

ბა, რომელსაც თავისი განუმეორებელი ავტონომიურობა არ ჰქონდეს.

აღამიანის მიერ განხორციელებული ყოველი ტიპის მხატვრული ობიექტივაცია, რა მეთოდსაც არ უნდა ეყრდნობოდეს იგი, უთუოდ მოიპოვებს თავის კლასიკური სრულყოფილების დონეს. ე. ი. აღამიანის თითოეული მხატვრული გამოვლინება, თუ რომელიმე ისტორიულ პერიოდში პრიმიტიულ დონეზეა განხორციელებული, ყოფიერების ისტორიულ პროცესში თავის სისრულეს მიაღწევს.

#### ლიტერატურა:

1. ერნსტ კასირერი. „რა არის აღამიანი“, „განათლება“. თბ. 1983.
2. ზოსე ორტეგა ი. ვასკეტი. „ხელოვნების დებუზანიზაცია“. „დომისი“ 1992.
3. Вельфин Генрих. «Основные понятия Истории искусств. Проблема эво-

люций стиля в новом искусстве. «Академия» Москва — Ленинград. 1930.

4. Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени. Москва, 1983.

5. Н. А. Аладашвили. «Монументальная скульптура Грузии». «Искусство», 1977.

6. Э. Кузнецов «Пиросмани». «Искусство». 1975.

7. Н. Я. Малахов «Модернизм. Критический очерк». Москва, 1986.

8. С. Валериус «Прогрессивная скульптура XX века, проблемы и тенденции». «Изобразительное искусство». Москва, 1973.

9. ჰერბერტ რიდი. „მოდერნისტული ქანდაკების მოკლე ისტორია“. თბ. ჟურნალი „სპექტრი“. 1998. 1.

10. В. Беридзе, Н. Езерская «Искусство Советской Грузии 1921 — 1970». М. «Советский художник», 1975.

11. ლეა შანიძე. „ქართული საბჭოთა ქანდაკება“. „მეცნიერება“. 1975.

უძღვნი სპირიტუალს,  
ივრე ურუბრის სსოფნას

## რობერტ სტურმს „რიზარდ III“

20 წლის შუაგულს

პაოლა ურუბრა

მრავალი ათწლეულის მანძილზე საბჭოთა თეატრში დიდი სიფრთხილით ეკიდებოდნენ შექსპირის ისტორიული ქრონიკებისა და „რომული“ ციკლის ტრაგედიების დადგმას. მათი დადგმისას განსაკუთრებული სიზუსტით ვადმოსცემდნენ სცენაზე ისტორიული დროის „სულსა და ატმოსფეროს“, რათა ამ ნაწარმოებში ვახსნილ (სახელმწიფოსა და პიროვნების, აღამიანის ძალაუფლებისაკენ ლტოლვის, ძალაუფლების უზურპაციის, ძლიერთა ქიშ-

პობისას ხალხის სავალალო მდგომარეობის და სხვ.) თემებს არ გადაეღობა შექსპირის მიერ განსაზღვრული ქრონოლოგიური ჩარჩოები და არ აემღვრია მაყურებლის აღქმა მისივე ქვეყნის წარსულითა და აწმყოთი შთაგონებული ასოციაციებით.

ჩვენი სიმშვიდის დამცველებს შესანიშნავად ესმოდათ, თუ როდენ დიდი ძალის ფეთქებადი ნივთიერება ინახება შექსპირის ამ ციკლების ტრაგიკულ მასალაში, რომ რამდენიმე საუკუნის წინათ და-



წერილ „იულიუს კეისარსა“ და „რიჩარდ III“-ს გააჩნია განსაკუთრებული სიძლიერის „ობტიკური“ ძალა და ისინი მრავალჯერ მეტი სიცხადით არეკლავენ ჩვენს განვლილსა და მიმდინარე ცხოვრებას, ვიდრე ოფიციალური მემატრიანეების მიერ შეთხზული მრავალტომიანი ფოლიანტები.

სპექტაკლს არ უნდა აღეძრა ჭაყურებელში არასასურველი ფიქრები და პარალელები. ყველაზე დასაშვები „შედარებითი მასალა“ იყო ფაშისმი — მისი მსოფლიოზე შეგემონიის გეგმები და ამ გეგმების უიღბლო ჩაფუშვა. დასაშვები იყო უფრო ადრეული ანალოგებიც: ალექსანდრე მაკედონელი, ნერონი, ნაპოლეონი... სასურველ ასოციაციათა ნუსხაში შედიოდა აგრეთვე ამერიკისა და დასავლეთე-

რობული ქვეყნების „ყალბი დემოკრატიკა“, ლათინური ამერიკისა და აფრიკის ქვეყნების დიქტატორული რეჟიმები... „კეისარის სულს“ ნება ჰქონდა ეთარეშა მსოფლიოს ისტორიის ნებისმიერ დროში, გეოგრაფიული რუკის ნებისმიერ წერტილში, მაგრამ „ჩვენთან“ მას საერთო არაფერი უნდა ჰქონოდა. ისევე, როგორც მონარქიულ ფორმულას: „მეფე მოკვდა — გაუმარჯოს მეფეს!“ ის, ვინც იმარჯვებდა ფინალში, უშთავრესად მოასწავებდა არა განწყვეტილი მონარქიული ჯაჭვის აღდგენას, არამედ რაღაც აბსტრაქტული „კეთილი ძალის“ გამოცხადებას. გაეიხსნოთ ნათელით გასხვივსნებული რიჩმონდი (იაკობ ტრიპოლსკი) ვ. ყუშიტაშვილის 1957 წლის „რიჩარდ III“-ში.

შექსპირის ტექსტისადმი არსებული ტრადიციული პიეთეტი დროის განმავლობაში სახელმწიფო პრინციპის დონეზე იქნა აყვანილი. ეს არც ჯრთ კანონში არ ეწერა, მაგრამ მტკიცედ იგულისხმებოდა... დიდი ინგლისელის პიესისადმი „არასათუთი დამოკიდებულება“ ჩავარდნის ტოლფასად უნდა აღიქვას კრიტიკული სტატიის მკითხველს.

სამაგიეროდ ზუსტად „აღდგენილი“ ისტორიული ანტურაჟის ფონზე მსახიობები მეფობდნენ. დიდი მსახიობები, ისტორიული პიროვნების შექსპირისეული ინტერპრეტაცია უმძლავრეს ვასაქანს აძლევდა თითოეული მათგანის იშვიათ უნარს — ღრმად ჩაწვდეს გმირის შინაგან სამყაროს და „გაითავისოს“ იგი. გმირში ისინი, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანს ეძებდნენ და, სასცენო სახის შექმნისას, პირველ პლანზე მისი პირადი ადამიანური ტრაგედია გამოჰქონდათ. ამიტომ ქლერდა ასეთი სიძლიერით ჯერიკო ანჯაფარძის კლუბატრაში პოლიტიკურ ამბიციებს მსხვერპლად შეწირული სიყვარულის თემა; ვასო გოძიაშვილის რჩიარდში ნათლად იკითხებოდა დახვეწილი ინტელექტითა და ძლიერი ნებით დაჯილდოებული პიროვნების სულიერი დაკნინებისა და გადაგვარების პროცესი...

70-იანმა წლებმა ძირეული გარდატეხა მოახდინეს თეატრების მიერ დრამატურგიული კლასიკის სცენაზე „თანამედროვე წაკითხვის“ საქმეში.

ამ პერიოდში „დიდი დიქტატორების“ მიერ მძლავრად აგორებული ისტორიული პროცესი თავის ამჟამა უაზრო და ფარსულ ფაზაში გადავიდა. ეს იყო ხანა, ანა ახმატოვას ტერმინი რომ ვისმართო, ბევრად უფრო „მეგეტარიანული“, ვიდრე ყველა მისი წინამდებარე პერიოდი. ხალხს შიში შეუნულდა, და, აქედან გამომდინარე, გაუმძაფრდა რეალობის საღად აღქმისა და გონების თვალთ განჭვრეტის უნარი: მმართველობის საჭესთან ვანლაგებულნი კაცუნები ამჟამად არ შეესაბამებოდნენ უზარმაზარი სახელმწიფოს განმკვებლების ფუნქციას, რაოდენ მკაცრად არ

უნდა მოეღუშათ წარბი და არ დაქვნიათ თითი...

მაგრამ ისინი ჯერ კიდევ ტერორის“ მეგვიდრეებად აღიქმებოდნენ, და იყენებ კიდევაც წარმართული სისხლიანი კულტების ქურუმთა მსგავსად ისინიც სათუთად ინახავდნენ პოლიტიკური მისტერიების შეუფერხებლად წარმართვის საიდუმლოებებს. მთავარია არაფერი შეიცვალოს, და მამინ, ნამდვილი სისხლით ტუნებშეღებელი ძველი კერპები საფრთხობელასავით დადგებიან მათი ყოვლისშემძლეობისა და კეთილდღეობის სადარაჯოზე. კერპებიც იდგნენ და თავის მაფრთხობელ დანიშნულებას პირნათლად ასრულებდნენ. მაგრამ მათთან შეფარდებაში კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდებოდა მათი ნაშიერების მოკრძალებული მასშტაბები.

ძალაუფლება სასაცილო გახდა, მისდამი შიში — სამარცხვინო. აზრის პირდაპირ გამოთქმა კი მანც სახიფათო აქციად რჩებოდა. მაგრამ „ვევეტარიანულმა“ დრომ მოაზროვნე ადამიანს „სულიერი ემიგრაციის“ ფუფუნება აჩუქა და ამით მოამრავლა „პამლეტებისა“ და „ალცესტების“ რიცხვი. ბევრი მათგანი ხელოვანი იყო, ბევრი კი მათი ხელოვნების უშუალო ან პოტენციური დამფასებელი. ერთმანეთისთვის მათ ბევრი რამ ჰქონდათ სათქმელი. მერყევ საფუძვლებზე აგებულ გარესამყარო სამაგისოდ უმდიდრეს მასალას იძლეოდა.

