მაკა (მარინე) ვასაძე

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი, ხელოვნების ენის რაობა

თავი I, **სათეატრო ენის სემიოტიკა (ნიშნები)**

თავი II, სარეჟისორო ენის საწყისები და ფორმირება

თავი III, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საფუძვლები

თავი IV ქართული კლასიკური ნაწარმოებების სტურუასეული ინტერპრეტაციები XX საუკუნის 60-70-იან წლებში

თავიV, „გაუცხოების ეფექტი“ და რობერტ სტურუას სათეატრო ენა

თავი VI რობერტ სტურუას ქართული შექსპირიანა

„რიჩარდ III“

„მეფე ლირი“

„მაკბეტი“

„როგორც გენებოთ, ანუ შობის მეთორმეტე ღამე“

„ჰამლეტი“

დასკვნა, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ძირითადი მახასიათებლები

გამოყენებული ლიტერატურა

შეასავალი

ხელოვნების ენის რაობა

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 გამომეკვეთა 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 მელროუზის, ჩარლზ ჯენკსის, ალექსეი ლოსევის, იური ტინიანოვის, ვიქტორ შკლოვსკის, ვალენტინა დიანოვას, ვიქტორია ზაშჩეპკინას და სხვათა – სტატიები და გამოკვლევები. გავაანალიზე 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.

რობერტ სტურუას შემოქმედების შესახებ არსებობს თეატრმცოდნეთა: ნოდარ გურაბანიძის, დალი მუმლაძის, 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 მუმლაძე. 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. 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. სიახლეა, ამ კუთხით (ვგულისხმობ სათეატრო ენას) მისი შემოქმედების შესწავლა, რობერტ სტურუას თეატრის სემიოტიკის კვლევა, პრობლემის მეცნიერული დამუშავება. ამგვარად, 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.

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 შევახსენებთ, 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 აღმოცენებულისა). 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“.[1]

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

[1] Марсель М. Язык кино, *М.* «Искусство». 1959. ст.19.

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.

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 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)“[1] და ასკვნის, რომ ხელოვნება მეორადი მოდელირებადი სისტემაა, ხოლო „მეორადი, ენასთან მიმართებაში“ არ უნდა გავიგოთ, „ენის, როგორც მასალის გამომყენებელი“.[2]

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

[1] Лотман Ю. Об Искусстве. М. «Искусство». 2005. ст. 21.
[2] იქვე: გვ. 21.

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, 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“.[1]

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

---

[1] ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი. გვ.327.

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 უზრუნველმყოფელი 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 კრებულის 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 გამაოცებელი 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.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. ენათმეცნიერების რომელი მიმართულების განვითარებასთან ერთად დადგა „ხელოვნების ენის“ შესწავლის საკითხი და როდის?
2. რას ნიშნავს ტერმინები „მეტახელოვნება“, „მეტაპოეზია“, „მეტაფერწერა“, „მეტათეატრი“ „მეტაკინემატოგრაფი“?
3. რის საფუძველზე ამტკიცებენ მკვლევრები, რომ ხელოვნებას თავისი ენა აქვს?
4. ენების რომელ ტიპს მიეკუთვნება „ხელოვნების ენა“?

5. მინიმუმ რამდენი პარალელური ენის თანაარსებობაზე შეიძლება საუბარი ხელოვნების ენაში?
6. განმარტეთ ტერმინი მეორადი ენა.

თავი I

სათეატრო ენის სემიოტიკა (ნიშნები)

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 კვლევამდე, 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.

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.

ჟესტები ეწოდება განსაზღვრული მნიშვნელობების მატარებელ მოძრაობებს. ფიქსირებული მნიშვნელობებით დაკავშირებული ფონემების შეთავსებას – **სიტყვები.** 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 მივყავართ 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“.[1]

თამაშებრი ქცევის სპეციფიკა მის არაერთგვაროვნებაშია: თამაში გულისხმობს ერთდროულ რეალიზაციას პრაქტიკული და პირობითი ქცევისა. მოთამაშეს ახსოვს, რომ იგი იმყოფება არა რეალურ, არამედ, პირობით – თამაშის სამყაროში. იმავდროულად 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. 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

[1] ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი., გვ. 585.

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“.[1]

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). ცნება „კანონიკური ტექსტი“ ისეთივე უცხოა სპექტაკლისათვის, როგორც ფოლკლორისთვის, იგი იცვლება რომელიღაც ინვარიანტის ცნებით, რომელიც რეალიზდება რიგ ვარიანტებში“.[2]

სცენური სივრცე გამოირჩევა ნიშნობრივი გაჯერებულლობით – ყველაფერი, რაც სცენაზეა, იღებს ტენდენციას განიმსჭვალოს დამატებითი მნიშვნელობებით.

---

[1] იქვე: გვ. 585.

[2] ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 588-589.

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 თვითპორექციის გზით განხორციელებული სემიოტიზაციის გზით იძენს სივრცეთა გადაკვეთის ეს ფიზიკური წერტილი სრულფასოვან საზრისს“.[1]

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 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

---

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

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“.[1]

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 **ჭვრეტა**, ძლიერ განსხვავებულია. თეატრალური მაყურებელი ინარჩუნებს ბუნებრივ ხედვას სანახაობაზე, რომელიც განისაზღვრება მისი თვალის ოპტიკური ურთიერთობებით სცენისადმი. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ეს პოზიცია 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 სრულუფლებიანი მოქმედი

[1] ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 592.

პირი იყოს. ეს, კერძოდ, განისაზღვრება შესაძლებლობით – საგანი გადაღებული იქნას მსხვილი ხედით, კადრების რიცხობრივი 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. გამოვყოფთ 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“.[1]

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 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 მიილტვის იმისკენ, რომ იყოს აღქმული როგორც დოკუმენტი, ეპიზოდი

---

[1] Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. «Наука». 2003. ст. 165.

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.**

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, გარდაიქმნებიან, ტრანსფორმირდებიან. ეს არის ცოცხალი პროცესი, რომლის მსვლელობისას ყველა კომპონენტი იმყოფება რთული კონფლიქტის მდგომარეობაში და ამჟღავნებს სიმყარესა და ცვალებადობას, გაგებასა და ვერგაგებას. მაყურებლის ჩართვა კოლექტიური ცნობიერების სისტემაში, რომელიც 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 სალაროდან, რიტუალიზებულ „თეატრალურ ატმოსფერომდე“ – თეატრში ყველაფერი სემიოტიკაა. მისი სახეობები იმდენად რთული და

სხვადასხვაა, რომ სცენას სრულიად საფუძვლიანად შეიძლება ვუწოდოთ სემიოტიკის ენციკლოპედია“.[1]

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“.[2] მუსიკამ ხელი უნდა შეუწყოს გამთლიანებას და არ უნდა შემოიფარგლოს თანხლებით ან მაყურებელზე შთაბეჭდილების მოხდენით. იგი შეუმჩნევლად 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 გააღრმაოს 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 დაეხმარება დარბაზში მყოფს უფრო კარგად აღიქვას სახეების შინაგანი მნიშვნელობა ან, უფრო სწორად, ზოგადად, სპექტაკლის გამომსახველობითი ზემოქმედება. „მუსიკალურ ფორმას, შინაგანად დაკავშირებულს მსახიობის ხელოვნებასთან, ქმნიან მუსიკოსები, რომლებიც

[1] ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 603.

[2] ბრუკი პ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 165.

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 დაატკბოს მაყურებლის სმენა".[1]

ყოველი ხელოვნება გვესაუბრება მისთვის დამახასიათებელ ენაზე. ხელოვნების ენის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ ის არასდროსაა წინასწარ მოცემული, ის ყოველთვის ერთგვარი ვარიაციაა, აუცილებელი კონკრეტული ჩანაფიქრისთვის. ჩანაფიქრი, შემოქმედებით აქტამდე არასდროს გვევლინება, როგორც რაღაც ლოგიკური. ჩანაფიქრი, რომელიც მოაქვს შემოქმედს, არის მხატვრული აზრი. იქმნება კონკრეტულ ნაწარმოებში კონკრეტული 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".[2]

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

---

[1] იქვე: გვ. 225.

[2] ბოკუჩავა თ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 14.

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 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“.[1]

თეატრალობას განსაკუთრებით რთული ბუნება აქვს. უპირველეს ყოვლისა, იგი იქმნება პიესასთან სპექტაკლის დამოკიდებულებით. თავისთავად პიესა

[1] ბრუკი პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 289-290.

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 რომელიღაც 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. თეატრალობას აქვს სხვა „ზერკეტის 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 უმალვე 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“.[1]

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

---

[1] ლოტმანი ი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 608.

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."[1]

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 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.

„ამგვარად, 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 ჟღერადობა – 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". [2]

საკონტროლო შეკითხვები:

---

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

[2] ბრუკი პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 288.

1. რომელი ნიშნების ერთობლიობა განსაზღვრავს სათეატრო ენას? (ჩამოთვალეთ სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელი ნიშნები).
2. რამდენ ნაწილად იყოფა სცენის მხატვრული სივრცე თეატრალურ დადგმებში?
3. რას ნიშნავს სპექტაკლში „ტექსტი“ და ბუნებრივია თუ არა სპექტაკლისათვის ცნება „კანონიკური ტექსტი“?
4. ვინ არის სცენური ქმედების საფუძველი?
5. ცხოვრების ასახვა დოკუმენტური, რეალური სახით კინოსთვის არის ბუნებრივი თუ თეატრისთის?
6. რა ფუნქცია ეკისრება მუსიკას სპექტაკლში და როგორი უნდა იყოს იგი?
7. რა ქმნის თეატრალური ნიშნის ინტერპრეტაციის საშუალებას?
8. რამდენ ობიექტთან აქვს დიალოგი თეატრალურ ენას? (ჩამოთვალეთ „სათეატრო ენის“ დიალოგის ობიექტები).
9. ჩამოთვალეთ სათეატრო ენის ვერბალური და არავერბალური შემადგენელი ნაწილები.

თავი II

სარეჟისორო ენის საწყისები და ფორმირება

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. მეიერჰოლდი... 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?

ჩვენი 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 ვუწოდე, მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინ ეკლექტურობას ადრე ხელოვნების ნებისმიერი დარგის მიმართ ხმარობდნენ იმ შემთხვევაში, თუ ის „ცუდი" იყო. მაგალითისთვის მომყავს ნაწყვეტი სტატიიდან „თეატრი აბსურდი". [...] „ეპიგონობა. დილეტანტობა. ორ სკამ შუა ჯდომა. ყოველი დადგმა მარჯანიშვილის არის **ეკლეკტიური ნახერხი** აქედან: **თეატრალური შანტაჟი"**[1] (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 ფენომენთან, 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

[1] ჟ. „H2SO4". 1924. №1. გვ. 46.

თეატრალური სტილისტიკის შექმნაში, საბჭოეთის რკინის 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 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. პოსტმოდერნისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი შეიძლება შემდეგი სახით

ჩამოყალიბდეს: განუსაზღვრელობა, სიცხადის უქონლობა, ფრაგმენტულობა და მონტაჟის პრინციპი, „დეკანონიზირება", „ორმაგი კოდირების" პრინციპი, ფსიქოლოგიური და სიმბოლური სიღრმეების გარეშე, დუმილი, მიზეზისა და საწყისის უარყოფა, ირონია, ჟანრების აღრევა – სტილური სინკრეტიზმი, თანამედროვე კულტურის თეატრალობა, მუშაობა პუბლიკაზე, აუდიტორიის აუცილებელი გათვალისწინება, კარნავალურობა, იმანენტუროაბა – ცნობიერების შერწყმა კომუნიკაციის საშუალებებთან.

1980-იანი წლებიდან ავანგარდისტ თეორეტიკოსებს შორის სულ უფრო და ურო 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. ბრეხტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი", სწორედ ამ სპექტაკლმა მისცა დასაბამი მოსკოვში „თეატრი ტაგანკზე" შექმნას (1964წ. 23 აპრილი). მან აღორძინა ის მიღწევები, რომელთაც მეიერჰოლდი ატარებდა რუსულ თეატრში და, ამასთანავე, პრინციპულად ახალი სათეატრო ენა შემოგვთავაზა. რუსეთში ეს იყო დიდი მოვლენა ხელოვნების სფეროში. ლუბიმოვის „სეჩუანელი 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.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. როდის ჩაეყარა საფუძველი სარეჟისორო თეატრს და ვინ იყვნენ სარეჟისორო თეატრის ფუძემდებლები?
2. რომელი პერიოდი ითვლება ახალი თეატრალური აღმოჩენების ეპოქად და რატომ?
3. რით იყო განპირობებული ე. წ. „სექსუალური რევოლუცია“ და რა გავლენა მოახდინა ამ მოვლენამ ზოგადად კულტურაზე, კონკრეტულად სათეატრო ხელოვნებაზე?
4. როდის ყალიბდება კულტურაში ახალი მიმდინარეობა პოსტმოდერნი და რა სიახლე შემოიტანა ამ მიმართულებამ ხელოვნებაში?
5. 1980-იანი წლებიდან, მიხეილ ბახტინის გავლენით, რა თეორიული მოსაზრება ყალიბდება – ხელოვნებაში საზოგადოებრივი ცხოვრების აღქმაზე?
6. ჩამოთვალეთ „პოსტმოდერნის“ დამახასიათებელი ნიშნები.

თავი III
რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საფუძვლები

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. ხელოვანები პროტესტის გამოსახატავად, თავიანთი მსოფლმხედველობის წარმოსაჩენად 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, თუმანიშვილი), თავის სპექტაკლებში სიმბოლურ, მეტაფორულ ენას იყენებდა „პროტესტის“ გამოსახატავად. მივყვეთ ქრონოლოგიას: ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ (1965 წ.), ა. ცაგარლის „ხანუმა“ (1968 წ.), ბ. ბრეხტის „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“ (1974 წ.) და ა. შ. იგი თავისი სპექტაკლებით, მეტაფორული, სიმბოლური, სათეატრო ენის გამოყენებით ამხილებდა 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 საუკინის 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. 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 რევოლუციაზე, 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, ხელოვანები 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 მალევე 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: *ვაცხადებ 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***// [1]

თეატრი და ხელოვნება: *[განცხადება საქართველოს ქალაქებში სახელმწიფო დრამატული სკოლების გახსნის შესახებ] // რესპუბლიკის სათეატრო განათლების გამგის აკაკი ფაღავას განცხადების თანახმად, სათეატრო სტუდიები იხსნება თბილისში – სახელმწიფო დრამის კანტორაში; ქუთაისში – ხელოვნების მუშაკთა*

[1] გაზ. „კომუნისტი“. 1921. 28.06. გვ 2.

კავშირში; ბათუმში – "ოდისთან;" ჭიათურაში – რეჟისორ ქორელთან;[1]

რუსთაველის თეატრის შესახებ *რევოლუციური კომიტეტის დადგენილება №101, 1921 წლის ნოემბრის 25, ტფილისის სასახლე: სახელმწიფო დრამის თეატრს (ყოფილი საარტისტო საზოგადოება) ეწოდოს „შოთა რუსთაველის თეატრი"//* [2]

თათბირი ქართული თეატრის შესახებ *განათლების სახალხო კომისარიატში: კრების თავმჯდომარის – გრ. რობაქიძის 6 წინადადება ქართული თეატრის კრიზისის დასაძლევად. თეატრში ლიტერატურული ნაწილის თანამდებობის მოთხოვნა. სიტყვებით გამოვიდნენ კ. მარჯანიშვილი, აკაკი ფაღავა, პაოლო იაშვილი და სხვ.*[2]

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.* [3]

კ. მარჯანიშვილი ქართული აკადემიური დასის მთავარი რეჟისორი: *[ინფორმაცია ხელოვნების კომიტეტის მიერ კოტე მარჯანიშვილის დანიშვნის შესახებ] //* [4]

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,

---

[2] გაზ. „კომუნისტი". 1921. 26.11. გვ.3.

[1] გაზ. „კომუნისტი". 1922. 28.11. გვ. 2.
[2] გაზ. „კომუნისტი". 1922. 712. გვ. 3.
[3] გაზ. „კომუნისტი". 1922. 15.11. გვ.3.

ყოველთვის იხსენებდნენ თეატრ-სტუდიას. (...) სცენაზე ძალიან მნიშვნელოვანია დრო“,[1] – წერდა მეიერჰოლდი.

ეს ის პერიოდია, როდესაც რეჟისორი აგრძელებს ექსპერიმენტებს ღია სივრცეში. მეიერჰოლდი ექსპერიმენტებს ღია ცის ქვეშ იწყებს ცოტათი უფრო ადრე, 1910 წელს. ის დგამს კალდერონის პიესას „ჯვრის თაყვანისცემა“. დადგმა განხორციელდა პეტერბურგთან ახლოს, მწერალი ქალის კრესტოვსკაიას მამულში „მოლოდიოჟნოეში“. აქ იყო არაჩვეულებრივი ბაღი, რომელიც უერთდებოდა „ფინეთის ყურეს“. პატარა სასახლიდან „ფინეთის ყურემდე“ ეშვებოდა უზარმაზარი კიბე, პირობითად სასცენო სივრცე. ჩანაფიქრის მიხედვით სპექტაკლი მიმდინარეობდა ღამე, ჩირაღდნებით 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

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

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 ხვდება, 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 გავიხსენოთ, 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", „ასულნი"... ამ ჩამონათვალიდან ილია, რა თქმა უნდა, არ იყო დრამატურგი, მაგრამ საოცრად აზროვნებდა და წერდა ე. წ. „სახეებით" (გავიხსენოთ „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 ვცდილობდი 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 მშვენივრად 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, ვყრი 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 დავდგი, 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 ტკბობას და ა.შ.

არის პიესები, რომლებიც უშუალოდ არ ეხება თანამედროვეობას, საკმაოდ რთული, ფილოსოფიური სიღრმეებით, მაყურებლისთვის აღსაქმელად მძიმე, 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 გამოვავლინო. 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 „ლამარას“ 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 ვუთანხმდები, ან საერთოდ, მათ ვთხოვ, გადამიკეთონ ესა თუ ის ეპიზოდი, სცენა თუ ტექსტუალური მასალა...* “[1]

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

---

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

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.

თეატრის ისტორიაში სერიოზულ რეაქციას იწვევს ისეთი დადგმები, სადაც ექსპერიმენტებთან ერთად ვღებულობთ 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 შემდგომ უზარმაზარი გავლენა მოახდინეს სათეატრო სამყაროზე, თავის დროზე მაყურებელმა, საზოგადოებამ არ მიიღო.

ევროპული იდეები საქართველოში მკვიდრდება. მაგალითად, თემურ ჩხეიძე არასდროს არ მალავდა 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.

50-იანი წლების ბოლოდან ქართულ თეატრში, კერძოდ კი რუსთაველის თეატრში, იწყება, ალექსანდრე ახმეტელის დამკვიდრებული, გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპების უგულებელყოფა, ძიებები ახალი რეჟისორული სტილისტიკის შექმნისათვის. 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. გამოვყოფ „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 თუმანიშვილს, 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 შემიძლია 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 ვხედავთ სტურუას სპექტაკლებშიც. ლიუბიმოვის 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 რეფორმა 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.

„სეჩუანელი 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“.[1]

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 აზბოქრებულ წარმოსახვას აზრის დამარცხების საშუალებას არ აძლევ. სხვა მასწავლებლებიც მყავდა. ეს იყო დოდო ალექსიძე, რომელსაც თეატრი ესმოდა როგორც ზეიმი. ეს იყო მისი საოცარი, ბრწყინვალე თეატრალობით აღბეჭდილი სპექტაკლები... ეს იყო ლილი იოსელიანი, რომელიც

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

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..."[1] – ამას თავად რეჟისორი ამბობს. **მე კი დავუმატებდი, რომ ე. წ. „გენეტიკური მახსოვრობით", რობერტ სტურუა (თუ მხოლოდ ქართულ თეატრს შევეხებით) კოტე მარჯანიშვილის „მოწაფეც" არის. ვინაიდან, როგორც უკვე 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"...[2] – 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".[3] – წერს დალი მუმლაძე. რობერტ სტურუამ ქართულ სცენაზე, კერძოდ კი, რუსთაველის თეატრში დაამკვიდრა პოლიტიკურ-პლაკატური თეატრის პრინციპები. რა თქმა უნდა, ეს ერთბაშად, ერთი ხელის მოსმით არ მომხდარა. წლების განმავლობაში ძიებების, დამარცხებების თუ გამარჯვების შედეგად

---

[1] სტურუა –სტურუას შესახებ. გაზ. „კულტურა" 2008. №2 (40). გვ.7.

[2] რუსთაველის თეატრის მუზეუმის მასალებიდან.

[3] ქართველიშვილი ვ. მუმლაძე დ. ლირის თეატრი. ვახტანგ ქართველიშვილი. თბ. „კენტავრი". 2006. გვ. 318.

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 გადავავლებთ მის მიერ რუსთაველის თეატრში განხორციელებულ დადგმებს, ვნახავთ, რომ ყველაზე უფრო მწვავედ ეს საკითხები გამოვლინდა კლასიკოს დრამატურგთა პიესების დადგმებში. რობერტ სტურუამ რუსთაველის თეატრის სცენაზე ამ ავტორთა მრავალი ნაწარმოები განახორციელა. ესენია: ავქსენტი ცაგარლის „ხანუმა“ (1968), ბერტოლდ ბრეხტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (1969), ჰენრიკ იბსენის „ექიმი სტოკმანი“ (1972), პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ („ყვარყვარე“) (1974), ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“ (1975), ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“ (1975), უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“ (1979) და „მეფე ლირი“ (1987), პედრო კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ (1993), ბრეხტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (1993), შექსპირის „მაკბეტი“ (1995), გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“ (1997), კარლო გოცის „ქალი გველი“ (1998), ილია ჭავჭავაძის „კაცია–ადამიანი?!“ (2000), შექსპირის „შობის მეთორმეტე ღამე ანუ როგორც გენებოთ“ (2001) და „ჰამლეტი“ (2001), სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ (2002), დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ (2006), კაკაბაძის „სამი ასული“ („ასულნი“) (2014), შექსპირის „იულიუს კეისარი“ („იულიუს კეისარი, ფრაგმენტები“) (2015).

