფონზეც გერტრუდა შემორბის სცენაზე. შემდგომ, როდესაც იგი ცდილობს ჰამლეტს ჩააგონოს, რომ გლოვა შეწყვიტოს, მის ყალბ პათეტიკურ ინტონაციას ერთობ სევდიანი მუსიკალური ჰანგები გასდევს. ამ ეპიზოდის ბოლოს, როდესაც იგი ხელში აიტაცებს გერტრუდას და გადის სცენიდან მუსიკის ჟღერადობა მაჟორული ხდება.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვა დეტალის აქცენტირება. მისი ულვეი ფანტაზია სწორედ დეტალებში ვლინდება. მაგალითად, ჰამლეტისა და ოფელიას შეხვედრის ეპიზოდში, სხვასთან ერთად, მუსიკასაც დიდი დატვირთვა აქვს მინიჭებული. ამ სცენის მუსიკალური ფონი ერთობ სევდიანი და ამავე დროს რომანტიკული ჟღერადობისაა, რომელიც თავისი

რიტმული სტრუქტურით თხრობის ეფექტს ქმნის. ვერბალურ დიალოგს თან ახლავს მუსიკალური თხრობა.

ნინო კასრაძის გერტრუდა მომხიბვლელი ქალბატონია. იგი ერთდროულად ქალია და დედა. მის მიერ შექმნილ პერსონაჟში მძაფრად შეიგრძნობა ჭიდილი დედობრივ გრძნობასა და შეყვარებული ქალის გრძნობას შორის. იგი მგრძნობიარე ქალია, რომელსაც აუცილებლად სჭირდება კლავდიუსი, რათა მოახდინოს თავისი ქალურობის რეალიზება. იგი ტრაგიკული ბედის ადამიანია, ვინაიდან ბოლოს მიხვდება თავის უდიდეს შეცდომას. მისმა საქციელმა შეილის დაღუპვას შეუწყო ხელი. თავად ჰამლეტის დამოკიდებულებაც დედისადმი არაერთგვაროვანია. მასში შეიგრძნობა როგორც თანაგრძნობანარევი ზიზღი, ირონია, ასევე საკვირველი წედომა ახალგაზრდობის დაკარგვის შიშით შეპყრობილი ქალისა.

იამზე სუხიტაშვილის ოფელია მომხიბვლელი, ნაზი, ნატიფი, მორიდებული ქალიშვილია. მისი თავაშვებულობის კულმინაცია, რის ნებასაც იგი თავის თავს აძლევს, ჭკუიდან შეშლისას ფეხებზე წითელი წინდების წამოცმა და სცენაზე ცხენ-ჯოხით გაჭენებაა, სახანძრო სირენის მსგავსი კივილით. ოფელია და გერტრუდა რობერტ სტურუას სპექტაკლში, ზოგადად, ერთი ტიპის ქალები არიან, ძალიან მგრძნობიარენი, რომლებიც ყველაფერს მძაფრად განიცდიან, ფაქიზი ფსიქიკის და სულის ადამიანები, რომლებიც ამ სასტიკ სამყაროში განწირულნი არიან დასაღუპად. ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც ჰამლეტი ოფელიას მონასტერში აგზავნის, შეიძლება ესეც იყოს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანია კოსტიუმების ეკლექტიზმი. ისტორიული კოსტიუმების გვერდით თანამედროვედ ჩაცმულ პერსონაჟებს ვხედავთ. სიტყვა „ისტორიულიც“ ერთობ პირობითია. ამით რეჟისორი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ შექსპირის გმირები მუდამ თანამედროვენი, მუდამ „ცოცხლები“ არიან. მათი პრობლემები წარსულს არ ეკუთვნის. ისინი ცოცხლობენ ადამიანის ფსიქიკაში და ქცევაში. სწორედ ამიტომაც არიან ასე ახლობლები ყველა დროისა თუ ეროვნების მაყურებლისათვის. რობერტ სტურუა ყოველთვის ხაზს უსვამს თავის, როგორც რეჟისორის, ფუნქციას შექსპირის დრამების, მისი გმირების გაცოცხლებისა, ამიტომაც გადმოაქვს ისინი ნაცნობ, ეროვნულ, პოლიტიკურ თუ სოციალურ კონტექსტში. ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ სტურუას ყველა გმირი სცენაზე ვიტრაჟებიდან გამოჰყავს. ეს

იქნება მინიატიურული თეთრი, თაბაშირისგან გაკეთებული ფიგურის მსგავსი ოფელია; თავისი ვნებების მონა, უბედური დედოფალი გერტრუდა; თვალთმაქცი, თუმცა გარეგნულად სანდომიანი კლავდიუსი; ჯოხზე დაყრდნობილი, ქცევებით ტაკიმასხარას მსგავსი პოლონიუსი; თვით მსოფლიო სევდის მატარებელი ჰამლეტი, თუ სხვები. ამით რეჟისორი თითქოს უჩვენებს მაყურებელს, რომ ეს ადამიანები, თავიანთი განცდებით არსებობდნენ ადრე, საუკუნეების წინ და დღესაც არსებობენ.

„ჰამლეტში“ შექსპირის მიერ ჩადებულია ე. წ. „თეატრში თეატრის“ გათამაშების პრინციპი. რობერტ სტურუა დრამატურგის მიერ შემოთავაზებულ ამ ხერხს იყენებს და ავსებს ღრმა ფსიქოლოგიური შინაარსით. ამავე დროს სპექტაკლში „თეატრში თეატრის“ გამოყენებას ორმაგი დატვირთვა აქვს. ჰამლეტი და კლავდიუსი ერთდროულად იწყებენ „სპექტაკლის“ დადგმას. ჰამლეტს სურს დარწმუნდეს მამის აჩრდილის მიერ მოთხრობილი ამბის ჭეშმარიტებაში – ძმის, კლავდიუსის მიერ მისი მკვლელობის შესახებ. რობერტ სტურუას კონცეფციით „სპექტაკლის“ დადგმას იწყებს კლავდიუსიც. ცნობილი „სათაგურის“ სცენა ერთ-ერთი, მაგრამ მთავარი, კულმინაციური ეპიზოდია, რომლის შედეგადაც მძაფრი, ფსიქოლოგიური დუელი იმართება. ჰამლეტის მიერ განხორციელებული „სპექტაკლის“ შემსრულებლები არიან მოხეტიალე დასის მსახიობები. კლავდიუსის სპექტაკლის შემსრულებლები კი – პოლონიუსი, როზენკრანცი და გილდენსტერნი. კლავდიუსის მიზანია შეიტყოს, იცის თუ არა ჰამლეტმა მამის გარდაცვალების ნამდვილი ისტორია. „სათაგურის“ ეპიზოდი ამ ორი გმირის ფსიქოლოგიური დუელის ასპარეზია. საიდუმლო გახსნილია, ორივემ გაიგო ის, რისი გაგებაც სურდა. „სათაგურის“ სცენის რეჟისორი ჰამლეტი ცდილობს წარმოდგენაში ჩააბას გერტრუდა და კლავდიუსი. იგი ისე წარმართავს მოქმედებას, რომ კლავდიუსი ერთვება თამაშში. „ფიქრები, ბნელი, მკლავი ძლიერი“ – იწყებს კლავდიუსი და გარშემომყოფნი მას ტაშს უკრავენ. გერტრუდა მოკარნახის როლშია. „მარადიული ძილის წამალი, ჩემი დრო დადგა, ძე ხორციელი არავინა სჩანს“... კლავდიუსი იმეორებს სიტყვებს და აი, იგი შემზარავი ხმით ყვირის: „სინათლე, ჩქარა სინათლე“. ამ ეპიზოდს მოსდევს კლავდიუსის ლოცვის სცენა, რომელსაც ჰამლეტი თვალყურს ადევნებს. მას რეჟისორმა უფრო მეტი სიმბაფრე შესძინა. კლავდიუსი წარმოთქვამს თავის ლოცვას: „ღმერთო მაღალო, რა საშინელი ცოდვა ვიტვირთე, კაენის ცოდვა“... ბესო ზანგური თავის შინაგან

განცდებს გარეგნულადაც გამოხატავს იმპულსური, ბნელიანის მსგავსი, ნერვული მოძრაობებით. სცენა ამ დროს ჩაბნელებულია. მხოლოდ კლავდიუსია მკრთალად განათებული. რაღაც მომენტში გაისმის ჰამლეტის ხმა – „ლოცულობს“? იგი ცოტახანს ყურს უგდებს კლავდიუსს, შემდეგ მივარდება და დანას ჩასცემს რამდენჯერმე. კლავდიუსი მიწაზეა გართხმული, შემდეგ წამოდგება და ისევ აგრძელებს თავის მონოლოგს. ჰამლეტის დანის ჩაცემა, ეს მისი ფიქრების და ზრახვების გარეგნული გამოხატულებაა, რომლებიც რობერტ სტურუამ მაყურებლის წინ რამდენჯერმე გაამეორებინა ჰამლეტს. ყოველი დანის ჩაცემის წინ კი ჰამლეტი კითხვას სვამს: „ლოცულობს?“. მის ქმედებას ფონად გასდევს ეკლესიის ზარების რეკვა, ოღონდ ეს ზარების რეკვა მაყურებლის ადქმაში ერთობ შემზარავია. რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია სულის შემძვრელი ეპიზოდის შემდგომ მაყურებელს ამოსუნთქვის საშუალება მისცეს. გაისმის გერტრუდას ხმა: „შვილო ჰამლეტ!“. ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი უახლოვდება კლავდიუსს და თითქოს მას ჩასჩურჩულებს დამჯერი ბავშვის კილოთი: „უნდა წავიდე, დედაჩემი მიხმობს“. სცენის შეაგულში კლავდიუსი დგას, სცენის აქეთ-იქიდან ერთმანეთს ჰამლეტი და გერტრუდა უახლოვდებიან ნახევრად მოხრილ პოზებში, თითქოს ერთმანეთს უნდა შეერკინონო. შემდეგ ერთმანეთს ეხუტებიან და ჰამლეტი ზიზღნარევი, ამავე დროს სასოწარკვეთილი ეკითხება დედას: „რად შეურაცხყავი მამაჩემი?“ თავიდან იშორებს გერტრუდას, იქვე მდგარ სკამს წამოაველებს ხელს და მოუქნევს კლავდიუსს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელი სცენური თხრობის არაჩვეულებრივი დინამიკურობა ამ სპექტაკლში სრული სიცხადით გამოვლინდა. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მაყურებელი ძლიერი შთაბეჭდილების ქვეშ იმყოფება. მაყურებლის გულისცემა სპექტაკლის პულსაციის თანხვედრია. ამას რეჟისორი სხვა ხერხებთან ერთად (რაც მისი თხრობის სტილის თავისებურება გახლავთ) იმით აღწევს, რომ მუდამ ცდილობს მაყურებლისათვის გადასაცემი ინფორმაცია, მრავალპლანიანი, „მრავალხმიანი“ გახადოს. მაგალითად, თუ გმირი მონოლოგს კითხულობს, ეს მონოლოგი სტურუასთან იშვიათად არის მხოლოდ მონოლოგი, კლასიკური გაგებით. ზოგ შემთხვევაში იგი ან დიალოგია, რომლის მეორე წევრი ან ჩუმად ისმენს კონკრეტული სცენის ვერბალურ ინფორმაციას და თავისი იქ ყოფნით რაღაც სოციალურ გარემოს ქმნის, რასაც

თავისთავად რაღაცას ნიშნავს და აქვს სემანტიკური დატვირთვა, ან, აღწერილი ეპიზოდის მსგავსად, იგი არ არის უბრალოდ პასიური მსმენელი; თავისი მოძრაობით, სხეულის ენით იგი ჩართულია ამ მონოლოგში და თავის გრძნობებსა თუ ფიქრებს გადმოსცემს. მონოლოგების ამგვარად გააზრება განსაკუთრებულ აქცენტირებას ახდენს მონოლოგის შინაარსზე და უფრო მეტად ქმედითს ხდის მას.

რობერტ სტურუამ „ჰამლეტშიც“, ისევე როგორს „რიჩარდ მესამეში“, „მეფე ლირსა“ და „მაკბეტში“ გამოიყენა კომიკური ელემენტების შერწყმა ტრაგიკულ მოვლენებთან, ე. წ. „მოულოდნელობის ეფექტი“. ამის ერთ-ერთ მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ჰამლეტის მიერ პოლონიუსის მოკვლის შემდგომი ეპიზოდი, როდესაც კლავდიუსი ეკითხება ჰამლეტს, თუ სად არის პოლონიუსი. ამ სცენაში ჰამლეტი თითქოს ტაკიმასხარას განასახიერებს. მისი პლასტიკა, მეტყველება, ჯამბაზის მოძრაობასა და მეტყველებას მოგვაგონებს, ხოლო, რაღაც მომენტში, პირში დაგუბებული წყლის შესხმა მისკენ ზურგით მდგარი კლავდიუსისთვის, მაყურებელთა დარბაზში სიცილსაც კი იწვევს. ტრაგიკულ, დაძაბულ მომენტებში ამ კომიკური ელემენტების შემოტანა მაყურებელს შვებას, ამოსუნთქვის საშუალებას აძლევს.