სწორედ ამ დროს, 70-იანი წლების პირველ ნახევარში, რობერტ სტურუა პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარეს“ დადგმით ქმნის „პროლოგს“ იმ გრანდიოზული თეატრალური ეპოპეისა, რომლის ჭეშმარიტი იდეურ-მსატრეული მასშტაბები მხოლოდ 80-იანი წლების დასასრულს გამოიკვეთა, როდესაც სპექტაკლ-გაფრთხილებათა რიგს („ყვარყვარე“ — 1974, „რიჩარდ III“ — 1979, „ასერგასის დღე“ — 1985) მიემატა სპექტაკლი-განაჩენი — „მეფე ლირი“ — 1987 წელს. „ყვარყვარემ“ ცხადად წარმოაჩინა, თუ რა ფისდაუდებელი „იარაღი“ გააჩნია თეატრს საკუთარი

ღირსების, დასაცავად — დრამატურგიული კლასიკა და ბერტოლდ ბრესტის „ეპიური განსხვავებების“ მეთოდი. სწორედ ეს უკანასკნელი ხყო ის „ხერხი“, რომელსაც ჯორჯო სტრელერის განსაზღვრით „ძალა შესწევდა ახალი შუქით გაუნათებინა ცნება, იდეა, აზრი... გადაეშალა მყურებლის წინაშე სამყაროს უსასრულო ცვალებადობა; უჩვეულო სახით წარმოედგინა ჩვეული და ნაცნობი; თითქოს პირველად მთელი მართი შინაგანი წინააღმდეგობებითა და სიმძლავრით წარმოედგინა ჟესტი, ქმედება, ციტყვა; ანდა პირიქით, აეხსნა ყველასთვის, ვინც უყურებს და უსმენს, რომ ადამიანთა ბედის უკუღმართობის, თავად ადამიანური არსისა და ქმედების წინააღმდეგობათა და „გამოუცნობადობის“ მიღმა დგანან ცხოვრების კონკრეტული, ზოგჯერ ძალზე მარტივი კანონები, რომლებიც ყველაზე ვრცელდება, რომლებიც შეიძლება აიხსნას და რომლებზედაც საესეებით შესაძლებელია ზემოქმედების მოხდენა“.<sup>1</sup>

ბრესტის „გასაღებით“ გახსნილმა „ყვარყვარემ“ დასაბამი მისცა იმ ფხრულ „კრამოლურ“ დიალოგს მყურებელსა და

თეატრს შორის, რომელშიაც დრამის გზა-მავლობაში სულ უფრო და უფრო „ეღერადი“ ხდებოდა მათი საერთო აზრი არსებული სინამდვილის ჭეშმარიტ სოციალურ და ზნეობრივ საფუძვლებზე, — აზრი იმის შესახებ, რომ „პატარა მედროვისა“ და „დიდი ტირანის“ განდიდებისაკენ მიმავალი გზები თითქმის არაფრით განსხვავდებიან — როგორც ერთის, ასევე მეორის ასავალი გატყუპნილია: ადამიანთა სულიერი სიბეცით, წინდაუსვდაობით, ბოროტებისა და უსამართლობისადმი მომთმენობითა და ამ ადამიანთა სახელი — ლეგიონია.

ეს იყო თავისი დროისათვის უაღრესად თამამი სპექტაკლი, თამამი თუნდაც იმის გამო, რომ მასში ყოველგვარი ქარაგმებისა და ალუზიების გარეშე იცოთხებოდა უღვთოდ და უეკლესიოდ დარჩენილი ქვეყნისა და ხალხის ბედი. „ყვარყვარეს“ მოქმედების ადგილი — დანგრეული და გაძარცვული ტაძარი — პირდაპირ მიმართებაშია 13 წლის შემდეგ დადგმული „მეფე ლირის“ ტრაგიკულ ფინალთან, როგორც მისი აზრობრივი პარალელი და ამასთანავე, როგორც „გლობალური კატასტ-



როფის“ მიზნება ამხსნელი მხატვრული სახე.

„რიჩარდ III“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე არც გარდასულ დროთა ქრონიკად აღიქმებოდა და არც ტრაგედიად ამ ჟანრის ტრადიციული გავებით.

ცნობილი პოლონელი კრიტიკოსის იან კოტის აზრით: ტრაგედია, როგორც კათარზისი შესაძლებელია მხოლოდ იქ, სადაც არსებობენ რელიგიის, ზედისწერის, მორალური პრინციპების ცნებები... იქ, სადაც ეს აბსოლუტები არ არსებობენ; ტრაგედიის ადვილს იკავებს გროტესკი. მას არ მოაქვს შეწყნარება... ტრაგედია, — ამბობს კოტი, — ეს ქურუმთა თეატრია, გროტესკი კი — მასხარების თეატრი.<sup>2</sup>

ი. კოტის ეს განსაზღვრა არაჩვეულებრივად ზუსტად მიესადაგება რ. სტურუას მიერ „რიჩარდ III“-ის სახელწოდებით შექმნილ სპექტაკლს და იმ ხანის პოლიტიკურ, სულიერ და ზნეობრივ აღმოსფერვს, რომლის ფონზე და რომლის საპასუხოდ იქმნებოდა ეს სპექტაკლი.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე გათამაშებულმა ტრაგიფარსმა მანამდე წარმოუდგენელი გამბედაობით დაარღვია ქართულ სცენაზე შექსპირის „ხელუხლებლობის“ თითქმის საუკუნოვანი ტრადიცია. პიესის ჟანრის საჯარო მსხვერპლშეწირვა ერთის მხრივ მკრეხლობადაც შეიძლებოდა ჩათვლილიყო... მაგრამ ეს გამიზნული „მკრეხლობა“ 70-იანი წლების „ალავერდობაში“ ისევე აუცილებელი იყო, როგორც გ. რჩეულიშვილის გმირის მიერ ჩადენილი აღშფოთებითა და სასოწარკვეთით აღსაყვამ აქცია.

საკმარისი იყო პიესის ჟანრის „გაუცხოება“ და პიესის დრო ადგილიდან დაიძრა. მისმა, ახლა უკვე დაუოკებელმა დინამიკამ, როგორც სცენაზე, ასევე მაყურებლის წარმოსახვაში ისტორიის თვალუწყუნული სივრცე მოიცავა... და მოხდა ის, რისიც ესოდენ ეთავილებოდათ შექსპირისადმი „სათუთი მოპყრობის“ ოფიციალურ მკადაგებლებს: როგორც კი მოწყდა პიესის მოქმედება ავტორის მიერ აღნიშნულ „დროსა და ადგილს“, როგორც კი მიიღეს მასში ასახულმა ხასიათებმა და მოვლენებმა ზოგადდროულობის მასშტაბი, სასცენ-

ო სივრცეში სიხსლითა და ძალადობით აღზევდილ ეპოქათა რიგში ორგანულად „ჩაჯდა“ ის ხანაც, რომელსაც „ჯერჯერობა“ ნახული ისტორიული გარდაქმნების ეპოქას“ უწოდებდნენ, და რომლის უშუალო გაგრძელებას წარმოადგენდა ჩვენი იმდროინდელი აწმყოს თითქოს სამუდამოდ განსაზღვრული შეუცვლელობა და სიმშვიდე.

სცენური მოქმედება თამაშდებოდა არა მარტო „აწმყოსა“ და „წარსულის“ ფონზე. სცენაზე პროგნოზირებული იყო „მომავალიც“, იმგვარი, როგორც იქნება იგი, თუ „რიჩარდების“ მარჯვე წინსვლას ბოლო არ მოეღება.

მოქმედების ადგილზე მოგვაგონებდა საშინელი კატასტროფის შემდეგ რალაც სასწაულით გადარჩენილ მიწისქვეშა ბუნკერს. მისი ალუშინის კედლები ცეცხლისაგან იყო დაჭული... ალავ-ალავ პირი დაეღო ფართო ზერელებს. სწორედ ამ ზერელებიდან, თითქოს არსაიდან, გამოეცხადებოდნენ სცენას სხვადასხვა დროთა ტანსაცმელში გამოწყობილი ადამიანისმაგვარი მაქციები, გამოეცხადებოდნენ იმისათვის, რომ შექსპირის ტრაგედიის „ფიტარანაზე“ გაეთამაშათ ადამიანის ძალუფლებისაკენ მსვლელობის, ისტორიის თვალსაზრისით, „კლასიკური“ სიუჟეტი.

მაგრამ, სანამ ქმედება დაიწყებოდა, მაყურებელს საკმაო დრო ეძლეოდა იმისათვის, რომ გულდასმით მოეცლო თვალი სცენაზე გამეფებული „თეთრი ღუმლი-სათვის“, გონების ყურით „გაეგონა“ ის გულშემზარავი გუგუნი, რომელიც თან სდევდა ოდესღაც სიყვარულითა და მოთმინებით აშენებული ქვეყნის დაქვევას, თვალი მოეკრა მიწყნარებულ და უშფოთველ სცენურ გარემოში ლაზისა და გაზრწის აშკარა ნიშნებისათვის: კიდემოშვეარი მოთეთრო ტილოს ფარდა თითქოს ჩამოღვეთილიყო ზრჭყვიალა ალუშინის კედლებზე, შუაგულში ჩამონგრეული ჭერი და ჭალის ადგილას რალაც უცნაურად ჩამომონძილი ქსოვილის ნაფლეთები ჩანდა.

...ვიღაც უხილავს კედლებთან შიგუდებინა გივანტური ფიწლები, ნამგლები, ცულები, შუბები — ადამიანის შრომისა და, ამასთანავე, ადამიანის მოყვასის წინააღმ-

დევ გახვლემული გამხედრების მრავალნიშნადი სიმბოლოები.

მოქმედების შონაწილეთა გამოჩენამდე სწორედ ეს უსიტყვო საგნები გვიყვებოდნენ იმ მთავარზე, რისთვისაც დაიდგა ეს სპექტაკლი; მოგვიწოდებდნენ ნაგვწყლომოდით მათ შორის არსებულ კავშირს, მათ უჩინარ ვრთიანობას იმ ძალასთან, რომელმაც დაამსო სასცენო სივრცეში ნაგულსწვევი ქვეყნიურება, გააპო მისი „ჭერი“, ცუცსლითა და ფოლიდით ამოშვიანა მისი ცოდლები... მოგვიწოდებდნენ პარტერის სიმორიდან გვეკრინო მათი მახვილების, მათი წმინდად ვალესილი კიდევების მომაკვდინებელი სიბასრე.

და აქვე, ავანსცენაზე, დროდადრო ირხეოდა წყლის წისკვილის ბორბალი. ამ სახეში შერწყმულ ბრუნვისა და დინების ცნებებს უნდა გაეხსენებინა მაყურებლისათვის დროის უღმობელი წარმავლობა, ადამიანთა ვენბათა და ვარჯის ამოებმა გარდაუვალი სიკვდილისა და მარადისობის წინაშე.

სცენაზე წარმოდგენილი საგნები და აქსესუარები თავისი ანხით მსოფლიო ლიტერატურისა და ხელოვნების ისეთივე მუღმივი „პერსონაჟები“ იყვნენ, როგორც მათ გარემოცვაში მოქმედი ძალაუფლების ენით შეპყრობილი ტირანი და მისი მეტოქეები. ბორბალი, ცელი, შუბი, მახვილი... შემდეგ მოქმედებაში — ტახტი, ქუშადოტის მავკარი ტრიზუნა... მათი მრავალრიცხოვანი მხატვრული ანალოგიების არსებობა წინასწარ გათვალისწინებული იყო რეჟისორისა და სცენოგრაფის, შირიან შვედციძის მიერ. ეს ხერხი მიზნად ისახავდა „გაეღიზიანებინა“ მაყურებლის გრძობათა ბუნება, გამოეწვია მის ემოციურ მხსსიერებაში შესაბამისი მხატვრულაზრობრივი და გრძობადი ასოციაციები და ამით სპექტაკლის აღქმა თანაგანცდისა და თანაზროვნების ხარისხში აყვავანა.