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, „ხანუმადან“ მოყოლებული, ეძიებდა და

ცდილობდა წარმოეჩინა ახლებური რეჟისორული სტილისტიკა, შეექმნა მისთვის დამახასიათებელი სათეატრო ენა.

წინამდებარე ნაშრომში რამდენიმე სპექტაკლის მაგალითზე შევეცდები გამოვავლინო 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.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რომელმა ქართველმა რეჟისორმა გამოიყენა პირველად კინოხერეხები თავის თეატრალურ დადგმებში?
2. როდის და რომელ სპექტაკლში გამოიყენა პირველად კინოპროექცია კოტე მარჯანიშვილმა?
3. როდის იწყებს სარეჟისორო თეატრი „სიმბოლურ-მეტაფორული“ ენით აზროვნებას და რატომ?
4. რომელმა თეატრალურმა რეჟისორმა თქვა პირველად და როდის, რომ „სათეატრო დრო“ შეიცვალა?
5. როდის და რომელ რეჟისორებთან გვხვდება პირველად დრამატურგიული ტექსტის მონტაჟი?
6. რომლი რეჟისორის თეორიულმა მოსაზრებებმა მოახდინეს უდიდესი გავლენა სათეატრო ხელოვნების განვითარებაზე, მაგრამ მისი დადგმები თანამედროვეებმა არ მიიღეს?
7. ვინ სცადა ქართულ თეატრში პიველად და როდის – შექსპირის გააზრება თანამედროვე დრამის, ბრეხტის თეატრის პოზიციებიდან? (ჩამოთვალეთ დადგმები).
8. რეალური ცხოვრების რომელ ძირითად ასპექტებს იკვლევს რობერტ სტურუა თავის შემოქმედებაში?
9. ჩამოთვალეთ რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების წინამძღვრები.

თავი IV

ქართული კლასიკური ნაწარმოებების სტურუასეული ინტერპრეტაციები XX საუკუნის 60-70-იან წლებში

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" ძალზე 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 სიმძაფრეს, 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 საფუძვლად 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“.[1]

„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, ბრეხტისეული თეატრის პრინციპებისაკენ, რომელიც რობერტ სტურუამ ქართულ ეროვნულ ხასიათთან დააახლოვა. ამასთანავე, „ხანუმაში“ გამოვლინდა ქართული არტისტიზმი, ქართული არტისტული „სული“. სალომე ყანჩელის, 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.“ [2]

---

[1] Орджоникидзе Г. Становление. ж. «Советская музыка» . 1976. №10. ст.20.

[2] კიკნაძე ვ. თეატრი და დრო. თბ. „ხელოვნება“. 1984. გვ. 34.

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 „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 კვლევიდან გამომდინარეობს“.[1]

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

---

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

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 გვხდება 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 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 დამთვალიერებელთა 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 ზაქარიაძე მხრებზე გადაიგდებდა თეთრ ყაბალახს, რომელიც აგრეთვე მუზეუმის ექსპონატს წარმოადგენდა და თამაშს იწყებდა. ასევე შედიოდნენ თავიანთ სახეებში დამთვალიერებელთა 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 საყოველთაობა, 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: „კმარა, მუდამ ხომ არ უნდა იღიღინო?!“, 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“.[1]

რობერტ სტურუამ, 1974 წელს, ქართული თეატრის აღდგენის ასოცდახუთ წლისთავს მიუძღვნა ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის პიესა „ღალატის“ დადგმა. რეჟისორმა სცენაზე ამ ნაწარმოების განხორციელებისას მეტად გაბედული გზა აირჩია. როგორც ცნობილია, ეს ნაწარმოები მრავალჯერ დაუდგამთ ქართულ თეატრში. „ღალატის“ სცენური ცხოვრება საკმაო დროს მოიცავს. არ დარჩენილა საქართველოს არც ერთი პროფესიული, თუ მოყვარულთა დასი, რომ არ ესინჯა ამ 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 განევრცო და ეროვნული ტიპაჟისთვის უფრო ფართო, ზოგადსაკაცობრიო ელფერი მიენიჭებინა. **რობერტ სტურუამ ამჯერადაც უარი თქვა წლების განმავლობაში დამკვიდრებული „ღალატის“ დადგმის ტრადიციაზე. პიესა ზედმიწევნით შეისწავლა და, თანადროულობის თვალსაზრისიდან გამომდინარე, გააცოცხლა წარსულის პატრიოტული ეპიზოდები.**

რეჟისორმა სპექტაკლი შემზარავი სიმბოლიკით დაიწყო. დარბაზში გაისმოდა სპარსულ საკრავთა ხმები, ავანსცენაზე გამოჩნდებოდა ნერგი, რომელიც ცხოვრების ხის, ანუ მარადიულობის სიმბოლოს გამოხატავდა. სცენის სიღრმიდან მოდიოდა შავ სამოსში გახვეული ქალი და ნერგის ქვეშ ემხობოდა. ეს იყო საქართველოს დედოფალი – თამარი. საორკესტრო ორმოდან სცენაზე ნელ-ნელა ამოემართებოდა 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

---

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

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 – ბრეხტისეულ „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 კიდეც განიცდიდნენ და ამავე დროს, შემფასებლებადაც 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 „საცოლე-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 იდებდნენ

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 კიდეც, რომ ამ ასაკში ცოლის დაფეხმძიმება შეძლო და პლატონის წინადადებას – ელენემ მუცელი მოიშალოსო, აღშფოთებულმა უპასუხა: „ღვთის ჩასახული კაცი მოვკლა?“

შემდგომ, ბავშვის დაბადების სცენაც პირობითად იყო გადაწყვეტილი. სპექტაკლის ყველა მონაწილე სცენაზე იმყოფებოდა, მათ შორის – ელენეც. ისმოდა თოფის გავარდნის 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 კიდეც. **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".[1]

სპექტაკლის სევდანარევი 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 აალაპარაკა. 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 გამოუცლია, 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

[1] ივანოვი ვ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 229.

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."[1]

პროლოგის დამთავრების შემდეგ, ქვემეხებისა თუ ტყვიამფრქვევთა კაკანის ფონზე სცენაზე შემორბოდა თავზარდაცემული ბრბო და მიწას ერთხმოდა. მათ შორის იყო შეშინებული, სახეგაფითრებული, ჯარისკაცის ფორმაში გამოწყობილი ლტოლვილი, რომელიც ერთი თვალის გადავლების შემდგომ, ისევ უკან გარბოდა, რათა მცირე ხნის შემდეგ მათ მესიის სახით გამოსცხადებოდა. „აქედან იწყება ყვარყვარეს საკვირველი მეტამორფოზები, და მისი სვლა ცხოვრების სხვადასხვა „რკალში", რომელიც თავის თანმიმდევრობით მაცხოვრის ცხოვრებას მოგვაგონებს, გარდატეხილს გროტესკულად, შებრუნებულად, ირონიული პარადოქსალურობით".[2]

მე კი, ნოდარ გურაბანიძის ამ ციტატას დავუმატებდი, 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 ღირებულის შექმნა არ ძალუძს, მაგრამ რაღაც ნიღაბს მოირგებს და ასე ნიღაბაფარებული წარმოაჩენს თავის თავს. „ამ სპექტაკლში იგი (ნიღაბი, მ. ვ.) მაინც მნიშვნელოვან კომპონენტად მიმაჩნია – ყვარყვარე არ გვევლინება თავისი ნამდვილი სახით, მას უდიდესი ნიღაბი აქვს აფარებული ცხოვრებაში, იგი მუდამ შენიღბულია".[3]

ყვარყვარემ „ქრისტეს" ნიღაბი აიფარა, რათა ხალხი მოენუსხა. აი, როგორ ხსნის ამას თავად რეჟისორი რობერტ სტურუა: „მე გავავლე პარალელი ქრისტეს ცხოვრებასთან, რადგან თავისი დროისათვის იგი წარმომიდგება კეთილის,

---

[1] შოთა რუსთაველის თეატრის მუზეუმის მასალებიდან.

[2] გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ. „ხელოვნება". 1997. გვ.198.

[3] დიალოგი ყვარყვარეზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე". №4. 1974. გვ.25.

პროგრესულის საწყისად. ამ პარალელის მეოხეობით ვაჩვენე ეგრეთწოდებული „ანტიქრისტე“. რომელიც თავის საქმიანობას სიკეთის სახელით იწყებს – ქადაგებს იმას, რაც ხალხისათვის საჭირო და მისაღებია“.[1]

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 მოელის. „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 ველარ ეტევა მარტოოდენ გროტესკის ჩარჩოებში და მიდის ეკლექტიზმამდე, რომელსაც პრინციპული მნიშვნელობა აქვს დადგმაში“.[2]

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 ხვდებოდა, 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

---

[1] იქვე. გვ. 25.

[2] მუმლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ.22.

იმიტირების სისტემაში ყვარყვარიზმის სქემა იკვეთება, „გაუცხოებისა“ და „მოულოდნელობის“ ეფექტთა ფეიერვერკი წარმოისახება და გმირს კვლავ ახალ ნიღაბში ვხედავთ“.[1]

ყვარყვარეს მეტამორფოზები სხვა რეჟისორულ მიგნებებთან ერთად ყვარყვარეს კოსტიუმების ცვალებადობაშიც გამოიხატა. ჯარისკაცის უბრალო ფორმას ცვლიდა ქრისტეს წამოსასხამი, შემდეგ შემთხვევით იცვამდა ყაყუტასა და ქუჩარას მიერ გაძარცული თურქი ჯარისკაცის ფორმას, რომელიც ძიუდოისტის ფორმას მოგვაგონებდა. პირველი მოქმედების ბოლოს, ქართულ ჩოხაში წარმოგვიდგებოდა, 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 ნაცრისმქექავ მაწანწალად დარჩება. აი, რას ამბობს ამ დეტალის შესახებ თავად მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე: „ეს ფეხშიშვლობა 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“.[2] 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

---

[1] იქვე, გვ. 26.
[2] დიალოგი ყვარყვარეზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. 1974. №4. გვ. 28.

ტრაგიკული ფარსი და ამითაც შეერწყა იგი „ყვარყვარეს“. აი, რას წერს ამ სცენის ჩამატების შესახებ ლიტერატურის კრიტიკოსი გ. გაჩეჩილაძე: „აქ აუცილებელია ერთი მომენტის საგანგებო გათვალისწინება. ისევე, როგორც ყვარყვარე, უიც კარნავალური „გმირია“, ამ შემთხვევაში მის ისტორიულ „კოსტიუმს“, რომელშიც ჰიტლერი იგულისხმება, აქვს უკიდურესად პირობითი მნიშვნელობა. საქმე ისაა, რომ პ. კაკაბაძის კომედიის განზოგადების სიბრტყეში, ყვარყვარეს ადგილას იგულისხმება ისტორიის ნებისმიერი კარნავალური მეფე“.[1]

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“.[2] – წერს დალი მუმლაძე.

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 აწვებოდნენ ერთმანეთს. ეს შერკინება მთავრდებოდა იმით, რომ ყვარყვარე ერთი ნახტომით ყველას ასწრებდა „სავარძელში“ ჩაჯდომას. ხოლო

---

[1] გაჩეჩილაძე გ. ყვარყვარეს მეტამორფოზები. ჟ. „ცისკარი“ 1974. №7. გვ. 154.

[2] მუმლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 22

სავარძელი კი ძალაუფლების სიმბოლოს წარმოადგენდა. ყვარყვარეს მოწინააღმდეგენი მარცხდებოდნენ, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ სცენაში ყველაზე საინტერესო მომენტი შემდეგი იყო: რამაზ ჩხიკვაძე – ყვარყვარე ეთიშებოდა მოქმედების მსვლელობას, „სიმართლისათვის“ მებრძოლ „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 უცრუვდებოდა. „გოლგოთის გზაზე“ მიმავალს ბოლშევიკი სევასტის სიტყვები ეწეოდა: – თავი დაანებეთ, ნიღაბი ჩამოხსნილი აქვს, ჩვენ ვეღარას გვავნებს და იცხოვროს თავისი ნამდვილი სახით. ნაცარქექიას სახელით იაროს ქვეყანაზე.

ყვარყვარეს არ უნდოდა ჯვარცმიდან ჩამოსვლა, ებღაუჭებოდა მას. მაგრამ... ჯვარცმიდან ჩამოხსნიდნენ, სანაგვე ყუთშიც გადაუძახებდნენ და **სპექტაკლი „პარად ალეთი“ 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 კიდეც სპექტაკლში. რაში მდგომარეობდა ამ სცენის არსი? უარყოფილი, განდევნილი ყვარყვარე ხელახლა ევლინებოდა ხალხს. ამით მინდოდა ერთხელაც გამესვა ხაზი იმისათვის, თუ რაოდენ ფხიზლად უნდა იყვნენ ადამიანები“.[1]

ვფიქრობ, 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

---

[1] დიალოგი ყვარყვარეზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“ 1974. №4. გვ. 27

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, 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 სრულიადაც 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 შეკვრისა 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. კვერენჩხილაძე) 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 ღალატის 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, ვაჟკაც, პატრიოტ გლეხს, რომელიც თავგანწირვით იბრძვის თავისი მამულისა და ხალხის კეთილდღეობისთვის. ზინა კვერენჩხილაძე მისთვის ჩვეული დრამატული მანერით ახორციელებდა 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 რეჩიტატივის საზღვარზე მიჰყავდა მსახიობს, რასაც მოითხოვს ამბის უჩვეულობა და თავად ფაქტი, რომ საუბრობს დედოფალი და არა უბრალო მოკვდავი. საუბრის სითბომ უნდა შეძრას დაცემული ადამიანი, სინდისის ცეცხლად უნდა შთაეგზნოს სკეპსისით დასერილი ადამიანის გულს, მაგრამ ზედმეტმა მგრძნობელობამ როდი უნდა შეასუსტოს სიტყვის ძალა, მოვალეობის მთელი სიმკაცრით მიმანიშნებელი“.[1]

---

[1]კოსტავა მ. „ღალატი“ შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975. №4. გვ. 46.

რეჟისორული თვალსაზრისით სპექტაკლი მთლიანობაში პირობით ფორმაში გადაწყდა. ასევე პირობითი იყო სპექტაკლის გაფორმებაც. მსახიობთა ქმედება შერწყმულად აღიქმებოდა ფერთა სიმბოლიკასთან და დეკორაციულ მეტაფორებთან, რისი დამამტკიცებელიც სპექტაკლის ფინალი გახლდათ: როდესაც დამარცხებული სოლეიმანი ნელ-ნელა ქრებოდა სცენიდან, კიბეზე წითელ მოსასხამს ტოვებდა. ასეთ სიმბოლიკას მრავალგვარი ახსნა შეიძლება მოვუძებნოთ. 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 ვეღარავინ აცვიფრებს დღეს. სწორად ამიტომაა საინტერესო შემოქმედის ახალი თვალთახედვა, ის ახალი კუთხე, ის რაკურსი, საიდანაც ცნობილი თემებისა და პრობლემების ახალი მნიშვნელობა იხსნება".[1]

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 ბრეხტი 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

---

[1] მუმლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 31.

იმისა, თუ როგორ იტანს ადამიანი ჩაგვრას, მონობას, მონობას ფულისა, ნივთისა, მეორე ადამიანისა. რა ხდება მასში, რატომ ეჩვევა კაცი ამას და არ იბრძვის გამოსტაცოს სული ამ მწუხარებას“,[1] – როგორც თავად რეჟისორი ამბობს.

რობერტ სტურუას სპექტაკლებში ფორმა და იდეა ყოველთვის ჰარმონიულად არის შერწყმული ერთმანეთთან. ისეთ დადგმაშიც კი, როგორიცაა „ხანუმაა“. 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 გაღრმავებას და გამწვავებას, რათა უკეთ წარმოაჩინოს კეთილი.** ამ გზით აფხიზლებს იგი ჩვენს გონებას და აქტიურად განგვაწყობს სამართლიანობის დასაცავად.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რობერტ სტურუას რომელ სპექტაკლში იჩინა თავი პირველად წარმოსახვის თეატრის სტილისტიკამ ?
2. დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმისას, რომელი თეატრალური მეთოდები შეურწყეს ერთმანეთს, თემურ ჩხეიძემ და რობერტ სტურუამ ? (დაასახელეთ თამაშის ხერხი, რომელიც გამოიყენეს თემურ ჩხეიძემ და რობერტ სტურუამ „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმისას, რითაც გაამართლეს ახლებური ინტერპრეტაცია).

---

[1] თეატრი, ჩემი სიყვარული. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1979. 05. №7.

3. სპექტაკლში – „ყვარყვარე“ – რომელი და ვისი პიესების ნაწყვეტები გამოიყენა რობერტ სტურუამ დრამატურგიული ნაწარმოებების სცენური ინტერპრეტაციისას?
4. რატომ შეუცვალა რეჟისორმა პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერს“ სახელწოდება და თავის სპექტაკლს დაარქვა „ყვარყვარე“, რა ხერხს მიმართა რობერტ სტურუამ ყვარყვარეს მკრებელობითი სახის წარმოსაჩენად და ყვარყვარეს პერსონაჟის მასშტაბურობის, მკრებელობითი სახის წარმოსაჩენად, დეკორაციის შემადგენელი რა რეკვიზიტი გამოიყენა სპექტაკლში ?
5. როგორი იყო „ყვარყვარეს“ თავდაპირველი ფინალი და როგორი ფინალი იხილა მაყურებელმა? (აღწერეთ ორივე ფინალი. ჩამოაყალიბეთ თქვენი მოსაზრება, რატომ შეაცვლევინა ცენზურამ რეჟისორს ფინალი).
6. რა პრობლემატიკა წამოსწია წინა პლანზე რობერტ სტურუამ „ღალატში“ და რა ფუნქცია მიანიჭა რეჟისორმა ფერთა სიმბოლიკას?
7. რა ცვლილებები შეიტანა რეჟისორმა სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატის“ პერსონაჟების ხასიათებში და რისთვის გააკეთა ეს ცვლილებები?
8. თქვენი აზრით, რაზე მიანიშნებდა რეჟისორი „ღალატის“ ფინალში, დამარცხებული სოლეიმანის მიერ კიბეზე წითელი მოსასხამის დატოვებით?
9. რა მთავარი მახასიათებლების შენარჩუნებაა აუცილებელი დრამატული ნაწარმოების ახლებური, რეჟისორული ინტერპრეტაციის დროს?
10. ჩამოთვალეთ რობერტ სტურუას, ქართული კლასიკური ნაწარმოებების ინტერპრეტაციიას გამოყენებული, ნიშნები და ხერხები, რითაც რეჟისორი აღწევს კონკრეტიკის განზოგადებას.

თავი V

„გაუცხოების ეფექტი“ და რობერტ სტურუას სათეატრო ენა

ყოველ ახალ მიმდინარეობას თავისი წარმოშობის წინაპირობები გააჩნია. ინტელექტუალური თეატრის დაბადებასაც აქვს თავისი წანამძღვრები. 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, ბრეხტმა აიღო და განავითარა თეატრალური ფორმის იდეა – სოციალური ტიპაჟების ჩვენება, იდეების გაშიშვლება, მსახიობის რუპორად ქცევა. ბრეხტის ეპიკური თეატრის ფორმის შექმნა, ისტორიული და აგრეთვე სოციალური თვალსაზრისით, განპირობებული იყო ფაშიზმის დამკვიდრებით გერმანიაში, ბრეხტმა მოუწოდა გონებას, ინტელექტს, რადგანაც მხოლოდ მას შეეძლო ხსნა იმ მასობრივი ფსიქოზისაგან, რომელმაც მოიცვა მთელი გერმანია. ამას თავად ბრეხტიც აღნიშნავს.

ბრეხტი – 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. „ბრეხტმა სცენაზე შემოიტანა რაციონალური და მკაცრად ლოგიკური ხელოვნების შეტევითი 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“[1].

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 „ღამის დაფდაფები“ – „ნუ დაგიჭყეტიათ

[1] Стуруа Р. Революционный преобразователь сцены. газ. «Молодёжь грузии». 1978. 14. 02.

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“ მო;8ითხოვს 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 შეაჩერებს, 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.[1]“

„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“.[2]

ამრიგად, მაყურებელი თეატრში მეთვალყურის 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

---

[1]Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. «Наука». 2003. ст. 108.

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

მნიშვნელობა აკისრია. ბრეხტი თავის თეორიულ ნაშრომებში ეპიკური თეატრის შესახებ არასოდეს არ ივიწყებდა, პირიქით, ხაზს უსვამდა კიდეც 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 თვალით 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, ჩაცმულობზე.

„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“.[1]

„ეპიკურ თეატრში“ მაყურებლის გონება მიმართულია არა მოქმედების ბოლოსაკენ, ფინალისაკენ, არამედ მოქმედების მსვლელობისაკენ, რომელიც ცალკეულ სცენებად არის დაყოფილი. ბრეხტის მიზანი არ არის მაყურებლის ცნობისმოყვარეობა დაძაბოს 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

---

[1]ბრუკი პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 109.