„ჰამლეტში“ რობერტ სტურუამ შექმნა სამყარო, სადაც მოულოდნელობებით და ურთიერთგამომრიცხავი გადაწყვეტილებებით. ჰამლეტი აღმოჩნდება იმ მოვლენების გარემოცვაში, რომელიც პრინციპულად არ შეესაბამება მის პიროვნულ თვისებებს. სწორედ ამიტომაც, იგი იძულებულია ითამაშოს. დარღვეულია არა მხოლოდ „დროთა კავშირი“, არამედ კავშირი გარემოსა და პიროვნებას შორის. რეჟისორმა ამის გადმოსაცემად ტრაგედიას შეუხამა ირონია, უფრო მეტიც – „შავი იუმორიც“. ჰამლეტის საქციელი, ქმედება ხშირად არაადეკვატურია მოვლენებისა. ტრაგიკულ სიტუაციებში ზაზა პაპუაშვილის თამაში ტრაგიკომიკურის ზღვარზე მიმდინარეობს.

„ჰამლეტში“ არ ხდება ჟანრობრივი დაყოფა. უფრო მეტიც, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი ელემენტები ამ სპექტაკლში ყველაზე ნათლად გამოვლინდა. აქ ყველაფერს ერთდროულად აღვიქვამთ – ტრაგედიას, ფსიქოლოგიურ დრამას, ფარსს, კომედიას და ა. შ. ეს ერთგვარი სიჭრელე მსახიობთა მიერ პერსონაჟთა გადმოცემაშიც აისახება და ერთგვარად ამართლებს სპექტაკლის ჟანრობრივ სიჭრელეს. იამზე

სუბიტაშვილის ოფელიაში შეინიშნება აღმოსავლური პლასტიკისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. ბესო ზანგურის კლავდიუსი ნეგატიური ენერგიის მატარებელია, ზოგ შემთხვევაში სითავედესაც ავლენს. ნინო კასრაძის გერტრუდა ერთგვარი თოჯინაა. როზენკრანცისა და გილდენსტერნის დუეტი კი ვესტერნის პაროდირებას ასდენს. ლაერტის სახეშიც (დათო დარჩია) შეინიშნება კომიკური ელემენტები. **სპექტაკლის გმირები ვიდაცის მიერ მართული მარიონეტები არიან. ეს ვიდაც, მამა ჰამლეტის აჩრდილია, რომელსაც შურისძიება სურს და ამ შურისძიების სურვილს საკუთარ შვილს და მთელ თავის სამეფოს შესწირავს. მოქმედების მთელ ამ კონტრასტებს კიდევ უფრო ამძაფრებს გია ყანჩელის მუსიკა. მუსიკა ისე ზუსტად არის შერწყმული მოქმედებასთან, სპექტაკლის მთავარი გმირების ბუნებასთან, რომ მას უდიდესი ფუნქცია აკისრია წარმოდგენის კომპოზიციურად შეგვრაში. მოვლენების არსის გადმოცემის გარდა, იგი პერსონაჟების ქმედების პლასტიკურ ნახაზსაც ავსებს.**

„ჩემი აზრით, „ჰამლეტი“ სწორედ ასახვის დრამაა. ამაში თვალნათლივ დამარწმუნა რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმულმა სპექტაკლმა. მთელი სპექტაკლი, მისი სცენოგრაფია, კომპოზიცია და სტრუქტურა განმსჭვალულია მთელისა და ნაწილის, ფრაგმენტისა და ერთიანი ფიგურის ურთიერთმიმართების თემით, აჩრდილისა და ანარეკლის, მიზანმიმართული და უნებლიე ასახვისა და განმეორების მოტივებით. ყოველივე ეს მოწოდებულია იქითკენ, რომ თვალსაჩინო გახდეს პირის, ხასიათის ქმედების, თავად სიცოცხლის, როგორც ასეთის, ასახვის მექანიზმის მეშვეობით თვითკონსტრუირების პროცესი“.⁶² – წერს თ. ბოკუჩავა.

„ჰამლეტში“ არის სცენები, სადაც სინანული, სიძულვილი და სიყვარულიც, ეს თითქოსდა ურთიერთგამომრიცხავი გრძნობები, ერთდროულად არსებობენ სცენაზე. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანო ჰამლეტის მიერ პოლონიუსის მკვლელობის შემდგომი ეპიზოდი. კლავდიუსი გერტრუდასაგან იგებს, რომ ჰამლეტმა პოლონიუსი მოკლა. კლავდიუსი ჯერ აღშფოთებას გამოხატავს, პოლონიუსის მაგივრად შეიძლება მე ვყოფილიყავო, მაგრამ იქვე იგი იცინის და კითხულობს, სად არის ჰამლეტი. გასაოცარია, კლავდიუსი თითქოს გახარებულიც კი არის ჰამლეტის მიერ ჩადენილი მკვლელობის ფაქტით. ამის მიზეზი კი

⁶²ბოკუჩავა თ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 24-25.

შეიძლება ის იყოს, რომ ახლა უკვე ჰამლეტის ხელებიც გასვრილია ადამიანის სისხლით. ამ მომენტიდან მოყოლებული ორივეს, კლავდიუსსაც და ჰამლეტსაც ადამიანის ცოდვა აწევთ კისერზე, ორივეს ადამიანის სისხლი უმძიმებთ სინდისს. ახლა უკვე ისინი ერთნაირად პასუხისმგებელნი არიან მათ მიერ ჩადენილი დანაშაულის გამო. ანდა, მაგალითად შეიძლება მოვიყვანო ცოტა უფრო მოგვიანებით გათამაშებული ეპიზოდი. ჰამლეტი კლავდიუსს სტვირს აწვდის და სთხოვს, დაუკრას. კლავდიუსი უარზეა, მან არ იცის დაკვრა, ეს ინსტრუმენტი ხელშიც კი არ აუღია არასდროს. ჰამლეტი ასწავლის, როგორ უნდა სტვირზე დაკვრა. კლავდიუსი იღებს სტვირს, ჩაბერავს, მაგრამ მხოლოდ გაურკვეველი ჟღერადობა ისმის მელოდიის მაგიერ. გარშემომყოფნი სიცილს იწყებენ ამის გამო. თავიდან იგი თითქოს ბრაზდება კიდეც: ხომ გითხარი, არ ვიცი დაკვრაო, მერე კი უკვე მშვიდდება და ისე უსმენს ჰამლეტს, რომელიც წყნარად, აუღელვებლად, ყოველგვარი სიძულვილის გარეშე ეუბნება კლავდიუსს – რას მერჩი, ჩემგან რა გინდა, ამ პატარა საკრავს მშვენიერი ჟღერადობა აქვს, მაგრამ ვერაფერს გახდები, ვერ ააღაპრაკებ. ღმერთო ჩემო, თქვენ გგონიათ, ჩემს სულის სიმებზე დაუკრავთ? არ გამოვა, ბატონებო! თქვენ შეგიძლიათ გამანადგუროთ, დამამსხვრიოთ, მაგრამ დაკვრას ვერ ეღირსებით. კლავდიუსი ჩუმად უსმენს ჰამლეტს, არ ეწინააღმდეგება, მას თითქოს შეძრავს კიდეც ჰამლეტის სიტყვები. ამ მომენტში ორივე თითქოს გრძნობს, რომ განწირულები არიან დასაღუბად. მოულოდნელად, ჰამლეტი წარმოსთქვამს: „ღმერთო ჩემო, მგონი მართლა შევიშაღე“. იგი ამბობს ამ სიტყვებს, ვინაიდან აცნობიერებს, რომ ყოველგვარი სიძულვილის გარეშე, მშვიდად ცდილობს კლავდიუსთან საუბარს. ძალიან ეფექტურად დაასრულა რობერტ სტურუამ ეს ეპიზოდი. ფორტისიმოზე შემოიჭრება გია ყანჩელის ავისმომასწავებელი მუსიკა. კლავდიუსი და ჰამლეტი ხმლების მოქნევით, ჰამლეტის შედახილზე – ინგლისისაკენ! მიემართებიან სცენის სიღრმისკენ, მათ დანარჩენებიც მიჰყვებიან. სცენაზე თანდათან სიბნელე დაისადგურებს.

რობერტ სტურუასათვის მსახიობები და თეატრი ცხოვრების მატიანა. ეს კარგად ჩანს ჰამლეტისა და მსახიობების პირველი შეხვედრის სცენაში. ცხოვრება თეატრია და თეატრი ცხოვრება – საუკუნეების მანძილზე დრამატურგების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემა და კვლევის საგანი. შექსპირიც გარკვეული თვალსაზრისით თეატრს რეალური ცხოვრების ანარეკლად მიიჩნევს.

რობერტ სტურუას და ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი არ წარმოადგენს ტრადიციულ ქცეულ „კეთილშობილ უფლისწულს“. სპექტაკლში ჰამლეტის ქცევა, ქმედებები მოულოდნელად სხვადასხვაგვარია. ეს არ არის განსწავლული, კეთილშობილი, მსოფლიო სევდით შეპყრობილი ახალგაზრდა კაცი, რომელიც ფილოსოფიურ მონოლოგებს წარმოთქვამს (როგორც აღვნიშნე, სპექტაკლში რეჟისორმა არცერთი მნიშვნელოვანი მონოლოგი ჰამლეტს ბოლომდე არ წარმოათქმევინა). ზ. პაპუაშვილის ჰამლეტი უფრო ქმედითია და მთელი მისი „ფილოსოფიაც“ მის კონკრეტულ ქმედებებშია გადმოტანილი. სპექტაკლში უფრო ნათლად არის გამოვლენილი ამ გმირის წინააღმდეგობრივი ბუნება, ხასიათი და აქედან გამომდინარე მისი გუნება-განწყობილების მოულოდნელი ცვალებადობა. ის უფრო სპონტანური ადამიანია. ეს არის თავისივე შინაგანი წინააღმდეგობებისაგან გატანჯული ადამიანი. მას შეუძლია იყოს ალერსიანი, ფიცხი, სასტიკი, ირონიული, მიმნდობი, ეჭვიანი, შეუძლია ფეხზე გაიხადოს და ფეხშიშველამ იაროს სასახლეში, შეუძლია ჯამბაზივით მოიქცეს, იყოს მეტად სერიოზული. ყოველივე ამის გამოსახატავად ჰამლეტი „თამაშის“ სხვადასხვა ხერხს მიმართავს. იგი ხან სუფელია და ხანაც – ბრძენი, ოღონდ ამას ისე აკეთებს, რომ ვერავინ მიხვდეს, თუ ვინ არის იგი სინამდვილეში. ჰამლეტი სულ მოძრაობაშია, მისი სულიერი შინაგანი წინააღმდეგობანი სულ სხვადასხვა მოქმედებას აიძულებენ. ასეთი ბუნების ადამიანს შეუძლია ის სატანჯველი, რაც ცხოვრებამ მას ბედად არგუნა, სამასხაროდ აქციოს, თავისი წუხილი და სიყვარულიც გარკვეულწილად „ირონიით დაამდაბლოს“. რობერტ სტურუამ ჰამლეტის სახის ინტერპრეტაციისას, ისევე როგორც მთლიანად სპექტაკლში, უხვად გამოიყენა კლოუნადისტის დამახასიათებელი ხერხები. ამით რეჟისორმა კი არ დაამდაბლა „ჰამლეტში“ გადმოცემული პრობლემების სერიოზულობა, არამედ გარკვეულწილად აქცენტირებაც კი მოახდინა და, რაც მთავარია, მაყურებლისათვის უფრო ადვილად აღსაქმელი გახადა. სწორედ ასეთ ჰამლეტს შეუძლია კლავდიუსთან დაძაბული მონოლოგის შემდეგ, უცებ პატარა, დამჯერე ბავშვით წარმოთქვას – „დედა მიხმობს, უნდა წავიდე“. ანდა პოლონიუსის მოკვლის შემდეგ, როდესაც მას კლავდიუსი ეკითხება, გვამი სად დამალეო, პირში წყალი ჩაიგუბოს და ჯამბაზივით შეასხას კლავდიუსს ზურგში. სპექტაკლის ფინალში კი მოთვალთვალის სკამიდან ამდგარი პერსონაჟი, რომელსაც ზაზა პაპუაშვილი

განასახიერებს, მოთვალთვალე, რომელიც ფორტინბრასი აღმოჩნდება, მსუბუქი მოძრაობით მოემართება ავანსცენისკენ, რომლის მოძრაობაშიც დევს რაღაც ტაკიმასხარისა – გვამების სცენიდან გათრევის ბრძანებას გასცემს, მაყურებელს კი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: „თქვენ კი, რომლებიც გაფითრებული სახეებით აღევნებით თვალყურს ამ სისხლიან დრამას, თქვენი...“

როგორც უკვე აღვნიშნე, რობერტ სტურუამ „ჰამლეტი“ წარმოადგინა ტრაგიკომედიადა და მასში ჩართო ჯამბაზური ელემენტები, რითაც სრულიადაც არ შეამცირა თავად პრობლემის სერიოზულობა, მაგრამ დაბლა დასწია ტრაგედიის პათოსი. რობერტ სტურუამ ამ კონტრასტებით უფრო ცხადად წარმოაჩინა, უფრო გაამწვავა საკუთარ თავში ჯერ ისევ ვერგარკვეული ჰამლეტის სულიერი თუ ფიზიკური აფორიაქება, უფრო ნათელი გახადა მისი განწყობილების გადასვლა ერთი მდგომარეობიდან მეორეში, ერთი პოლუსიდან მეორეში, მდაბიურის შერწყმა მაღალინტელექტუალურთან. ამ სპექტაკლშიც ყოველი დეტალი, როგორც რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი, მათემატიკური სიზუსტით არის დამუშავებული, ყოველ ეპიზოდს, სცენას, სიმართლე უდევს საფუძვლად, რის გამოც, თითქოსდა ერთი შეხედვით, ჟანრული ეკლექტიზმი ერთ მთლიან კომპოზიციაშია შეკრული. ყველაფერი ეს კი რეჟისორს აძლევს საშუალებას, თავისი სათქმელი ხან „მაღალი მატერიებით“ გადმოსცეს, ხან კი – საკუთარი მისტიკური ხილვების მეშვეობით.