სპექტაკლის დასაწყისში ამ უთქმელ „მოქმედ პირთა“ შორის ფილოსოფიური და მხატვრული მრავალმნიშვნელობის ძვალსაზრისით პირველობა უეჭველად ძელზე შემომდლარ ყორანს ეკუთვნოდა... ბოსსი, ბიოკლინი, ედგარ პო, ბარათა-

შვილი, ვაჟა-ფშაველა... აქ, მკვლევარის ძლით მოცულ სასცენო „ქონტოლზე“ აგი ისეთივე დაუპატიებელი დამსჯელი აუცდუნელი სტუმარი თყო...

და უცებ, სცენის მთრგუნავ სიწუქეში ნიავის ნაკადივით შემოიჭრებოდა კარლო ჩერნის ეტიუდის მკვეთრი ჭკერებმა.

ძალადობის არაადამიანური არსის სამხილვლად რ. სტურუა ამ სპექტაკლში, ისევე როგორც „ყვარყვარეში“, არაერთხელ მიმართავს ამ არსის ყველაზე ქმედით ალტერნატივას — მუსიკას, მის კლასიკურ, მარადიულ ნიმუშებს. „ყვარყვარეში“ ბეთოვენის პეროიკული სიმფონია ჟღერდა... „რიჩარდ III“ დასაწყისში კი სცენას ბავშვობის მოგონებების აღმძვრელი ჩერნის ქრესტომათიული ეტიუდი მოეკვინა. მის მელოდიაში ცოცხლდებოდა ყველაფერი ის, რასაც ჩვენ ვერ ვიხილავდით სპექტაკლში და რაც, საბედნიეროდ ჯერ კიდევ არსებობს დედამიწაზე: ბავშვური სულის უმანკობა, სიკეთე, ის წმინდა ოცნებები, სიცოცხლის დასაწყისს რომ ახლავს მსოლოდ... ეს გამჭვირვალე ბგერები თან სდევდა შავმოსასხამიანი ქალის გამოსვლას. მას მდღეა ჩახავა ანსახიერებდა. ქალი ძაძებში იკეთებდა სათვალეს, გადაშლიდა წიგნს... მაგრამ მისი ვანზრახვა ამოდ რჩებოდა... მომავალი გმირები არ საჭიროებდნენ წინასწარ წარდგენას. ისინი თვითონ გაართმევდნენ თავს ამ ამოცანას. განკითხვის ჟამსაც თავად ვანსახეღვრავდნენ თავისი ცოდვების სიმძიმეს, რამეთუ თითოეული მათგანი არა მარტო მონაწილეა სცენაზე გათამაშებული ამბისა, არამედ „მოწმეც“, ყველაზე სანდო და მიუკერძოებელი.

ზეაიტყორანიებოდა თეთრი ტილოს „ჭკერი“ და მაყურებლის წინაშე გამიშვლდებოდა სცენის უკანა კედელი, შუაგულში შავბნელი ხვრელით. მის წინ გახვლავით იქეკვადნენ წყვილები. ბრბოს როკვას თვალს აღევნებდა „ვინიე ნაცრისფერში“. მისი მზერა ყურადღებიანი და დამცინავი იყო. ის აკვირდებოდა იმ ადამიანურ მასალას, რომელიც ცოტა ხანში მის ნებას მორჩილ მასად უნდა გადაექცია, იმ „ხალხად“, რომელმაც თავისი უმოქმედობით და დუმილით უკვე არაერთხელ შეუწყო

ხელი მსოფლიოში ბოროტების შეუფერ-  
სებლად პარპაშს.

გამაგებელი რიტემები თანდათან  
ცხრებოდა; დაქანცული წყვილები იატაკზე  
ეცემოდნენ და ნაცრისფერშინელიანი კაცი  
კმაყოფილი ღიმილით და თითქოს ოდნავ  
შეცბუნებული საკუთარი შინაგანი ძალის  
სიძლიერით აღაჯებდა მიწაზე გართმულ  
სხეულებს შორის. იგი ავანცენისაკენ მი-  
იწვედა. ჩვენს წინ რიჩარდი იყო, რამაზ  
ჩხიკვაძე... ამ სახის მხატვრულ-იდუური  
არსი უკვე თავიდანვე იყო გაცხადებული  
— დიქტატორულ ფრენში, მზერის პი-  
პნოტურ ძალაში, აშკარად მხაკვრულ მიმი-  
კასა და მიხრა-მოხრაში, და უკვე თავი-  
დანვე ცხადი იყო: ამ სპექტაკლში რიჩარდს  
„მასხარა“ განასახიერებს... სწორედ ამ  
ორი სახის თანაარსებობა განაპირობებდა  
რამაზ ჩხიკვაძის მიერ შექმნილი როლის  
გროტესკულ სიმწვავეს, მის უდიდეს გან-  
მზოგადებელ და მამხილებელ ძალას. ერთ-  
როლში მომწვედელი „მეფე“ და „მას-  
ხარა“ — მოძალადე და მისი აზოწად  
გდები, მისთვის სიმართლის მთქმელი —  
სწორედ ეს უჩვეულო სინთეზი ბადებდა  
მაყურებელში იმის შეგრძნებას, რომ შექ-  
სპირის გმირის „მოსასხამსა“ და „ნიღაბ-  
ში“ მას თვალს უკრავს და ნიშნისმოგებით  
იმანჭება მის წინაშე ათასსახიანი და ათას-  
სახელიანი არსება. მისი ნაცნობი და ჩვენ-  
თვის ჯერ კიდევ უცნობი „სახეების“ კა-  
ლეიდოსკოპური სისწრაფით „მონაცვლე-  
ობა“ უსასრულობამდე წელავდა და აგ-  
რძელებდა სცენურ დროს — გვახსენებდა  
წარსულს, ჩაკვადფირებდა დღევანდლო-  
ბაზე, წინასწარმეტყველებდა სამერძისოდ.

რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდის მეტამორ-  
ფოზები ამ სპექტაკლის სხვა მოქმედ პირ-  
თა სახეებშიც ვლინდებოდა. რიჩარდის გა-  
მოჩენისთანავე მის გვერდით რიჩმონდი  
ჩნდებოდა — აკაკი ხიდაშელი. შექსპირს  
რიჩმონდი ტრაკედის მხოლოდ ბოლო მო-  
ქმედებაში გამოჰყავს. მისი გამოჩენა ფი-  
ნალში მოასწავებს ბოროტი უსურპატო-  
რის „სამართლიანი მეფით“ შეცვლას.  
რ. სტურუას სპექტაკლში კი იგი რიჩარ-  
დის ორეულად, მის სულიერ მემკვიდრედ  
აღიქმებოდა. რიჩარდი — რ. ჩხიკვაძე  
უსვად უყოფდა მას თავისი ფარული „სა-

მხარეულოს“ კერძებს, მათი მოშხადებისა  
და შეკაზმვის მხოლოდ მისთვის ცნობილ  
საიდუმლოებებს. თავის პირველ სპექტაკლში  
რამაზ მონოლოგს იგი მთლიანად მას „უძ-  
ღვნიდა“: გრძნობდა მასში თავისი „პეწის“  
ჭეშმარიტ დამფასებელს...

შექსპირთან რიჩარდი მართლაც ძლიე-  
რი და სხვებისაკენ გამორჩეული პიროვნე-  
ბაა. მისი „გზა დიდებისაკენ“ არა მარტო  
ზიზზსა და აღმფოთებას ბადებს, არამედ  
სინანულის გრძნობასაც იმის გამო, რომ  
ასეთი სიძლიერის ნება, ასეთი უნიკალური  
ინტელექტი, ასეთი თავდაუზოგავი სიმა-  
მავე ეწირება ადამიანისათვის უღირსი  
ზრახვების განხორციელებას. გადამწყვეტ  
როლს შექსპირის რიჩარდის ქმედებათა  
მოტივირებაში მისი ფოზიკური სიმახინჯე  
თამაშობს. იგი არა მარტო მისი სული-  
ერი სიმახინჯის ხილული სახეა, არამედ  
მის მიერ ჩაფიქრებული ბოროტების ერთ-  
ერთი ძირითადი მიზეზიც. სწორედ ამის  
სახლაურად სურს მას ჩაიგდოს ხელში  
ძალაუფლება და დაუმტკიცოს ყველას,  
რომ აი ასეთი — უშუბი, ტანით სუსტი და  
კუზიანი — იგი მანც ხელმწიფედ არის  
დაბადებული, რადგან ღმერთმა სწორედ  
მას უბოძა ის განსაკუთრებული ძალა და  
ხიბლი, რომლის ბადალი არ გააჩნია არც  
ერთ მის მეტოქეს — გარეგნულად უზა-  
დოსა და კეთილშობილს.

რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდი თავის გა-  
რეგულ არასრულყოფილებას ისევე მო-  
ხერხებულად ირგებდა, როგორც ნაცრის-  
ფერ შინელს. მისი გარეგნობა, ისევე, რო-  
გორც მისი რუხი სამოსელი მისთვის „მი-  
მიკრიის“ საუკეთესო საშუალება იყო. იგი  
არწმუნებდა ყველას, რომ სუსტი და უე-  
ნებელია, საშუალოზე საშუალო, თითქმის  
შეუქმნეველი. არწმუნებდა, სანამ მასში  
მართლაც არ დაინახეს მეფე ედვარდის  
ყველასათვის მომგებიანი შემცვლელი, ისე-  
თივე არარაობა და სიმახინჯე. მაგრამ მი-  
აღწევს რა თავის მიზანს, იგი სწორდება,  
მისი „კოჭლობა“ და „კუზი“ ერთბაშად  
ქრება მის ნაცრისფერ სერთუკთან ერთად.  
გამარჯვებული, იგი შავ ზინჯარე მოსას-  
ხამში გამოგვეცხადებოდა და თავისი იე-  
რით სავსებით შეესაბამებოდა პარიზმატუ-



ლი იერთო მოცული ქვეყნის ლადერის ტრადიციულ იერს.

რიჩარდის „არაუნეკალურობა“, მისი, როგორც სოციალური მოვლენის ათასჯერ და ათასგვარად განმეორებადობის იდეა მხოლოდ რიჩმონდის, მისი სასცენო ორეულის, სახით როდი ისაზღვრებოდა. სტურუას სპექტაკლში რიჩარდს სცენაზე „გამრავლების“ და მრავალსახეობის უბადლო უნარი გააჩნდა... თითოეული მოქმედი პირი უშუალო თუ მოვლითი გზებით რიჩარდის „თანამონაწილე“ იყო, თითოეულს გვირგვინისაკენ საკუთარი გზა ჰქონდა გააზრებული, და თუ რიჩარდმა შესძლო გამარჯვება, ეს მოხდა მხოლოდ იმიტომ, რომ სხვებზე ცბიერი, ცინიკური და დაუნდობელი აღმოჩნდა.