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 უსვამდეს თამაშის მომენტს. მსახიობმა როლზე მუშაობისას უნდა შექმნას სპეციფიკური ჟესტების, მიმიკის, ქცევის კომპლექსი, რაც მთლიანობაში 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 მოუმზადებელი 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 სრულიადაც არ გამორიცხავდა იმასაც, რომ „ეპიკური თეატრის“ ბევრი მოტივი ამ სპექტაკლშიც ბუნებრივად და ორგანულად აჟღერებულიყო“.[1] ხოლო თეატრმცოდნე ეთერ გუგუშვილმა კი რეცენზია ამ სპექტაკლის შესახებ შემდეგი სიტყვებით დაამთავრა: „თავად აქტმა ბრეხტის პიესის გამოჩენისა ქართულ სცენაზე არ შეიძლება უკვალოდ ჩაიაროს“.[2]

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, პაროდიულ-გროტესკულ თეატრს, არის რობერტ სტურუა. იგი ნელ-ნელა, მაგრამ ამავე დროს დაჟინებით მიიწევდა ქართული თეატრისათვის უჩვეულო გზაზე. მაყურებელს აჩვევდა ათეული წლების განმავლობაში შესისხლხორცებული, ძვალსა და რბილში გამჯდარი თეატრალური სტილისა და მანერისაგან პრინციპულად განსხვავებული ახალი თეატრალური ენის გაგებას.

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 დავიწყებული ახლო წარსულის, სახელდობრ, მეიერჰოლდისა და სხვათა თეატრალური პრაქტიკის გახსენების შესაძლებლობა შეიქმნა და მათი მონაპოვრების შეცნობა იმდენადვე აუცილებელი, რამდენადაც საფუძვლიანად გვქონდა ათვისებული სტანისლავსკის რეჟისორული გაკვეთილები. როცა ჩვენი სასცენო ხელოვნების ღრმად რეალისტურ ბუნებას ორგანულად დაუკავშირდა ექსცენტრული თეატრალური ფორმები, უკიდურესი

[1] გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ. „ხელოვნება“ 1997. გვ. 101-102.

[2] Гугушвили Э. Первая встреча с Брехтом. газ.«Заря Востока». 1964. 26.01.

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“.[1]

ყოველი თავისი ახალი სპექტაკლით: „ხანუმა“, „სეჩუანელი 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.

„ვითარების 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 ეპოქისათვის დამახასიათებელ საყოველთაო კრიტიციზმსა და რევიზიონიზმს ასახავდა.“[2]

უსამართლობა იქნებოდა იმის მტკიცება, თითქოს ქართულ თეატრში რობერტ სტურუამდე არ ყოფილა ანალოგიური ცდები. ასეთი ცდები მრავლადაც 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

---

[1] მუმლაძე დ. რობერტ სტურუა. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 12. 1981. გვ. 33.

[2]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.

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“.[1]

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 პაროდიის, გროტესკის, ირონიის, კარნავალურობის თეორია გადაამუშავა და საკუთარ სარეჟისორო ენაში ორგანულად გამოიყენა.

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

[1] Стуруа Р. Обрати театр в зрелище. газ. «Заря Востока». 1984. 17.06.

მმართველობისადმი მხიარული დამოკიდებულების გაცნობიერებით განმსჭვალულია კარნავალური ენის ყველა ფორმა და სიმბოლო."[1]

და მართლაც, რობერტ სტურუას მთელ შემდგომ შემოქმედებაში სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ურთიერთშეკავშირება მოხდა და არა აღრევა. „ბრეხტის შეუღლებამ 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 ჭვრეტა შესაძლებელი ხდება. 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."[2]

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

„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. ყანჩელი) 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

---

[1]Бахтин 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.

[2] ბოკუჩავა თ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 88.

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.[1] ამ ფაქტის შეგრძნება ალბათ უფრო მოგვიანებით მოხდა, როდესაც მან განახორციელა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ თ. ჩხეიძესთან ერთად, „ყვარყვარე“ და „კავკასიური ცარცის წრის“ დადგმები.

თეატრმცოდნე დალი მუმლაძე 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 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.“[2]

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

---

[1] ხალისითა და შემართებით. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. №6. 1980. გვ. 11.

[2] მუმლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 33.

„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 ადგილი 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 ბრეხტის „კავკასიურ ცარცის წრეს“. ეს იყო რეჟისორის მეორე შეხვედრა უშუალოდ ბრეხტის დრამატურგიასთან, თუ არ ჩავთვლით „ყვარყვარეში“ მის მიერ გამოყენებულ სცენას „არტურო უის კარიერიდან“. ცნობილია, რომ ბრეხტმა 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 კლაბუნდის ადაპტირებული თარგმანი – „ცარცის წრე“, რომელიც მე-13 საუკუნის იმავე სახელწოდების, ლი ცინჩაოს ნაწარმოების თარგმანი იყო. აგრეთვე, თავად ბრეხტის 1940-იანი წლების დასაწყისში დაწერილი ნოველა „აუგსბურგის ცარცის წრე“. „კავკასიური ცარცის წრე“ ბრეხტის ერთ-ერთ 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“).

„კავკასიურ 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 „სეჩუანელი 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 რაღაცნაირად 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“.[1]

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 უვითარებდა**

[1] კაკაბაძე ნ. კავკასიური ცარცის წრე. ჟ. „ცისკარი“. 1976. №11. გვ. 130.

კრიტიკულ დამოკიდებულებას სცენაზე მიმდინარე სიუჟეტის მიმართ და, როგორც უკვე აღვნიშნე, ქმნიდა ეპიკური და დრამატული ელემენტების ორგანულ სინთეზს.

სპექტაკლი ერთგვარი „პარად-ალეთი“ 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 მიეღწიათ 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 სათეატრო 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, ლოთი, 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. ჩხიკვაძე), შერწყმული იყო პირობითი, თეატრალური მანერა დიდ გულწრფელობასთან.** გავიხსენოთ, თუნდაც, სცენა მას შემდეგ, როცა გრუშე პატარა მიშიკოს სოფლელ ქალს უტოვებს. წამყვანის შეკითხვაზე „მაშ რატომა 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 აზდაკიც 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 ამძაფრებდა მსახიობთა თამაშს, აღრმავებდა პლასტიკურ-გამომსახველობით საშუალებებს, მაყურებელს უქმნიდა

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

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. გავიხსენოთ, 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 ისევ „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. იმავდროულად,

ქართული ჰიმნებით უხვად გაჯერებულ დადგმაში, „კომპლისიტი“ კიდევ ერთხელ ქმნის თეატრალურ მაგიას უმარტივესი საშუალებებით; მაგალითად, დასარტყამი ინსტრუმენტების მეშვეობით იქმნება მდინარის დინების ეფექტი და შემდეგ, მდინარის დინება, გადაიქცევა ჯარისკაცთა შემაძრწუნებელ საბრძოლო შუბებად. ზოგიერთი ეფექტი ადრეული დადგმებიდან არის აღებული“.[1]

თეატრალური დასის „ბლექაიდ თეატრი“ (Blackeyed theatre) 2011 წ. განხორციელებული წარმოდგენის შესახებ ანნე მორლეი-პრაისტმანი წერს:
„ტომ ნეილის დადგმა ხაზს უსვამს ისტორიაში ისტორიის სიმბოლურ ასპექტებს. ვიქტორია სპეარინგის 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 გაფორმება, რომელშიც **უხვად ჟღერს აღმოსავლეთ ევროპის ხალხთა მუსიკის ელემენტები, უფრო მეტად კი სევდიანი იბერიული, აბრწყინებს მოქმედებას**“.[2]

შესაძლოა, რ. სტურუას წარმოდგენაში ბრეხტის 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 ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკის გააზრებაში. რეჟისორმა, სწორედაც რომ, ბრეხტი დააუდლა ბახტინთან, ქართულ თეატრთან და „ხელოსნის“ მსგავსად პირდაპირ არ გადმოიტანა ბრეხტისეული პრინციპები ქართულ თეატრში.** ამას გარდა, რ. სტურუა როგორც არ უნდა ცდილიყო, ვერ დაძლევდა ქართველი

---

[1]Taylor P. Caucasian Chalc 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.

[2] Morley-Priestman A. The Caucasian Chalc Circle (Tour-Norwich). WhatsOnStage. 2011. 02.02. http://www.whatsonstage.com/reviews/theatre/southeast/E8831296746746/The+Caucasian+Chalk+Circle+(tour+%96+Norwich).html
Finally had been reviewed in 10.02. 2014.

მსახიობის ბუნებას, მის ემოციურობას, ტრადიციებს, რაც გვსურს თუ არა, მაინც იჩენს თავს ყოველი ნიჭიერი შემოქმედის ქმნილებაში. ამის საუკეთესო მაგალითი სპექტაკლში იყო რამაზ ჩხიკვაძის აზდაკი და იზა გიგოშვილის გრუშე ვაჩნაძე. მათ თამაშში ორგანულად შეერწყა ემოციურობა და ბრეხტის „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“.[1]

და მართლაც, გავიხსენოთ, თუნდაც, გ. საღარაძის მიერ შექმნილი სამი სახე – ეფრეიტორის, 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 ეფრეიტორის პირველი შემოსვლა. იგი ჯარისკაცის მხრებზე „ამხედრებული“ წარმოგვიდგებოდა სცენაზე. ამით რეჟისორი ეფრეიტორის ეგრეთწოდებულ „სალდაფონობაზე“ მიგვანიშნებდა, რომელშიც ჩაქსოვილი იყო

[1] კიკნაძე ვ. თეატრი და დრო. თბ. 1984. გვ. 252

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 გამოამზეურეს ბრეხტის დრამატურგიის მშვენიერება. ეს ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან სულ ცოტა ხნის წინ ბრეხტი წარმოგვიდგინეს სულთამხუთავ იდეოლოგად, რომლის პიესებში ვერ ვხედავთ სინათლეს და სილაღეს. სწორედ ამიტომ, ბრეხტის ნაწარმოებებზე შექმნილი სპექტაკლები გვღლიდა და გვაღიზიანებდა კიდეც. რ. სტურუამ მოახერხა თავისებურად გაეაზრებინა ბრეხტი, რაც საკმაოდ შორს დგას დასავლეთ ევროპის რეჟისორთა კონცეფციებისაგან. მაყურებელი მოაჯადოვა ამ სპექტაკლის უკიდეგანო თეატრალობამ და დიდი დღესასწაულის უშუალო მონაწილედ აქცია, თითქოს მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის ზღვარი მოიშალა“.[1]

საოცრად მრავალპლანიანი აღმოჩნდა სპექტაკლი „კავკასიური ცარცის წრე“ რეჟისორული აზროვნებით, მსახიობთა შესრულებით, მხატვრის (გ. მესხიშვილი), კომპოზიტორის (გ. ყანჩელი) ნამოღვაწარით. სიმფონიზმმა, ურთიერთშერწყმამ ყოველი დეტალისა, ყოველი ხაზისა სპექტაკლს მიანიჭა სისადავე და მთლიანობა. სპექტაკლი სავსე 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**

---

[1] კოსინსკი რ. რუსთაველის თეატრის მუზეუმის მასალებიდან, გაზ. „ავენირე“. პოლონეთი.

განუხორციელებლობის თემას. 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".[1]

ამ სპექტაკლში რობერტ სტურუამ გამოიყენა „ციტირების" ხერხი: „ციტირებები" თავისი ადრინდელი სპექტაკლებიდან, ერთგვარი კოლაჟი სხვადასხვა სპექტაკლების დეკორაციებიდან, მაგალითად: „კავკასიური ცარცის 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 „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი" ერთგვარი მითოლოგიური იგავია სამყაროს წყობაზე. ეს უკანასკნელი, ადამიანის მიერ ბოლომდე

[1] ბოკუჩავა თ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 115.

შეუცნობელია და, ალბათ ამიტომაც, ყოველ ნაბიჯზე ღალატობს 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, „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის" სტურუასეული ბრეხტი უფრო სკეპტიკურია. აქ, ამ სპექტაკლში ბრეხტისეული „გაუცხოების ეფექტი" ყველაზე უფრო მეტად აისახა რეჟისორისა და დროის გაუცხოებაში.**

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რა არის ბრეხტის ეპიკური თეატრის მთავარი პრინციპი და რა განმასხვავებელი ნიშნებია ილუზორულ, მიმეტურ თეატრსა და ბრეხტის „ეპიკურ თეატრს" შორის?
2. პიტერ ბრუკის მოსაზრებით, რომელი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლების გამო არის ბრეხტი თანამედროვე თეატრის მთავარი ფიგურა?
3. რა არის ბრეხტის „გაუცხოების მეთოდის" მთავარი მიზანი და უარყოფს თუ არა იგი მთლიანად მსახიობის თამაშში ე. წ. გარდასახვის მეთოდს?
4. რა საშუალებებს, ხერხებს იყენებს ბრეხტი თეატრში სინამდვილის ილუზიის გასაქრობად?
5. მაყურებელში კრიტიკული აზროვნების გამომუშავების გარდა, რა დანიშნულება აქვს თეატრს ბრეხტის მიხედვით?
6. როდის დაიდგა ბრეხტი პირველად საქართველოში, ვინ იყო რეჟისორი და რა პიესა განახორციელა?
7. ვინ გაარღვია პირველად საქართველოში რომანტიკული, მიმეტურ-ილუზორული თეატრის წრე და დასაბამი მისცა ანტიილუზორულ, პაროდიულ-გროტესკულ თეატრს?
8. ბრეხტის რომელი პიესა დადგა სტურუამ პირველად და რამდენჯერ განახორციელა მისი დადგმა რუსთაველის თეატრში და რატომ, რა მიზეზით?
9. რომელ წელს დადგა რობერტ სტურუამ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე" და რა ძირითადი მონტაჟური ცვლილებები განახორციელა სპექტაკლში?
10. რა ფუნქცია დააკისრა ჟანრი ლოლაშვილის მთხრობელს რეჟისორმა „კავკასიურ ცარცის წრეში"?

11. სპექტაკლში – „კავკასიური ცარცის წრე“, რომელი პერსონაჟების სახეებში მოხდა შერწყმა ბრეხტის სათეატრო თეორიის (სამსახიობო ხელოვნების) ძირითადი ნიშნების?
12. რა ძირეული კონცეფციური სხვაობა იყო 1975 წ. დადგმულ „კავკასიურ ცარცის წრესა“ და 1992 წ. განხორციელებულ „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს“ შორის? (დაასახელეთ ამ სხვაობის მიზეზები).
13. დაასახელეთ ინტელექტუალური დრამის დაბადების წინამძღვრები.

თავი VI
რობერტ სტურუას ქრთული 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 მისაბაძი მაგალითია. აქედან გამომდინარე, ჩვენი მუშაობა შექსპირის სცენაზე განსახორციელებლად მიმართულია იქითკენ, რომ მის პიესებს მივანიჭოთ „თანამედროვე“ ჟღერადობა, ვინაიდან, მხოლოდ მაშინ, როდესაც

მაყურებელს უშუალოდ გააღიზიანებს პიესის შინაარსი, შესაძლებელია გადაილახოს დრო და პირობითობები“.[1]

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 ეროვნული დრამატურგიის ნაკლებობას და იმჟამად 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 გვეფიქრა, 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“.[2]

სწორედ მათ სახელთანაა დაკავშირებული „მეფე ლირის“ ცოცხალი სურათების განხორციელება პირველი საშუალო სკოლის (ძველი გიმნაზიის)

---

[1] Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. «Наука». 2003. стр.143.

[2] ყიასაშვილი ნ. „ქართული შექსპირიანა“. თბ. 1959. გვ. 9.

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 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“.[1] 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 სიმწვავით აღმოაჩინა შექსპირის სახით ხელოვანი, რომელიც მოვლენებს გადმოსცემდა დაუნდობელი სიმახვილით და შეულამაზებელი სიმართლით. კლასიკოსის ნაწარმოებები გაიაზრებოდა თანამედროვე დრამის, განსაკუთრებით, ბრეხტის პოზიციებიდან“.[2]

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

[2] Бартошевич А. Диалоги с Шекспиром. ж. «Театр». 1976. № 6. ст. 53.

შექსპირის გააზრება თანამედროვე დრამისა, ბრეხტის თეატრის პოზიციებიდან სამოციანი წლების დასაწყისში რუსთაველის თეატრშიც შეინიშნებოდა. „შექსპირისეულ თეატრში თავისუფლად თანაცხოვრობენ ბრეხტიც და ბეკეტიც, მაგრამ თავად ის (შექსპირი) ერთი თავით მაღლა დგას ორივეზე. ჩვენი ამოცანაა – პოსტბრეხტისეულ ეპოქაში წინ გავჭრათ გზა, უფრო სწორად, უკან – შექსპირთან“.[1]

მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე შექსპირის სამი პიესა განახორციელა. „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1964 წ.), „მეფე ლირი“ (1966 წ.) და „იულიუს კეისარი“ (1967 წ.). ამ სპექტაკლების გაანალიზება ცალკე თემის საგანია. მე კი ამ სამი დადგმიდან გამოვყოფ „ზაფხულის ღამის სიზმარს“. მ. თუმანიშვილის ეს დადგმა, დღესდღეობით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ჩავარდნილ 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 თითქოს „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“.[2] 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“.[3] – წერს პიტერ ბრუკი. შეიძლება „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, მართლაც, არ გამოუვიდა მ.

---

[1] ბრუკი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 143.

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

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

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 გაუცნობიერებლად 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 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. „სავსებით 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“.[1]

შექსპირმა თავის ტრაგედიაში დაგვიხატა აგრეთვე რიჩარდის წინააღმდეგ მებრძოლნიც. მაგალითად, რიჩმონდი. დრამატურგმა იგი პიესის ბოლოს შემოიყვანა, შეაბრძოლა რიჩარდს და დაამარცხებინა, ე. ი. საბოლოოდ კეთილს გაამარჯვებინა ბოროტზე. რობერტ სტურუამ კი რიჩმონდიც რიჩარდის თანამზრახველად გამოიყვანა და შეიძლება მასზე უფრო საშიშ ბოროტმოქმედადაც. მახსოვს, ბევრნი უკმაყოფილონი იყვნენ რიჩმონდის 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 რიჩმონდის სახის ამგვარი გადაწყვეტა. აი, რას წერს ამის შესახებ თეატრმცოდნე ა. ბარტოშევიჩი: „ლიპეცკის თეატრის სპექტაკლში „რიჩარდ III“ რიჩმონდი – ახალგაზრდა, ძლიერი მხეცია, მგლის ლეკვი, რომელსაც სურს შერკინება, ბოლოს მეორე რიჩარდი აღმოჩნდება. თითქმის იმავე სქემით, საზოგადოდ მიღებული გადაწყვეტისგან განსხვავებულად არის დადგმული „რიჩარდ III“ ფინალი ლვოვის თეატრში. სპექტაკლს ამთავრებდა იგივე მაცნე, ვინც იწყებდა. იგი მხნედ მოუთხრობდა სიმშვიდესა და კეთილდღეობაზე, ბოლოს და ბოლოს ინგლისს რომ ეწვია. მაცნეს წამოძახილების ფონზე რიჩმონდი ჩუმად ებღაუჭებოდა გვირგვინს, იხუტებდა მკერდზე, ხოლო სცენის ცენტრში თანდათან ნათდებოდა რიჩარდის ნაჯახი – ბოლო საგანი, რასაც ხედავდნენ სპექტაკლში. ყველაფერი თავიდან უნდა დაიწყოს“.[2]

როგორც ვხედავთ, საბჭოთა კავშირის სამი სხვადასხვა თეატრი თითქმის ერთდროულად, სხვადასხვა მხატვრული ფორმით, მივიდა რიჩმონდის სახის აზრობრივად ერთნაირ გადაწყვეტამდე. ეს ფაქტი, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ

[1] ბრუკი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 224.

[2] ბარტოშევიჩი ა. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 60-61.

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 სჩადიხართ, წინააღმდეგ შემთხვევაში თქვენ დაკარგავთ ადამიანურ სახეს, ადამიანურ ღირსებას, ყოველგვარ ადამიანურს და გადაიქცევით 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.“[1].

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 თამაში, 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

[1]ბრუკი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 258-259.

ინსტინქტი. არავინ არ განსაზღვრავს სხვის ცხოვრებას, როგორც რაღაც ფასეულს. აქ ფასობს მხოლოდ თანამოაზრე, ისიც იქამდე, სანამ შეუძლია გაგიწიოს სამსახური“.[1]

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 მორალურად აკნინებენ, საკუთარ მე-ს აკარგვინებენ ადამიანს, ლაქუცა ფინიად გადააქცევენ, როგორც ამას უკეთებენ კენტერბერის არქიეპისკოპოსს. ყოველივე განცდილისა და გადატანილის 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.

რობერტ სტურუას დაინტერესება შექსპირის „რიჩარდ მესამეთი“ 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,

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

რუსთაველის თეატრის „რიჩარდ მესამე“ შექსპირული სპექტაკლია, დიდი ინგლისელი დრამატურგის ნაწარმოების სულის ერთგული. „მე ვთვლი, 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“,[1] – 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 შუაკაცების ეპიზოდი, რომელიც გაერთიანებულია რიჩარდისა და მისი ამალის მოლაპარაკების სცენასთან. რიჩარდი თითქოს ესწრება ჰესტინგსთან შუაკაცების 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

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

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. ამით რეჟისორმა დრო მოიგო და ამავე დროს გვიჩვენა რიჩარდის დამოკიდებულება, მისი ფიქრი მხდალი კლარენსის უკანასკნელ ღამეზე. რობერტ სტურუას სპექტაკლიდან მთლიანად გაქრა ეპიზოდები, რომელშიაც მოცემული იყო დიალოგი მოქალაქეებისა მეფე ედვარდის სიკვდილის შემდგომ, გაქრა აგრეთვე ოჯახური სცენა მცირეწლოვანი იორკის ჰერცოგის, 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 ჭკვაშეშლილებრ იტანჯებოდა,

უწყალოდ ღვრიდა ძმა ძმის სისხლსა, მამა შვილისას“[1] 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 აჩრდილთა გამოცხადების სცენები.** შექსპირთან ისინი რიჩარდსა და რიჩმონდს მოევლინებიან ბრძოლის წინ, წყევლიან რა პირველსა და ამხნევებენ მეორეს. სპექტაკლში ლირიკული ვალსის თანხლებით საორკესტრო ორმოდან ამოდიან ხელიხელ ჩაკიდებული პატარა პრინცები, ისინი ავანსცენიდან სცენის სიღრმისაკენ მიემართებიან. მათი მსვლელობა რამდენჯერმე მეორდება. სცენის სიღრმეში ჩნდებიან სხვა აჩრდილებიც. რიჩარდი ამ დროს ორი გვირგვინით ხელში გიჟივით დაბორიალობს სცენაზე და ცდილობს აჩრდილების განდევნას. ამ

[1] შექსპირი უ. რიჩარდ მესამე. თხზულებათა სრული კრებული. ტ. 1. „ხელოვნება“. თბ. 1983. გვ. 222.