მესაფლავესთან ჰამლეტის შესვენდრის ეპიზოდი რობერტ სტურუამ დრამატულობისა და ირონიულობის ზღვარზე წარმოაჩინა. ისმის მშვიდი, რომანტიკული ხასიათის მუსიკა. მესაფლავე (მ. ქერივიშვილი) საფლავს თხრის. შემოდინა ჰამლეტი და ჰორაციო (თ. ჭიჭინაძე). „საოცარია, ჰორაციო, საფლავს თხრის და მღერის“ – ამბობს ჰამლეტი. „მიჩვეულია“ – უპასუხებს ჰორაციო. „თუ მიეჩვევი, გულგრილი ხდები“ – ამბობს ჰამლეტი. ისინი ნელ-ნელა ავანსცენისკენ მოემართებიან, მესაფლავე ახალ საფლავს თხრის. მათი მოძრაობა და ლაპარაკის მანერა სერიოზულისა და ირონიულის შეზავებაა. იწყება თავის ქალების შეთვლიერება და ამოცნობა, თუ ვის შეიძლება ეკუთვნოდეს ესა თუ ის თავის ქალა – პოლიტიკოსს, რომელიც ერთ დროს ღმერთებს ეპაექრებოდა, მსაჯულს, რომელიც მჭევრმეტყველებით გამოირჩეოდა და ახლა კი დუმს, არაფრის თქმა აღარ ძალუძს. ერთ-ერთ თავის ქალაზე მიუთითებს ჰამლეტი მესაფლავეს – ვის ეკუთვნოდაო? – ეკითხება, თან ხელჯოხს უწვდის, რომელზედაც ამ თავის ქალას

წამოაცმევს მესაფლავე. აღმოჩნდება, რომ ეს თავის ქალა ერთ დროს სასახლის მასხარას, იორიკს ეკუთვნოდა, რომელიც ჰამლეტს ბავშვობაში მხრებზე შესძულს მთელ სასახლეს მოატარებდა ხოლმე. ჰამლეტს სახესთან ახლოს მიაქვს თავის ქალა, მერე ზიზღით იშორებს, როგორ ყარსო – ამბობს, გული მერევა. შემდეგ ჰამლეტი და ჰორაციო იწყებენ იმაზე მსჯელობას, თუ როგორ შეიძლება აღმოჩნდეს ალექსანდრე მაკედონელის ნეშტის ნაწილი ღუდის კასრის საცობში. როგორც უკვე აღვნიშნე, მათი ქმედება თუ საუბარი სერიოზულობისა თუ ირონიულობის ზღვარზე მიმდინარეობს, რაც უფრო სანახაობითს და მაყურებლისათვის უფრო იოლად აღსაქმელად აქცევს ეპიზოდს. ამ ეპიზოდს კი მოსდევს დრამატულობით აღსავსე, ოფელიას დასაფლავების სცენა. ჩაბნელებული სცენა ნათდება, ოფელია ავანსცენაზე, პირობითად ახლად გათხრილი საფლავის წინ არის დასვენებული. დის სიკვდილით დამწუხრებული ლაერტი წარმოთქვამს – უმანკო ია ამოიზარდოს ჩემი დის უსპეტაკესი სხეულიდანო... ოფელიას გათხრილ საფლავში ჩაასვენებენ და დამწუხრებული გერტრუდა, ნერვიული მოძრაობებით ყვავილებს აყრის მის სხეულს. მას ეგონა, რომ ამ ყვავილებით ოფელიასა და ჰამლეტის სარცელს შეამკობდა. ლაერტი საფლავში ჩახტება, რათა უკანასკნელად გამოემშვიდობოს უსაყვარლეს დას, მისი გოდება ცას სწვდება. ამ დროს ჰამლეტი და ჰორაციოც შემოდინან, ჰამლეტიც შეძრწუნებულია ოფელიას სიკვდილით. იგი ლაერტთან გადაეშვება საფლავში და იწყებენ ჩხუბს. სცენა ბნელდება და სულისშემძვრელი ჰანგები გაისმის. სცენა ნელ-ნელა ნათდება, ისმის ჰამლეტის სასოწარკვეთილი, მწუხარებით აღვსილი სულის ამოძახილი – „ოფელია მიყვარდა, როგორც ორმოცათას ძმას ერთად შეკრებილს, ჩემნაირად ვერ ეყვარებოდა!“ ავანსცენა ნათდება. ყველა, ჰამლეტის გარდა, საფლავშია: გერტრუდა, კლავდიუსი, ჰორაციო, ლაერტი. ჰამლეტი საფლავის გარშემო ნერვიული ნაბიჯით დადის და ლაერტს ეკითხება, რას იზამდა მისი გულისთვის – „კბილებით სხეულს დაიგლეჯდი? იქვითინებდი? მიწას შეჭამდი? შხამს დაღევდი? – მეც შევძლებ ამას“ – ღრიალებს ჰამლეტი. გამწარებულ ლაერტს ბლავილი აღმოხდება. ჰამლეტი კი ეუბნება, ნეტა რას ბლავიხარო. მერე მუხლებზე დაწოქილს სულის სიდრმიდან ჩუმი ხავილი აღმოხდება. ჰამლეტის ხავილი იმ ადამიანის ხავილს მოგვაგონებს, რომელსაც გაუსაძლისი მწუხარების დროს სურს ხმამაღლა იყვიროს, მაგრამ ადებს პირს და ყვირილის ნაცვლად მხოლოდ სუსტი ხავილი ამოსდის. ეს ხმა სულისშემძვრელია. ამ ეპიზოდის ფინალში ყველა პერსონაჟი, ჰამლეტის გარდა,

იღებს ხელში ფიცარს და ოფელიას საფლავში აგდებს, ამ ქმედებას ისეთივე ეფექტი აქვს, როგორც დასაფლავებისას მიწას რომ აყრიან მიცვალებულის სასახლეს და ეს მიწა გრუხუნით ეცემა კუბოს. ამ სცენას, რობერტ სტურუა მისი რეჟისურისათვის დამახასიათებელი მოულოდნელი გადაწყვეტით ასრულებს. ოფელია საფლავიდან წამოდგება, სევდიანი მუსიკის ფონზე თავადაც აგდებს საფლავში ერთ ფიცარს, უახლოვდება ჰამლეტს, თითქოს მხოლოდ მასთან სურს დამშვიდობება და გადის სცენიდან. ამ ეპიზოდში რობერტ სტურუა არ იყენებს არანაირ გროტესკულ თუ ირონიულ ელემენტებს. ეს სცენა აღსავსეა დრამატიზმით. მწუხარების გრძნობა, რომლითაც აღვსილნი არიან ჰამლეტი და ლაერტი საყვარელი ადამიანის დაკარგვის გამო, მაყურებელთა დარბაზსაც მოიცავს. ჰამლეტის და ლაერტის ტკივილი მათი ტკივილიც ხდება.

სპექტაკლ „ჰამლეტის“ მსვლელობის პერიოდში, მაყურებელი შეიგრძნობს, თუ როგორ ძლიერდება ყველაფრის წამლეკავი სტიქიური ძალა. ფინალისკენ – ეს ძალა თავზარდამცემი სისწრაფით იზრდება, კულმინაციას მიღწეული კი შეარყევს სამყაროს. სამყაროს რყევის შემდეგ სამარისებური სიჩუმე ისადგურებს. ამ ძალების პირისპირ ადამიანი პატარა და უძლურია. იგი სრულიად მარტოა. უფრო სწორად, თავს მიტოვებულად გრძნობს. ყოველივე აქედან გამომდინარე, მას გამოუვალობის გრძნობა ეუფლება და სევდა შეიპყრობს, მაგრამ ყველაფერ ამაში დამნაშავე თვით ადამიანია, ვინაიდან ადამიანმავე აღძრა ეს ძალები თავის საწინააღმდეგოდ, წარმოშვა პრობლემები, რომლებიც შემდგომ მის გარეშე იწყებენ მოქმედებას. ადამიანი ხვდება, რომ ჩიხშია მოქცეული, რომ მისი ცხოვრების ისტორია დასრულდა. სწორედ ამ ტრაგიკული დასასრულის შიში იპყრობს მას მთლიანად.

ისევე, როგორც რობერტ სტურუას მიერ დადგმული შექსპირის ყველა ტრაგედიის ფინალი, „ჰამლეტის“ ფინალიც ეფექტური, გრანდიოზული და ემოციურად დატვირთულია. ფინალში კლავდიუსის მიერ დაგეგმილი ლაერტისა და ჰამლეტის ხმლებით შერკინების ეპიზოდი თამაშდება. კლავდიუსის მზაკვრული გეგმის მიხედვით ლაერტის ხმაღს საწამლავე აქვს წასმული. პატარა ნაკაწრიც კი ჰამლეტისათვის სასიკვდილო აღმოჩნდება. კლავდიუსი ამასაც არ იკმარებს და საწამლავს ღვინით სავსე სასმისშიც ჩაურევს, რომელიც ჰამლეტისათვის არის განკუთვნილი. სცენაზე შემოდიან ამ დროისთვის ცოცხლად დარჩენილი მოქმედი პირნი. გაისმის მუსიკა, რომელიც მოგვაგონებს მსხვერპლთშეწირვის დროს

შესრულებულ რიტუალურ მუსიკას. ლაერტი და ჰამლეტი ხმაღს ჩაასობენ სცენის შუაგულში, ჰორაციო კი მათი სეკუნდანტია. კლავდიუსი პირობას დებს, რომ რამდენჯერაც მისი ძმისწული ხმაღს შეახებს თავის მეტოქეს, იმდენჯერ შესვამს დანიის მეფე მის სადღეგრძელოს. გულშემატკივრები სცენის სიღრმეში ნახევარწრეს აკეთებენ ლაერტისა და ჰამლეტის ირგვლივ. უშუალოდ შერკინების დროს სცენა ნახევრად ჩაბნელებულია. ჰამლეტისა და ლაერტის ბრძოლა ისეა გაკეთებული, რომ ისინი თითქმის არ ეხებიან ერთმანეთს. რეჟისორმა გულშემატკივართა მოძრაობაში გამოხატა ეს ბრძოლა. ისინი ხან ერთ მხარეს გადაიხრებიან და ხან მეორე მხარეს. ამის მიხედვით ხვდება მაყურებელი, თუ როგორ ვითარდება ბრძოლა. ჰამლეტი და ლაერტი მკერდით შეეჩეხებიან ერთმანეთს. გაისმის შეძახილი – „მოხვდა!“ გულშემატკივრებიც ერთხმად იმეორებენ – „მოხვდა!“ სცენა ნათდება. კლავდიუსი ჰამლეტს მოწამლული ღვინით სავსე თასს მიაწვდის, მაგრამ ჰამლეტი ღვინის შესმაზე უარს ამბობს, ჯერ ორთაბრძოლა არ დამთავრებულა. სცენა ისევ ნახევრად ბნელდება. იწყება შერკინების მეორე ეტაპი. ამჯერად გულშემატკივრები ჰამლეტსა და ლაერტს წრეში მოაქცევენ. ჰამლეტი მეორეჯერ მოახვედრებს ლაერტს ხმაღს. ორთაბრძოლა კვლავ შეჩერდება. გერტრუდა ხელსახოცით ოფლს სწმენდს ჰამლეტს. კლავდიუსი ისევ მიაწვდის სასმის ჰამლეტს, მაგრამ სასმისს გერტრუდა დაეუფლება. იგი ჰამლეტის სადღეგრძელოს წარმოთქვამს. კლავდიუსი შეცბუნებულია. ეუბნება გერტრუდას, არ შესვას ეს ღვინო, მაგრამ უკვე გვიანია, გერტრუდა ღვინოს დაეწაფება. ჰამლეტი და ლაერტი იწყებენ შერკინების მესამე ეტაპს. ამ დროს გერტრუდა წამოიძახებს, რომ იგი კვდება, რომ ღვინო მოწამლულია. ლაერტი კი ჰამლეტს აგებინებს კლავდიუსის მზაკვრული გეგმის შესახებ, რომელშიაც იგი კლავდიუსმა შურისძიების გრძნობის გამო ჩაითრია. – „ჰამლეტ, შენ კვდები!“ – ამბობს ლაერტი. ჰამლეტი ამ მოწამლულ ხმაღს რამდენჯერმე შეასობს კლავდიუსს და მოწამლულ ღვინოსაც შეასმევს. ჰამლეტი ჰორაციოს მოუხმობს, მომაკვდავი ადამიანის კონვულსიებში იკრუნხება ძირს გართხმული მისი სხეული. შემდეგ ჰორაციოს დახმარებით ფეხზე წამოდგება და გაჰყვირის – „ჰორაციო, ყველას უთხარი, ჩემი ამბავი, სიმაღლეს უთხარი!“ შემდეგ მშვიდდება და ბოლო სიტყვებს წარმოთქვამს: „რაღა დამრჩენია, საუკუნო სიჩუმე მხოლოდ“. ჰამლეტი კვდება. ზაზა პაპუაშვილი მსუბუქი, ჰაეროვანი მოძრაობით მისრიალებს სცენის სიღრმისკენ, სცენის სიღრმეში ჩერდება და ხელს აღმართავს,