რიჩარდის შემდეგ მაყურებლის წინაშე კლარენსი წარსდგებოდა, გიორგი ხარაბაძე. ვეებერთელა, გულ-მკერდ გაღელილი ადამიანი მძიმე ქურქში — იგი პოლბეინის დინჯ და დარბაისელ დიდგვაროვანთა იერსახეების აშკარად პაროდიულ „პარაფრაზს“ წარმოადგენდა. მეფის ძმა ციხეში მიჰყავთ! ამაზე მართლაც შეიძლება იხარხარო და კლარენსიც უხვად სთავაზობდა ყველას მონაწილეობა მიეღოთ მის პომერულ მსიარულებაში.

მის მოწოდებას პირველი რიჩარდი გამოეხმაურება. მსხვერპლი და ჯალათი ერთ გულიან სიცილში ერთიანდებოდნენ და ტრაგიკული ირონიით გამსჭვალული შექსპირული ეპიზოდი ბუფონადის სახეს იძენდა. ორი „ჯამბაზი“ თითქოს თავის ნებაზე „ათამაშებდა“ შექსპირის ტექსტს. ერთი მათგანი კეთილი და გულუბრყვილო იყო, მეორე კი ანცი და ეშმაკი...

კანონიკური ტექსტის „გაუცხოება“ მისთვის თითქოსდა სრულიად უცხო სანახაობრივი ჟანრის სამშალებებითა და ხერხებით აშიშვლებდა და ამძაფრებდა მისი არსის ზოგადსაკაცობრიო ტრაგიზმს. რიჩარდისა და მისი ძმის კლარენსის ამბავი სცენაზე „მარადიული სიუჟეტის“ ხარისხში იყო აყვანილი. ამ „სიუჟეტის“ უნივერსალურ ჩარჩოში იგულისხმებოდა მისი ბიბლიური ვერსიაც და ის უთვალავი მოდიფიკაციები, რაც განიცადა ძმათამკვლელობის ინსტიტუტმა თუნდაც ამ ორი უკანასკნელი ათასწლეულის მანძილზე...

სცენიდან გასვლას ვერ ასწრებდა კლარენსი და ჩვენს წინაშე უკვე ახალი მოქმედი პირი ჩნდებოდა, ლორდ ჰესტინგსად წოდებული — მსახიობი კახი კავსაძე. ამ სპექტაკლში იგი რიჩარდის მთავარი მეტოქე იყო ტახტისათვის ბრძოლაში და



შექსპირის გმირისაგან განსხვავებით კეთილშობილების ნასახიც არ გააჩნდა. სამაგიეროდ, თავიდან ამკარა იყო მისი რჩიარდთან მსგავსება — ნაპოლეონისეული გრიმი და წარმოდგენისათვის მუდმივი მზადყოფნა.

ჰესტინგსაც ეძლეოდა სპექტაკლში საკუთარი, სხვებისაგან განსხვავებული ეფექტური „გამოცხადება“. სცენის უკანა კედელში ამოსერილი ბნელი სვერილიდან იგი სრულიად მოულოდნელად გამოჩნდებოდა. თითქოს რაღაც ძაღვმა, მისდა უნებლიეთ, გამოაძევეს ისტორიის ჯურღმულიდან, ხელში დროშა დააჭერინეს და სხაპასხუბით გააცნეს თუ რა უნდა თქვას და როგორ იმოქმედოს სცენაზე. მას საღათას ძილში დიდხანს ნაშყოფი ადამიანის გამოხედვა ჰქონდა, მოძრაობა შენელებული... მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მან უკვე მოასწრო შეეგნო თავისი ფორმალური როლი — კანონიერი ხელისუფლების დამცველისა და ეს თანდათანობით სულ უფრო და უფრო „მტკიცდება“ მასში. დროშასთან ერთად მას სათანადო ფრზაც ჰქონდა მომარჯვებული, რომელსაც არა ერთხელ იმეორებდა ამ სცენაში: „აბა რას ჰგავს ეს? არწივებს გალიაში უნდა ამწყვედედნენ და ყვავ-ყორნები თავისუფლად დანავარდობდნენ?“ მის ერთობ მექანიკურ, უგულო გამოვლენაში ეს ფრზა ოდესღაც პათოსით აღსავსე ტექსტის ისეთივე ფერმკრთალი და უაზრო „ნაფლეთი“ იყო, როგორც მისი წარმომთქმელის ხელში აღმართული დროშის ფერწასული ნარჩენები.

ლედი ანას (ნანა ფაჩუაშვილი) პირველი გამოცხადებაც მთლიანად არღვევდა ჩვეულ მოლოდინს — გვეხილა მდიდური გლოვით აღსავსე მანდილოსნის გამოსვლა. ჩაში მელოდის თანხლებით, ეყენების ნაზ წკრიალში სცენაზე ფეხს შემოადგამდა და მერე ნელი ნაბიჯით გააგრძელებდა სვლას სუსტი აღნაგობის თავშიშველი ქალი ჭრელ და დაქონილ მოსასხამში. მყიფე, ნაზი არსება, უკვე თავიდან სამსხვერპლოდ თავგანწირული კრავი. მას მიყვებოდა მეკუბოვეთა ჯგუფი. პიესის რემარკის შესაბამისად, მათ ჰენრი VI კუბო მოჰქონდათ.

შექსპირთან სწორედ ამ სცენაში აცნობიერებს პირველად მკითხველი რჩიარდის შეუღარებელ უნარს მთლიანად დაუქვემდებაროს ადამიანი თავის ნებას, თავისი ზრახვების მორჩილ იარაღად აქციოს იგი. სპექტაკლში ამ სცენის ინტონაციური და პლასტიკური პარტიტურა, მისი აზრობრივი და ემოციური აქცენტები მაყურებლის ყურადღებას არა მარტო რჩიარდზე ამხვერდნენ, არამედ მის „მსხვერპლზე“ და ამ მსხვერპლის „დანაშაულებზე“. ლედი ანას აქ მხოლოდ წამიერი აღმფოთების უნარი გააჩნდა. მორჩილი და სუსტი იგი თავად ექვზებდა „ჯალათს“ ძალადობისაკენ და რჩიარდისა და „მეკუბოვეთა“ თანდასწრებით იქვე კუბოსთან თვინიერად ნებდებოდა თავის მოსისხლე მტერს. ვიოლინის ნათელი და მთრთოლვარე მელოდია სხვაგანადაც გამოჰქვევთდა კუბოსთან ჩადენილ მრუშობის სიბილწესა და მკრეხლობას.

რეჟისორისა და მსახიობების მიდგომა ტრავადის ამ ერთ-ერთი საკვანძო ეპიზოდის მიმართ მოკლებული იყო ყოველგვარ ლმობიერებას — დაუფარავად ირონიული და დამკინავი. ისევ და ისევ „მსხვერპლის“ მიმართ. ამ სცენაში რჩიარდი, უფრო სწორად, მასში „ჩამალული“ ფიგლიარი თამაშობს გაქნილი მიცდუნებლის სერხებით, შტამპებითაც კი. მან წინასწარ იცის, რომ ყოველი მისი სიტყვა ზუსტად მოხედება სამიხნეში და მსხვერპლად დაბადებული მის მიერ აკინძულ „თამაშში“ თავის როლს არ ჩააგდება. ლედი ანას ვასვლის შემდეგაც რჩიარდი — რამაზ ჩხიკვაძე კვლავ აგრძელებს მის აგდებასა და გამასწარავეებას. იგი დამკინავად მოიქნევს და მერე მიწაზე დააგდება მის „სამკლოვიარო“ მოსასხამს... ბოლოს გადის რა სცენიდან, მანჭვით ააყოლებს ფეხს კეკლუც მელოდისა, ვარდსაც მოიქნევს და აქ იგი უკვე დაცინის ყველას, ვინც მიაშიტად დაიჯერა არსებობა ისეთი „უსაფუძვლო“ ცნებებისა, როგორცაა მოყვასის სიყვარული, სიბრალული სუსტის მიმართ, მიცვალბულის ხსოვნისა და ღირსების პატივისცემა.



სცენას კვლავ შევმოსასხამიანი ქალი ეუფლებოდა. ახლა მას ხელში შექსპირის ტომი ეკავა და იგი უკვე მზად იყო იმისათვის, რომ გამოეცხადებინა იმ ქმედების სათაური, რომელიც უკვე ნახევარი საათია სცენაზე გრძელდებოდა. «ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III!» ამ სათაურის სრულ მნიშვნელობას ჩვენ მხოლოდ სპექტაკლის ბოლო წუთებში შევიგროვებთ, მხოლოდ ფინალი აგვისხნის, თუ რაში მდგომარეობს მისი ფარული, ეზოთერული არსი... პირველი მოქმედების შუაგულში კი იგი გაისმოდა მხოლოდ და მხოლოდ როგორც ძალაუფლებისათვის ბრძოლის მორიგი ეპიზოდის მაუწყებელი შექსპირი.

მაყურებელს თავიდანვე ეძლეოდა შესაძლებლობა სრულად გაეცნობიერებინა, რომ შექსპირის „რიჩარდ III“-ის სულიერ ფასეულობათა სისტემა ამ სპექტაკლში მთლიანად უგულვებლყოფილია, რომ მასში წამლილია „სამართლიანი მეფის“ ცნება, არ მოქმედებენ ისეთი ზნეობრივი კატეგორიები, როგორცაა კანონიერი ძალაუფლებისათვის თავის გაწირვა, მშობლიური ქვეყნის სიყვარული, მის ბედზე ზრუნვა... რომ მორჩილი „მსხვერპლი“

ძალადობის ისეთივე „სრულფასოვანი“ მონაწილეა, როგორც ის, ვინც მასზე ძალადობს... სპექტაკლმა თავიდანვე გაგვიზიარა თავისი ძირითადი იდეაც: ისტორია მფორდება — უსამართლობა, ბოროტება და სისასტიკე მომთაბარეობენ ერთი ეპოქიდან მეორეში და მათი გარდასახვის, ათასგვარ სამოსსა და ნილაბში გამოწყობის უნარს საზღვარი არ გააჩნია... ძალაუფლებისათვის ბრძოლა იყო და დარჩა ისტორიის ძირითად მამოძრავებელ ძალად, ხოლო სილამაზემ, რომელიც ოდითგანვე მოწოდებულია კაცობრიობის გადასარჩენად, ერთი წამითაც ვერ შეაჩერა ბოროტების ზარზვემური მსვლელობა...

ამ დებულების ნათელსაყოფად, მისი, რაც შეიძლება, ზუსტი დასაბუთების მიზნით თანაარსებობდნენ ერთიან სცენურ სივრცეში ერთმანეთისაგან საუკუნეებით დაშორებული ეპოქები, ურთიერთგამომრიცხავი თეატრალური ჟანრები, „თანამშრომლობდნენ“ შექსპირი და ბრესტი...