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 ვაძლევ 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 მარგარეტის, რიჩარდისა და რიჩმონდის დიალოგები. **სპექტაკლში შემოყვანილია ახალი პერსონაჟიც, 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 კიდეც 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 მოჰფენს ნათელს სტურუასეულ „რიჩარდ III" ინტერპრეტაციას.

„მ. ვ. – პიტერ ბრუკი თავის წერილში „შექსპირი ჩვენს დროში" წერს: „ჩვენ ვხედავთ, 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 ვდგავ “.[1]

მაყურებელთა დარბაზში შესვლისთანავე ჩვენს ყურადღებას იპყრობდა სცენა, რომელიც საბრძოლო კარავს მოგვაგონებდა. ჭარბობდა რუხი, მონაცრისფრო, მოშავო ფერები, კედლები ალაგ-ალაგ ჩაშავებული. რამდენიმე ადგილას თითქოს ხვრელები გაჩენილიყო. ამ ხვრელებიდან მოევლინებოდნენ შემდგომ რიჩარდს აჩრდილები. მოთეთრო, ალაგ-ალაგ თითქოს ამომწვარი ტილო ფარავდა სცენის უკანა მხარეს. სცენის ცენტრში ჭერი ჩამონგრეულიყო და იქიდან მოჩანდა დაძენძილი ტილოები. სცენაზე გაფანტულიყო სხვადასხვა აქსესუარები: ზეამართული ნამგლები, ცელები, შუბები, ურმის თვალი. 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

---

[1]ვასაძე მ. საუბრები რობერტ სტურუას სათეატრო ენაზე. ჟ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, 2010. №4. გვ. 20-21.

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“.[1]

ამასთან დაკავშირებით მინდა ერთი ფაქტი გავიხსენო. **„რიჩარდ III“ დადგმის 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** (ჰიტლერის, 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 თანამდევი). 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 ადევნებდა რიჩარდი, რომელიც იმავე შავი ხვრელიდან გამოდიოდა სცენაზე.

---

[1]Зейфас Н. Dramma der musica и музыка для драмы. ж. «Советская музыка». 1981. №2. ст. 92.

რიჩარდი – რამაზ ჩხიკვაძის შესრულებით მთავარი და ამოსავალი წერტილი გახლდათ სპექტაკლში. მასზე, მის თამაშზე მოდიოდა სპექტაკლის აზრობრივი დატვირთვის ერთი მესამედი. სწორედ რიჩარდის სახეში იყო გამოხატული 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 ბრეხტის „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 მოდუნებულს მშვიდობის ჟამსა

სხვა არაფერი დამრჩენია დროს გასართობად,
თუ არა იგი, რომ ვუყურო ჩემს აჩრდილს მზიან დღეს
და ჩემის თვალით განვიცადო ეს სახიჩრობა.
რახან ასეა, არშიყობა რაკი არ ძალ-მიძს
და ვერ ავყვები ამ ტკბილ ჟამთა დროს გატარებას,
მაშ სიბოროტით მაინც უნდა ვიჩინო თავი
და ჩავუმწარო სხვებს ამაო სიამოვნება“.[1]

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. პრინცებთან შეხვედრისას იგი იჩენდა ბავშვის ფსიქოლოგიის არაჩვეულებრივ ცოდნას. ზოგიერთ შემთხვევაში მის „მსხვერპლთ“ შეუძლებელი იყო ეჭვი შეჰპარვოდათ რიჩარდის გულწრფელობაში, მაგრამ ამავე დროს, **რამაზ ჩხიკვაძე**

[1] შექსპირი უ. რიჩარდ მესამე. უილიამ შექსპირის ტრაგედიები. ტ. I. თბ. 1953. გვ. 6.

„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 ჰენრიხ VI და აქედან გამომდინარე ასრულებდა თავის ვალს, ებრძოდა რა მის მტრებს. ჰესტინგსი 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 თანამდევ ორეულად, სულიერ შვილად, რიჩარდის ყველაზე ამაზრზენი ბოროტმოქმედებების მოწმედ. რიჩარდი ყველაფერში ენდობოდა რიჩმონდს და სწორედ ამაში ტყუვდებოდა. **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 ამალა 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 პანღურითაც დააჯილდოებდა. აქ, ისევე, 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 რიჩმონდი მირბოდა რიჩარდის წინააღმდეგ ჯარის მოსაგროვებლად, რობერტ სტურუას მიერ სპექტაკლში შემოყვანილი მასხარა პანღურით აცილებდა მას, გამოხატავდა რა ამით უპატივცემლობას რიჩმონდისა და მისი ვითომდა კეთილშობილური მისიისადმი. რიჩმონდის პატივმოყვარეობის და ძალაუფლებისაკენ მისწრაფების დამამტკიცებელი გახლდათ სპექტაკლის ფინალური სცენა. რიჩარდის მოკვლის შემდეგ ხელში ჩაიგდებდა რა გვირგვინს, უდიერად გადააბიჯებდა რიჩარდის 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“.[1]

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 წარმოადგენდა თითქოს ერთგვარ სიმბოლოს ბედისწერისა. სიმბოლოს იმათი დასჯისა, ვინც კი ადამიანურ უფლებებს თელავდა. მას ხელში ეჭირა ბედისწერის წიგნი. მარგარეტი „იბარებდა“ ხოლმე რიჩარდის მიერ მოკლულთა სულებს. ამ პროცედურის შესრულების დროს მის სიტყვებში ერთგვარი ირონიაც ჟღერდა.** ასე მიმართავდა მარგარეტი ჰესტინგსს მისი სიკვდილით დასჯის წინ.: „იჩქარეთ მილორდ, რიჩარდს სადილი უგვიანდება“. ზოგიერთ სცენაში მარგარეტი რეალურ პერსონაჟადაც წარმოჩნდებოდა. მაგალითად, წყევლის სცენაში. მაგრამ **რიჩარდთან**

---

[1] ბრუკი პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 135.

მისი დიალოგი ფინალურ სცენაში წმინდა პირობითობა იყო. აქ მარგარეტი რიჩარდის ერთგვარი სინდისის ქენჯნა გახლდათ. სპექტაკლში მარგარეტი ხშირად თავისუფლად ერეოდა მოქმედების მსვლელობაში. სწორედ იგი აფრთხილებდა რიჩმონდს რიჩარდის გამეფების შემდგომ, რომ მან იჩქაროს, თორემ რიჩარდი მისთვისაც მოიცლის.

ელიზაბეთის როლს სპექტაკლში ასახიერებდა სალომე ყანჩელი. **ელიზაბეთმა ერთხელ უკვე იგემა ძალაუფლების სიტკბო და არ სურდა დაკარგვა. ეს მომენტი ამოსავალი წერტილი იყო ელიზაბეთის სახის სტურუასეული 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 ბებიაობა 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 შეუხორცებელი 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 მოლანდებების სცენებს შორის, იგი თითქმის მიწის ქვეშიდან ამოდიოდა. მოლანდებებისაგან დაღლილი რიჩარდი ეხვეოდა მას, ამ მისთვის მძიმე მომენტში თითქოს შველას ითხოვდა დედისაგან, უკანასკნელის ხმაში კი ისმოდა როგორც ტკივილი, შეცოდება, თანაგრძნობა, ასევე ზიზღი.** იგი წყევლიდა თავის შვილს და ამ წყევლის სიტყვებით უჩინარდებოდა მიწაში. „შემაძრწუნებელი 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“.[1]

სპექტაკლში ბაკინგემი (გ. გეგეჭკორი) გამოყვანილი იყო ყველაზე უფრო ერთგულ თანამზრახველად გარკვეულ საზღვრამდე. იგი ყველაზე უფრო ეშმაკი და

---

[1] ორჯონიკიძე გ. დასახელებული ნაშრომი.

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 თავაზიანი იყო მაშინაც, როდესაც ხალხს სიკვდილით დასჯაზე უშვებდა. ბაკინგემი ეხმარებოდა რიჩარდს, მაგრამ ამას აკეთებდა პირადი გამორჩენისთვის. ამას რიჩარდი ხვდებოდა. ამიტომაც ბევრ დაპირებას აძლევდა, ხოლო იმ მომენტში, როდესაც ბაკინგემი 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 ანტითეზის 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“.[1]

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.

---

[1] ბრუკი პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 109.

სპექტაკლში საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი რიჩარდის სიკვდილის სცენა. ჯამბაზი აცხადებდა ფინალური სცენის სახელწოდებას: „სიკვდილი მეფე რიჩარდისა“. რიჩმონდი ფიზიკურად ლამაზი და რიჩარდი ფიზიკურად მახინჯი მიემართებოდნენ ინგლისის რუკისაგან. ყოფდნენ მასში თავს, იღებდნენ უზარმაზარ ხმლებს და იწყებოდა ბრძოლა. ეს სცენა მუსიკისა და განათების მეშვეობით საკმაოდ ეფექტურად იყო გაკეთებული. რიჩმონდი 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 რიჩმონდი, ასევე ნელა გვირგვინისაგან თვალმოუშორებლივ ადიოდა ყველაზე ამაღლებულ, მბრძანებლის ადგილზე და ჩამოიცვამდა რა თავზე გვირგვინს, ქვავდებოდა. სცენაზე ავის მომასწავებელი დუმილი დაისადგურებდა. მეფდებოდა რიჩმონდი, 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.“[1]

საკონტროლო შეკითხვები:

1. როდიდან არის ცნობილი საქართველოში უილიამ შექსპირი, ვინ იყვნენ შექსპირის პირველი მთარგმნელები?
2. მიხეილ თუმანიშვილის რომელ დადგმებში უნდა ვეძებოთ შექსპირის სტურუასეული ინტერპრეტაციების წინამძღვრები?
3. შექსპირის შემოქმედების რომელ პერიოდშია დაწერილი „რიჩარდ მესამე“ და რომელ ჟანრს მიაკუთვნებენ შექსპიროლოგები ამ პიესას?
4. რა არის „რიჩარდ მესამეს“ სტურუასეული ინტერპრეტაციის უმთავარესი მახასიათებელი (ნიშანი) და გმირთა სახეების ინტერპრეტაციისას, რა მნიშვნელოვანი ცვლილება შეიტანა რობერტ სტურუამ?
5. რა ფორმით გვაწვდის რეჟისორი შექსპირის ტრაგედიას?

[1] Интервию с Р. Стуруа. ж. «Театральная жизнь». 1983. №4. ст. 14.

6. შექსპირის გმირთა ხასიათების ცვლილებების გარდა, რომელი ახალი პერსონაჟი შემოიყვანა რობერტ სტურუამ სპექტაკლში და რა ფუნქცია დააკისრა?
7. აკონკრეტებდა თუ არა სპექტაკლის სცენოგრაფია და კოსტიუმები ეპოქას, დროს?
8. როგორ გადაწყვიტა რეჟისორმა ფინალში რიჩარდის სიკვდილის სცენა და რა იყო სპექტაკლის მთავარი სათქმელი?
9. გაანალიზეთ პიტერ ბრუკის მოსაზრება: „შექსპირისეულ თეატრში თავისუფლად თანაცხოვრობენ ბრეხტიც და ბეკეტიც, მაგრამ თავად ის (შექსპირი) ერთი თავით მაღლა დგას ორივეზე. ჩვენი ამოცანაა – პოსტბრეხტისეულ ეპოქაში წინ გავჭრათ გზა, უფრო სწორად, უკან – შექსპირთან“.

„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, მაგრამ 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“[1] ამ სპექტაკლს გაუმართლებელ და უაზრო ცდას 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.

[1] ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები. ტ.II, თბ. „კენტავრი“. 2010. გვ.426.

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“.[1] – წერს ნოდარ გურაბანიძე.

რობერტ სტურუამ „მეფე ლირში“ ჰარმონიულად გააერთიანა სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობა. თავის „სათეატრო ენას“ ახალი ჟღერადობა შესძინა. ე. 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 ჩაგვახედა ადამიანის შინაგან სამყაროში, მის 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

---

[1] გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ. „ხელოვნება“, 1997. გვ. 385.

გრძნობად, ემოციურ აღქმაზე, რათა „შეძრას“ მაყურებელი. ...ფხიზელი თვალით შეხედოს სამყაროს, შეიგრძნოს, რომ მხოლოდ მის აქტიურ მოქმედებაზეა დამოკიდებული, სამყარო უწინდებურად უცვლელი დარჩება, თუ არა. აი, სპექტაკლის ძირითადი მიზანი და აქ იმდენად არა ბერტოლტ ბრეხტს, 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“.[1]

დეკორაცია (მხატვარი მ. შველიძე) სცენაზე მაყურებელთა დარბაზის ანარეკლს წარმოადგენდა. სცენაზე წარმოდგენილი იყო სცენის უკანა „გაშიშვლებული“ კედელი, სცენას რკალად ეკრა ლოჟები და იარუსები (მაყურებელთა დარბაზის იმიტაცია), „გაშიშვლებული“ იყო სცენის განათებაც, სოფიტები, პროჟექტორები. სცენის ცენტრში სამეფო ტახტი–სახრჩობელა იდგა, რომლის თავზე მაიმუნი იყო წამოსკუპული. ქანდარაზე კი შემოსმული იყო ადამიანის ფიტული, კრებითი სახე – მუდმივად თვალყურის მადევნებელი სცენაზე მიმდინარე მოვლენებისა, „ცხოვრების თეატრის“ მოთვალთვალე. უსიტყვო მოწმე იმ თამაშისა, რომელიც ლირსა და მის შთამომავლებს გაუმართავთ. სწორედ მის ინდიფერენტიზმში თითქოს მოიაზრებოდა სამყაროს ტრაგიკული აღსასრული. სცენის სიღრმეში „სამშენებლო ნაგავი“ იყო მიმოფანტული, იქვე დაგებული ვიწრო ლიანდაგი, ზედ შემდგარი ვაგონეტით. მთელი დეკორაცია თეატრში თეატრის იმიტაციას წარმოადგენდა. მაყურებლის აღქმაში ეს თეატრში გათამაშებული თეატრის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. „თეატრი ცხოვრებაა“, „ცხოვრება კი თეატრი.“ „რ. სტურუას ინტერპრეტაციით ლირის ტრაგედია დროით შემოუსაზღვრელია, იგი შეიძლება მომხდარიყო მითიურ ეპოქაში და იგი შეიძლება მოხდეს დღესაც. მ. შველიძის სცენოგრაფიაც ამასვე გულისხმობს“.[2]

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 ლირი თავის შთამომავლებში. დესპოტური მმართველობის

---

[1] ურუშაძე პ. მეფე ლირი ქართულ სცენაზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. №5.1988. გვ. 73.
[2] გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 389.

სისტემა ქმნის ნაძირლებს, არაადამიანებს, რომლებსაც არანაირი სიკეთის, სიწმინდის არ სწამთ. მათთვის არ არსებობს არანაირი ნათელი.

მაყურებლის ყურადღებას რეჟისორი სპექტაკლის დასაწყისიდანვე იპყრობდა. სცენაზე ლირის 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 გულისშემაღონებელი პაუზის შემდეგ სცენაზე შემოდიოდა ლირი, თავის უსაყვარლეს ქალიშვილთან-კორდელიასთან ერთად. რამაზ ჩხიკვაძის ლირს ცალ ხელში გალია ეჭირა, შიგ გამომწყვდეული ჩიტით. **აღსანიშნავია, რომ ყველა პერსონაჟის ჩაცმულობა, გარდა კორდილიასი, თვით მეფე ლირისაც კი ერთნაირი და უსახური იყო ყველას უხეში ჯვალოსაგან შეკერილი ნაცრისფერი, გრძელი ანაფორა ეცვა. მხოლოდ კორდილიას ჩაცმულობა გამოიყოფოდა სიჭრელით და ფერადოვნებით. რეჟისორმა კოსტიუმებშიც გაუსვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ ერთადერთი ადამიანი, რომელიც ლირის დესპოტიზმს ეწინააღმდეგება, არის მისი ნაბოლარა, საყვარელი ქალიშვილი კორდილია. მისი ჩაცმულობა, ექსტრავაგანტური და მაყურებლისთვის თვალში საცემი იყო.** ლირის შემოსვლამდე სცენაზე უცნაური ღმუილის ხმა ისმოდა. ეს ღმუილი, აუტანელ სიჩუმესთან მონაცვლეობით, რამდენჯერმე მეორდებოდა. ეს მოლოდინის გრძნობა უკვე აუტანელი ხდებოდა, გაუსაძლისი. მაყურებელი, მოქმედ პირებთან ერთად ელოდა ლირის გამოჩენას. ფიქრობდა, ვინ არის იგი? მაყურებელს ლირი წარმოედგინა დიდებული, წარმოსადეგი გარეგნობის პიროვნებად. სცენაზე კი შემოდიოდა თმაგათეთრებული მოხუცი. მას სხვებსავით 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 გალიაში 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 ხვდებოდა, 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 ნაზოლარა, 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 გონერილი (თ. დოლიძე) იწყებდა. იგი დგებოდა მეფის წინაშე და აკანკალებული ხმით წარმოთქვამდა მონოლოგს. ლირი შეაჩერებდა მას. სათევზაო ბადის ტარით მიანიშნებდა უკან დამდგარიყო. გონერილი 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, როგორც უკვე აღვნიშნე, სცენაზე მამასთან ერთად შემოდიოდა. 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 მოეხრჩო კორდილია. შემოახევდა ტანსაცმელს და მიწაზე დაანარცხებდა. სიბრაზე და განრისხება მას არა მარტო გონებას, არამედ სმენასაც უხშობდა. მის გონებამდე 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 კიდეც როგორც მის მიერ შექმნილი სახელმწიფო სისტემის დაშლა, ისე თავად ლირის გამოფხიზლება“.[1]

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 ჟღერადობა 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.

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“.[2]

ლირის მიერ გამართული „სპექტაკლი“ სცენიდან მარჯვნივ კულისებთან ახლოს, სცენაზე გაკეთებული დეკორატიული ლოჟის ქვეშ თამაშდებოდა. ლირის სპექტაკლისათვის დეკორაციები გლოსტერმა და ედმუნდმა მოამზადეს. ლირი

---

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

[2] Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. . «Наука». 2003. стр. 329.

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 თითით მოუხმობდა კენტს, ჯერ თავზე ხელს გადაუსვამდა და მერე ბეჭდიან ხელს გაუშვერდა 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 დატაკია, 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.

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 ყანჩელის „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. ჯვალოს 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 იწყებდა 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, ჯვალოს 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 ფალოსიაო, ისე „შეათამაშებდა“. რიგანს და გონერილს ერთდროულად აღმოხდებოდათ ვნებიანი გმინვა. „ყოველგვარი „ქიმერისაგან“ თავისუფალი გმირი მაყურებლის თვალწინ ცინიკურად აშიშვლებს თავის სულს, თითქოს ტკბება მაყურებელთა თვალებში არეკლილი საკუთარი სხეულის გამომწვევი პლასტიკით, თითქოს დარბაზსა და სცენას შორის აღმართულია

უხილავი სარკე, რომლის მეშვეობითაც იგი თავის ოინბაზურ ილეთებს ხვეწს. 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“.[1] – 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 გონერილი, ფერადი ტანსაცმლით, მსუბუქი, პლასტიკური მოძრაობით, რომელშიც გამოსჭვიოდა დაუოკებელი ჟინი და ავხორცობა, თითქოს ტკბებოდა საკუთარი სილამაზით და საკუთარი თავის რწმენით აღივსებოდა. გონერილი დაუნდობლად მოიშორებდა ყველას, ვინც კი წინ აღუდგებოდა, ამავე დროს მის სახეს ღიმილი არ შორდებოდა.

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

[1] გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 401-402.

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 უზნეობას – ლოთობას, 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 დები. **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 ლირის პიროვნებას, რომელშიც თავად რამაზ ჩხიკვაძე არ მონაწილეობდა. ჩვენ წარმოგვიდგენდნენ შვილებში გამხელილი მამის ძალზედ საინტერესოდ დამუშავებულ თემას, რომელიც არა მხოლოდ ლირის, არამედ მასთან დუბლირებული გლოსტერის (ა. მახარაძე) თვისებების ამოცნობაში ეხმარებოდა მაყურებელს“.[1]

რობერტ სტურუა სხვადასხვა რეჟისორული ხერხით ამძაფრებს სცენაზე წარმოდგენილი სამყაროს საშინელებებს. ამ საშინელებების წარმოჩენით მიჰყავს მაყურებელი დაძაბულობის უკიდურეს ზღვრამდე. რეჟისორი ცდილობს ლირთან 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 – პროჟექტორების დამაბრმავებელი

[1] მუმლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 39.

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 ლირის, 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.**

ლირის გონება ვეღარ უძლებს, ვეღარ აღიქვამს ამ ბოროტებას და ნელ-ნელა მას გონება ებინდება, იგი გიჟდება. არადა, ლირი იმკის იმას, რაც თავად დათესა. ლირის 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 ავტორის ბერტოლტ ბრეხტისათვის და თუკი რ. სტურუა თავის საუკეთესო სპექტაკლებში დაჟინებით 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 უაზრობაში“.[1]

რობერტ სტურუამ და ავთო მახარაძემ გლოსტერის სახეს მიანიჭეს ძლიერი, წინააღმდეგობებით აღსავსე ხასიათი. ავთო მახარაძის გლოსტერი ერთგვარად იმეორებდა ლირს, მის ისტორიას შებრუნებულად. წყნარი, მიმნდობი 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

[1] ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 71-72.