თითქოს მაყურებელთა დარბაზს ემშვიდობება. სცენა ბნელდება. ავანსცენაზე გამონათებული ჰორაციო პირობას დებს, რომ ჰამლეტის ამბავს მთელ ქვეყანას გააგებინებს. გაისმის ჩიტების ჭიკჭიკი, იქმნება გარიჟრაჟის შთაბეჭდილება. სცენის სიღრმეში ვიტრაჟებთან სკამი დგას, რომელზეც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ვიღაც ზის, თითქოს რაღაცას კითხულობს და თან თვალს ადევნებს სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს. ეს მოთვალთვალე ფორტინბრასია. იგი მსუბუქი მოძრაობით მოემართება ავანსცენისკენ (რობერტ სტურუამ ფინალში ეს პერსონაჟი ზაზა პაპუაშვილს განასახიერებინა), მის მოძრაობაში დევს რაღაც ტაკიმასხარასი. იგი მოითხოვს, რომ ჰამლეტი პატივით დაკრძალონ, შემდეგ კი გვამების სცენიდან გათრევის ბრძანებას გასცემს. სტეპის მოცეკვავის მოძრაობით შემოტრიალდება მაყურებლისკენ და შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: „თქვენ კი, რომლებიც გაფითრებული სახეებით ადევნებდით თვალყურს ამ სისხლიან თამაშს, თქვენი...“ შემდეგ ჰორაციოს მიუტრიალდება და ეუბნება: „გაათრიეთ გვამები“, და ამას ამბობს ინტონაციით – ბოლოს და ბოლოს ამ გვამებს მოაშორებთ თუ არაო. მერე მსუბუქი მოძრაობით კეპს მოიხდის და მოისვრის, ამ ქმედებით სპექტაკლის მსვლელობას რეჟისორმა წერტილი დაუსვა.

დასკვნა

ლინგვოსემიოტიკის განვითარებასთან ერთად, XX საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე, აქტუალურია „ხელოვნების ენის“ კვლევის საკითხი. ხელოვნების თანამედროვე მკვლევრები, იმაზე დაყრდნობით, რომ ყოველნაირი სისტემა, რომელიც ორ ან უფრო მეტ ადამიანს შორის კომუნიკაციის საშუალებაა, შეიძლება განსაზღვრული იყოს როგორც ენა, ამტკიცებენ, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს თავისი განსაკუთრებული ენა გააჩნია. ვინაიდან ხელოვნება შეიცავს კომუნიკაციას, მას აუცილებლად აქვს ამ კომუნიკაციის განსახორციელებლად ორგანიზებული სისტემა, ანუ ენა. აქედან გამომდინარე, ჩვენ შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკის, ფერწერის, თეატრის, ზოგადად ხელოვნების ენაზე.

სათეატრო ენას სემიოტიკური ერთობლიობა ქმნის, რომელიც წარმოადგენს ნაკრებს სხვადასხვა ნიშნებისა, კოდებისა – მსახიობთა თამაში (სხეულის პლასტიკა, ხმის უღერადობა, სივრცეში მოძრაობა და ა. შ.), დეკორაციები, შუქი, მუსიკა (მელოდია, ტონალობა, რიტმი), დუმილი, სიჩუმე, პაუზა, მეტაფორები, სიმბოლოები და ა. შ. ეს ყველაფერი ქმნის სათეატრო ენას. ყველა ამ ნიშნის ერთობლიობა, სათეატრო ენა კი, საბოლოო ჯამში, არის თეატრალობა.

თეატრალობის ორი კონცეფცია: პირველი – მაყურებელმა უნდა დაივიწყოს, რომ იგი თეატრშია და მეორე – მაყურებელი ყოველთვის უნდა გრძნობდეს, რომ იგი თეატრშია. ეს გახლავთ ამა თუ იმ სათეატრო მოღვაწის სუბიექტური მიდგომა, მაგრამ სწორედ ამ მიდგომაში აისახება შემოქმედის სათეატრო ენა.

ნაშრომში ისტორიულ-ტიპოლოგიური და სტრუქტურულ-დიალექტიკური მეთოდის მეშვეობით გამოვიკვლიე რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების პროცესი. სტრუქტურულ-დიალექტიკური მეთოდით კვლევისას, რობერტ სტურუას სათეატრო ენაში არსებული ცალკეული ნიშნები დავუკავშირე მსოფლიო სათეატრო პროცესს, დავადგინე მათ შორის არსებული კავშირების და მიმართებების ერთობლიობა. შემოქმედებითი კონცეფციიდან გამომდინარე, შევისწავლე მისი სარეჟისორო ენა, როგორც ტექნიკური საშუალება კონცეფციის გამოსახატავად. ეს ორი კომპონენტი ერთიმეორიდან გამომდინარეობს. ტექნიკა – ენაა, ენა კი საშუალებაა საკუთარი კონცეფციის, მსოფლმხედველობის

გამოსახატავად. აქედან გამომდინარე განვსაზღვრე ისეთი ფენომენის არსებობა, როგორიცაა – რობერტ სტურუას თეატრი და რობერტ სტურუას სათეატრო ენა.

შეიძლება ითქვას, კვლევაში სინქრონიული ანალიზის მეშვეობით ნათლად გამოიკვეთა მსოფლიო სათეატრო ხელოვნებაში ერთდროულად მიმდინარე მოვლენების ტიპოლოგიურობა. ისტორიულ-ტიპოლოგიური კვლევისას, ქართულ და ევროპულ თეატრში მიმდინარე პროცესები, შეიძლება ითქვას, იდენტური აღმოჩნდა, საქართველოს გეოპოლიტიკური ადგილმდებარეობის მიუხედავად. სხვასთან ერთად, ქართული და მსოფლიო თეატრის საერთო ტიპოლოგიურ კანონზომიერებად გამოიკვეთა სათეატრო ენაში კინომონტაჟის ხერხის გამოყენება. უკვე XX საუკუნის დასაწყისიდან სათეატრო ხელოვნებაში ზოგადად კინოხერხების გამოყენება ტიპურ ხასიათს ატარებს.

კვლევის სამეცნიერო სიახლე მდგომარეობს საკითხის დასმასა და გადაჭრის გზებში. კერძოდ, საკვლევი მასალის შერჩევასა და მისი წარმოჩენის თანმიმდევრული დინამიკის შექმნაში, რამაც ხელი შეუწყო საკვლევი ობიექტის, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ჩამოყალიბების კანონზომიერების გამოკვეთის ჩვენებას. დადგინდა, რომ სათეატრო ხელოვნება ფლობს თავის სპეციფიკურ ენას. აქედან გამომდინარე, შრომაში შევეცადე გამომეკვეთა, შემესწავლა რობერტ სტურუას სათეატრო ენა და ის, თუ როგორ თამაშის მოდელს, სისტემას სთავაზობს რეჟისორი მაყურებელს.

რობერტ სტურუას „სათეატრო ენის“ ფორმირების საკითხის კვლევისას, აუცილებელი და საჭიროა შეიქნა მოკლე ისტორიულ-კულტურული, სახელოვნებო ექსკურსის ჩატარება. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საწყისების დასადგენად, შევისწავლე: ქართული, რუსული, ევროპული თეატრის ტრადიციები თეორიული და პრაქტიკული მაგალითების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე, რომლებმაც ხელი შეუწევს რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ძიების პროცესში. ვცადე დამედგინა, თუ სად შეიძლება ვეძიოთ რ. სტურუას ხელწერის საფუძვლები, კონკრეტულად, ქართულ და ზოგადად, მსოფლიო თეატრის მასშტაბით... ქართულ თეატრში, XX საუკუნის 20-იან წლებში, კინოხერხებს თავის სპექტაკლებში ჯერ კიდევ კოტე მარჯანიშვილი იყენებდა, ხოლო რუსეთში, 1917-18 წლებში, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი პირველ ნაშრომებში ბევრს წერდა XX საუკუნის სათეატრო ხელოვნებაზე, სადაც უკვე ახსენებდა მონტაჟის პრინციპებს.

რობერტ სტურუა უპირველესად მუშაობს ტექსტზე და ტექსტიდან აკეთებს გარკვეულ კომპილაციას. არსებული ტექსტიდან ის ქმნის თავის ტექსტს. ზოგჯერ, რობერტ სტურუა არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას.

რობერტ სტურუამ, ყოველგვარი ტექნიკური ხერხების გამოყენების გარეშე, თავისი სათეატრო დადგმები მაქსიმალურად მიუახლოვა კინოხელოვნების ენას. აქ ჩვენ ვგულისხმობთ თეატრალურ ფორმებს გამომსახველობითი ენის თვალსაზრისით. მაგალითად, სათეატრო სივრცეში სხვადასხვა კინოხედის გამოყენება, გამსხვილება, მსხვილი ხედები, საერთო ხედები. ქართულ თეატრში კინოხერხებს, როგორც აღვნიშნე, მარჯანიშვილიც იყენებდა. ამ თვალსაზრისით გავიხსენოთ ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „ურიელ აკოსტა“ (ა. გუცკოვის პიესის მიხედვით), სადაც ე. წ. „კინოხერხებს“: მონტაჟს, ხედების გამსხვილებას, სასცენო სივრცეში ერთდროულად სხვადასხვა პლანზე მოქმედებას მიმართავდა.

რობერტ სტურუა აგრძელებს ქართული თეატრალური სკოლის ტრადიციებს (მარჯანიშვილი, ახმეტელი, თუმანიშვილი) და თავის სპექტაკლებში სიმბოლურ, მეტაფორულ ენას იყენებს „პროტესტის“ გამოსახატავად. ეს პროცესი თეატრალურ ხელოვნებაში გაცილებით ადრე დაიწყო. როდესაც ფორმირებას იწყებს ე. წ. „სარეჟისორო თეატრი“ (XIX – XX საუკუნის დასაწყისი). იმის თქმა გვსურს, რომ 60-იან წლებში, „სიმბოლურ-მეტაფორული თეატრი“ – ერთგვარი „რიმეიქი“ იყო სახეცვლილი ფორმებით. ამის ტრადიცია უკვე არსებობდა არა მხოლოდ ევროპასა და რუსეთში, არამედ, საქართველოშიც.

რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენის ჩამოყალიბებისას წარმოსახვის თეატრის სტილისტიკამ პირველად თავი იჩინა „ხანუმაში“. მიღებულმა შედეგმა თავისი გამომსახველობითი საშუალებებით განსაზღვრა მისი შემოქმედებითი გზის შემდგომი ორიენტაცია, რომელსაც დღეს „სტურუასეულ ეკლექტურ თეატრს“ ვუწოდებთ.

დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“ რეჟისორებმა (რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე) ერთმანეთს შეუთავსეს ფსიქოლოგიური წვდომის, გარდასახვის პრინციპები ბრეხტისეულ „გაუცხოების ეფექტს“. სპექტაკლი სახლ-მუზეუმში დამთვალიერებელთა მოსვლით იწყებოდა და მთელი მოქმედება ამ მუზეუმის ერთ ოთახსა და აივანზე მიმდინარეობდა. ამ ხერხის გამოყენებით, დისტანცია მსახიობებსა და მოთხრობის გმირებს შორის, ხან მცირდებოდა და ხან

კვლავ იზრდებოდა. ამას გარდა, მეთოდი, რომელიც გამოიყენეს რეჟისორებმა, სპექტაკლის დასაწყისიდანვე საშუალებას აძლევდა თავისუფლად გადასულიყვნენ მოთხრობის რეალური სიტუაციებიდან პირობითსა და სტილიზებულ ხერხებზე. ეს ხაზს უსვამდა დამდგმელების დამოკიდებულებას ამა თუ იმ მოვლენისადმი – გადასვლა ირონიიდან და იუმორიდან ნაღველისა და ტრაგიზმის სიტუაციებზე.