სპექტაკლის ესქატოლოგიური არსიც თავიდანვე ნათელი ხდებოდა მაყურებლისთვის. ისევე, როგორც შემდგომ „მეფე ლირის“ დასაწყისში... იმ განსხვავებით,

რომ აქ მოქმედებდა უკვე დანგრეული სამყაროს ფონზე იწყებოდა, ხოლო მ წლის შემდეგ დადგმულ სპექტაკლში ნგრევის დინამიკა მაყურებლის თვალწინ ცხადდებოდა.

სპექტაკლის პირველივე სცენები მიგვაჩინებენ აგრეთვე ხუ რა ვადამწყვეტი როლი ენიჭება პლასტიკას რეჟისორული ჩანაფიქრის სცენურ განხორციელების საქმეში (ქორეოგრაფი იური ზარეცკი). მოქმედ პირთა „გამოცხადებები“ და „გასვლები“, მათი კლასიციტური თეატრის დონეზე დახვეწილი მოძრაობები და ექსტრემი ისევე მრავალმთქმელი იყო, როგორც მიმიკა, ინტონაცია, სიტყვა...

რაც შეეხება გია ყანჩელის მუსიკას რ. სტურუას სპექტაკლებში, უპირიანი იქნებოდა გივი ორჯონიძის აზრისათვის მიგვემართა:

„სცენური პლასტიკა განუყოფელია მუსიკალურისაგან, მუსიკაში ხშირად ისაა ბოლომდე თქმული, რასაც სიტყვა ვეღარ იტყვს. მუსიკა ანაწილებს აქცენტებს და უფრო რელიეფურად, ვიდრე ამის ძალა თეატრალური გამომსახველობის რომელიმე კომპონენტს შესწევს, ფორმის საკვანძო მომენტებს გვაგონობინებს. სპექტაკლის მუსიკალობა კულმინაციის რეჟისორულ შეგრძნებასა და დრამატული ექსპრესიის ინტონაციური გამომსახველობის გრძობაშიც ვლინდება... მთელ რიგ ეპიზოდებში ფორმა მუსიკალური რიტმის მიხედვით იგება ხოლმე, სხვა შემთხვევაში კი მას მუსიკალურის სცენურთან კონტრაპუნქტიკუნის“<sup>3</sup>...

ყველაფერი ეს ცხადად წარმოჩნდა სპექტაკლის ექსპოზიციურ ნაწილში, სადაც ხდებოდა არა მარტო მთავარი გმირების „ფიციწარმოდგენა“, არამედ იმ გამომსახველობითი ხერხებისაც, რომელთა მეშვეობით რ. სტურუა შემდგომშიც შესთავაზებს მაყურებელს „ქრონიკის“ სცენური წორცმეხსნის მისეულ მეთოდს, თავის აზრს შექსპირის დღევანდელ მნიშვნელობაზე.

შავმოსახამიანი ქალი სტოვებდა სცენას და მოქმედ პირთა ახალ ჯგუფს უთმობდა ადგილს. დედოფალი ელისაბეთი (სალომე ყანჩელი) და მისი ამაღლა! იმავე

წამს სცენაზე რიჩარდიც ჩნდებოდა. მას მომხრეები ახლდნენ, მათ შორის მონდიც. იგი ჯერ კიდევ გარე დამკვირვებლის როლს სჯერდებოდა და კეთილსინდისიერი მოწაფესავით ხარბად ითვისებდა იმ „მეცნიერებას“, რომელსაც ასე გულუხვად უზიარებდა ინტრიგებსა და მკვლელობებში გაწვრთნილი უფროსი თაობა.

თუკი სპექტაკლის პირველ სცენებში რიჩარდი — რ. ჩხიკვაძე თვალთმაქცობდა, ახლა საკადრისი მეტოქის წინაშე მომხრეებით გარემოცულს, აღარ სჭირდებოდა თამაში და გარდასახვა. ატმოსფერო სულ უფრო და უფრო იძაბებოდა. ორივე მხარე მზად იყო საბრძოლველად (შექსპირის მიხედვით კონფლიქტის მოთავე — რიჩარდი), ელისაბეთი, ისეთი, როგორსაც მას სალომე ყანჩელი განასახიერებდა, ამ სცენაში სულაც არ ჰგავდა მეუღლის სწეულებით დამწუხრებულ დედოფალს. აქ იგი, ისევე როგორც რიჩარდი, უახლოეს მომავალს ჰვრებდა, სადაც მას უხელმწიფოდ დარჩენილი ტახტი ეგულებოდა. საკმარისი იყო ერთმანეთისათვის გაესწორებინათ მზერა და წამსვე იფეთქა ღრმად ჩამალულმა სიძულვილმა. სიტყვიერი პაექრობა სულ უფრო და უფრო მძაფრე, სინკოპურ რიტმში ვითარდებოდა. მისი კულმინაცია რიჩარდის დაუფარავად გამოძვევი ექსტით აღინიშნებოდა; მის მიერ ნასროლი რკინის ჯოხი ელისაბეთის ფეხებთან ვარდებოდა, და აი, ჩვენს წინაშე უკვე ორი მოსისხლემტერი იდგა, სასიკვდილო ორთაბრძოლისთვის მომზადებული... და უცბად, თითქოს რაღაც უხილავმა ძალამ შეაჩერაო, ისინი ქვედებოდნენ. სცენაზე იღუმალება ისადგურებდა. სცენის ყველა მონაწილე შეურხეველად იდგა მარადისობის წინაშე... მარადისობა მათ შემოსასხამიანი ქალის — დედოფალ მარგარეტის — ფეხლებით უმზერდა. მისთვის უცხო იყო შექსპირის ამ გმირისათვის დამახასიათებელი სიძულვილი, შურისძიებისაკენ ღტოლვა. სიტყვები, რომლებსაც იგი წარმოთქვამდა, გამოხატავდნენ მხოლოდ ღრმა სიბრალულს იმ ადამიანთა მიმართ, რომლებიც ასეთი ძალითა და სასოწარკვეთით ეპოტინებოდნენ ტახტსა და გვირგვინს. მისთვის სომ წი-

ნასწარ იყო ცნობილი თითოეული მათგანის ბედი, ისევე, როგორც მათი წინაპრების ნაშობებდარი, და მათი შთამომავლობის — მომავალი რიჩარდებისა და პესტინგების სვედრი. მას ხელში ისევ წიგნი ეკავა (შექსპირის? ბედისწერის?) და ის წინასწარმეტყველებდა — აუღელვებლად, დინჯად, ღირსებით. შემდეგ სცენებში სწორედ იგი აუხვევს თვალებს ბაქინგებსა და პესტინგებს და ყოფიერებისა და მარადისობის გასაყარზე აჩუქებს მათ თავისი ნათელმხილველობის ნაწილს: პესტინგსე იწინასწარმეტყველებს იმ ქვეყნის დაღუპვას, რომელსაც პატრიფოყვარე მედროვეები ჯიჯგნიან, ბაქინგები კი ალაპარაკებენ იმ გარდაუვალ შურისგებაზე, რომელიც შეხვდება ყველას, ვინც ხმალი აღმართა მოყვასზე და სისხლი დაღვარა ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად.

ჯორჯო სტრელერის განსაზღვრით — განსხვავება, უპირველეს ყოვლისა „პოეტური ხერხია, უმნიშვნელოვანესი პოეტური ხერხი“.<sup>4</sup>

რ. სტურუას „რიჩარდ III“ — შივ სცენაზე სწორედ რეჟისორის პოეტური ფანტაზიისა და წარმოსახვის ნაყოფი ცოცხლობდა. შექსპირული ტექსტი რეჟისორული ფანტაზიის ყალიბში სრულიად ახალ და უჩვეულო ფორმებს იძენდა, და თითოეული ფორმა პირველადი და განუყოფელი იყო. იმდენადვე, რამდენადაც განუყოფორბულია პოეტის მიერ მიგნებული ახალი ტროპები, რომელთა მეოხებით ჩვეული საგნები და მოვლენები „ასხივებენ“ თავის აქამდე დაფარულ, მკითხველისათვის მოულოდნელ აზრსა და მნიშვნელობას. მთელი სპექტაკლი სწორედ ასეთ „ტროპებზე“ იყო აგებული. თავისი მჭევრმეტყველური „ცენზურებით“, „პოეტური გადახვევებით“ და „ჩანართებით“ იგი შლიდა ჩვენს წინაშე რეალობისაგან თითქმის სრულიად მოწყვეტილ სამყაროს. მისი ყოველი სახე, თითოეული მიხანსცენა ბადებდა უამრავ კითხვას — რატომ? რისთვის?.. ამ კითხვებზე პასუხების გაცნობიერება თანდათანობით ამათილებდა ქმედების „ზღაპრულ“ იერს. იგი ბევრად უფრო

რეალური ხდებოდა, გაცილებით უფრო მართალი, ვიდრე ის სამყარო, რეალობის მიღმა რომ იმყოფებოდა — მისი სწავლანური სოციალური, შეკვეცილი და შეღამაზებული წარსულით, — არარსებული მომავლით...

რ. სტურუა თავისი ნებით „კუმშავდა“ ან პირიქით, „აფართოებდა“ შექსპირული სიუჟეტის სივრცეს. ორივე შემთხვევაში იქმნებოდა უაღრესად ქმედითი, აზრობრივად და ემოციურად ძალზე ტყვადი სცენური ფორმა. გაკვირვება, შეცბუნება, უჩვეულოში ნაცნობის ამოკითხვა, ნაცნობში კი ახალი აზრობრივი სიღრმეების განჭვრეტა — აი, არცთუ ისე სრული ნუსხა იმ განცდებისა, რომელსაც იწვევდა შექსპირის ტექსტის სტურუასეული „წაკითხვა“. რეჟისორი ჩუქნიდა მსაყურებელს მის მიერ შექმნილი უცნობი და უცნაური ქვეყნის „აღმოჩენას“, და ამ ქვეყნის ათვისებაში, მის მკვიდრთა ცნობაში, მათი გარემომცველი ნივთიერი სამყაროს არსის ამოკითხვაში თანაბრად მონაწილეობდნენ გონებაცა და გრძნობაც.