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 ხვდებოდა ლირთან მის მსგავსებას, მხოლოდ გროტესკული ხერხით გადაწყვეტილს. იგი კამფეტის წუწნით იწყებდა საუბარს, თითქოს მაყურებელს თავის გულისნადებს ანდობსო.** მის მონოლოგში დამწუხრებული ჟღერადობა 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 ღალატის 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 ღალატი ჩვეულებრივ ამბად იქცა. გლოსტერი ძალიან მშვიდი, სასაუბრო კილოთი უყვებოდა მაყურებელს, რომ მათ გარშემო დაისადგურა 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 კიდეც 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 დაერია. **რობერტ სტურუამ მაყურებლის წინაშე გლოსტერის ოცნებათა სამყარო თეატრალური მასკარადის გათამაშებით წარმოაჩინა.** გონერილისგან 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 ნიღაბივით ჰქონდა აკრული სახეზე. ცოტა ხანში კი

გლოსტერი მაყურებლის წინაშე წარსდგებოდა ოქროსფერ მოსასხამში გამოხვეული, 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. მთვრალი კორნუოლი სასტიკად სჯიდა გლოსტერს. იგი სკამზე გაათოკვინებდა გლოსტერს (ეს ის სკამია, რომელზეც სულ ცოტა ხნის წინ „იცხოვრა რიგანთან“) და თითით თვალს გამოსთხრიდა. მეორე თვალს კი რიგანი ამოუგდებდა. ტკივილისაგან გამწარებული გლოსტერი სკამიანად წამოიჭრებოდა, მაგრამ იქვე დაეცემოდა. რიგანი კი გადაალაჯებდა და თვალებში „ჩააშარდავდა“. **ისევე როგორც ლირს შეშლილობის შემდეგ ძალუძს 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 ნათდებოდა. დაუძლურებული გლოსტერი კი თანაგრძნობას იჩენდა ლირის მიმართ. გლოსტერი თავად განიცდიდა აუტანელ ფიზიკურ თუ სულიერ ტკივილს, მაგარამ მაინც ლირის გამო წუხდა და ლამობდა მის სულიერ განკურნებას. ეს ყველაფერი ა. მახარაძის ხმაში გამოსჭვიოდა. იგი ფიზიკურადაც, თავისი სხეულის სითბოთი ცდილობდა მოხუცი ლირის ქარიშხალში გაყინული სხეულის გათბობას. შეშლილი ლირი ვერ ხვდებოდა გლოსტერის ამ თანაგრძნობას. ხოლო **გლოსტერისათვის კი დაბეჩავებულ ლირთან შეხვედრა თითქოს მისი თვალახელის დასაწყისია. ლირთან 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 ლირის მსგავსი გზა გამოიარა, მაგრამ ამჯერად უღრმესი დრამატიზმით აღსავსე. თუკი ადრე მისი მსგავსება ლირთან 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 ულმობელი სამყაროა. ვერც შეშლილმა ლირმა 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 ლირის შემყურე გლოსტერი. ლირის „პარალელური" გმირის ის წინასწარმეტყველება სტურუასეული დადგმის ზეამოცანას წარმოადგენს. სწორედ ეს აზრი „მოაქვთ" კულმინაციური მომენტების „მეცხრე ზვირთებს", იგი მსჭვალავს სპექტაკლის მთელ სახიერ წყობას და ბოლოს, ახდება კიდეც ფინალში ნაწილებად დაშლილი სამყაროს სახით".[1]

სცენაზე წარმოდგენილი სამყარო სულ მალე დაინგრევა. ამის შესახებ რობერტ სტურუა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სათეატრო ენის განსხვავებული ხერხებით ამცნობდა მაყურებელს. „სცენაზე წარმოდგენილი სამყარო კი, მძიმედ დაჭრილი, კვნესის, ოხრავს, იდუმალი ხმების გრგვინვით აუწყებს ადამიანებს მოსალოდნელ კატასტროფას, მაგრამ ისინი – საკუთარ ვნებათა ორომტრიალში ჩართულნი, ვერ ხვდებიან ბუნების გამაფრთხილებელი ხმების აზრს".[2]

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 გაჩეჩილი ჰქონდა. იგი შეიძლებოდა 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-

---
[1] ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 73.
[2] გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 409.

სახრჩობელაზე შემომხტარი პლასტიკურ მოძრაობებზე აგებდა თავის მონოლოგს. მის სიტყვებში იგრძნობოდა გროტესკიც. იგი სხვადასხვა ჟესტებს უსადაგებდა წარმოთქმულ „მწარე ხუმრობებს“. თუკი ნათქვამი „დაფარული“ იყო, მაშინ ჟესტი პირდაპირ მიანიშნებდა და პირიქით, „ღიად ნათქვამს“ დაფარული ჟესტი მოსდევდა. კარის მასხარა „მწარე სიმართლეს“ ამბობდა და განასახიერებდა ერთდროულად. ამასთან, თავის ხელობასაც კი დასცინოდა. იგი ხაზგასმული თეატრალობით, პათეტიკური ინტონაციებითა და ჟესტებით 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 ამბობდა, თითქოს ამით თავის მორჩილებას გამოხატავდა. სცენაზე საიდანღაც 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 მოიკვეთა. 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 სითბოს 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 ლირი, მტანჯველი ჰალუცინაციების შემდეგ, სამგზის გაუყრის მუცელში დანას..."[1]

ლირი სამჯერ გაუყრიდა დანას მასხარას. პირველი დარტყმა მოულოდნელი იყო მასხარასათვის და იგი გაოგნებისგან გაღიმებული ხვდებოდა ამ პირველ დარტყმას. მეორე დარტყმაზე ფეხის წვერებზე წამოიწეოდა, მესამეზე კი დაბლა ეშვებოდა, მის სახეზე კი აღიბეჭდებოდა მიმტევებლობა. ლირის 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 ლირი თითქოს ხვდებოდა, რომ მასხარას მკვლელობით მან საკუთარი თავის მკვლელობა ჩაიდინა. შექსპირთან მასხარა არ კვდება. რობერტ სტურუას სპექტაკლში ჟანრი ლოლაშვილის გარდაცვლილი მასხარა უეცრად წამოხტებოდა და ცალ ფეხზე და ცალ ხელზე დაყრდნობილი ხტუნვით გადიოდა სცენიდან.**

ლირი 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 ლირის გონებას უკვე აღარ შეეძლო ყველაფრის აღქმა და გაანალიზება. ამ ბოროტებით აღსავსე

[1] გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 412.

უკუღმართ სამყაროში, ადამიანური ურთიერთობები აღარ არსებობს, ადამიანები თავიანთ ინსტინქტებს აჰყოლიან და მხოლოდ ამ ინსტინქტებით ცხოვრობენ. აი, ამ სიტუაციაში, ამ მოვლენების განვითარების ფონზე ლირი ცდილობდა საკუთარი თავის შეცნობას. ლირი გრძნობდა და მწვავედაც განიცდიდა საკუთარ უმწეობას მის გარშემო არსებული რეალობის წინაშე. ლირმა მხოლოდ თავს დატეხილი უბედურებების, სულიერი ტანჯვის ფონზე შეძლო გაეცნობიერებინა და გაეანალიზებინა სხვისი განცდები. ლირი თანდათან თანაგრძნობას იწვევდა მაყურებელში. **ლირის ე. წ. „კათარზისი“ მაყურებელში მისადმი სიმპათიას აღვიძებდა. ლირის ამპარტავნება, სიამაყე, თვითდაჯერებულობა მორყეული და დამსხვრეულია. მისი ქცევა თუ საუბარი ლმობიერი ხდება. იგი კომპრომისზეც კი მიდიოდა თავის ქალიშვილებთან ურთიერთობაში, მაგრამ პასუხად კიდევ უფრო დახვეწილ სიბოროტეს და დაუნდობლობას აწყდებოდა.**

როგორც უკვე აღვნიშნე, საოცრად ეფექტურად იყო გადაწყვეტილი სპექტაკლში გლოსტერის სასახლეში ლირისა და მისი ქალიშვილების შეხვედრის სცენა. ამ სცენაში რიგანი და გონერილი, თითქოს პატარა ბავშვი იყოს, ალერსით ესაუბრებოდნენ, უყვავებდნენ „მოხუც მამას“. დამამცირებელი და შეურაცხმყოფელი იყო, როდესაც თვალახვეულ ლირი, შვილებს შორის ტაშის ხმაზე დარბოდა აქეთ-იქეთ. **ეპიზოდის ბოლოს, სცენაზე შემოდიოდნენ შავებში შემოსილი ადამიანები, შავი ნიღბებით.** ისინი ნელ-ნელა მიიწევდნენ ლირისა და მასხარისაკენ. შეშინებული მასხარა რაღაც მომენტში ყვირილს იწყებდა. ლირი დაბნეული და შეშინებული უყურებდა ამ საოცარ არსებებს. **ისინი ფეხებში და ხელებში წაავლებდნენ ლირს და რამდენჯერმე ჰაერში აისვრიდნენ, აბურთავებდნენ. მუსიკა, ყვირილი, ხმაური, ნიღბოსნები, ჰაერში ასროლილი ლირი – 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 ლირის 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 ლირის ერთი მდგომარეობიდან მეორეში. აქ არ არის მკვეთრი ნახტომები, მოულოდნელი შემობრუნებანი: წვეთობით გროვდება მის არსებაში ტანჯვის ვნებანი“,[1] – 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 ამბობს, რომ ქარიშხალი, ეს ლირის გონებაში დატრიალებული სტიქიაა, **მას ქარიშხალი ელანდება.** რამაზ ჩხიკვაძის ლირი გაუაზრებლად დაბორიალობდა სცენაზე. მის სახეზე აირეკლებოდა ხან შეშლილი ადამიანის გამომეტყველება და ხან მის თვალებში სადი აზრი იკვეთებოდა. ერთხანს სცენაზე ბორიალის შემდეგ, მიადგებოდა ტახტ-სახრჩობელას, მასზე შედგებოდა, ჩაებღაუჭებოდა სახრჩობელას ყულფს და აღმოხდებოდა ქარიშხლის მოხმობა, რათა ეს ბოროტებით აღსავსე, ცოდვილი ქვეყანა წაელეკა. ლირი თითქოს მშვიდდებოდა. ამის შემდეგ ხვდებოდნენ ერთმანეთს ლირი და გლოსტერი. ორი ტრაგიკული ისტორიის მქონე მოხუცი. ლირი გლოსტერს თვალის გუგებში ამოუსვამდა თითებს და ეუბნებოდა, თვალებით გიცანიო. ისინი ერთმანეთს გადაეხვეოდნენ და ძირს გორავდნენ. ლირი თავიდან იშორებდა გლოსტერს და აქ ეს ორი მსგავსი ცხოვრების გმირი საბოლოოდ სცილდებოდა ერთმანეთს. შემდგომ სცენაზე სიჩუმე ისადგურებდა. კორდილია და ლირი ერთმანეთს ხვდებოდნენ. რაღაც მომენტში იგი ვერ ცნობდა კორდილიას. შემდეგ შეიცნობდა, მზერასა და ხმაში სიხარულის ნაცვლად შეცბუნება, დამორცხვება გამოსჭვიოდა. პატიებას სთხოვდა კორდილიას. **ლირს გონება გაუნათდა, ახლა იგი ადამიანური სიკეთითა და სითბოთია გამსჭვალული, მაგრამ ლირის ეს მეტამორფოზა ძალზე დაგვიანებულია.** სცენის სხვადასხვა მხრიდან მოცოცავდნენ შემაძრწუნებელი შავი ფიგურები. ისინი მივარდებოდნენ ლირსა და კორდილიას, ხელში აიყვანდნენ მათ და სხვადასხვა მხარეს გაიტაცებდნენ. ეს ყველაფერი საშინელი ხმაურის ფონზე ხდებოდა. ლირს და კორდილიას ერთმანეთისკენ ხელები ჰქონდათ გაშვერილი, მაგრამ ისინი უჩინარდებოდნენ სცენის სიღრმეში, სიბნელეში. **ამ დროს სცენაზე თითქოს**

[1] გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 415.

მიწისძვრა იწყებოდა, ირგვლივ საშინელი გუგუნის ფონზე ყველაფერი ირყეოდა და ინგრეოდა. სცენის სიღრმიდან კვამლი გამოდიოდა, ამ კვამლს პროჟექტორის სხივი კვეთდა. ადამიანები, რომლებიც სცენაზე იდგნენ, ძირს ეცემოდნენ. ირგვლივ ყველაფერი ინგრეოდა, სცენაზე სარკისებრად არეკლილი პარტერი მთლიანად ჩამოიქცეოდა. თავის დროზე ლირის მიერ შექმნილი სამყარო მთლიანად ნადგურდებოდა. ე. წ. მოთვალთვალისა თუ დამკვირვებლის ფიტული უმწეოდ ქანაობდა ჰაერში. სცენაზე კვლავ სიჩუმე ისადგურებდა. ლირი ნელ-ნელა შემოდიოდა სცენაზე და მხრებში თოკგამობმულ კორდილიას ძლივს მოათრევდა, შემდეგ ჩამოჯდებოდა ავანსცენაზე, კორდილიას გულში იკრავდა და სასოწარკვეთილი დარბაზს მიმართავდა: „მკვლელები ხართ! გამყიდველები! შეგაჩვენოთ უფალმა ყველა!“ სასოწარკვეთილი ლირი სრულიად მარტო რჩებოდა ამ დაქცეულ სამყაროში. ასეთი იყო სპექტაკლის ფინალი, შემზარავი, ერთდროულად დამთრგუნველი და საოცრად გულისამაჩუყებელი.

„კვლავ გაისმოდა სპექტაკლის დასაწყისში გაჟღერებული ახალი აპოკალიფსის ძველი ხმები და ინგრეოდა კიდეც ის სარემონტო ნაგებობა, რომელსაც ჩვენთან ერთად შესცქეროდა ლირის 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 ლირის თეატრის შემზარავი ფინალიც მისი ზნეობრივი თუ ინტელექტუალური უმწიფრობით გახლდათ განპირობებული“.[1]

რობერტ სტურუას „მეფე ლირში“ 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.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რამდენი წელი მუშაობდა რობერტ სტურუა შექსპირის „მეფე ლირის“ დადგმაზე და რომელ წელს შედგა პრემიერა?
2. სპექტაკლში „მეფე ლირი“ – რა ნიშანი (ხერხი) შემატა რობერტ სტურუამ თავის უკვე არსებულ სათეატრო ენას?

[1] მუმლაძე დ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 81.

3. რა ასპექტები წამოსწია რეჟისორმა წინა პლანზე?
4. როგორ აისახა სპექტაკლის პერსონაჟთა კოსტიუმებში ლირის გაადამიანურებამდე და გაადამიანურების შემდგომი ატმოსფერო?
5. ვინ არის, რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით, რამაზ ჩხიკვაძის მიერ შექმნილი ლირი?
6. „მეფე ლირში“ რატომ ასახეს რეჟისორმა და სცენოგრაფმა მაყურებელთა დარბაზის ნაწილი სცენაზე, რისი თქმა სურდათ ამით?
7. სარკისებრი ასახვის პრინციპის გამოყენებით, სპექტაკლის რომელი პერსონაჟი გამოიყვანა ლირის პროტოტიპად რეჟისორმა და ვინ თამაშობდა ამ როლს?
8. როგორ გადაწყვიტა რობერტ სტურუამ სპექტაკლში, საუკუნეების განმავლობაში საკამათო, შექსპირის „მეფე ლირში“ მასხარას პიესიდან გაქრობა?
9. მუსიკის გარდა, რას იყენებდნენ რობერტ სტურუა და გია ყანჩელი სპექტაკლში, გაუსაძლისობის ატმოსფეროს შესაქმნელად?
10. როგორ ჰქონდა გადაწყვეტილი რობერტ სტურუას „მეფე ლირის ფინალი“?

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 ლირში“ 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 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 გადაბუგული შენობების ნარჩენების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ადგილებში მოჩანს დაჟანგებული, გამოჩრილი მილები 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 მიმობნეული. მარჯვნივ მაღალზურგიანი შავი სავარძელია. გვერდითა ლოჟაზე მიყუდებულია წმინდანის ფიტული, წმინდა წერილით ხელში. თაბაშირისაგან დამზადებული თავი მეტალის ჯოხზეა წამოცმული. ქვაბში ადამიანის ფიტულია ჩაკიდებული. ქვევით, მთელ სიგრძეზე, გაფენილია ტყავისმაგვარი, ჭუჭყიანი, თითქოს სისხლით გაჟღენთილი, ქსოვილი. სცენის გარშემო ხმლებია ჩარჭობილი. 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“.[1] – წერს პაოლა ურუშაძე.

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.

---

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

„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 ულევი 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 ნატვრის 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 ლაქებს ვერ იშორებს, სპექტაკლში კი მაკბეტი სისხლის სუნის შეგრძნებას ვერ იშორებს. მეფე დუნკანის მკვლელობის შემდეგ იგი ხშირად ყნოსავს თავის ხელებს. თავდაპირველად მას თითქოს გულისრევის შეგრძნება ეუფლება, მაგრამ შემდგომ, სისხლის სუნი ახალი სისხლის დაღვრის სურვილს აღუძრავს. ლედი მაკბეტიც რაღაცნაირი ნეტარებით შეიყნოსავს ხოლმე ამ სისხლის სუნს. მაგალითად, მაკბეტთან ალერსის სცენაში იგი ხარბად დაყნოსავს მეუღლის ხელებს და მის სახეზე ღიმილი გაკრთება. **სისხლის სუნი მეუღლეებს თითქოს სიმხნევეს 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 დუნკანის 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 ღაღანიძე განასახიერებდნენ. **რეჟისორის ჩანაფიქრით ისინი იდუმალი მოჩვენებები კი არა, არამედ გაურკვეველი სქესის არსებები არიან.** რეჟისორი დაეყრდნო პიესაშივე არსებულ მინიშნებას – ბანქო მიმართავს კუდიანებს: „დედაკაცები უნდა იყოთ, მაგრამ ეგ წვერი სხვას მოწმობს“. **სტურუას ალქაჯები უფრო მიწიერნი არიან, ვიდრე მისტიკურნი. რეჟისორმა და მსახიობებმა განზრახ მიმართეს ყოფით დეტალებს, რათა ალქაჯები უფრო ცოცხალ, მიწიერ არსებებად ექციათ. მათი პერსონაჟები სპექტაკლში უფრო სასაცილოები ჩანან, ვიდრე იდუმალნი და მისტიკურნი**. „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 იდუმალებით 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 უგულებელყოფილია. იგი თითქოს წარსულის გარეშე ხვდება 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 ქველობაა 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 ზებუნებრივი ძალებისგან – ამ შემთხვევაში გრძნეული, კუდიანი ქალებისაგან – ამაღლებული გმირი“.[1]

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.

---

[1]გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ. „ხელოვნება“. 1997. გვ. 476-477.

„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 სულელური ხითხითითა და ჩიფჩიფით, მოულოდნელი პათეტიკით, მედიდური პოზებითა და ჟესტებით, აშკარად თავის გემოზე შერჩეული ხატოვანი ძონძებით“.[1]

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 დამალვას 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 დამთრგუნველი განწყობილებაა გამეფებული. დავით პაპუაშვილის მეფე დუნკანიც კი დაუნდობელი და ბოროტებით არის აღვსილი. მისი პირველი გამოჩენა სცენაზე გია ყანჩელის მუსიკის თანხლებით ერთგვარ საბრძოლო თავდასხმას მოგვაგონებს. იგი თავისი ამალით შემოიჭრება სცენაზე. **გაისმის უცნაური ხმები, რკინის ჟღარუნი, კვნესა, ოხვრა, ფრინველთა გამკივანი ხმები, ჯარისკაცთა ლეგიონების ნაბიჯების ხმები. დუნკანი და მისი ჯარისკაცები ავანსცენისკენ მოაბიჯებენ. კეთილი ამბის მაუწყებელ, სასიკვდილოდ დაჭრილ ჯარისკაცს დუნკანი ყელში ხელს წაუჭერს და აწამებს.**

---

[1] ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 12.

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 მაკბეტივით 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 დუნკანი 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 დუნკანსაც ქსოვილში გახვეულს მოათრევენ და ავანსცენაზე დაასვენებენ. ცელოფნის ჭუჭყიანი ცა კულმინაციისას ტალღისებრ მოძრაობას იწყებს, მისი ნელი რხევა ავისმომასწავებელია. სცენაზე მახვილებია მიმობნეული, 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 გმირებს.

„მოქმედების ადგილის და დროის პირობითობა, სპექტაკლის ირეალური „არე" არც ერთი წამით არ არღვევენ გმირის სახის ფსიქოლოგიურ მთლიანობას, მისი სცენური განვითარების ლოგიკას, მის ადამიანურ დამაჯერებლობას. „ჭინკები" და „აჩრდილები", 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".[1]

სპექტაკლში არ არის მკვეთრად გამიჯნული ბოროტება და სიკეთე, ისევე როგორც, წაშლილია ზღვარი მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის. აქ, ამ სპექტაკლში იდუმალ, მისტიკურ ძალებს დიდი ყურადღება არ ექცევა. აქ მთავარია პერსონაჟების ურთიერთობები, გაუთავებელი ღალატი, შეთქმულებები, მკვლელობები. პიესაში მეფე დუნკანის მკვლელობით ყველანი გაოგნებულები არიან, სპექტაკლში კი დუნკანის მკვლელობას შეთქმულების, სახელმწიფო გადატრიალების ელფერი აქვს. მაკბეტმა და მისმა მეუღლემ მოკლეს მეფე დუნკანი, მაგრამ საკმარისია ბანქომ და მაკდუფმა ეჭვი შეიტანონ მაკბეტის სიტყვებში, რომ მყისიერად შავებში ჩაცმული მებრძოლები გამოცვივდებიან, ალყაში მოაქცევენ და თოფებს მიუშვერენ მათ, ვინც ეჭვი გამოთქვა. ლენოქსის სიტყვები კი – „როგორც ჩანს, მისმა მცველებმა მოჰკლეს..." ისე ჟღერს, რომ მან, ლენოქსმა კი იცის, ვინც არის ნამდვილი მკვლელი, მაგრამ იგი მაკბეტის მხარესაა.