რობერტ სტურუას „ყვარყვარე“ ქართულ თეატრალურ სივრცეში მიჩნეულია პოსტმოდერნის მანიფესტად. რუსთაველის თეატრის დადგმის ხერხი გროტესკი იყო. სპექტაკლში ტირანიის გლობალური ასპექტები გაცხადდა. რეჟისორს სპექტაკლი გადაწყვეტილი ჰქონდა, როგორც საკარნავალო ფარსი, ხოლო ასეთ ჟანრში ყოველგვარი პირობითობაა დასაშვები. ამიტომაც სრულიად გამართლდა რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეს სახის წარმოჩენა ტირანის გლობალურ ასპექტში. რობერტ სტურუა ამხელდა არა მარტო ყვარყვარეს, არამედ ისეთ საზოგადოებასაც, რომელიც უშვებს და იტანს ყვარყვარეს არსებობას. ალბათ, სწორედ ამიტომ, რეჟისორმა სპექტაკლში დაგვანახა ყვარყვარეს მეტამორფოზები, მისი ნიღბის სხვადასხვაგვარი იმიტაციები.

რობერტ სტურუას სპექტაკლებში ფერთა სიმბოლიკას დრამატურგიული მნიშვნელობა, დატვირთვა აქვს მინიჭებული. მისი ადრეული სპექტაკლებიდან განსაკუთრებული სიმძაფრით ეს „ღალატში“ გამოიკვეთა. მაგალითად, თუკი დასაწყისში ზეინაბსა და ოთარ-ბეგს სისხლისფერი სამოსი ეცვათ, როგორც სოლეიმანის მსახურებს, სპექტაკლის დასრულებისას მოოქროსფროთი იცვლებოდა, რაც ალბათ მათ განახლებულ სულიერ მდგომარეობაზე მიანიშნებდა. „ღალატს“ რობერტ სტურუამ ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბი შესძინა და გლობალურად წარმოაჩინა დამპყრობლისა და დაპყრობილის ურთიერთობანი, მათი ფსიქოლოგია და ცხოვრების ცვალებადობის გარდუვალობა.

თუ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ რ. სტურუა ადამიანთა ურთიერთობის რთულ სულიერ და სოციალურ პროცესებს იკვლევდა და წარმოაჩენდა, „ღალატში“ და შემდგომ უფრო მძაფრად „ყვარყვარეში“ პოლიტიკური თეატრის პრინციპები ჩნდება, რაც შემდგომ „კავკასიურ ცარცის წრეში“, „რიჩარდში“ და სხვა სპექტაკლებში ვითარდება. ეს სპექტაკლები თავიანთი არსით ებრძვიან ყოველგვარ უსამართლობას. რეჟისორი არ ერიდებოდა სიტუაციების გაღრმავებას და გამწვავებას, რათა უკეთ წარმოეჩინა კეთილი.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ჩამოყალიბების პროცესში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ბრეხტის თეატრალურმა სტილისტიკამ და მიხეილ ბახტინის თეორიულმა კვლევებმა. მან, შეიძლება ითქვას, პრაქტიკაში, თავის დადგმებში განახორციელა ბახტინის თეორიული მოსაზრებები. ბახტინის პაროდის, გროტესკის, ირონიის, კარნავალურობის თეორია გადაამუშავა და საკუთარ სარეჟისორო ენაში ორგანულად გამოიყენა. რობერტ სტურუას მთელ შემდგომ შემოქმედებაში სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ურთიერშეკავშირება მოხდა და არა აღრევა.

ბრეხტის პიესებიდან პირველი, რომელსაც რობერტ სტურუა დგამს „სენჟანელი კეთილი ადამიანია“. „სენჟანელ კეთილ ადამიანში“ რეჟისორმა შეძლო გადმოეცა აზრის თანმიმდევრულობა, სოციალური სიმახვილე, მაგრამ სპექტაკლის ფორმაში, მხატვრულ საშუალებებში არავითარი სიახლე არ იგრძნობოდა.

„კავკასიური ცარცის წრე“ რობერტ სტურუას მეორე შეხვედრა იყო ბრეხტთან, სადაც რეჟისორმა პიესის თავისუფალი, ახლებური მონტაჟი შემოგვთავაზა. პროლოგი მთლიანად ამოიღო, მგოსანი შეცვალა მთხრობლით, ამოაგდო მუსიკოსთა ჯგუფი, ხოლო დრამატურგიული დატვირთვა მთხრობელს დააქისრა, შეამოკლა ტექსტი. ბრეხტის დრამის თეორიის მთავარი პრინციპები კი დაცული იყო.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ რობერტ სტურუამ განახორციელა გროტესკისა და რეალიზმის ურთიერთშერწყმა, მის სათეატრო ენაში ნათლად გამოიკვეთა ბახტინისეული გროტესკული რეალიზმის არსებობა. სპექტაკლში ბრეხტის კიდევ ერთი პრინციპი იყო დაცული – სხვადასხვა მიმდინარეობათა ერთმანეთთან ორგანული შერწყმა. ამ შემთხვევაში – ნატურალიზმის, ექსპრესიონიზმისა და სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. ბრეხტის თეორიის თანახმად, რეჟისორმა ერთმანეთს შეურწყა პოეტური და პროზაული, ფანტასტიკური და რეალური, გონებრივი და ემოციური. ამის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითი გახლდათ მთლიანობაში აზდაკის სახე.

რობერტ სტურუას მისწრაფებამ პუბლიცისტიკისაკენ, პოეტური სიტყვის, მუსიკის და ცეკვის სინთეზისაკენ თავისი მაღალმხატვრული გამოხატულება პოვა ბერტოლტ ბრეხტის „კავკასიურ ცარცის წრეში“, ეს იყო რ. სტურუას რეჟისორული აზროვნების ნამდვილი გამარჯვება.

1994 წელს რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში მეორედ დგამს ბრეხტის „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს“. ამ სპექტაკლში გამოიყენა „ციტირების“ ხერხი: „ციტირებები“ თავისი ადრინდელი სპექტაკლებიდან, ერთგვარი კოლაჟი სხვადასხვა სპექტაკლის დეკორაციებიდან („კავკასიური ცარცის წრე“ და „რიჩარდ მესამე“). ეს ანტურაჟი თუმცა ნაცნობი იყო მაყურებლისათვის, ინარჩუნებდა თავის პირვანდელ სახეს, მოქცეული სხვა კონტექსტში ახალ სინამდვილეს ქმნიდა. „კავკასიური ცარცის წრისგან“ განსხვავებით, „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ სტურუასეული ბრეხტი უფრო სკეპტიკურია. აქ, ამ სპექტაკლში ბრეხტისეული „გაუცხოების ეფექტი“ ყველაზე უფრო მეტად აისახა რეჟისორისა და დროის გაუცხოებაში.

შექსპირის დრამატურგია იძლევა მრავალი, განსხვავებული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. ბრუკის თქმით: „შექსპირის პიესების დადგმები უმეტესწილად წარმოადგენს სხვადასხვა თეატრალურ სტილთა ისტორიას, რომლებიც უბიძგებდა მსახიობებს, რეჟისორებსა და მხატვრებს გამოეძერწათ შექსპირის პიესები თავისებურად“.⁶³

რობერტ სტურუას ყოველთვის აწუხებდა ტირანულ სახელმწიფოში პიროვნების ნიველირების პრობლემა, ამიტომაც ბუნებრივი იყო, რომ მან მიმართა შექსპირის პიესებს. რეჟისორმა „რიჩარდ მესამეს“ დადგმის შემთხვევაშიც არ უღალატა თავის მეთოდს და რეჟისორული კონცეფციის გამოსახატავად შექსპირის ტექსტსაც ისევე თავისუფლად მოექცა, როგორც ამას სხვა დრამატურგთა მიმართ აკეთებდა. სპექტაკლში ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა, ტექსტი შემოკლდა. რიგი სცენები, რომლებიც შექსპირთან თანმიმდევრულად არის მოცემული, წარმოდგენაში გაერთიანდა პოლიფონიურ პლასტებში, ამით ნათლად გამოჟღერა მოვლენების ის ურთიერთშემაკავშირებელი ხაზი, რომელიც სხვა შემთხვევაში მაყურებლისათვის შეიძლება ამოუცნობი გამხდარიყო. სპექტაკლში შემოყვანილია ახალი პერსონაჟიც, რომელიც შექსპირის ტრაგედიაში არ არის. ეს არის მასხარას სახე. რეჟისორმა მას მაყურებლის „გაუცხოების“ ფუნქცია დააკისრა.

რობერტ სტურუა შექსპირის ტრაგედიას ტრაგიფარსის ფორმით გვაწვდის. ტრაგიკულია ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება, რა თქმა უნდა, ტრაგედიაა

⁶³ Брук П. Шекспир в наше время. ж. «Англия», 1964. №2. стр. 8.

ადამიანთა იმგვარი ყოფა, არსებობა, როგორადაც ეს შექსპირის „რიჩარდ მესამეშია“ მოცემული, მაგრამ რეჟისორი ყველაფერ ამას, ადამიანთა გაშმაგებულ ბრძოლას ძალაუფლების მოპოვებისათვის, ირონიულად უყურებს, თითქოს დასცინის კიდევ მათ. იგი თითქოს ცივი გონებით უკვირდება და აფასებს. წარმოდგენის ამგვარ ხასიათში გადაწყვეტას შეეფერება როგორც სპექტაკლის მხატვრობა (მ. შველიძე), ასევე მუსიკა (გ. ყანჭელი). რობერტ სტურუას ყველა სპექტაკლსა და მათ შორის „რიჩარდ მესამეში“ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მუსიკას. უმეტეს შემთხვევაში იგი საზღვრავდა სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტას.

პრობლემის გლობალურ ასპექტში წარმოჩენას ხელს უწყობდა აგრეთვე კოსტიუმები, რომლებიც სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს, „რიჩარდ მესამის“ პერსონაჟებს ეცვათ. ეს იყო აბსტრაქტულ-სტილიზებული კოსტიუმები, რომლებიც თითქოსდა ყველა დროის პოლიტიკოსთა ჩაცმულობას მოგვაგონებდა (ჰიტლერის, ნაპოლეონის და ა. შ.).

მესამე მოქმედებაში რობერტ სტურუას შემოჰყავდა ჯამბაზი, რომელიც სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას ირონიულ, გამოსააშკარავებელ კომენტარებს უკეთებდა. რეჟისორმა მას მაყურებლის „გაუცხოების“ ფუნქცია დააკისრა. ჯამბაზი მაყურებელს ირონიულად ესაუბრებოდა ტრაგედიის ბუნების შესახებ. დასცინოდა სცენაზე მოქმედ პერსონაჟებს. ყველაფერ ამას კი აკეთებდა იმისთვის, რათა მაყურებელს შესძლებოდა გაეანალიზებინა სცენაზე მომხდარი ამბის საშინელი უაზრობა და შეეგნო, რომ ძალაუფლებისათვის, საკუთარი განდიდებისათვის ბრძოლა კლავს ადამიანში ყოველგვარ ადამიანურს, აქცევს მას სისხლისმსმელ, იდეაფიქსით შეპყრობილ მექანიზმად.

ტრანსფორმაციამ, რომელიც განიცადეს რობერტ სტურუას სპექტაკლში შექსპირის ტრაგედიის გმირებმა, მიანიჭა მათ სახეებს უფრო პუბლიცისტური ჟღერადობა. შექსპირის „რიჩარდ მესამის“ ყველა გმირი არ არის არამზადა. სპექტაკლში კი, ტექსტში აქცენტების გადაადგილებით, რეპლიკების ამოგდებით, ჩასმით, გადაკეთებით და სხვა ამგვარი საშუალებებით ყველანი აღმოჩნდნენ პატივმოყვარე, ძალაუფლებისაკენ სწრაფვით შეპყრობილნი.

სპექტაკლში ხაზგასმულია, რომ რიჩარდს ზნეობრივად არაჯანსაღმა გარემოცვამ ხელი შეუწყო მისი არაადამიანური ზრახვების აღმოცენებასა და აღსრულებაში.

რობერტ სტურუამ „მეფე ლირში“ ჰარმონიულად გააერთიანა სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობა. მან თავის, უკვე არსებულ, „სათეატრო ენას“ ახალი ჟღერადობა შესძინა. ე. წ. „წარმოსახვის თეატრს“, პირობითობას, „გაუცხოების ეფექტს“ და დისტანციურ დამოკიდებულებას, თეატრალობას დაუმატა გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიური დამუშავება. მან ამ სპექტაკლში წინა პლანზე წამოსწია შექსპირის ტექსტის ქვეტექსტი. ტრაგიფარსული, ტრაგიკომიკური თეატრის გვერდით ღრმად ჩაგვახედა ადამიანის შინაგან სამყაროში, მის სულში, გვიჩვენა პიროვნული ტრაგედია, პიროვნების სულის რღვევა და აღორძინება. რეჟისორის ჩანაფიქრი განხორციელდა დეკორაციაშიც, რომელიც თეატრში თეატრის იმიტაციის ქმნიდა.