კლარენსის მკვლელობის სცენაში რ. სტურუა სიმულტანური ქმედების პრინციპს იყენებდა. მოქმედება ერთდროულად თითქოს ორ ურთიერთგადაუკვეთავ განზომილებაში მიმდინარეობდა. ერთში ერთმანეთს ურიგდებოდნენ რიჩარდი და მკვლელები, ხოლო მეორე განასახიერებდა „საკანს“, რომელშიაც ელვისებური სისწრაფით ილეოდა მომავალი მეფის მკვიდრი ძმის სიცოცხლის უკანასკნელი წუთები... შუა საუკუნეების მდაბიოთა ტანსაცმელში გამოწყობილი მკვლელები მხიარულად და საქმიანად უღებდნენ ბოლოს გ. ხარაბაძის კლარენსს, უფრო სწორად, აცილებდნენ სცენას, როგორც მათი „შემკვეთისათვის“ არასასურველ ძვიდეს. ერთერთი მათგანი ამ წამს ფილოსოფოსობდა კიდევაც და წარმოთქვამდა „ქადაგებას“ სრდისზე, რომელიც, მისი აზრით, ზედმეტი და ფუჭი რამ არის ასეთ საქმეებში... ამ სპექტაკლში, მთავარი გმირების მსგავსად, მეორე და მესამეხარისხოვანი გმირებიც წამიერად მათთვის შეუფერებელ

სიბრძნის იძენდნენ, თითქოს მიუღლოდნულად საშუალება ეძლეოდათ სრულიად სხვა დროისა და ადგილის დისტანციიდან შეეფასებინათ როგორც საკუთარი, ასევე სხვისი ნამოქმედარი. ამ სცენის მონაწილე, პატარა კაცუნა ბრევენბერიც კი (რუსლან მიქაბერიძე) მაღალფარდოვნად წარმოთქვამდა: „რაოდენ სულიერ ტანჯვას იტანენ და ისიც მოწვევებითი დიდების ხანაცვლოდ...“ დამცინავ პაროდიად ამ უდავო ჭეშმარიტებაზე აღიქმებოდა სპექტაკლის ის მონაკვეთი, სადაც რიჩარდი, მისი მომხრეები და მოწინააღმდეგეები ყოველგვარი „სულიერი ტანჯვის“ გარეშე „მშრალად“, სისხლდაუღვრელად კლავენ მეფეს. დიდების სენით დაავადებულ გარემოცვაში მეფე ეღვარდს საკუთარ ლოგინში სიკვდილის ბედი არ ეწყრა.

მეფე ეღვარდი... მასხიობი ავთანდილ მახარაძე... სპექტაკლის სხვა მოქმედ პირთა მსგავსად იგი სცენის უკანა კედლის ხერხულიდან გამოეცხადებოდა მყურებულს. უცნაური, ადამიანისმგავარი არსება ჩველი ბავშვივით ჩასჭიდებოდა არანაკლებად უცნაურ „ჰოჭინას“ და უაზრო ღიმილით სცენის სიღრმიდან ავანსცენისაკენ მიგორავდა.

ახლობლების „მზრუნველობამ“, ღორმუცელობამ, მდაბალმა ვნებებმა მას გადაგვარების წარუშლელი კვალი დააჩნია. ცოცხლად გახრწნის განსახიერება იყო სტურუას სპექტაკლში ქვეყნის კანონიერი მეფე, და ამასთანავე საშიში, შურაცხადი. ამოზოქრებულს აბუჩად აგდებაც ძალუჭდა, გასრესაც... მაგრამ მის გარშემო მყოფ ადამიანთა საქციელში ეს არაფერს ცვლიდა; იცოდნენ, რომ განწირულია, მათ მიერ განწირული. და იგი უკვე არავისში არ იწვევდა მორიდებისა და პატივისცემის გრძობას. ისევე, როგორც მისი დროშა, რომელსაც ყველა დაათრევდა, ვისაც არ უზარებოდა; ისევე, როგორც მისი გვირგვინი, რომელიც მისი სიკვდილის შემდეგ რაღაც საიდუმლო ძალებით მრავლდებოდა და მოსავდა ყველას, ვინც ცდილობდა თუ არ ცდილობდა ძალაუფლებების მოპოვებას... მისი მკვდრეთით წასვლა კი ამ სპექტაკლის თავისებური დიალექტიკის გამომხატ-

ველი „ქმედება“ იყო: ბოროტების ხეს ვევეთებოდა კიდევ ერთი უკვე მოშალი ტოტი, რომ გზა მისცეს ახალ ყლორტს, როგორც მხამიანსა და სასიკვდილოს.

აქედან გამომდინარე, უკვე სავესებით გამართლებული იყო რიჩარდის დედის — „მასინჯთა დედის“ — სახიერი გადაწყვეტა რეჟისორისა და მსახიობის, მარინე თბილელის მიერ. სცენაზე მოძრაობდა უკიდურესად იჩხიბი პატარა არსება, უფრო ზუსტად, თოჯინა-მარიონეტი, რომელიც აქამდე თითქოს დიდხანია უსაქმოდ მტერიანდებოდა საბუტფაფოროს საკიდზე. მთლიანად უსიცოცხლო და გამოფიტული იყო, თუმცა მშვენიერ სიტყვებს წარმოთქვამდა მოთმინებასა და სულის სათნობაზე, რაც, მისი აზრით, ასე აკლდა მის ვაჟს — რიჩარდს. სავესებით ბუნებრივი იყო თვით რიჩარდის რეაქციაც „მზრუნველი“ დედის სიტყვებზე. ყოველგვარი შვილური მოკრძალებისა და სიყვარულის გარეშე, მასხრული ღიმილით სტაცებდა მას ხელს და ჩვარივით გადაამსობდა მაგიდაზე, რადგან უფრო მნიშვნელოვანი საქმე ელოდებოდა. მკვდარი მეფისათვის გვირგვინი უნდა მოესწნა. მარათალია, ჯერ თავზე ვერ დაიდგამდა, მაგრამ ხომ შეეხებოდა, ხომ იგრძნობდა მის მომაჯადოებელ სიკრილეს...

და კვლავ ისმოდა: „ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III! მეორე მოქმედების დასაწყისში ამ სიტყვებს დედოფალი ელისაბეთი წარმოთქვამდა. ბაღდაჩინის ქვეშ, გვირგვინით ხელში, მუსლმადრეკლი, იგი თითქოს გვიწვევდა „მეფობანას“ ძველებურ თამაშში, რომ საკუთარი თვალით გვეხილა თუ როგორი კვანტებით იკვლევს გზას უზრალო მოკვდავი ყოვლისშემძლეობის მწვერვალისაკენ.

ამ „მწვერვალის“ განსახიერება სცენაზე ძალზე უზრალო ფიცარანავი იყო. სახელდასხელოდ აშენებულ ტრიბუნას ჰგავდა. ეშაფოტსაც... მასზე მდგომი რიჩარდი ნაზად იკრავდა გულში ტახტის შემკვიდრეს, პრინც ეღვარდს (მერაზ ნინიძე). შემდეგ კი ხალხისკენ მიაბრუნებდა მას და პრინცი თავის სამეფო სიტყვას წარმოთქვამდა, დამსწრეთ შუღლისა და მტრო-

მის შეწყვეტას ჰპირდებოდა. იგივე სიტყვებს III მოქმედების დასაწყისში იმავე აუდიტორიის წინაშე რიჩარდი წარმოთქვა. ჯერჯერობით კი მის მაგივრად სხვებში ლაპარაკობენ, სხვები მოქმედებენ. ამ „სხვებს“ შორის კი პირველი ბაინგეშია. ამ როლს გიორგი გეგეჭკორი ასრულებდა. II მოქმედებაში სწორედ მისი გმირი წარმოადგენდა ერთ-ერთ ყველაზე ქმედით ძალას რიჩარდის „თამაში“. მან პირველმა წარმოთქვა: „გადაწყდა, ტახტზე რიჩარდი უნდა ავიდეს“ და ამით პირველმა მოიყვანა მოძრაობაში რიჩარდის „ამწყ“. რიჩარდივით მოკრძალებული ფერის შინელში გამოწყობილი, იგი მისი ყურმოჭრილი ყმა იყო, ნახევარი სიტყვითაც ხედებოდა, თუ რა სურთ მისგან. უპირველეს ყოვლისა, ლორდ ჰესტინგის რიჩარდის გზიდან მოშორება. შექსპირთან ჰესტინგის კეთილშობილი და მამაცი ლეგიტიმისტია. აქ კი — განდიდების შანიით დაღდასმული შედროვე. მეფე ედვარდის სიკვდილის შემდეგ მანაც ისელთა დრო, მანაც მოასწრო თავზე გვირგვინის მოსინჯვა და რიჩარდივით საკუთარი კანით იგრძნო მისი მომწუსხველობა...

ჰესტინგის „თამაშიდან“ ამოკვეთა რიჩარდისა და ბაინგემის მიერ ერთი ამოსუნთქვით შესრულებული ექსპროზტი იყო: მოკლე მოლაპარაკება ფარდის უკან და საბაზი ნაპოვნია — „დიქტატორების სენა“, გამხმარი მარჯვენა... საკმარისია ჰესტინგის მცირე დაეჭვებაც კი იმაში, რომ ეს „სენი“ ელისაბეთისა და ლედის შორის „იუდიანობის“ შედეგია... გრძელი და მრავალსიტყვიერი „დაცვისათვის“ მომზადებული ჰესტინგის თავის პასუხს საბედისწერო „თუ“-თი იწყებდა და იმ წამსვე სიკვდილმისჯილი ცხადდებოდა. მის სიკვდილსაც ახლდა წუთიერი თვალის ასვლა: შავით მოსილი ქალი მას შექსპირის ტომს მიაწვდიდა და იგი მორჩილად ამოიკითხავდა მასში თავისი შექსპირული სენის უკანასკნელ სიტყვებს, რათა დარწმუნებულიყო, რომ იგი არც პირველი და არც უკანასკნელი ჰესტინგისა ამ ქვეყანაზე.

80-იანი წლების II ნახევარში, როდესაც სიმართლის თქმა დასაშვები ვახდა,

მსგავსი „სამსჯავრო“ და მსგავსი ბრალდებულნი (რომლის როლს ისევ კახი კავსაძე განასახიერებდა) ჩვენ თენგიზ ბოლუაძის „მონანიებაში“ ვხვდებით. ეს ფილმი ყოველგვარი პიპერბოლიზაციის გარეშე ასახავდა XX საუკუნის 30-იან წლებში გამეფებულ სისხლიან „ამსურდს“, რეალობაში გათამაშებულ პოლიტიკურ ფარსებსა და ადამიანურ ტრაგედიებს. მასში ასახული ღმერთისა და მორალის გარეშე დარჩენილი ქვეყანა თითქმის ზუსტი გამოერება იყო იმ ფანტასმაგორიული სამყაროსი, რომელიც ჯერ კიდევ 70-იან წლებში ააგო რ. სტურუამ ჯერ პოლიკარპე კაკაბაძის კომედიისა და მერე შექსპირის ერთ-ერთი ყველაზე სისხლიანი ქრონიკის ნიადაგზე.