მაკბეტი და ლედი მაკბეტი მეფე დუნკანის მკვლელობის შემდეგ ერთმანეთის ალერსით ცდილობენ აფორიაქებული სულის დამშვიდებას. ამაზრზენი და

[1] ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 9.

შემზარავია მათი ერთმანეთისადმი ვნებიანი ლტოლვა ამ სისხლით მოსვრილ, ბინძურ სამყაროში.

მაკბეტის სიტყვებია – „სისხლს სისხლი მოსდევს“ და იგი იწყებს თანამზრახველების მკვლელობას, ტირანი მხარდამჭერების მოსპობას იწყებს 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 მახარაძის 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 – მოლანდებები 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 მოწამვლის 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 დღევანდელობამ... კითხვების ეს კორიანტელი უნებლიეთ თვით მაკბეტსაც უსვამს კითხვას: კაცია-ადამიანი?! სპექტაკლის მიხედვით პასუხი ერთნიშნადია: ჭეშმარიტად ადამიანია... და მთელი უბედურება სწორედ იმაშია, რომ იგი ადამიანია“.[1]

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 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 დაიხევს 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 გამძაფრებულ მგრძნობელობაში. მას შეუძლია დაინახოს ის, რაც სხვებისთვის უხილავია. სწორედ ეს ეხმარება თავისი სასტიკი ბოროტმოქმედებების განხორციელებაში.

---

[1] ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 9.

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, აღგზნებულად აკეთებენ. მათი ქმედებები თითქოს დეფორმირებულიც კი არის. მათი სასიყვარულო სცენებიც კი თითქოს ორმხრივი სექსუალური ძალადობაა. სწორედ სიყვარულია მათი ბოროტების ყველაზე უფრო სულისჩამდგმელი და, იმავდროულად, 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 ხვდებიან ერთმანეთის სანუკვარ მისწრაფებებს. რობერტ სტურუამ და ქორეოგრაფმა გია მარღანიამ 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 დუნკანის მკვლელობის ღამეს 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“.[1]

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 მკრთალი 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 ლურჯ ბურუსში გახვეული. აი, სცენა ნათდება, მაკბეტი უახლოვდება დედა-შვილს და მაკდუფის შიკრიკად მოაჩვენებს მათ თავს. ეუბნება, მალე მოშორდნენ აქაურობას და სცენაზე მკვლელებიც გამოჩნდებიან. **მკვლელები (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 მკვლელობა ხომ მაკბეტის მიერ დადგმულ სანახაობად არის ქცეული. მაკდუფის ცოლ-შვილის მკვლელობა**

---

[1]გულჩენკო ვ. მაკბეტის გამართლება, ან სუიტის საქებარი სიტყვა. ჟ.. „თეატრი და ცხოვრება“, 1996. №5-6. გვ. 66.

რეჟისორმა რეგთაიმის ფონზე განახორციელებინა მკვლელებს. მკვლელობების 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 შემაძრწუნებელ 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 ბოროტმოქმედებებს".[1]

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 გაშიშვლებული საკომუნიკაციო სისტემებით. ალაგ-ალაგ ამ უსახურ გარემოცვას მიმობნეული 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. ალქაჯებთან შეხვედრა მაკბეტს გაუმყარებს მიზნის მიღწევის წადილს და იმავდროულად **ერთ-ერთი კუდიანის მიერ მიცემული**

[1] ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 9-10.

„მეზღვაურის 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 ამაღლების“ 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 ახვევენ 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 აფრთხობდა 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 ლედი მაკბეტის დანთებული სანთლის სულისშებერვით ჩაქრობა იყო, რის შემდეგაც სცენაზე უკუნეთი სიბნელე დაისადგურებდა.**

„მომაკვდავი და მკვდრეთით აღმდგარი გმირი სტურუას თეატრის უკვე ჩვეული პერსონაჟია. ასეთი გმირი ან თვითონ „აღსდგება", როგორც „მეორედ მოსული" ყვარყვარე, ან მისი საქმის გამგრძელებელში „ცოცხლდება" (ჰიტლერი „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…".[1]

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 მკვდრეთით აღმდგარ მეფე დუნკანს მოაჯადოვებს. იქვეა ბუნება, რომელსაც მზერას ვერ სწყვეტდა სიკვდილის წინ ბანქო. იქიდანვე ისმოდა ეკლესიის ზარების რეკვაც. სცენაზე ჩამოწოლილი ცელოფნის ღრუბელიც ადამიანის ქმედებებით განიცდიდა მეტამორფოზას. ის, რაც სცენაზე ხდებოდა, თითქოს აირეკლებოდა მასში. ხან სისხლით, ხან კი ნაღველით იჟღინთებოდა. რაღაც მომენტებში, თითქოს მოიქუფრებოდა და მძიმედ დააწვებოდა 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:**

[1] ურუშაძე ჰ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 13-14.

დუნკანი, ბანქო, ლედი მაკბეტი და თვით მაკბეტიც სიკვდილის შემდეგაც გაორებულნი 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 დუნკანის უმცროს ვაჟიშვილში, ისტორიული მაკბეტის ძმისწულში... ჩვეული ჟესტით 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...".[1]

მამის მკვლელობა დონალბენს წიგნს გვერდზე გადააღებინებდა და ხელში ხანჯალს აღებინებდა, ყოყმანის შემდეგ კი გაქცევას ამჯობინებდა. ფლეანსისათვის ბანქო მხოლოდ მამა არ იყო. იგი იყო მისი უახლოესი მეგობარი, სიმამაცის და კეთილშობილების განსახიერება. სპექტაკლის ბოლოს კი დონალბენი და ფლეანსი 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.

---

[1] ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 14.

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.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რობერტ სტურუას კონცეფციით როგორია მაკბეტის გარშემო არსებული სამყარო?
2. სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელი რა ნიშნებით ქმნის რობერტ სტურუა უკიდურეს დაძაბულობას „მაკბეტში“?
3. რისი სიმბოლოა სპექტაკლში მაკბეტისა და ლედი მაკბეტის სისხლიანი ხელები?
4. რა ცვლილება შეიტანა რობერტ სტურუამ შექსპირის „მაკბეტის“ პერსონაჟთა სახეების სცენურ ინტერპრეტაციაში?
5. რობერტ სტურუას კონცეფციით მაკბეტის სისხლიან ტირანად გარდაქმნაში, რომელი ეპიზოდი უფრო მნიშვნელოვანია, ალქაჯებთან პირველი შეხვედრა თუ მოაღალატე კავდორის სიკვდილით დასჯის სცენა და რატომ?
6. როგორ აღიქმებიან სტურუას სპექტაკლში „ალქაჯები“ და „აჩრდილები?
7. ვინ არიან - ზაზა პაპუშვილის მაკბეტი, ნინო კასრაძის ლედი მაკბეტი, სტურუასეული ინტერპრეტაციით და შექსპირის რომელ გმირებს შეადარა მაკბეტი და ლედი მაკბეტი, ერთ-ერთ ინტერვიუში, რობერტ სტურუამ?
8. როგორია რობერტ სტურუას „მეკბეტის“ ფინალი და ჩანს თუ არა მასში რაიმე „ნათელის“, „სიკეთის“ ნიშანი?
9. ჩამოთვალეთ რობერტ სტურუას სპექტაკლებში – „რიჩარდ მესამე“, „მეფე ლირი“ და „მაკბეტი“ – მასხარების განმასხვავებელი ნიშნები.

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, 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, შუასაუკნეების 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 მომნუსხველ, 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 მალვოლიოს (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 წიაღიდან 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 ალექსი-მესხიშვილი). 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. ზევიდან 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 ღამემ“ 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 დაუახლოოს 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 ებღაუჭებიან, გეგმებს აწყობენ, ცუღლუტობენ, 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 ამაოების 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 (ლურჯი აბრეშუმის პრიალა ქსოვილი წყაროს წყლის სიმსუბუქით ჩაიწრიტება და გაქრება მშვენიერ ვიოლასთან ერთად), ხან კი, პირიქით, სასწაულებრივი ძალა „იქიდან“ აღმოაცენებს ხოლმე თვალისმომჭრელ, ბრჭყვიალა ნაძვის ხეს, რომლის ირგვლივ კარნავალს მართავენ კომედიის გმირები, ბიბლიური პერსონაჟები და, მათ შორის ის სახედარიც, რომელმაც იერუსალიმში შეიყვანა მაცხოვარი“.[1]

რობერტ სტურუამ სპექტაკლში სახარებიდან ჩართული სიუჟეტები წარმოაჩინა, როგორც ოლივიაზე (ლელა ალიბეგაშვილი) უნუგეშოდ შეყვარებული ჰერცოგ 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. იმავდროულად ზოგიერთი პერსონაჟი ეფექტურად 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

---

[1] გურაბანიძე ნ. როგორც გენებოს, მარია! ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2001. №2. გვ. 9.

სასიყვარულო ინტრიგებთან. ამ ყველაფერს კი ეფექტურობასთან ერთად თავისი აზრობრივი დატვირთვაც აქვს. როგორც უკვე აღვნიშნე, სპექტაკლი იწყება „ხარებით“, ფინალი კი „გოლგოთის გზა“ და ქრისტეს ჯვარცმაა. 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 ცუღლუტობისათვის, 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“.[1]

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 ამაოება, 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 ამაოებათა-ამაოებას, 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 მაღლა 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,

---

[1] შურღაია ნ. არა მშვიდობით, მახვილად მოველ! ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2001.№2 გვ. 5.

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 ჰეროდე. 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 შეულამაზებლად გამოჩნდება ადამიანი ისეთი, როგორიც არის“.[1]

---

[1] შურღაია ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 3.

რობერტ სტურუას სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, მოქმედება „ზღაპრულ“ ილირიაში ვითარდება. ეს არის სამყარო, სადაც თავი მოუყრიათ მბრძანებლებსა თუ ქვეშევრდომებს, ბრძენ ტაკიმასხარებსა და სულელ ბრძენებს, ე. წ. რაინდებს, რომლებსაც რაინდობის არაფერი სცხიათ, ლოთებს, რომლებიც შიგადაშიგ „ბრძნულ“ გამონათქვამებს წამოისვრიან ხოლმე. აქ ერთმანეთი უყვართ, სძულთ, ერთმანეთს ამასხარავებენ. 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 ჰერცოგი ორსინო დგამს, რათა გული გადააყოლოს. ოლივიას კი თავის სამფლობელოში ძმის დაღუპვის გამო გადაჭარბებულად თეატრალიზებული გლოვა აქვს გამოცხადებული. გემის ზობოქარ ზღვაში დაღუპვის შემდეგ გადარჩენილი ვიოლა ცეზარიოდ მოევლინება 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 ვიღაცას 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 შემოდიან, 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 ავ-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 ღამეში“.

„შექსპირს განსაკუთრებით უყვარს თავისი მასხარები, პამპულები, ენამახვილი ანგალები, გამთამაშებელნი, 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“.[1]

რობერტ სტურუას სპექტაკლში პერსონაჟები ცუღლუტობენ, 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 ვიოლა-ცეზარიო, 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 აზრდაკარგული რაინდი სერ ენდრუ (ზურაბ შარია) და ლოთობაში ამ ცხოვრების აზრის მაძიებელი სერ ტობი (გურამ საღარაძე). რობერტ სტურუამ სპექტაკლის მსვლელობისას ისინი რაღაც მომენტებში გამოფიტული პაპიემაშეს თოჯინებად წარმოგვიდგინა. სიუჟეტური რეალიები 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 მიმობნეული ამაღელვებელი სააღდგომო კრავებით და ნაირფერადი ბუშტებით. უკიდეგანო თეთრი სივრცით, რომელზეც დროგამოშვებით ცისფერი ზღვა აირეკლება, მასზე მოშრიალე რომანტიკული თეთრი აფრებით. სხვადასხვაგვარად მორთულ-მოკაზმულია ამ ქვეყნის ბინადართა ლამაზი სამოსი. მათი მეტყველება და პლასტიკაც თავისებური და უჩვეულოა. ამასთანავე, მაყურებლისთვის ნაცნობი და ახლობელია მათი სურვილები, ვნებები, ინტრიგები, ტკივილი, სიხარული... ლევან ბერიკაშვილის ჰერცოგ ორსინოს ოლივიასგან უარყოფილი სიყვარულიც ყველას დასანახად გამოტანილი გრძნობაა. ესეც თითქოს მის თავშესაქცევად გამოგონილი ერთ-ერთი თამაშია. ლევან ბერიკაშვილი განასახიერებს ქალივით მგრძნობიარე ნაზ შეყვარებულს,

---

[1] გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 10.

მოზღვავებული გრძნობებისაგან გულიც კი შეიძლება წაუვიდეს. მას უყვარს ოლივია, მაგრამ ამავე დროს იზიდავს ცეზარიოდ გადაცმული ვიოლა. იგი თითქოს შინაგანად, გუმანით გრძნობს, რომ ცეზარიო სინამდვილეში ქალია. ერთ ეპიზოდში ორსინო და ცეზარიო ეალერსებიან კიდეც ერთმანეთს. ასევე, სხვების დასანახად თამაშობს ოლივია დაღუპული ძმის ზღვარგადასულ გლოვას. ლელა ალიბეგაშვილის ოლივია ხან მელანქოლიურია, 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 თაგვივით მშიშარაა. რობერტ სტურუამ სხვებთან ერთად სპექტაკლში შემოიტანა ჰეროდეს პერსონაჟი. ბაჩი ლეჟავას ჰეროდე – მოსულელო, ნაყროვანებას გადაყოლილი, წინგამოგდებული „დიპით“, შენელებული მოძრაობებით, იდიოტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. რეჟისორმა იგი ადამიანის და იმპერიის მსხვრევისა და გახრწნის სიმბოლოდ წარმოაჩინა.

ბედისწერამ სწორედ ამ სამყაროში გადმოისროლა ცხოვრების გზაზე ახალფეხშედგმული, გამოუცდელი, სუფთა და გულწრფელი ვიოლა. ნინო კასრაძის ვიოლაში ძლიერია მომავლის რწმენა, ამიტომაც მას სჯერა, რომ მისი ტყუპისცალი სებასტიანო (დათო გოცირიძე) განგებამ მასავით გადაარჩინა ბობოქარ 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 ჰერცოგი ორსინოა, მაშინვე გადაწყვეტს მის კარზე სამსახურს და, თუ შეძლებს, მისი გულის მონადირებასაც. ჰერცოგის 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 „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი". მისი ცეზარიო 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 ლოთობა 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 გამოსავლენად 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 სითბო 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 მალვოლიოსათვის სასიყვარულო წერილის მიწერა. ფორმის სიმკვეთრითა და ხასიათის ცხოველმყოფელობით 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 მალვოლიოს პროვოცირება და მისი ამპარტავნება საერთო თავშესაქცევ კომედიად იქცევა. „სასიყვარულო წერილის“ წაკითხვის შემდეგ სახეცვლილი მალვოლიო – ზაზა პაპუაშვილის ყოველი გამოჩენა სულ სხვა, კომიკურობით და, რაღაც თვალსაზრისით, ტრაგიზმით აღსავსე ატმოსფეროს ქმნის სცენაზე. მარიას მუქარა

– „თუ ეგ ქვეყნის სასაცილო არ გავხადე, 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 მშვენივრადართმევს 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 მალვოლიოსთან. 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 უდარდელობის, თავაშვებული 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 ალალია, 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?“.[1]

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 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 შემოდიან თეთრ საღამურებში გამოწყობილი შეთქმულები – მარია, მასხარა, სერ ტობი და სერ ენდრუ. ისინი ეძებენ ადგილს მალვოლიოსადმი მარიას მიერ ოლივიას სახელით დაწერილი

[1] გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 11.

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 ჟესტიკულაციებით 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 აანალიზებს მისადმი ოლივიას დამოკიდებულებას და იმის შესაძლებლობას, რომ ოლივიას ის შეიძლება უყვარდეს კიდეც. 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 ესალმება სერ ტობი მალვოლიოს.

„ოლივიაზე შეყვარებული მისი სამეფოს გულუბრყვილო „მმართველი" (ზაზა პაპუაშვილი) უცოდველად აფახულებს თვალებს და თავს იტყუებს, რომ სერ ტობი ბელჩისა და მისი ამალის 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".[1]

ოლივიასა და ძალაუფლებაზე მეოცნებე მალვოლიო დაფარფატებს სცენაზე და უცებ წერილს შეამჩნევს. წამიერად შეყოვნდება და შემდეგ გაჭიმული

---

[1] წულაძე ხ. მე ის არა ვარ, ვისაც ვთამაშობ. გაზ. „დრონი". 2001. № 61. 08.06.

ამაღალი ინტონაციით წარმოსთქვამს; „ეს რა გდია აქ ჩვენს ფეხებთან?“ „მე თქვენ გეკითხებით, რა გდია აააააქ?“ 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, ჟესტიკულაციას, 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, გახალისებულები მათი ინტრიგის შედეგად მალვოლიოს მიერ მოწყობილი სანახაობით. წერილის ავტორი მარია კი აცხადებს – „ახლა კი უნდა ჩავუსაფრდეთ და მოწმენი გავხდეთ მათი პირველი პაემანისა. წარმოიდგინეთ სევდიანი ოლივია და უაზრო ღიმილით გასხივოსნებული მალვოლიო“. და აი, მალვოლიოს და ოლივიას პირველი შეხვედრის ჟამიც დადგა. მსუბუქი, საცეკვაო ჰანგების 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“? „მშვენივრად“ – სახეზე ღიმილგაქვავებული გამომეტყველებით უპასუხებს მალვოლიო. მალვოლიოს უცნაური საქციელით შეწუხებულია არა მარტო ოლივია, არამედ ინტრიგის თავი მარიაც. ჟესტიკულაციის უხვი გამოყენებით ზაზა პაპუაშვილის მალვოლიო მთელი გრძნობით სონეტს უკითხავს ოლივიას: „ოღონდ მოსწონდეს ჩემს მეუფეს, ოღონდ ეამოს, მთელი სამყარო რომ გადამიდგეს – გამეღიმება“. ზაზა პაპუაშვილის არშიყი 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!“ ბედნიერი, 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 გაშეშებულა. ვითომ შეწუხებული შეთქმულები სხვადასხვა ჟესტიკულაციით 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 თავმობეზრებული გაღიზიანებული უპასუხებს: „მომწყდით თავიდან, ვერ ხედავთ, რომ ადამიანი აზროვნებს?“. ავანსცენაზე შეთქმულები ერთმანეთს უზიარებენ მალვოლიოს საქციელით გამოწვეულ შთაბეჭდილებებს. „ეს რომ თეატრში მენახა, ვიტყოდი, რომ აბდაუბდაა-თქო“, – ამბობს მარია. სერ ტობი კი ამაზე უპასუხებს: „ეჰ, 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!“.[1]

სერ ტობი გადაწყვეტს ამ აბდაუბდას ბოლო მოუღოს მალვოლიოს სარდაფში ჩაკეტვით. ოლივიაც დააჯერეს, რომ მალვოლიო გაგიჟდა, ახლა კი დროა, ის გაკოჭონ და სარდაფში ჩააგდონ. ოლივიას კი ეტყვიან, რომ გაგიჟებული

---

[1] წულაძე ხ. დასახელებული ნაშრომი.

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 ჰგვრის, 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 კიდეც. 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 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 ხორცით“ – 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 შეეზარდა. რობერტ სტურუამ ეს სცენა წარმოაჩინა, როგორც მალვოლიოს გოლგოთის გზა, როგორც სიმბოლო ცოდვილი, ამაოებაში გადავარდნილი, გამასხარავებული მთელი კაცობრიობისა. სპექტაკლის ფინალში მალვოლიო ისევ გვეცხადება. „სიტუაციების კომედიის“ კვანძი თითქოს გახსნილია, ყველაფერი გარკვეულია, სებასტიანო და ოლივია, გრაფი ორსინო და ვიოლა შეუღლებას და ქორწილის გადახდას ოლივიას

სასახლეში აპირებენ. გოგა გველესიანის მასხარა ტაშის დასაკვრელად გამზადებულ მაყურებელს ტუჩებთან თითის მიდებით აჩუმებს, თითქოს ანიშნებს, ჯერ ყველაფერი არ დამთავრებულაო. 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 შეურაცხმყავით, 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, ქანცგაწყვეტილი 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 გაკვეტებულ შარვალს ისწორებს. ეს ჩარლი ჩაპლინის ცნობილი ჟესტებია, 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 ქალბატონს. ამ დროს იქნებ ის ცოტათი ქრისტესაც უახლოვდება?), მაგრამ ბოლოს იესოს მარცხნივ იკავებს ადგილს".[1]

[1] ჩუბინიძე მ. მოკლე შინაარსი. ჟ. „არილი", 2001. №6, გვ. 32.

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 სავსეა 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 მიემართება და უჩინარდება. 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.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. სახარების რომელი ამბით იწყებს და ასრულებს ქმედით თხრობას რეჟისორი „მეთორმეტე ღამეში“?