რობერტ სტურუა „მეფე ლირში“ აგრძელებს კვლევას პიროვნების, ტირანიის, სახელმწიფოს, დიქტატურის პრობლემებისა. ამ სპექტაკლში რეჟისორმა წინა პლანზე წამოსწია ტირანის, დესპოტის დანატოვრის საშინელი ასპექტები.

რეჟისორ რობერტ სტურუას კონცეფციაში გადმოცემული იყო ლირის მსოფლმხედველობის არსი, ე. წ. „ლირის თეატრი“ და ტრაგედიას აბსოლუტურად თანამედროვე ჟღერადობა შესძინა.

შექსპირის პოეტური, ფილოსოფიური სიტყვა სტურუამ სცენაზე ვიზუალურად გამოძერწა. ამა თუ იმ ეპიზოდში მოვლენის არსს იგი თავისებურ სცენურ ფორმას უსადაგებდა.

რობერტ სტურუა სხვადასხვა რეჟისორული ხერხით ამაფრებს სცენაზე წარმოდგენილი სამყაროს საშინელებებს. ამ საშინელებების წარმოჩენით მიჰყავს მაყურებელი დაძაბულობის უკიდურეს ზღვრამდე. ამას რეჟისორი აღწევს სხვადასხვა თეატრალური საშუალების გამოყენებით – პროექტორების დამაბრმავეელი ეფექტის მეშვეობით (ელვის მსგავსი), ჭექა-ქუხილის გამაყრუებელი ხმების იმიტაციით, სცენის სიღრმიდან წამოსული გამოგნებული ღმუილით და ა. შ.

ის სამყარო, რომელსაც რობერტ სტურუა სპექტაკლში გვიჩვენებს, მარტო ლირის სამყარო არ არის. ეს დღეს ჩვენ გარშემო არსებული სამყაროცაა. სარკისებრი არეკვლა მაყურებელთა დარბაზისა სცენაზე სწორედ ამის მიმანიშნებელია. სპექტაკლში დრო და ადგილი არანაირად არ არის შემოფარგლული. ის, რაც სცენაზე ხდება, ნებისმიერ დროსა და სივრცეში შეიძლება განმეორდეს.

რობერტ სტურუასათვის შექსპირის პიესებში მნიშვნელოვანია მასხარას პერსონაჟი, რაც რეჟისორს ხელს უწყობს თავისი კონცეფციის უკეთ წარმოჩენაში. შექსპირთან „ლირში“ მასხარა არ კვდება, იგი უბრალოდ ქრება. რობერტ სტურუას სპექტაკლში ღირი კლავს მასხარას. თავიდან იგი გაუაზრებლად ურტყამდა დანას მასხარას, მხოლოდ ბოლო წუთებში ხვდებოდა, რომ მასხარას მკვლელობით მან თვითმკვლელობა ჩაიდინა.

„მეფე ღირში“ გამოჩნდა რეჟისორის „სათეატრო ენის“ ახალი პლასტები, ახალი შრეები. ეს იყო განსხვავებული რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრისაგან. თამაშის ახლებური მანერა, ფსიქოლოგიური სვლები, შერწყმული მის თეატრალურ სტილისტიკასთან, უფრო მეტ შინაგან ძალას და სითბოს ანიჭებდა სპექტაკლს.

„მაკბეტშიც“ ძალაუფლებისა და ტახტისათვის ბრძოლაა ასახული. გვირგვინი, რომლისთვისაც დაუნდობელი ბრძოლაა გაჩაღებული, ისევ ყველაზე ბოროტს, დაუნდობელსა და ცბიერს ერგება... ამ სპექტაკლში უფრო მძაფრად გამოიკვეთა სამყარო ადამიანთა ცოდვებითა თუ უბიწოებით აღვსილი.

„მაკბეტში“ რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენა შორს არის „ყოფითი“ სცენური ურთიერთობებიდან, ცხოვრებისეული დეტალებიდან. აქ, თითქოს, ყველაფერი უკიდურესი დაძაბულობის ზღვარზე მიმდინარეობს. სპექტაკლი არ არის გადატვირთული ეფექტებით, მაგრამ ამავე დროს მაყურებელი შეიგრძნობს რეჟისორის უღევი ფანტაზიის ნაყოფს.

სპექტაკლში მაკბეტის გარშემო არსებული ქვეყანა ძალაუფლებისათვის ბრძოლის მორევშია ჩაფლული. აქ, ამ სამყაროში, არავინაა უცოდველი. ყველანი ერთნაირები არიან და ყველას სანუკვარი ოცნება სამეფო გვირგვინია. სამეფო გვირგვინისათვის ბრძოლაში კი ხან ერთი იმარჯვებს და ხან – მეორე.

სპექტაკლში ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი და ნინო კასრაძის ლედი მაკბეტი უფრო ახალგაზრდები არიან, ვიდრე ეს პიესაშია. გაახალგაზრდაებულია სპექტაკლში მათი გარემოცვა.

შექსპირთან მაკბეტს გმირული და სახელოვანი წარსული აქვს. რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით კი მისი წარსულის ერთგვარი ნიველირება ხდება. იგი თითქოს წარსულის გარეშე ხვდება ამ სამყაროში, სადაც თვითონ, ბრძოლითა და აგრესიით უნდა იპოვოს თავისი თავი.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის, მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია დრამატურგის საპირისპირო გზით სიარული. იმავდროულად იგი ახერხებს დრამატურგიული ჩანაფიქრის ასახვას. ამ შემთხვევაშიც რობერტ სტურუას გრძნეული ქალები ფორმალური მხატვრული ხერხია, მეტაფორაა. მათ გამოსახვას რეჟისორმა ჩამოაცილა ყოველგვარი ტრაგიკული, მისტიკური, იდუმალი პათოსი და გროტესკულ ასპექტში გადაწყვიტა.

სპექტაკლში არ არის მკვეთრად გამოიჯნული ბოროტება და სიკეთე, ისევე როგორც, წაშლილია ზღვარი მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის. „მაკბეტში“ მკვდრებს არ ასაფლავებენ. მათ თითქოს უზარმაზარ ნაგავსაყრელზე გადაისვრიან ხოლმე. სპექტაკლში ერთხელ მოკლულები კვლავ აგრძელებენ სიცოცხლეს და არა მარტო მაკბეტისა და მისი მეუღლის „ზმანებებში“, არამედ „რეალურად“. ისინი ცოცხლდებიან პირადი შურისძიებისათვის, სიკეთე და სამართლიანობა შორს არის ამ ადამიანებისაგან. თუმცა, მაკბეტის ბოროტება ერთხელ უკვე მოკლულებს აიძულებს მის მოწინააღმდეგეთა ბანაკში ყოფნას. მაკბეტის კიდევ უფრო დიდი ბოროტების წინააღმდეგ მკვდრები და ცოცხლები ერთიანდებიან.

შექსპირის სტურუასეულ დადგმებში მასხარები განსხვავებულნი არიან. ამ შემთხვევაში მასხარა მორჩილი, ლაქუცა ქვეშევრდომია, რომელსაც მთლიანად დაკარგული აქვს ადამიანური ღირსება.

რობერტ სტურუამ და ქორეოგრაფმა გია მარდანიამ მაკბეტის და ლედი მაკბეტის არაჩვეულებრივი პლასტიკური ნახაზი შექმნეს. მათ სცენაზე გააცოცხლეს ამ წყვილის უცნაური და ტრაგიკული სიყვარული.

რეჟისორ რობერტ სტურუას სათეატრო ენას ახასიათებს ერთდროულად რამდენიმე მოქმედების გაშლა სცენაზე. ასე ხდება „მაკბეტშიც. საკმარისია, გავიხსენოთ ეპიზოდი, როდესაც სცენის ერთ მხარეს მალკოლმი (თემიო ჭიჭინაძე) და მისი მომხრეები მაკბეტის წინააღმდეგ, მისთვის სამაგიეროს გადასახდელად, შეთქმულებას ამზადებენ, ხოლო სცენის მეორე მხარეს შეშინებული, სინდისის ქენჯნით გაწამებული ლედი მაკბეტის სასიკვდილო აგონია თამაშდება.

რობერტ სტურუასათვის ნიშანდობლივია პერსონაჟთა ქმედების მეტაფორული გააზრება. ლაპარაკია მოქმედ პირთა ე. წ. „ბოროტი ხელების“ აქცენტირებაზე. ზოგიერთ სცენაში სწორედ ხელები ამხელენ გმირთა ზრახვებს.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ სპექტაკლის ფინალში, რეჟისორის მიერ შემოტანილი მეტაფორული ხერხი – ადამიანის მოკვეთილი თავებით ფეხბურთის თამაშისა, თავად მაკბეტს შეაწყვეტინა. სიაგეს, ბოროტებას აქ წერტილი დაესვა.

„ჰამლეტში“ რობერტ სტურუას რეჟისურისათვის დამახასიათებელი დრამატულობა და ირონიულობა ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობენ. კლასიკური და ბალაგანური დადგმის სტილი ერთმანეთს ენაცვლება. პიესის გმირები სპექტაკლში ტრაგიკული ბალაგანის მონაწილეებად არიან ქცეულნი.

რობერტ სტურუამ „ჰამლეტში“ დაგვიხატა სამყარო, სადაც რეალურობასა და პირობითობას შორის არსებული ზღვარი წაშლილია. ეს პარადელური შრეებია, რომლებიც ერთმანეთში გადახლართულა. ერთი მდგომარეობიდან, ერთი განზომილებიდან მეორეში გადასვლა შეუძნეველად, მინიმალური შტრიხების გამოყენებით ხდება.

„ჰამლეტში“ სცენა არ არის გადატვირთული დეკორაციებით (მხატვარი მ. შველიძე). სცენოგრაფია და კოსტიუმები კვლავ არ განსაზღვრავენ დროს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია მთელის და ნაწილის, ფრაგმენტის და ერთიანობის წარმოჩენა. სწორედ ამგვარი ხერხით არის აგებული „ჰამლეტიც“, მისი სცენოგრაფია, მუსიკალური გაფორმება, კომპოზიცია და სტრუქტურა. ამით იგი თვალსაჩინოს ხდის თავის სათქმელს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია ტრაგიკულის და კომიკურის თანაარსებობა. ასეა „ჰამლეტშიც“.

რეჟისორის ინტერპრეტაციით ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი არ არის ერთიანი მონოლითური ფიგურა. მისი ჰამლეტი წინააღმდეგობრივია, როგორც შინაგანი ბუნებით, ასევე გარეგნულადაც. იგი ხან ჯამბაზია, ირონიითა და ცინიზმით განმსჭვალული, ხან შტერია, ხან ჭკვიანია, ხან სასტიკია, ხან წრფელი და ნაზია, ხან მძვინვარე და ფიცხია და ხანაც – რომანტიული. მისი ქმედებები თუ ემოციური მდგომარეობა სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა ელფერს იძენს. ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი ბედთან თითქოს შეგუებულია. მისი ქცევები თითქოს უცნაურია, უცნაურია მისი დამოკიდებულებაც სამყაროში არსებული ბოროტების, დალატის მიმართ. ის აღარ კითხულობს, წყევლმა ბედმა რად არგუნა გაწყვეტილი კავშირის შეკვრა. მის აღქმაში ეს გარდაუვალი ფაქტია და ამიტომაც იღებს მას და ამბობს: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყევლმა ბედმა მე მარგუნა მისი შეკვრა“.

ჰამლეტისა და მამის აჩრდილის შეხვედრის ეპიზოდში რეჟისორი პლასტიკური გადაწყვეტის საშუალებით ხაზს უსვამს მამისა და შვილის სულიერ ერთიანობას.

„ჰამლეტში“ სხვა საკითხებთან ერთად რობერტ სტურუამ ისევ გაუსვა ხაზი ძალაუფლებისკენ სწრაფვის თემას. ამჯერად, კლავდიუსი საკუთარ ძმას კლავს მმართველობის ხელში ჩასაგდებად.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია მუსიკას მიანიჭოს ისეთივე ფუნქცია, როგორსაც ანიჭებს სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის ენას. სპექტაკლში რამდენიმე მუსიკალური თემაა, თითოეულ მათგანს თავისი დრამატურგიული და ემოციური ფუნქცია აკისრია. სცენაზე სიტუაციის ან გმირის განწყობილების შესაბამისად იცვლება თემები.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისებაა კოსტიუმების ეკლექტიზმი. მეტ-ნაკლებად ისტორიული კოსტიუმების გვერდით თანამედროვედ ჩაცმულ პერსონაჟებს ვხედავთ. ხელოვანი ყოველთვის ხაზს უსვამს თავის, როგორც რეჟისორის, ფუნქციას შექსპირის დრამების, მისი გმირების გაცოცხლებისა; ამიტომაც გადმოაქვს ისინი ნაცნობ, ეროვნულ, პოლიტიკურ თუ სოციალურ კონტექსტში.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია სცენური თხრობის არაჩვეულებრივი დინამიკურობა, რაც ამ სპექტაკლში სრული სიცხადით გამოვლინდა.