რ. სტურუას სპექტაკლში კიდევ ერთი გმირი იყო, რომელსაც დიდი ოსტატობით ამასხარავებდა რიჩარდი — ხალხი. ეს „პერსონაჟი“ შექსპირის ქრონიკაშიც არ იჩენს დიდ აქტიუობას, მაგრამ მოვლენათა საღად და სწორად შეფასების უნარი მანაც გააჩნია. აქ კი იგი რიჩარდის ისეთივე თენიერი და უნებმისყოფო მსხვერპლი იყო, როგორც ლედი ანა და მკავით მზადყოფნით ნებდებოდა მოძალადის დაუოკებელ ენერჯიასა და ძალას. ცრუმოკრძალებით აღსავსე ფარსი, რომელსაც მის წინაშე გათამაშებენ თუთრ მონახუნურ ტანსაცმელში გამოწყობილი რიჩარდი და რიჩმონდი, თავიდან ბოლომდე თუთრი ძაფით იყო „ნაეკრი“. „წესრიგის“ მოლოდინით დაღლილი ხალხი კი ამ სპექტაკლში ჩვეულად არიდებდა თვალს დაუფარავ სიყალბეს...

ბუნებაც ესმარებოდა რიჩარდს მისი „მრევლის“ მოჯადოებაში. სცენაზე წვიმის ხმა ისმოდა... მომავალი ხელმწიფე, უბრალო მოკვდავივით უბრალო ქოლგას ამოფარებული სხვებთან ერთად ელოდებოდა გამოდარებას... და როდესაც ამ სცენის დასასრულს მოქალაქეთა თავებზე გვირგვინები ჩნდებოდა, ეს უკვე მიღწეულ „სილიადში“ ხალხთან თანასწორობის ამოთეოზი იყო, ის ტპილი ილუზია, რომელსაც რიჩარდის რანგის ტირანები ასე ოსტატურად ჰქმნიან მათი განდიდების საწყის ეტაპზე.

იმ წამს, როცა ხალხი „აღიარებდა“ რიჩარდს, რ. სტურუა მოქმედებაში რთავდა ეპიზოდს, რომელშიც არ არის შექსპირის ტრაგედიაში. დედოფალი მარკარეტი — მედეა ჩახავა — მოუწოდებდა რიჩარდს გაქცეულიყო, შეეგროვებინა ჯარი და დაეძრა იგი თავისი „მეურვის“ წინააღმდეგ. ამ ჩანართით სპექტაკლში მოქმედი „ბოროტების მემკვიდრეობითობის კანონი“ სცენური დროის ფარგლებში ჯაჭვური რეაქციის სისწრაფესა და ხარისხს იძენდა. თუ რიჩარდს მისი მიზნის მისაღწევად საკმარისი დრო დასჭირდა, მისი მოსწავლე თვალსა და ხელს შუა მომწიფდა და უკვე მზადაა არა მხოლოდ გაუთანაბრდეს თავის „აღმზრდელს“, არამედ აჯობოს კიდევაც.

რიჩარდი კი ახლა სრულიად მარტო იდგა საწადელ ფიცარნავზე, სადაც არც თუ ისე დიდი ხნის უკან უელსის ახლდა და ხალხის წინაშე სათქმელს ჰკარნახობდა. ახლა იგი თავად წარმოთქვამდა იგივე ტექსტს — საკუთარ მანიფესტსა და პროგრამას. ბახის „ავე მარიას“ ძლიერი აკორდები კიდევ უფრო გამოჰკვეთდნენ სუფე სიტყვის ავბედით ჟღერადობას და, ამავე დროს, მთელი თავისი არსით უპირისპირდებოდნენ მას: უკვდავი ბგერების ჭეშმარიტი, მარადიული სიდიადე საჯაროდ ამხელდა და თავის ნამდვილ ადგილს უჩენდა ცრუ და მოჩვენებით „დიდებას“.

აქ ფხიზლდებოდნენ რიჩარდის ხელისშემწყობნიც... რიჩარდი, სასახლის კარის



მადის რიგითი წევრი, შათ თვალწინ და-  
მოუკიდებელ და ამის გამო, უაღრესად  
საშიშ ძალად გარდაიქმნებოდა, ლორდ  
სტენინ — ბადრი კობახიძე, ყვივისფერ  
შინელში გამოწყობილი, დიწხი და რეს-  
პექტაბელური პირმოთხე, საერთო აზრის  
გამომხატველი ხდებოდა და რიჩმონდს მოქ-  
მედებისაკენ მოუწოდებდა. უფლის გარე-  
შე დარჩენილ ქვეყანაში გათამაშებული  
„შემაკისული“ ფარსი თავის ლოგიკურ  
დასასრულს უახლოვდებოდა. ახლადმოვ-  
ლენილ „ქვეყნის გადამრჩენელს“ მისმა  
უსაყვარლესმა მოწადემ უნდა მოუღოს ბო-  
ლო. ღალატის საფასურად მას ტახტი და  
ძალაუფლება ეძლევა.

მთელი მესამე მოქმედების განშავლობა-  
ში სცენაზე ახალი „პერსონაჟი“ მოქმე-  
დებს, — რეჟისორის მიერ გამოგონილი  
მასხარა (ავთანდილ მასხარაძის მესამე რო-  
ლი ამ სპექტაკლში\*). მას ხელში რიჩარ-  
დის რკინის ხელჯოხი ეკავა, ხოლო თავს  
ევენინაში სამკუთხე ნაპოლენისეული ქუ-  
დი უმშვენებდა. თუ აქამდე ეს „სახე“ თა-  
ვად რიჩარდში იგულისხმებოდა და მისი  
სცენური არსის „შემადგენელს“ წარმოად-  
გენდა, კორონაციის შემდეგ რ. ჩხიკვაძის  
რიჩარდში მხოლოდ „მეფე“ რჩებოდა. მი-  
სი ქმედების შემფასებელი და მამხილებე-  
ლი ხორცის ისხამდა და მის „გარე“ მდგო-  
მარეობას იკავებდა, რიჩარდის ხელჯოხის  
მოქნივით იგი თავისებურად განალაგებდა  
და ანაწილებდა „მანვილებს“, დუფარა-  
ვად დესციონდა და აჯავრებდა რიჩარდსაც  
და მის მოწინააღმდეგეებსაც. იგი მხოლოდ  
ჩვენთვის, მაყურებლებისათვის იყო „ხი-  
ლული“, როგორც სასცენო მოვლენათა მი-  
უაღრმობელი კომენტატორი, მათი შედე-  
გებისა და დასასრულის წინასწარგანმასაზ-  
ღვრელი.

სიკინაზე კი პოლიტიკური ტრაგიფარ-  
სის ზოლო აქტი თამაშდებოდა, ახალი მმარ-  
თველი ახალ სახელმწიფო აპარატს ჰქმნი-  
და. ამას ლოგიკურად მოჰყვებოდა ყოფილ  
თანამებრძოლთა რიგების უსასტიკესი  
„წმინდა“. ახლა „მტრის სახეს“ ბაქინგეში  
იძენდა — რიჩარდის „სამშარეულოს“

არასასურველი მოწმე. მისი შოკილბის/  
მეთოდი უკვე აბრბირებული <sup>ეფუქსქეს</sup>  
ტინგსზე. მასაც გამოცდას უწყობს <sup>მეწიქს</sup>  
ჩარდის პირველივე საცდელ კითხვაზე:  
„ცოცხალია პატარა ედვარდი... გამიგე?“  
ბაქინგეში უხემ შეცდომას უშვებდა —  
საფიქრებლად დამატებით დროს მოითხოვ-  
და... ის, რაც ეპატრიებოდა „მეფეების მკე-  
თებელ“ ბაქინგემს, არ ეპატრიებდა ბაქინ-  
გემს, რომელმაც უკვე დაასრულა თავისი  
საქმე. მისი სასიკვდილო განაჩენი ადგილ-  
ზევე სრულდება (შექსპირის მიხედვით,  
ბაქინგემის სიკვდილით დასჯა ცაცილებით  
უფრო გვიან ხდება, სოლსმერის მოედან-  
ზე) და იგი „კვდებოდა“ ისევე, როგორც  
რიჩარდის ყველა მომდევნო მსხვერპლი.  
შავით მოსილი ქალი, ალერსიანი სიკვდი-  
ლი, შავი ნაჭრით აუხვევდა თვალებს. სიკ-  
ვდილის წინ ხვი „განერიდებოდა“ საკუ-  
თარ თავს და გააცნობიერებდა იმ უმბრა-  
ლო ჭეშმარიტებებს, რომლებიც აქამდე  
მიუწვდომელი იყო მისთვის. იგი თვითონ  
ახსენებდა დედოფალ მარგარეტს შის მიერ  
ადრე ნათქვამ წინასწარმეტყველებას და  
სიმწრით აღიარებდა, რომ ყველაფერი, რაც  
თავს გადახდა, მისივე ზრახვების სახლა-  
ურია. იმქვეყნად მიმავალ თვალებახვეულ  
ბაქინგემს მასხარა დაცინვით მიადვენებდა  
სიტყვებს, თვით ბაქინგემმაც რომ გააყო-  
ლა სასიკვდილოდ განწირულ ჰესტინგსს:  
„ჩვენ ცოდევილინი ერთმანეთის სახეს ვიც-  
ნობთ და არა გულებს“...

დედოფალ ელისაბეთის გულშეშარავი  
კვილი გვაუწყებდა პრინციების დასოცვის  
ამბავს... ანტიკური ტრაგედიის მსგავსად  
მათი „აზრდილები“ წამსვე ცოცხლების  
გვერდით აღმოჩნდებოდნენ... ისინი ნულო  
ნაბიჯებით ჰკვეთდნენ სცენას... ზელთ  
გვირგვინები ვზურათ, მათი სიკვდილის  
საბაბი... და აქ, ჩვენ თვალწინ, იწყებო-  
და რიჩარდის სრული სახეცვლილება. მი-  
სი სხეული, თითქოს დნებო, თანდათანო-  
ბით კარგავდა უწინდელ შედიდურობასა  
და სიმტკიცეს... თითქოს იფიტებოდა, ილე-  
ოდა მისი ვნერჯის მასაზრდელები, სა-  
სიციოცხლო ძალა და იგი გრძობდა მასზე  
უფრო მრისხანე და სისხლსავე მეტოქის  
მოახლოებას. როგორც ანათოხა დედამი-

\* მღორე როდი — კონტინენტის ანტიუნიკო-  
პოსი.



წისაკენ, ისე მიიღტვოდა იგი დედისკენ, ვინძლო მისგან აღედგინა დაკარგული სი- მსწვევ. დედაც ასევე უმწეო იყო. მას ჰხვა არაფერი გააჩნდა შვილისათვის გარდა წყველისა, რომელიც მის ბავთავან ყვე- ლაზე ნახ და გულწრფულ შელოცვასავით გაისმოდა.