2. რომელი სათეატრო მიმართულებების ამოცნობა შეიძლება სტურუას „მეთორმეტე ღამეში“ და რა ფორმით აქვს რეჟისორს გადაწყვეტილი სპექტაკლი?
3. როგორი სცენოგრაფია შექმნა გოგი ალექსი-მესხიშვილმა და რაზე მიუთითებს მინიმალური დეკორაციის გამოყენება სპექტაკლში?
4. როგორებად წარმოაჩინა რობერტ სტურუამ – მარია, მასხარა და, ნაწილობრივ, სერ ტობი და სერ ენდრუ, „შობის მეთორმეტე ღამეში“?
5. პიესაში აქცენტების გადაადგილებით, ვინ გახდნენ სპექტაკლის მთავარი პერსონაჟები და ვინ არის რობერტ სტურუას ქმედითი ამბის მთავარი გმირი?
6. რისი მიმანიშნებელია ზაზა პაპუაშვილის მალვოლიოს სახის წინა პლანზე წამოწევა?
7. როგორია „მეთორმეტე ღამის“ ფინალი და როგორ ფიქრობთ, რატომ მისცა მას რეჟისორმა ორმაგი დატვირთვა?
8. ჩამოაყალიბეთ თქვენი მოსაზრება, რობერტ სტურუას მიერ შექსპირის კომედიაში – „როგორც გენებოთ ანუ შობის მეთორმეტე ღამე“ – სახარების სიუჟეტების ჩართვასთან დაკავშირებით.

„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 დადგმამ. 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. ვ. – თქვენ რამდენჯერმე განახორციელეთ „ჰამლეტის“ – შექსპირის ყველაზე ფილოსოფიური პიესის დადგმა. რატომ? რისი თქმა გსურდათ 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, შოტლანდიელი 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“.[1]

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 გადასაჭრელად?

რობერტ სტურუამ და ლილი ფოფხაძემ ერთად ახალი თარგმანი შეასრულეს, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ პათეტიკასა თუ ზეამაღლებულ 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 სამი-ოთხი წლის წინ ბატონ რობერტ სტურუასთან ვსაუბრობდი. 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

---

[1] ვასაძე მ. საუბრები რობერტ სტურუას სათეატრო ენაზე. ჟ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“. 2010. №4 (45). გვ. 20-21.

უარს იტყოდა შურისძიებაზე.[1] რეჟისორი, შეიძლება ითქვას, გამუდმებით ფიქრობს ჰამლეტის პერსონაჟზე, როგორც ინტელექტუალზე, მრავლისმცოდნე, მაგრამ ახალგაზრდობის გამო ჯერ კიდევ გაუწონასწორებელი სულიერი მდგომარეობის მქონე 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, წყეულმა ბედმა რად არგუნა გაწყვეტილი კავშირის შეკვრა. მის აღქმაში ეს გარდაუვალი ფაქტია და ამიტომაც იღებს მას და ამბობს: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა მე მარგუნა მისი შეკვრა“.

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

„მოხეტიალე მსახიობთა მიერ განსახიერებულ სპექტაკლში გერტრუდა და კლავდიუსიც ერთვებიან. გარდაცვლილთა აჩრდილები სიკვდილის შემდეგაც აგრძელებენ არსებობას, რადგან ადამიანისათვის, იმ სამეფოში, სადაც რაღაც დალპა, არა აქვს მნიშვნელობა, ცოცხალი ხარ თუ ცოცხალთა შორის აღარ ითვლები“.[2] – 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,

---

[1] ვასაძე მ. დასახელებული ნაშრომი. გვ.16-25.

[2] ოჩიაური ლ. გაათრიეთ გვამები!... გაზ. „რეზონანსი“. 2001. 23.11

მისთვის კიდევ უფრო დარღვეულია ადამიანებთან კავშირი. მამის სიკვდილმა და დედის გათხოვებამ ბიძაზე მის სულში ღრმა ნაიარევი დატოვა. მისი იდეალები დაიმსხვრა. მამის აჩრდილის ნაამბობი მკვლელობის ისტორია, რომ იგი საკუთარმა 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 ყანჩელი) 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?

ჰორაციო და სხვა კარისკაცები, სცენის სიღრმეში ვიტრაჟებთან თითქოს გაქვავებულები არიან. ვიტრაჟების გასწვრივ ნელ-ნელა მოემართება თავჩაღუნული 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 წამოწვება 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“[1].

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.

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

აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ **ჰამლეტის ცნობილი მონოლოგი – „რად არ მეშლება ეს სხეული“, რომელიც სპექტაკლში მოულოდნელად შეწყდება და სიტყვების 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 დაეჯაჯგურება, მაგრამ მათ ამოძრობას 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 ეზიზღება 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“.[1]

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. ქვრივიშვილი), ვინაიდან მას იქ კლავდიუსი ეგულება. ამ

---

[1] ბოკუჩავა თ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 29.

ეპიზოდის დასასრულს მოკლულ პოლონიუსს ჰამლეტი ფეხზე წამოაყენებს და ავანსცენისაკენ მოჰყავს. პოლონიუსი თავს დაუკრავს მაყურებელთა დარბაზს, 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 შეიძლებოდა 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 მოზღვავება 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 წარმოსადეგი,

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 ულევი 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 შვილის დაღუპვას შეუწყო ხელი. თავად ჰამლეტის დამოკიდებულებაც დედისადმი არაერთგვაროვანია. მასში შეიგრძნობა როგორც თანაგრძნობანარევი ზიზღი, ირონია, ასევე საკვირველი წვდომა 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 სიმძაფრე შესძინა.** კლავდიუსი წარმოთქვამს თავის ლოცვას: „ღმერთო მაღალო, რა საშინელი ცოდვა ვიტვირთე, კაენის ცოდვა"... ბესო ზანგური თავის შინაგან განცდებს გარეგნულადაც გამოხატავს იმპულსური, ბნედიანის 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 აღქმაში 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 შუაგულში 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 შეურაცხჰყავი მამაჩემი?“ თავიდან იშორებს გერტრუდას, იქვე მდგარ სკამს წამოავლებს 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, სავსე 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 ეკლექტიზმი 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 სუხიტაშვილის ოფელიაში შეინიშნება აღმოსავლური პლასტიკისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. ბესო ზანგურის კლავდიუსი ნეგატიური ენერგიის მატარებელია, ზოგ შემთხვევაში სითავხედესაც ავლენს. ნინო კასრაძის გერტრუდა

ერთგვარი თოჯინაა. როზენკრანცისა და გილდენსტერნის დუეტი კი ვესტერნის პაროდირებას ახდენს. ლაერტის სახეშიც (დათო დარჩია) შეინიშნება კომიკური ელემენტები. **სპექტაკლის გმირები ვიღაცის მიერ მართული მარიონეტები არიან. ეს ვიღაც, 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 შეკვრაში. 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".[1] – 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 ვყოფილიყავიო, მაგრამ იქვე იგი იცინის და კითხულობს, სად არის ჰამლეტი. გასაოცარია, კლავდიუსი თითქოს გახარებულიც კი არის ჰამლეტის მიერ ჩადენილი მკვლელობის ფაქტით. ამის მიზეზი კი 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.

---

[1]ბოკუჩავა თ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 24-25.

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 აალაპარაკებ. 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 დასაღუპად. მოულოდნელად, ჰამლეტი წარმოსთქვამს: „ღმერთო ჩემო, მგონი მართლა შევიშალე“. 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 შეძახილზე – ინგლისისაკენ! მიემართებიან სცენის სიღრმისკენ, მათ დანარჩენებიც მიჰყვებიან. სცენაზე თანდათან სიბნელე დაისადგურებს.

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

რობერტ სტურუას და ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი არ წარმოადგენს ტრადიციად 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 სულელია 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, სამასხარაოდ აქციოს, თავისი წუხილი და სიყვარულიც გარკვეულწილად „ირონიით დაამდაბლოს“. რობერტ სტურუამ ჰამლეტის სახის ინტერპრეტაციისას, ისევე როგორც მთლიანად სპექტაკლში, უხვად გამოიყენა კლოუნადისთვის 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 ადევნებდით თვალყურს ამ სისხლიან დრამას, თქვენი...“

როგორც უკვე აღვნიშნე, რობერტ სტურუამ „ჰამლეტი“ წარმოადგინა ტრაგიკომედიად 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 შეხვედრის ეპიზოდი რობერტ სტურუამ დრამატულობისა და ირონიულობის ზღვარზე წარმოაჩინა. ისმის მშვიდი, რომანტიკული ხასიათის მუსიკა. მესაფლავე (მ. ქვრივიშვილი) საფლავს თხრის. შემოდიან 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 შეთვალიერება 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 შესმულს 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 ლუდის 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 სარეცელს შეამკობდა. ლაერტი საფლავში ჩახტება, რათა უკანასკნელად გამოემშვიდობოს უსაყვარლეს დას, მისი გოდება ცას სწვდება. ამ დროს ჰამლეტი და ჰორაციოც შემოდიან, 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 დალევდი? – მეც შევძლებ ამას" – ღრიალებს ჰამლეტი. გამწარებულ ლაერტს ბღავილი აღმოხდება. ჰამლეტი კი ეუბნება, ნეტა რას ბღავიხარო. მერე მუხლებზე დაჩოქილს სულის სიღრმიდან ჩუმი ხავილი აღმოხდება. ჰამლეტის ხავილი იმ ადამიანის ხავილს მოგვაგონებს, რომელსაც გაუსაძლისი მწუხარების დროს სურს ხმამაღლა იყვიროს, მაგრამ აღებს 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 ხმალს საწამლავი 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 ხმალს ჩაასობენ სცენის შუაგულში, ჰორაციო კი მათი სეკუნდანტია. კლავდიუსი პირობას დებს, რომ რამდენჯერაც მისი ძმისწული ხმალს 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 ხმალს. 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 ხმალს რამდენჯერმე შეასობს კლავდიუსს და მოწამლულ ღვინოსაც შეასმევს. ჰამლეტი ჰორაციოს მოუხმობს, მომაკვდავი ადამიანის კონვულსიებში იკრუნჩხება ძირს გართხმული მისი სხეული. შემდეგ ჰორაციოს დახმარებით ფეხზე წამოდგება და გაჰყვირის – „ჰორაციო, ყველას უთხარი, ჩემი ამბავი, სიმართლე 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.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. შექსპირის რომელი პიესის რომელ პერსონაჟს ადარებს რობერტ სტურუა ჰამლეტს და რას ფიქრობს რეჟისორი შექსპირის ამ გმირზე?
2. ასახვს თუ არა მირიან შველიძის დეკორაცია „ჰამლეტში“ რომელიმე კონკრეტულ ეპოქას, დროს, როგორია სპექტაკლის პერსონაჟთა კოსტიუმები და რატომ გადმოჰყავს სცენაზე ყოველი მათგანი რეჟისორს ვიტრაჟიდან?
3. რა ფუქნქცია დააკისრა რეჟისორმა სპექტაკლში მამის აჩრდილს?
4. რეჟისორის ინტერპრეტაციით, ვინ არის ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი და რატომ არის ბედთან შეგუებული?
5. რატომ არ არის პიესის არცერთი მნიშვნელოვანი მონოლოგი სპექტაკლში ვერბალურად ბოლომდე გადმოცემული?
6. რა ფუნქციას აკისრებენ რეჟისორი და კომპოზიტორი მუსიკას „ჰამლეტში“ და რა ხერხს მიმართავენ ქმედითი ამბის ემოციურად დატვირთვისთვის?
7. რა დატვირთვა აქვს სპექტაკლში „თეატრში თეატრის“ გათამაშების დრამატურგიულ ხერხს?
8. რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი ეკლექტიზმი რატომ გამოვლინდა ყველაზე უფრო ნათლად „ჰამლეტში“ და რა არის ჟანრობრივი „სიჭრელის“ ერთ-ერთი გამამართლებელი ხერხი?
9. ვის მიერ მართული მარიონეტები არიან პიესის პერსონაჟები რობერტ სტურუას „ჰამლეტში“?
10. რა მიზნით არის შეტანილი ჰამლეტის როლის შესრულებაში კლოუნადის ელემენტები?

11. „ჰამლეტის“ სტურუასეული კონცეფციით ვინ არის ყველაფრის წამლეკავი სტიქიური ძალის გამომწვევი, ვინ ქმნის გამოუვალ, ტრაგიკულ დასასრულს?
12. ჩამოთვალეთ: როდის, სად და რამდენჯერ დადგა რობერტ სტურუამ შექსპირის „ჰამლეტი“.

იულიუს კეისარი
(2015)

პლუტარქეს „ბიოგრაფიებზე“[1] დაფუძნებული „იულიუს კეისარი“, მანამდე „ჰამლეტი“, შექსპირმა - ცხოვრების უმძიმეს, ცხოვრებისეული არსის, ფასეულობათა გადაფასების პერიოდში, 1601-1604 წლებს შორის დაწერა. შექსპიროლოგების აზრით, ყველა დროის უდიდესი პოეტის, დრამატურგისა და ფილოსოფოსისთვის 1601 წელი საბედისწერო აღმოჩნდა. რამდენიმე მიზეზს ასახელებენ: შექსპირის მფარველი მეგობრების, ესექსისა და საუთჰამპტონის დიდგვაროვანთა გასამართლება, ელიზაბეთ დედოფლის წინააღმდეგ შეთქმულების გამო; ე. წ. „შავი ქალბატონის“ უიღბლო სიყვარული; მამის გარდაცვალება; ვაჟიშვილის სიკვდილი და სხვა... ცოტა ხნით ადრე, იგი წერს მხიარულ, კომიკური პერიპეტიებით აღსავსე კომედიას - „შობის მეთორმეტე ღამე“. სწორედ, აქედან გამომდინარე ფიქრობენ, რომ შექსპირის ცხოვრებაში საშინელი ტრაგედია დატრიალდა, რეალობაში გადატანილმა სტრესებმა კი, რადიკალურად შეცვალეს მისი „ცხოვრებისეული ფილოსოფია“. მთავარი კითხვა, რომელიც იდეურად აერთიანებს ამ ორ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სულისკვებით მონათესავე ტრაგედიას - „ჰამლეტს“ და „იულიუს კეისარს“ - ჰამლეტის მონოლოგში წარმოთქმული ფრაზაა: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა, მე რად მარგუნა მისი შეკვრა“...

[1] Шекспир, библиотека великих писателей, изд. «Брокгауз-Ефрона", т.III, ст.153. 1903 г

„იულიუს კეისრის“, ისტორიული ტრაგედიის შექმნამდე, შექსპირს ბევრად უფრო ადრე, უკვე დაწერილი ჰქონდა, რაფაელ ჰოლინშედის[1] ქრონიკებზე აგებული ისტორიული ქრონიკები, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნე, ეს ტრაგედია პლუტარქეს „ბიოგრაფიებში“ არსებულ ფაქტებს ეყრდნობა. გარდა ამისა, შექსპიროლოგები მიიჩნევენ, რომ შექსპირი, როგორც ზოგადად გენიოსებისთვის არის დამახასიათებელი, მუდმივი შემეცნების, ძიების, საკუთარი ნაწარმობების დახვეწის პროცესში მყოფი შემოქმედია. აქედან გამომდინარე, ასკვნიან, რომ სწორედ პლუტარქესგან „ისწავლა“ ფაბულის აგება და მოქმედი პირების ხასიათების (მახასიათებლების) შექმნა. ამის შემდეგ კი იწყება ე. წ. „ახალი დრამის“ ისტორია. აქვე ვიტყვი, რომ შექსპირის შემოქმედების ეტაპებად დაყოფა, დაწყებული მე-17 საუკუნის მეორე ნახევრიდან დღევანდელობამდე, განსხვავებულია (აქამდე დაობენ მისი პიროვნების შესახებაც). ზოგს მიაჩნია, რომ „იულიუს კეისარი“ შექმნილია: მე-16 და მე-17 საუკუნეების მიჯნაზე, ზოგს, როგორც აღვნიშნე, მე-17 საუკუნის დასაწყისში; ზოგი ამ ეტაპებს ნაწარმოებების მხატვრული ხარისხის, ზოგი კი, ბეჭდური გამოცემების მიხედვით განიხილავს.

„იულიუს კეისარი“ - ფრაგმენტები ერთ მოქმედებად, მაესტრო რობერტ სტურუას მიერ 2015 წ. შექმნილი სანახაობაა. ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს, ერთს აღვნიშნავ, ეს დადგმა, შექსპირის დრამატურგიული ნაწარმოებებიდან, მსოფლიო სათეატრო სივრცეებში, რეჟისორის მიერ განხორციელებული, 38-დან რიგით 21-ე პიესის ინტერპრეტაციაა.

რობერტ სტურუამ შექსპირის ხუთმოქმედებიანი ტრაგედიიდან, მხოლოდ პირველი 2½ მოქმედება დადგა. რა არის მთავარი ცხოვრებაში: ადამიანური ურთიერთობები - მეგობრობა, სიყვარული, თუ, მოქალაქეობრივი მოვალეობა, სახელმწიფო მოწყობა, სამშობლოს სიყვარული, საზოგადოებაზე, ხალხზე ზრუნვა? და ვინ არის ეს „ხალხი“? „საზოგადოება“? ღირს კი, ისედაც დაღუპვისკენ მიმავალი სახელმწიფო წყობის გამო, შენთვის უსაყვარლესი ადამიანის, მეგობრის, გამზრდელის, მამის, მეუღლის, შვილის გაწირვა? უფრო სწორად, მათი მსხვერპლად შეწირვა? რა უფრო მთავარია: საზოგადოებრივი, სახელმწიფო მორალი, თუ, კონკრეტული ადამიანის სიყვარული? და, ვინ არის, ეს „საზოგადოება“? ეს „ხალხი“? „ხალხი“ – „ბრბოა“ - სხვასთან ერთად, შექსპირის

[1] Норвич Дж., История Англии и шекспировские короли, М. «Астрель», 2012 г.

ტრაგედიაში არსებული ეს აზრი რეჟისორმა ხაზგასმულად გამოკვეთა სპექტაკლში. შეთქმულება, ღალატი, ადამიანის მიერ ადამიანის გაწირვა და რა თქმა უნდა, შექსპირთან და რობერტ სტურუას შემოქმედებაშიც მუდმივად არსებული უმთავრესი საკვლევი თემა: ადამიანის სწრაფვა ძალაუფლების მოპოვებისაკენ. ძალაუფლება კი, ისევე როგორც, დანარჩენი სხვა, ცხოვრებაში დროებითია.

შექსპირის სენტენცია: ცხოვრება თეატრია (ადამიანები კი, ვიღაცის მიერ მართული მარიონეტი-პერსონაჟები) რეჟისორის ხედვის, გადაწყვეტის, კონცეფციის მთავარი ამოსავალი წერტილია. თეატრით იწყება და თეატრით მთავრდება ყველაფერი - გვეუბნება რობერტ სტურუა. სამოედნო, ბალაგანური თეატრის პრინციპებზე აგებული სპექტაკლის ექსპოზიციაც ამასვე მიგვანიშნებს. მაყურებელთა დარბაზში შესვლისთანავე, ყურადღება მიიპყრო, ჩამოშვებული ფარდის წინ, ავანსცენაზე განლაგებულმა რეკვიზიტმა: შუაში გრძელ ჯოხზე წამოცმული, გვირგვინით „შემკობილი", შიგნიდან განათებული, ბუშტია ჩამაგრებული. შორიდან ამჩნევ, რომ ბუშტზე კომიქსის მსაგვსი სახეა გამოხატული, ახლოს მისვლისას კი შექსპირის პორტრეტის გამოსახულება დაგხვდება გვირგვინზე წარწერით: Wiliam Shakespeare. სპექტაკლის სტილისტიკაც ამ ბუშტითვეა თავიდანვე განსაზღვრული - კომიკური ელემენტებით გაზავებული ტრაგი-ფარსი. იქვეა, ორკარიანი ლუკი, რომელსაც დიდი დატვირთვა აქვს მთელი ქმედების განმავლობაში. ავანსცენის მარცხენა მხარეს, კი რუსთაველის თეატრის ლოჟის ნამტვრევი გდია, რომელიც რომაული სვეტის ნანგრევადაც შეიძლება აღიქვა. კუთხეში კასრი დგას წარწერით: „რომა". რეჟისორმა და მხატვარმა თავიდანვე ნათლად განსაზღვრეს, რომ გათამაშებული წარმოდგენა ბუფონადა იქნება. ფარდა იხსნება და მაყურებლის თვალწინ, გასაოცარი და იმავდროულად, რეჟისორის კონცეფციის ზუსტად ამსახველი, მირიან შველიძის სცენოგრაფია წარმოგიდგება, რომელიც რეჟისორის სათეატრო ენის მსგავსად ეკლექტური და იმავდროულად სინთეზურია. შენს თვალწინ, ძველი დიდების მქონე, მაგრამ უკვე ჩამოფლეთილ, ჩამონგრეული იმპერიის დედაქალაქი გადაიშლება, უფრო კონკრეტულად, კაპიტოლიუმის წინ განლაგებული მოედანი. მხატვარი დეკორაციას სხვადსხვა მასალისა თუ რეკვიზიტის გამოყენებით ქმნის. რობერტ სტურუამ და სცენოგრაფმა ნათლად მიგვანიშნეს: სცენაზე წარმოდგენილი რომი, ეს ფელინის რომია. ამის უფრო დასაკონკრეტებლად მირიან შველიძემ, მარცხენა მხარეს

მდგარი კიბის უჯრედის ქვედა, თითქოს შეუმჩნეველ ნაწილში, ფელინის ფილმის „ ელინი'ს დომა"-ს ერთ-ერთი მხატვრული პლაკატის ვარიანტი დაკიდა - ძუ მგელის გამოსახულება: ქალის თავით, მოქნილი, პლასტიკური, მაცდური სამძუძუიანი სხეულით. სპექტაკლის მსვლელობისას, რეჟისორისა და მხატვრის შემოთავაზებული მეტაფორა ნათელი ხდება: სტურუასეული „იულიუს კეისარი" სამი მთავარი პერსონაჟის გარშემო იგება - ბრუტუსის, იულიუსის და კასიუსის.