აღსანიშნავია, რომ „ჰამლეტში“, ვერბალური თვალსაზრისით, არცერთი მნიშვნელოვანი მონოლოგი ბოლომდე არ არის გადმოცემული.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია – სულისშემძვრელი ეპიზოდის შემდგომ მაყურებელს ამოსუნთქვის საშუალება მისცეს. რეჟისორმა „ჰამლეტშიც“ გამოიყენა კომიკური ელემენტების შერწყმა ტრაგიკულ მოვლენებთან.

„ჰამლეტში“ არ ხდება ჟანრობრივი დაყოფა. უფრო მეტიც, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი ეკლექტიზმი ამ სპექტაკლში ყველაზე ნათლად გამოვლინდა. აქ ყველაფერს ერთდროულად აღვიქვამთ – ტრაგედიას, ფსიქოლოგიურ დრამას, ფარსს, კომედიას და ა. შ.. ამ დადგმაშიც ყოველი დეტალი, როგორც ზოგადად რობერტ სტურუას სათეატრო ენას ახასიათებს, მათემატიკური სიზუსტით არის დამუშავებული,

ყოველ ეპიზოდს, სცენას სიმართლე უდევს საფუძვლად, რის გამოც ეს თითქოსდა ერთი შეხედვით ჟანრული ეკლექტიზმი ერთ მთლიან კომპოზიციაშია შეკრული.

„როგორც გენებოთ, შობის მეთორმეტე ღამე“ მხიარული, რაღაც თვალსაზრისით, შეიძლება, ცინიკური, „სიტუაციების კომედია“ რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით რუსთაველის თეატრის სცენაზე ტრაგიფარსად იქცა. ამ ხერხით რობერტ სტურუამ კომედიის სიუჟეტი სულ სხვა რაკურსით, სხვა მხრიდან დაანახა მაყურებელს.

რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვა თეატრალური ჟანრისა თუ მიმართულების ერთ სპექტაკლში გაერთიანება. აქ, ამ სპექტაკლში, შუასაუკუნეების თეატრიდან დაწყებული, ყველა ჟანრს ამოიცნობთ: ლიტურგიკულ დრამას, მირაკლს, მისტერიას, ფარსს, პასტორალს, „კომედია დელარტესათვის“ დამახასიათებელ ბუფონადას... რეჟისორისათვის დამახასიათებელი ჟანრული, გამიზნული ეკლექტიკა, შეიძლება ითქვას, პოლისტილისტიკა ამ სპექტაკლშიც ერთ მთლიანობაშია შეკრული.

რობერტ სტურუამ „მეთორმეტე ღამეში“ შექმნა დახლართული, საბედისწერო პერიპეტიები, რომლებიც თავის მორევში ითრევენ სპექტაკლის ყველა პერსონაჟს. ამ ხერხით, ექსტრემალური სიტუაციების შექმნით, მან მოქმედ პირთა უხილავი მხარეები და მათში მომხდარი მეტამორფოზები უფრო ნათლად წარმოაჩინა. სტურუა თითქოს ცდილობს აჩვენოს ორი სამყაროს პარალელური არსებობა არა მარტო სცენაზე, არამედ თავად ადამიანში. ერთი რეალური, მიწიერი არსებობაა, რეალური სამყაროა, მეორე კი – მეტაფიზიკური, სადაც ყველაფერს თავისი ჭეშმარიტი ღირებულება აქვს. რობერტ სტურუამ სპექტაკლში გააერთიანა ეს ხილული და უხილავი სამყაროები.

მხატვრულ გაფორმებაში ზედმიწევნით ლაკონიურია ფერთა გამა. რობერტ სტურუას სხვა სპექტაკლების მსგავსად, ამ დადგმაშიც მხატვრობის და მუსიკის ენა ჰარმონიულად არის შერწყმული რეჟისორის სათეატრო, სარეჟისორო ენასთან, რაც მთლიანობაში ქმნის არაჩვეულებრივ, სულის ამაფორიაქებელ და დასაფიქრებელ სანახაობას.

კეთილი იუმორი, ირონიული ქვეტექსტი, ნებისმიერი სახის ილუზიები, ტრიუკები, ოინები, მსახიობთა თამაშისათვის, იმპროვიზაციისათვის შექმნილი თავისუფლება კი არ ცვლის, არამედ პირიქით, ამაფრებს მოვლენების არსს.

ყველაფერი ეს გაკეთებულია სანახაობითობის შერწყმით ღრმა ფილოსოფიურ აზრობან.

სტურუას სხვა სპექტაკლების მსგავსად ამ დადგმაშიც ოსტატურად და ეფექტურად არის შესრულებული სანახაობითი ფორმები, რაც მინიმალური დეკორაციის გამოყენებით ხდება. რეჟისორი თითქოს ხაზს უსვამს, რომ ამ სამყაროში არაფერია მუდმივი, მითუმეტეს, საგნები.

სპექტაკლი სავსეა რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი მოულოდნელი სვლებით. რეჟისორმა სპექტაკლი დაიწყო იმით, რაც პიესაში არ არის, მაგრამ, მთავარია ის, რომ მის მიერ შემოთავაზებული დასასრული სრულიად მოულოდნელია მაყურებლისათვის. სპექტაკლის ფინალში გოლგოთის სცენის გათამაშება, მაშინ როდესაც „სიტუაციების კომედია“ კვანძის გახსნის შემდგომ თითქოს კეთილად უნდა დასრულებულიყო, შოკის მომგვრელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მაყურებელზე.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის ნიშანდობლივია – „ტექსტის“ მონტაჟი (ზოგჯერ, რობერტ სტურუა არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას); წარმოდგენის სცენაზე განხორციელებისას „კინომონტაჟის“ ხერხის გამოყენება; კონცეფციის ნათლად წარმოსაჩენად პერსონაჟთა ტრანსფორმაციის მეშვეობით მოქმედი პირებისათვის პუბლიცისტური ჟღერადობის მინიჭება; პერსონაჟთა ქმედების მეტაფორული გააზრება; სცენური სივრცის მათემატიკური სიზუსტით ათვისება და ნიშნობრივი გაჯერებულობა; სცენაზე დეკორაციისა და რეკვიზიტისთვის სიმბოლოს ან მეტაფორის როლის მინიჭება (ყველაფერი, რაც სცენაზეა, განმსჭვალულია დამატებითი მნიშვნელობებით); მთელის და ნაწილის, ფრაგმენტის და ერთიანობის წარმოჩენა; მსახიობთა უნივერსალურობა (მათ თამაშს ვერ მივაკუთვნებთ რომელიმე ერთ თეატრალურ სტილს); თამაშის ახლებური მანერა, ფსიქოლოგიური სვლების შერწყმა საკუთარ თეატრალურ სტილისტიკასთან; დრამატულობისა და ირონიულობის ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობა; მუსიკისათვის ისეთივე ფუნქციის მინიჭება, როგორსაც ანიჭებს სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის ენას; სპექტაკლებში რამდენიმე მუსიკალური თემის არსებობა, თითოეული მათგანისათვის დრამატურგიული და ემოციური ფუნქციის დაკისრება; მუსიკის მეშვეობით სპექტაკლის პლასტიკური ნახაზის შექმნა; სპექტაკლის კოსტიუმების ეკლექტიზმი,

კოსტიუმებისათვის დრამატურგიული დატვირთვის მინიჭება; სცენური თხრობის არაჩვეულებრივი დინამიკურობა (მაგალითად, თუ გმირი მონოლოგს კითხულობს, ეს მონოლოგი სტურუასთან იშვიათად არის მხოლოდ მონოლოგი, კლასიკური გაგებით); დროთა აღრევა (მის სპექტაკლებში დრო არ არის განსაზღვრული); რეალურობასა და პირობითობას შორის ზღვრის არარსებობა; ჟანრობრივი პოლისტილისტიკა;

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ძირითადი მახასიათებლებია: მონტაჟის პრინციპი, სიმბოლურობა და მეტაფორულობა, „დეკანონიზირება“, „ორმაგი კოდირების“ პრინციპი, ირონია, ჟანრების შერევა – სტილური სინკრეტიზმი, კარნავალურობა, იმანენტურობა, თეატრალობა, მუშაობა პუბლიკაზე, აუდიტორიის აუცილებელი გათვალისწინება. ეს ნიშნები, სხვასთან ერთად, ახასიათებს პოსტმოდერნიზმს. ამ მიმდინარეობამ დიდი როლი ითამაშა რეჟისორის სათეატრო ენის ფორმირების პროცესში.

ხელოვნების არსი და დანიშნულება ცხოვრების ასახვაა, რომელიც ჭეშმარიტებასთან მიახლოების და შემეცნების ერთ-ერთი საშუალებაა. ხელოვნების ნებისმიერი დარგი და მითუმეტეს თეატრი ეხმარება ადამიანს უფრო მძაფრად შეიგრძნოს და გაიაზროს სხვადასხვა ცხოვრებისეული მოვლენა. რობერტ სტურუას შექსპირის დადგმები: „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“, „ჰამლეტი“, ასახავს ადამიანის ძალაუფლებისკენ სწრაფვას, უკანასკნელში კი სხვასთან ერთად იმ ფსიქიკურ თუ მორალურ ზიანს, რომელსაც ძალაუფლება და მისკენ ღტოლვა აყენებს ადამიანს, არა აქვს მნიშვნელობა ძალაუფლების სუბიექტია ის, თუ ობიექტი. ასეთი სვლა ძალაუფლების ანატომიიდან („რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“) სულის ანატომიისკენ („ჰამლეტი“) რობერტ სტურუას შემოქმედებაში სრულიად ლოგიკურია. „მეთორმეტე დამე“ ეს არის „თეატრი თეატრში“. ამ ცხოვრება-თეატრში, ცხოვრება-ბალაგანში, ადამიანი-თოჯინების, ადამიანი-ნიღბების, ადამიანი-ჯამბაზების ბალაგანური ამოცანის მიღმა ნათლად ჩანს სხვა, კერძოდ კი, განწირული ადამიანის განცდები.

ხელოვნების ნიმუში, რომელიც მხოლოდ ერთგვაროვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, არ შეიძლება იქნეს მიჩნეული ხელოვნების ნიმუშად. რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია მინიშნებების გაკეთება,

რომელთაც მაყურებელი სხვადასხვაგვარად აღიქვამს და სხვადასხვა ინტერპრეტაციას აძლევს. ამიტომაც არის რობერტ სტურუა დიდი რეჟისორი.

ქართული თეატრისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, მსოფლიო სათეატრო ჟანრების და ტენდენციების ზოგიერთი მახასიათებლები, ბერტოლტ ბრესტის სათეატრო კონცეფციის ტრანსფორმირებული სახით გამოყენება, მიხეილ ბახტინის პაროდის, გროტესკული რეალიზმის, ირონიის, კარნავალურობის თეორია ქმნის რობერტ სტურუას „ეკლექტურ“, „პოლისტილისტურ“ თეატრს. მსოფლიო თეატრალური სემიოტიკის თანაფარდობისა თუ ურთიერთშერწყმისას რეჟისორმა მიაგნო ორიგინალური სათეატრო ენის შექმნის გზებს. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის განმსაზღვრელ ცნებას შეიძლება ეწოდოს „პოლისტილისტიკა“.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. ბოკუჩავა თ. მითოსი და ქართული თეატრი. სადისერტაციო ნაშრომი. გვ. 88.
www.nplg.gov.ge/dlibrary/coll/0002/000038/ უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 2014.10.02.
2. ბოკუჩავა თ. რობერტ სტურუას ახალი „ჰამლეტი“. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2002. №1.
3. ბოკუჩავა თ. თეატრალური ნაწარმოები როგორც „ტექსტი“ და სტრუქტურა. „სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, ხელოვნება ტოტალიტარიზმის პერიოდში 1930-1960 - II“. თბ. კენტავრი. 2010. გვ.14.
4. ბრეგაძე ვ. სივრცე თეატრისა. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. 1975. №9.
5. განჩილაძე გ. ყვარყვარეს მეტამორფოზები. ჟ. „ცისკარი“. 1974. №7.
6. გაზ. „კომუნისტი“. 1922. 7.12.
7. გაზ. „კომუნისტი“. 1921. 26.11.
8. გაზ. „კომუნისტი“. 1921. 28.07.
9. გაზ. „კომუნისტი“. 1922. 15.11.
10. გაზ. „კომუნისტი“. 1922. 28.11.
11. გაზ. „კულტურა“. 2006. №12 (29).
12. გაზ. „კულტურა“ 2008 №2 (40).
13. გეგია მ. შექსპირული სამრეკლოს ხმა. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1979. 18.05.
14. გუგუშვილი ე. „სამანიშვილის დედინაცვალი.. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. 1970. №1.
15. გულჩენკო ვ. მაკბეტის გამართლება, ან სუიტის საქმეები სიტყვა. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1996. №5-6.
16. გურაბანიძე მ. „ყვარყვარე“ და ახალი ეტაპი ქართულ სცენოგრაფიაში (მირიან შველიძე). ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2006. №1.
17. გურაბანიძე ნ. „ბრეხტი რუსთაველის სახელობის აკადემიურ თეატრში“, ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1975 წ. №12.
18. გურაბანიძე ნ. რეჟისორის სამყარო. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1981. 01.01.
19. გურაბანიძე ნ. ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე. თბ. 2004.
20. გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ. „ხელოვნება“ 1997.
21. გურაბანიძე ნ. როგორც გენებოს, მარია! ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2001. №2.
22. დიანოვი ყვარყვარეზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. 1974. №4.
23. დიანოვა ვ. ხელოვნების პოსტმოდერნისტული ფილოსოფია.
a. <http://antropology.ru/ru/tects/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 2014.10.02.
24. ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები. თბ. „კენტავრი“ 2010. I ტ.
25. ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები. თბ. „კენტავრი“ 2010. II ტ.
26. ვახტანგ ქართველიშვილი. თბ. „კენტავრი“. 2006.
27. ველში ვ. პოსტმოდერნი, ერთი საკამათო ცნების გენეოლოგია და მნიშვნელობა. ჟ. „აფრა“. 1998. №4.
28. ვერგასოვა ი. ავტოპორტრეტი თეატრალურ ინტერვიუში. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1975. №12.