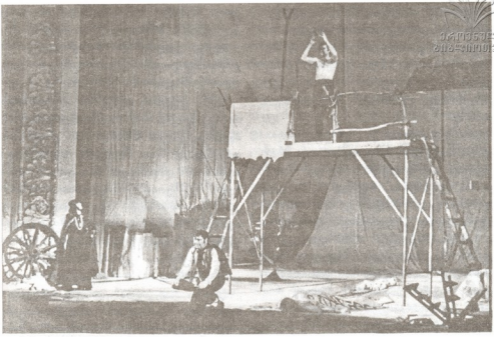
რიჩარდის ავონია კი გრძელდებოდა... ზარები რეკდნენ... მრავლდებოდა და მრავ- ლდებოდა „აჩრდილების“ რიცხვი — ლე- დი ანა, ჰესტინგსი, ბაქენგემი... აი უკვე ეღისაბეთიც გამოჩნდა... დროის თანაზარ ინტერვალებში „რეფრენად“ მფორდებო- და პრინცთა სვლაც... რიჩარდი უკვე იმ ზღვარს იყო მიღწეული, რომელიც მალვ სამუდამოდ დააშორებდა მას ყოფიერები- საგან... მგვრამ „რიჩარდს“, ისევე რო- გორც „ყვარყვარეს“, ამ სპექტაკლში სიკ- ვდილი არ ემუქრებოდა.

„ბოსვორტის ბრძოლის“ სცენაში ჩვენს წინაშე ჩნდებოდა რამაზ ჩნიკვაძის რიჩარ- დის კიდევ ერთი, რეჟისორის მიერ სპექ- ტაკლის დასასრულისათვის შემონახული, ყველაზე მნიშვნელოვანი იპოსტასი. რი- ჩარდი აქ უკვე არა საუკუნეებში განმეო- რებად სოციალურ მოვლენად აღიქმეზო- და, არამედ იმ, ადამიანისათვის ჯერ კი- დევ ბოლომდე შეუცნობად ძალად, პირო- ბითად „ბოროტებას“ რომ ვუწოდებთ, ძა-

ლად, რომლის საშოდან სამყაროს ათას- წლეულების მანძილზე ერთი მფორდის, მი- ყოლებით ვეღინებთან პატივმოყვარეობის ენითა და კაცთმოძულერობით შეპყრობილი ადამიანისმავგვარი მონსტრები.

სცენა გუგუნით იგსებოდა... უზარმაზა- რი ძველმბური რუკის განაჭრებში მთების მწვერვალბივით მოჩანდა ორი გოლიათის თაე-მკლავი. მათი სხეულბი რუკის კალ- თებით იყო დაფარული, ამ კალთებზე ასა- ხული ოკანეთით და ხმელეთით. რიჩარ- დსა და რიჩმონდში უკვე არაფერი იყო ადამიანური. რუკაზე ნაგულისხმევი თვალ- უწვდენელი სივრცე მის ნაოჭებში მებრ- ძოლ არსებებესაც ჩვენს წარმოსახვაში გი- განტურ მასშტაბებს ანიჭებდა. „ბრძოლა“ „მაგიური რიტუალის“ დონეზე სრულდე- ბოდა. იგი „ბოროტების“ უმაღლსო სიცო- ცხლისუნარიანობას წარმოსახავდა: მის მო- რივ სიკვდილს და მორივ აღდგომას — საუკუნეებში გაერცობილ და დღემდე შე- უნელბელ პროცესს... აღდგომას კიდევ უფრო სასტიკი, კიდევ უფრო მომაკვდინე- ბელი იერით... მოწინააღმდეგეები უზარ- მაზარი ხმლებით ეკვეთებოდნენ ერთმანეთს და იღუბებოდა ის, რომელშიც უკვე ამო- იწურა სასიცოცხლო ძალა... მეტოქის ხნლით განგმირული, იგი ჩვენს თვალწინ





ისევ რიჩარდად გადაიქცეოდა. ვეებერთელა ტილოში გახვეული, თითქოს ჭაობი ითრევსო, ჭიმწრით მიცოცავდა იგი ავანსცენისაკენ და სასიკვდილო ზრიალივით ისმოდა: „ერთ ცხენში ვიძღვევ მთელს ჩემს სამეფოს!“

რიჩონდი კი ნელი ნაბიჯით, სამეფო გვირგვინით ზელში მიეშართებოდა ცარიელი ფიცარნაკისკენ. ასევე ნელა, გვირგვინისაგან თვალმოუწყვეტლივ, ადიოდა იგი კიბეებზე და აღწევდა რა სიმაღლეს, ქვავდებოდა მრისხანე და ავისმომასწავლებელი დუმლით.

ჩვენი ყურადღება ფიცარნაკთან გაშეშებული მასხარისაკენ ინაცვლებდა. მას დაგიწყებოდა გარეშე მეთვალყურის როლი, დამცინავი და ამპარტავანი ღიმილი უაზრო ღრჭენად გადაიქცეოდა, ჯოლო შიშით საესე, გაცბუნებულ თვალებში თითქოს სამუდამოდ დაისადგურა კითხვამ: „აქ და მარადის, უკუნითი უკუნისამდე?“

მ წლის შემდეგ „მეფე ლირის“ ფინალში რამაზ ჩხიკვაძის ლირის მზერაში პლანეტის უკანასკნელი ცოცხლად დარჩენილი ადამიანის უსაზღვრო უიმედობა და ტკივილი გამოიხატება...

ამ, თავის მეორე, შექსპირულ სპექტაკლში რობერტ სტურუა აგრძელებდა რიჩარდის მაგვარი ურჩხულების დაბადებისა და მუტაციის პროცესის მხატვრულ კვლევას. მის „მეფე ლირში“ ჰპოვებს თავის შემდგომ გაგრძელებას „რიჩარდ III“-ის თითქმის ყველა ძირითადი იდეური ხაზი. ამ ორ სპექტაკლს შორის კავშირი გამოვლინდება არა მარტო ძალაუფლებისათვის სასტიკი ბრძოლის კოლიზიებში, არამედ ამ ბრძოლაში ჩართული თაობების — „მასწავლებლებისა“ და „მოწაფეების“ სახეებშიც, რომლებიც ერთნაირად აზროვნებენ და ერთნაირი შეშართებით უჭიდებიან ძალაუფლების საჭვს.

70-80-იანი წლების შექსპირულ დადგმებში რ. სტურუამ არც ერთხელ არ შეუქმნა ბოროტებას მეტნაკლებად ძლიერი ალტერნატივა, არ დაგვამშვიდა ბედნიერი მომავლის იმედით. არაადამიანური ძალადობის არც ერთი მსხვერპლი არ შეიცავდა თავის თავში იმ ძალის დადებით მუსტს, რომელსაც ერთი წამით მაინც შეეძლო შეერყია სცენაზე (სამყაროში) მძვინვარე ბოროტების სიმტკიცე. ამ სპექტაკლებში ზეიმობდა არა სამართალი, არამედ უმკაც-



რესი დასჯის კანონი... საბოლოო ჯამში ისჯებოდა არა რიჩარდი, არა ლირი, არამედ მთელი კაცობრიობა, რომელიც მრავალი საუკუნის მანძილზე უძლური აღმოჩნდა ერთხელ და სამუდამოდ დაეძლა მუდღისა და სიძულვილის დაუოკებელი სტიქია.

ამავე დროს, რობერტ სტურუას შექსპირული სპექტაკლების თვალუწვდენელი სივრცე თეატრის მიღმა არსებული სამყაროს მხატვრულ მოდელს წარმოადგენდა. როგორც პლატონის გამოქვაბულში ისტორია და რეალობა, მის „კედლებზე“ თავის სავსებით ცნობად ჩრდილებს აღმეჭვდავდა, და აქ მთავარი იყო არა შექსპირული ტექსტი, არამედ ის „მასვილები“, რომლებსაც ამ ტექსტის კიდევებზე სვამდა რეჟისორი და რომლებიც უზუსტად ემთხვეოდნენ ჩვენი იმდროინდელი მსოფლადქმის სწულ წერტილებს. მათ შორის ყველაზე მტკივნეული სულიერი ესპონჯილების გრძობა იყო. სწორედ ეს ზადებდა მკურნებელში თეატრთან განსაკუთრებული სიახლოვის, თანაზროვნებისა და თანაშემოქმედების შეგრძნებას და ამასთან ერთად გარესამყაროს ყადაღებისაგან დროებითი, მაგრამ მინც განთავისუფლებების ილუზიას.

1994 წელს რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „მაკბეტი“ უკვე აღარ ატარებდა თავის თავში ასეთი ილუზიის შესაძლებლობას. აპოკალიფსი მართლაც მოხდა... მცირე აპოკალიფსი... მისმა წარდგნამ მსოფლიოს ერთი შექცეული ნაწილი მოიცვა, ის ნაწილი, სადაც 70 წლის წინათ საერთო თანასწორობის დიდი ქრისტიანული იდეა ძალზე მოხერხებულად დაედო საფუძვლად „ადამიანის ბედნიერებაში ძალით ჩათრევის“ მანამდე გაუგონარ ლოზუნგს. სამყარო მართლაც დაეცა, ის „სამყარო“, რომელმაც ათიოდე წლის უკან უკვე მოასწრო დანგრევა რ. სტურუას სხვა, არაშექსპირულ, სპექტაკლში კარაგმული სახელწოდებით: „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური საკრავების თანსლებით“ (1985), და დაინგრა იგი ისევე

სამართლიანობისა და თავისუფლების ცნებათა სახელით... და ისევე, თავისი პრინციპული მაღალი იდეის სორცესესმას თანხლებად სისასტიკე და ძმათამკვლელობა... და უკვე შექსპირის „საზომით“ ვერ გაიზომებოდა რეალობაში დაღვრილი სისხლი, სინამდვილეში თავისდამტყდარი უბედურება.

„მაკბეტი“ რობერტ სტურუა უკვე აღარ ცდილობს თავზარი დაგვეცეს ნგრევისა და ლობის შემზარატი სურათებით, არც ადამიანთა მოდგმის ცოდვებისათვის აუცდენელი შურისგების მოლოდინს ჰბადებს მისი უკანასკნელი თბილისური შექსპირი. მთელ თავის ყურადღებას იგი ამხვილებს საწყისთა საწყისზე — ადამიანზე და მას, ერთადერთს, უძღვნი მისდამი უსაზღვრო შეცოდებით გამსჭვალულ ქმედებას. „ეშმაკი თამაშობს ჩვენით მხოლოდ მაშინ, როდესაც ჩვენ სწორად აზროვნების უნარს ვკარგავთ“ (მერაბ მამარლაშვილი)... ერთი ადამიანის ზნეობრივი გადაგვარება და სიკვდილი ამ სპექტაკლში მთელი სამყაროს დაქცევისა და გაცემტყვრების ტოლფასი იყო...

**ტექსტი ციტირებული წიგნები:**

1. Джорджо Стрелер, Театр для людей. М. 1984. გვ. 90
2. Кеннет Тейнен, На сцене и в кино. М. 1969. გვ. 143.
3. გივი ორჯონიკიძე, აღმავლობის გზის პრობლემები. თბ., სელოვება, 1978, გვ. 370.
4. Джорджо Стрелер. დას. წიგ. გვ. 90.