29. თეატრი დღესასწაულია. გაზ. „საბჭოთა აფხაზეთი“. 1977. 22.07.
30. თეატრი ეროვნული ფენომენია (საუბარი რ. სტურუასთან). გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“. 1980. 15.11.
31. თეატრი სიკეთეს ემსახურება (საუბარი რ. სტურუასთან). გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“. 1980. 07.11.
32. თეატრი, ჩემი სიყვარული. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“. 1979. №7.
33. კაკაბაძე ნ. მთავარი ტენდენცია. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1981. 16.01.
34. კაკაბაძე ნ. კავკასიური ცარცის წრე. ჟ. „ცისკარი“. 1976. №11.
35. კაკაბაძე პ. დრამატული პოეზია. თბ. 1971. I-II ტ.
36. კაკაბაძე ზ. ხელოვნების ნაწარმოების გაგების საკითხისათვის. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1980. №1.
37. კალანდარიშვილი მ. მოდერნიზმი ქართულ თეატრში თბ. „კენტავრი“ 2012.
38. კაპანაძე ლ. ბერტოლდ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1975. №12.
39. კიკნაძე ვ. ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები. თბ. 1982.
40. კიკნაძე ვ. თეატრალური ძიებანი. თბ. 1962.
41. კიკნაძე ვ. თეატრი და დრო. თბ. 1984.
42. კლდიაშვილი დ. მემუარები. თბ. 1932.
43. კლდიაშვილი დ. მოთხრობები და პიესები. თბ. 1974.
44. კოსტავა მ. „ლალატი“ შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1975.
45. მაჭავარიანი ნ. რობერტ სტურუა. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. 1981. №4.
46. მაჭავარიანი შ. სცენური სიმართლის ძალა. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1970. №2.
47. მუმლაძე დ. რობერტ სტურუა. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1981. №12.
48. მუმლაძე დ. პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“ 2004. №6.
49. მუმლაძე დ. რამაზ ჩხიკვაძე (წერილი მეორე). ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2008. №2.
50. მუმლაძე დ. ყვარყვარე. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 1998. №4.
51. ობრაძცოვი ა. შექსპირის ინგლისი რობერტ სტურუას თეატრალური თვალთ. ჟ. „თეატრალური მოემბე“. 1988. №4.
52. ჟ. „H2SO4“ 1924. №1.
53. რევიშვილი შ. ბრეხტის ქართველები რუსთაველის თეატრში. ჟ. „თეატრალური მოამბე“ 1975. №5.
54. სანიკიძე ლ. „ლალატის“ ლალატი თუ ფერისცვალება ტრაგედიისა. ჟ. „კრიტიკა“ 1975. №1.
55. ტრადიცია და თანამედროვეობა (ინტერვიუ რ. სტურუასთან). გაზ. „კომუნისტი“ 1979. 09.09.
56. ურუშაძე პ. „მეფე ღირი“ ქართულ სცენაზე (წერილი მეორე). ჟურ. „თეატრალური მოამბე“ 1988. №5.
57. ურუშაძე პ. რობერტ სტურუას მკვლეტი. ჟ. „ხელოვნება“. 2001. №3-4.

58. ურუშაძე პ. რიხარდ III. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. 1979. №2.
59. ქართველიშვილი ვ. ფიქრები რუსთაველის თეატრზე. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1964. №5.
60. ქართული შექსპირიანა (ნ. ყიასაშვილის რედაქციით, წინასიტყვაობით და შენიშვნებით). თბ. 1959. ტ. I.
61. ქართული შექსპირიანა (ნ. ყიასაშვილის რედაქციით, წინასიტყვაობით და შენიშვნებით). თბ. 1964. ტ. II.
62. ქართული შექსპირიანა ნიკო ყიასაშვილის რედაქციით, წინასიტყვაობით და შენიშვნებით). თბ. 1972. ტ. III.
63. ღვეფნაძე ნ. ოცნებით ვკითხოთ შექსპირის აჩრდილს (ფიქრი-მონოლოგი ორიოდ რეპლიკით). გაზ. „კომუნისტი“. 1987. 17.05.
64. ყიასაშვილი ნ. შემოდის ღირი. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1987. №19.
65. ყიასაშვილი ნ. შექსპირის ტრაგედია რუსთაველის სახელობის თეატრში. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1979. №4.
66. შალუტაშვილი ნ. „კავკასიური ცარცის წრე“, გაზ. თბილისი, 1975 წ. 10.11.
67. შექსპირი უილიამ, „ტრაგედიები“, ტ. I, თბ. 1953 წ.
68. შურღაია ნ. არა მშვიდობით, მახვილად მოველ! ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2001. №2.
69. ჩვენი ინტერვიუ (საუბარი ქართულ თეატრზე. ა. ბაქრაძე, თ. ჩხეიძე, რ. სტურუა). ჟ. „ცისკარი“. 1976. №2.
70. ჩუბინიძე მ. მოკლე შინაარსი. ჟ. „არილი“. 2001. №6.
71. ცაგარელი ა. ჩვენი საუნჯე, ხანუმა. თბ. 1961.
72. ძიგუა ვ. დალატი. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. 1975. №1.
73. წულაძე ხ. მე ის არა ვარ, ვისაც ვთამაშობ. გაზ. „დრონი“. № 61. 2001. 08.06.
74. ხალისითა და შემართებით (ინტერვიუ რ. სტურუასთან). ჟ. „თეატრალური მოამბე“ 1980. №6.
75. ხუხაშვილი გ. დრამის ხელოვნება. გაზ. „თბილისი“ 1975. 23.01.
76. ხუხაშვილი გ. დიდი სულის ძერა. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. 1987. №4.
77. Cahoone L. (Editor) From Modernism to Postmodernism, an Anthology. Cambridge, Massachusetts. “Blackwell publishers”. 1996. <http://books.google.ge> Finally had been reviewed in 2014.10.02.
78. Chambers C. (Editor) The continuum companion to twentieth century theatre. Bristol. “Wyvern 21”. 2005.
79. Innes C. Avant Garde Theatre: 1892-1992. London. “Butler and Tanner” 1993. <http://books.google.ge> Finally had been reviewed in 2014.10.02.
80. Karlson M. Theories of the theatre. Ithaca, New-York. “Cornell University Press”. 1984. <http://books.google.ge> Finally had been reviewed in 2014.10.02.
81. Morley-Priestman A. The Caucasian Chalk Circle (Tour-Norwich). WhatsOnStage. 2011. 02.02. [http://www.whatsonstage.com/reviews/theatre/southeast/E8831296746746/The+Caucasian+Chalk+Circle+\(tour+%96+Norwich\).html](http://www.whatsonstage.com/reviews/theatre/southeast/E8831296746746/The+Caucasian+Chalk+Circle+(tour+%96+Norwich).html) Finally had been reviewed in 2014.10.02.
82. Taylor P. Caucasian Chalk Circle RNT, London:Review.Newsp.TheIndependent.1997.23.04.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/caucasian-chalk-circle-rnt-london-review-1268727.html>

Finally had been reviewed in 2014.10.02.

83. Барт Р. Структурализм: «за» и «против». М. 1975.
84. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М. 1989.
85. Барт Р. Драма, поэма, роман. М. „Прогресс“. 1986.
86. Бартошевич А. Диалоги с Шекспиром. ж. «Театр» 1976. № 6.
87. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса.
www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html Последний раз было проверено 2014.10.02.
88. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. 1979.
89. Бернигер И. Театр, Теория, Постмодернизм. 1992.
90. Беседа с В. И. Немировичем-Данченко. газ. «Заря Востока». 1941. №290.
91. Брехт Б. Театр. М. 1963 г. Т. 4; 5/1; 5/2.
92. Брук П. Шекспир в наше время. Ж. «Англия» 1964. №2.
93. Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. 2003.
94. Гадамер Г. Прикладная граматология. М. 1986.
95. Гугушвили Э. Первая встреча с Брехтом. газ. «Заря Востока». 1964. 26.01.
96. Деррида Ж. Постмодернизм и Культура. М. «институт философии». 1991.
97. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М. «Стройиздат». 1987.
98. Дианова В. Постмодернистская философия искусства. http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa_1_5.html
Последний раз было проверено 2014.10.02.
99. Зашепкина В. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный текст. ж.
«Молодой учёный» №12 (35) 2011. www.moluch.ru/archive/35/3962/ Последний раз было проверено
2014.10.02..
100. Зейфас Н. Drama der musica и музыка для драмы. ж. «Советская музыка». 1981. №2.
101. Иванов В. Человек в обществе мир в человеке. Размышления о театре имени Руставели. ж. «Дружба
народов» 1977. №6.
102. Ильин И. Постмодернизм, от истоков до конца века. М. «Интрада». 1996.
103. Интервью с Р. Стурюа. ж. «Театральная жизнь». 1983. №4.
104. Каландаришвили М. Проблемы Режиссуры Сандро Ахметели. Тб. 1986.
105. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М. «Искусство». 1976.
106. Лотман Ю. Об Искусстве, структура художественного текста, семиотика кино и проблемы
киноэстетики, статьи, заметки, выступления. С-П. 2005.
107. Мартен М. Язык кино. М. «Искусство». 1959.
108. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. ч. первая. 1891-1917. М. «Искусство». 1968.
109. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы ч. вторая. 1917- 1939. М. «Искусство». 1968.
110. Мелроуз С. Семиотика драматического текста. М. «Интрада». 1994.
111. Мумладзе Д. Эскиз к новому портрету Р. Стурюа. газ. «Литературная грузия». 1983. №1.

112. Надареишвили Л. «Кавказский меловой круг» театра имени Шота Руставели. газ. «Литературная грузия». 1983. №12.
113. О театре и о себе. газ. «Литературная грузия». 1983. №1.
114. Орджоникидзе Г. Прочтение Шекспира. газ. Литературная грузия, 1983 г. №12.
115. Орджоникидзе Г. Прочтение Шекспира. газ. Литературная Грузия. 1984. №1.
116. Орджоникидзе. Г. Становление. ж. «Советская музыка». 1976. №10.
117. Патрис П. Словарь театра. М. „Прогресс“. 1991.
118. Современный зарубежный театр. изд. М. «Наука» 1969.
119. Стураа Р. Революционный преобразователь сцены. газ. «Молодёжь грузии». 1978. 14.02.
120. Стураа Р. Критика – это искусство. газ. «Молодёжь грузии». 1980. 17.02.
121. Стураа Р. Мысли в слух. газ. «Молодёжь грузии». 1966. 15.01.
122. Стураа Р. Обрати театр в зрелище. газ. «Заря Востока». 1984. 17.06.
123. Тынянов Ю. Поэтика, история литературы, кино. М. «Наука». 1977.
124. Урушадзе П. Шекспир и грузинский театр. Тб. 1994.
125. Харадзе Е. Талант и удача Роберта Стураа. газ. «Вечерний Тбилиси». 1980. 15.04.
126. Харадзе Е. Язык театра – язык мира. газ. «Вечерний Тбилиси» 1980. 11.02.
127. Чарквиани Г. Цель и средства». газ. «Заря востока». 1975. 26.09.
128. Чимшиашвили И. Театральное пространство режиссёра. газ. «Заря Востока» 1980. 02.02.
129. Шапатава Е. Новые старые знакомые. газ. «Вечерний Тбилиси» 1970. 07.01.
130. Шкловский В. Тетива, о несходстве сходного. Энергия заблуждения, книга о сюжете. избранное в двух томах. М. 1983. Т. II.