ახლა, რაც შეეხება ექსპოზიციას. რობერტ სტურუამ „იულიუს კეისრის" ფრაგმენტები, ბუფონადური სანახაობა, მისი სარეჟისორო ენისთვის დამახასიათებელი, შექსპირის დრამატურგიაში არსებული - „თეატრი - თეატრში" თამაშის პრინციპზე ააგო. მართალია, შექსპირს, ეს არა აქვს გამოყენებული კონკრეტულად ამ ტრაგედიაში, მაგრამ სხვა პიესებში (ტრაგედიებსა თუ კომედიებში) ხშირად გვხვდება. ფარდის გახსნის შემდეგ, სცენაზე უკვე კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობები შემოდიან და დარბაზისკენ ზურგით დგებიან. გაისმის რობერტ სტურუას ხმა: „შექსპირი, საბრალო შექსპირი". ამ სიტყვებში, რა თქმა უნდა, სანახაობის შემქნელის იუმორი არის ჩადებული. რეჟისორი, ალბათ, გვეუბნება: ნახეთ, რა გავაკეთე შექსპირის ხუთმოქმედებიანი ტრაგედიიდანო.

წარმოდგენას მამუკა ლორია იწყებს, მას ჩამოძენძილ-ჩამოფლეთილი სმოკინგი აცვია და შიგადაშიგ, კოსტიუმის შესაფერის შლაპასაც იხურავს. რეჟისორმა პიესის რამდენიმე პერსონაჟი - მისანი, I მოქალაქე, II მოქალაქე გააერთიანა, უფრო მეტიც, სპექტაკლის წამყვანობასთან ერთად, მსახიობს ხალხი - ბრბოს გამოხატვის ფუნქციაც დააკისრა. დამდგმელმა და შემსრულებელმა - ბალაგანური, ქუჩის თეატრის, ნახევრადმშიერი არტისტის ტიპაჟი შექმნეს. იგი ავანსცენის ცენტრიდან ბუშტ-შექსპირს ამოაძრობს, მარჯვენა კუთხეში, სცენასთან განთავსებულ ლოჟასთან ჩაარჭობს და მაყურებელს ამცნობს: „პირველი მოქმედება, პირველი სურათი, მოკლედ, ძალიან მოკლედ". აქვე ერთი დეტალიც აღსანიშნია. ხალხი-ბრბოს გამოსახვისას, მსახიობი თავის წარმოთქმულ ფრაზას, რამდენჯერმე იმეორებს ხოლმე ექოს მსგავსად. მსახიობები გადიან, სცენა ნახევარტონებშია განათებული და იწყება სანახაობა.

ზურა ინგოროყვას - ციცერო, ფლავიუსი (ორი პერსონაჟი ერთ ტიპაჟშია გაერთიანებული) კაპიტოლიუმის შემაღლებული გორაკიდან (სცენაზე მაღალი რკინის კონსტრუქციაა გამოყენებული) ხალხს მიმართავს სიტყვით: მოღალატე,

გმირი პომპეუსის დამამარცხებელი, იულიუს კეისრის წინააღმდეგ. „საბრალო უილიამი“ კი სცენაზე განლაგებული ლოჟიდან ადევნებს თვალს წარმოდგენას.

ცხოვრების სარკისებრი ასახვა, მაყურებელთა დარბაზის ნაწილის, ლოჟების სცენაზე გადატანით, რეჟისორმა და მხატვარმა, ჯერ კიდევ „მეფე ლირის“ დადგმის დროს (1987) გამოიყენეს. „იულიუს კეისარში“ კი ეს, „რეალობა“ კიდევ უფრო მეტად გამძაფრებული და ხაზგასმულია. ამჯერად ლოჟები სცენის მარცხენა და შუა ნაწილში განათავსეს. მარჯვენა ლოჟიდან ხან, თავად „შექსპირი“ ადევნებს თვალს წარმოდგენას და ხან, სპექტაკლის სხვა მონაწილეები. სცენის სიღრმეში გაკეთებულ ლოჟას აცებოოკ-ის აღმნიშვნელი ლოგოს ფორმა აქვს. ამ ლოჟიდან კი, დათო უფლისაშვილის იულიუსი აკვირდება მის წინ გათამაშებულ სპექტაკლს - ტრაგი-ფარსს. რობერტ სტურუამ და მირიან შველიძემ, კიდევ ერთხელ, გაუსვეს ხაზი იმ გარემოებას, რომ სამყარო თეატრია, და რომ ამ „თეატრში“ სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა მარიონეტი-პერსონაჟი გაითამაშებს ცხოვრება-სპექტაკლს.

ყველასთვის ცნობილია, რომ რობერტ სტურუა სპექტაკლის განათების დიდოსტატია. „იულიუს კეისრის“ მხატვრული განათება, ფერთა გრადაციით, წარმოდგენის ატმოსფეროსა და განწყობას ქმნის. მოვლენათა რიგის განვითარებას, ერთმანეთზე დადებული, ფერთა სხვადასხვა ტონალობა ეფინება. სპექტაკლში: დიდებას, სიყვარულს, ღალატს, შურს, შეთქმულებას, მკვლელობას და ა. შ., რეჟისორის მიერ მინიჭებული საკუთარი ფერი აქვს. მაყურებლის განწყობაზე ზემოქმედებს აგრეთვე, ია საკანდელიძის აწყობილი მუსიკალური რიგი: გემოვნებით შეხამებული კლასიკური, საოპერო, თანამედროვე ნაწარმოებები და სიმღერები, ე. წ. „ჰიტები“. წარმოდგენაში გამოყენებულია ფრაგმენტები მოცარტის, კატალანის, ლისტის, გერშვინის, ყანჩელის, მარკოფის, კრამბის და პაოლო კონტეს შემოქმედებიდან. ძალიან კარგად, ზუსტად არის გაკეთებული ე. წ. „ხმაურებიც“: ხალხის (ბრბოს) შეძახილები, ავის მომასწავებელი ჭექა-ქუხილის გრუხუნი და ა. შ.

სცენაზე მდგარი თითოეული მსახიობი, რეჟისორის მიერ დაკისრებული პერსონაჟის ტიპაჟს ქმნის. იულიუსის „ამალაში“, ისინი ერთფეროვანნი არიან - შავი მზის სათვალეებით, გრძელი ლაბადებითა და შლაპებით, იტალიური მაფიის უსახურ წარმომადგენლებს მოგვაგონებენ. იულიუსის „მაფიოზური კლანის“ წევრები არიან: ბრუტუსი (ბესო ზანგური), კასიუსი (ლევან ხურცია), ანტონიუსი (გაგი სვანიძე), კასკა (პაატა გულიაშვილი), ლიგარიუსი (ივანე გოგეტიძე),

არტემიდორუსი (ბექა სონღულაშვილი), დეციუსი (ლაშა ჯუხარაშვილი), მეტელუსი (კახა კუპატაძე), ცინა (გეგა ჩხაიძე), ტრებონიუსი (ზურა შარია), პოპილიუსი (ანდრია თავბერიძე), პუბლიუსი (ზაზა ბარათაშვილი). შენელებული კინოკადრის ხერხის გამოყენებით არის გაკეთებული იულიუსის და მის თანმხლებთა პირველი შემოსვლა. სრულ სიჩუმეში, ნელა, ძალიან ნელა მოემართებიან ავანსცენისკენ - იულიუსი, კალფურნიაა და მაფიოზი-სენატორები. დაახლოებით, სცენის შუა ნაწილში მოახლოებული „ამალა“ უცბად, რამდენიმე წამით, მორბენალთა პოზაში შეშდება. ესეც, კინოენის ერთ-ერთი - „სტოპკადრის“, ხერხია. რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენისთვის დამახასიათებელი, სათეატრო ენისა და კინოენის სიმბიოზი, მაესტროს ბოლო პერიოდის შემოქმედებაში, სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე, ახალ საფეხურზე ადის და გაოცებს გამომგონებლობის და ფანტაზიის უნარით.

იულიუსის მეუღლე, ნინო არსენიშვილის კალფურნიაა, რეჟისორის გადაწყვეტით მერლინ მონროს პროტოტიპია. კოსტიუმების მხატვარმა ანა ნინუამ და მსახიობმა, ვარცხნილობაში, კოსტიუმში რამდენიმე შტრიხის (მაგ.: მოგდებული „ბოა“) შეტანით მიაღწიეს ვიზუალურ მსგავსებას. იულიუსის გარემოცვაში მყოფი კაცები „გიჟდებიან“ კალფურნია - მერლინზე. ისინი მზად არიან ფეხქვეშ გაეგონ, აღრფთოვანების ნიშნად, კალფურნიას გავლისას საკუთარი შლაპები დაუგდონ ფეხებთან. კალფურნიააც, როგორც კეკლუცი ქალი, სიამოვნებით იღებს თაყვანისცემლების კომპლიმენტებსა და ყურადღების ნიშნებს. ერთი შეხედვით, მოსულელო, ლამაზი ქალი, რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით, გამჭრიახი გონების, მტკიცე ხასიათის პერსონაჟია, რომელიც ბუნებისგან ბოძებულ სილამაზეს, საკუთარი მიზნების მისაღწევად იყენებს. მისი უმთავრესესი მიზანი კი ძალაუფლებაა. იგი, იულიუსზე მეტად, ილტვის სამეფო გვირგვინის მოპოვებისაკენ.

სიმდიდრეზე, გვირგვინზე, ძალაუფლებაზე ოცნებობენ ლევან ხურციას კასიუსი, პაატა გულიაშვილის კასკა, „ამალის“ თითქმის ყველა წევრი. წარმოდგენაში ძალაუფლების სიმბოლო გვირგვინთან ერთად ზარდახშაცაა. ძალაუფლების აღმნიშვნელია აგრეთვე იულიუსის ოქროსფერი ფეხსაცმელებიც. სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, იულიუსის წინააღმდეგ შეთქმულების სულისჩამდგმელი და მოთავე, თანმიმდევრულად, მზაკვრულად დამგეგმავი და განმახორციელებელი – კასიუსია. იგი ხლართავს ინტრიგას, წერს წერილებს, რომლებშიც გაყალბებული ფაქტები და მოვლენებია. სწორედ კასიუსი თავგამოდებით ცდილობს, ისედაც ეჭვებში მყოფი ბრუტუსის, მოღალატე

შეთქმულებისკენ გადმობირებას. აქვე მინდა აღვნიშნო, კასიუსის, წერილებთან დაკავშირებული მზაკვრული ჩანაფიქრის, ვიზუალური განხორციელების სტურუასეული გადაწყვეტა: თოკზე გაბმული წერილები, ავანსცენაზე ჩაისრიალებს მარცხენა კულისიდან მარჯვენისაკენ.

საოცარია, მაგრამ ყოველი საუკუნის ბოლოსა და დასაწყისში, ადამიანთა შეგრძნებებში, დრო თითქოს აჩქარებულად გარბის. მეოცე საუკუნის დასაწყისში ვსევოლოდ მეიერჰოლდი წერდა – სათეატრო დრო შეიცვალა. ლეგენდარული რეჟისორის მოსაზრება, ირიბად, მაგრამ მაინც, ცხოვრებისეულ დროსთან მიმართებაშიც არის ნათქვამი. 21-ე საუკინის დასაწყისში, ინტერნეტსივრცის ეპოქაში, დრო თითქოს კიდევ უფრო აჩქარდა. ალბათ, სწორედ ამიტომაც, მსოფლიო სათეატრო სივრცეებში განხორციელებული, რობერტ სტურუას ბოლოდროინდელი დადგმები ორ საათს არ აჭარბებს. რეჟისორი კლასიკოს, თანამედროვე თუ უახლეს დრამტურგთა ნაწარმოებებს მაქსიმალურად კვეცავს. დრამატურგიული ტექსტის მონტაჟს კონცეფციიდან გამომდინარე აკეთებს, მაგრამ ამ შემოკლება, გადაადგილება, ჩამატებისას არ ცვლის პიესის ძირითად სტრუქტურას და, რაც მთავარია, დრამატურგის მთავარ სათქმელს. რობერტ სტურუა სპექტაკლის შექმნისას, დრამატული ნაწარმოების თანაავტორია. დასაწყისში აღვნიშნე, რომ რეჟისორმა „იულიუს კეისრის“ ხუთი მოქმედებიდან, მხოლოდ 2½ მოქმედება დადგა. ამ შემთხვევაში, მას შეთქმულების, ღალატის ამბის გადმოცემა აინტერესებდა. რა მოსდით შემდგომ, შეთქმულებსა და მოღალატეებს, როგორ ავითარებს შექსპირი პიესის გმირების ცხოვრებას, ხასიათებს, მოვლენებს იულიუსის მკვლელობის შემდეგ, ეს უკვე სხვა, ცალკე ამბავია.

დავუბრუნდეთ პერსონაჟებს. პაატა გულიაშვილის კასკა, სტურუასეული ინტერპრეტაციით, ჰედონისტი-მორფინისტია. რეალურმა ცხოვრებამ, ნიჭიერი, ჭკვიანი, გონებაგახსნილი, პატიოსანი ადამიანი (ამგვარად ახასიათებს მას ბრუტუსი პიესაში და სპექტაკლშიც), სიმდიდრის, ფუფუნების, ფულის მოყვარულ არამზადად აქცია. ამიტომაც, იგი შვებას ნარკოტიკებით გაბრუებულ სამყაროში ეძებს და პოულობს კიდეც. სწორედ ნარკოტიკის შეთავაზება-გაკეთებით გადაიბირებს, იულიუსის „ერთგულ“ კასკას, ლევან ხურციას კასიუსი. სხვასთან ერთად, რობერტ სტურუას ცხოვრებისეული მოვლენების წინასწარ განჭვრეტის ნიჭი აქვს. ეს, რა თქმა უნდა, მისი განათლებიდან, ერუდიციიდან, მასშტაბურად

აზროვნების უნარიდან გამომდინარეა. არ დავიწყებ სპექტაკლების ჩამოთვლას, სადაც მან, რამდენიმე წლის შემდეგ მომხდარი მსოფლიო პოლიტიკური კატაკლიზმები, წინასწარ გააცხადა, მხოლოდ „მეფე ლირს" შეგახსენებთ. 1987 წელს რობერტ სტურუამ გაადამიანურებული ლირის დიქტატორული სამყარო სცენაზე დაანგრია. 1991 წელს საბჭოთა კავშირი, „ბოროტების იმპერია" განადგურდა. დღეს, რუსეთის უგუნური მთავრობა, იმპერიის რესტავრაციას, უკვე ათეულ წელზე მეტია, გულმოდგინებით ცდილობს. საკუთარ მოქალაქეებს, მიწა-წყალს ვერ უვლის და სხვისის წართმევა-წაგლეჯას ცდილობს, ჯერჯერობით ახერხებს კიდეც. სახელმწიფო მმართველობის სათავეში მდგომთ მთავარი ავიწყდებათ, ისტორია მეორდება, დიდი იმპერიები, ზოგი ნებით და ზოგიც უნებლიედ, ინგრევა. ეს იტორიული კანონზომიერებაა. სახელმწიფოეები (მაგ.: ბრიტანეთი, საფრანგეთი, ჰოლანდია...), რომლებიც მიხვდნენ „დროების ცვლილებას", იმპერიალისტული აზროვნება შეიცვალეს, მათი მონოპოლიის ქვეშ არსებული ქვეყნები გაათავისუფლეს, უფრო მეტიც, დღეს ყოფილ კოლონიებს ეხმარებიან. ალბათ, ამიტომ, ისინი უახლეს ისტორიაშიც, განვითარებული, დემოკრატიული, წარმატებული ქვეყნებია. რუსეთის მთავრობა, სამწუხაროდ, ამას ვერ ხვდება, მაგრამ მალე რუსეთი, თუ არ შეცვლის პოლიტიკურ კურსს, მარტივ მამრავლებად დაიშლება. დიდი საშიშროებაა, რომ მის ნანგრევებში ჩვენი ქვეყანა მოექცეს და განადგურდეს. რობერტ სტურუა „იულიუს კეისარში" ამას ნათლად გვეუბნება და გამოფხიზლებისკენ მოგვიწოდებს. შური, ღალატი, გაუტანლობა, ფუფუნების სიყვარული, ძალაუფლებისკენ სწრაფვა - გამანადგურებელია, გვეუბნება მაესტრო. ეს, აუცილებლად მოგვაყოლებს ნანგრევებში. სპექტაკლში კასისუსის მიერ ნარკოტიკით გაბრუებულ კასკას (კასიუსი უკეთებს ნემსს კასკას) ზმანებები აქვს. ამ ზმანებაში იგი მიწისძვრას, ზეცაში ღმერთების ომს, კაპიტოლიუმისკენ მიმავალ ფაფარაყრილ ლომს ხედავს. კასკას ზმანებებით ნათქვამი სარეჟისორო მეტაფორა, ვგონებ, სავსებით ნათელი, გასაგებია და განმარტებას არ ითხოვს. ერთს ვიტყვი მხოლოდ, სპექტაკლის პრემიერა 2015 წ. 1 ივნისს შედგა, 17 ივნისს, თბილისში, მდინარე ვერე ადიდდა და ტრაგედია დატრიალდა ჩვენს ქალაქში. ეს მხოლოდ დასაწყისია. გონს თუ არ მოვეგებით, ადამიანებში დაგროვილი კოსმოსში გასროლილი უარყოფითი ენერგია, უკან დაგვიბრუნდება და წაგვლეკავს.

შექსპირის პიესის სტურუასეულ ინტერპრეტაციაში - ვინ არის ბრუტუსი? ბესო ზანგური რეჟისორს მიცემულ ამოცანას ზუსტად ახორციელებს და ამიტომაც, მისი ბრუტუსი, აბსოლუტურად შექსპირული ტიპაჟია. გამჭრიახი გონების მოაზროვნე, აქედან გამომდინარე ცნობისმოყვარე (სცენა: იულიუსის მიერ ეპილეფსიის შეტევის დროს. ვითომ მოკლული მისნის გვამის გაკვეთის მცდელობა), პატიოსანი, გულმართალი, მოსიყვარულე ქმარი და მამა, „ხალხის" (ბრბოს) სათაყვანებელი გმირი. წერილის დასაწყისში აღვნიშნე, რომ შექსპირმა „იულიუს კეისარი" ფასეულობათა გადაფასების პერიოდში დაწერა. შექსპიროლოგების მოსაზრებით, დრამატურგი ხელახლა ეძიებდა ცხოვრების მიზანს. პლუტარქეს წაკითხვის შემდეგ, ცოტა ხნით მაინც, იგი ამოიცნობს, თუ რისთვის მოავლინა ადამიანი ბუნებამ, უფალმა... ეს არის მორალური მოვალეობა - ქვეყნის, ხალხის წინაშე. საინტერესოა, რომ პიესის ფინალისკენ, ბრუტუსი თვითმკვლელობის წინ, იულიუსს მიმართავს და ამბობს - შენი მოკვლა, საკუთარი თავის მოკვდინებაზე მეტად გამიადვილდა. თვითმკვლელობის წინ, საკუთარი არჩევანის სისწორეში, მას უკვე ეჭვი ეპარება. რა თქმა უნდა, სპექტაკლში ეს ეპიზოდი არ არის შესული, მაგრამ ხასიათის გამოძერწვის დროს, რეჟისორმა შექსპირის ეს ფრაზა გამოიყენა, ამიტომაც, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თვისების გარდა, ბრუტუსი ეჭვიანიც არის. ასეთია ბესო ზანგურის ბრუტუსიც. ყველაზე მეტად, ბრუტუსი-ზანგურის ხასიათი, ქეთი სვანიძის პორციასთან ულამაზესად დადგმულ სასიყვარულო სცენაში ვლინდება. კაპიტოლიუმში წასვლის წინ, შეთქმულები ბრუტუსის სახლში იკრიბებიან. სცენის სიღრმეში, მიმართული მკრთალი განათებით, პორციას სილუეტი გამოისახება. „ამალის" წასვლის შემდეგ გაბედავს ქმართან მიახლოებას. იგი რაღაცას ხვდება, მაგრამ ბოლომდე არა აქვს გაცნობიერებული, ის რასაც ყური მოჰკრა შორიდან. საყვარელ მეუღლეს ეკითხება შეშინებული - რა ხდება, რატომ იყვნენ ეს ადამიანები მათთან სახლში. როდესაც ხვდება, რომ მისი უსაყვარლესი მეუღლე საშინელ ამბავშია ჩათრეული, ბრუტუსის სახლში დატოვებას ცოლ-ქმრული სიყვარულით ცდილობს. სცენაზე მამუკა ლორიას პერსონაჟი გამოჩნდება, იგი ლანგრით მიართმევს პორციას გრძელ თეთრ ზეწარს. რობერტ სტურუამ ამ თეთრი ზეწრით, განათებით და მსახიობთა პლასტიკით, აზრობრივად დატვირთული, ულამაზესი სასიყვარულო სცენა შექმნა. ქეთი სვანაძის პორცია, ხვდება, რომ ცოლისადმი უდიდესი სიყვარული-ვნება ბრუტუსს სახლში ვერ დააკავებს, ამიტომაც მათი სიყვარულის ნაყოფი, ჯერ კიდევ

ჩვილი ვაჟიშვილი შემოჰყავს და ბრუტუსს ჩაუწვენს ხელებში. ბრუტუსი ნაზად ეფერება შვილს, მაგრამ ქვეყნისადმი, „ხალხისადმი“ მოვალეობის გრძნობა, მამა-შვილურ სიყვარულს გადასძლევს და მოღალატე ხდება. არჩევანი უკვე გაკეთებულია. უკნიდან მოხვეულ პორციას უხეშად იშორებს თავიდან და კაპიტოლიუმისკენ მიემართება - გამზრდელის, უფროსი მეგობრის, შეიძლება მამის - მოსაკლავად.

რობერტ სტურუამ და დავით უფლისაშვილმა იულიუს კეისრის სრულყოფილი სახე-პერსონაჟი შექმნეს. შექსპირმა ტრაგედიას მართალია „იულიუს კეისარი“ უწოდა, მაგრამ პიესაში იულიუსი მეორეხარისხოვანი გმირია. მთავარი მოქმედი პირები: ბრუტუსი, კასიუსი და მეორე ნახევარში, მკვლელობის შემდეგ, ანტონიუსია. რეჟისორმა, როგორც უკვე ვთქვი, სპექტაკლის კონცეფცია სამკუთხედზე - იულიუსი, ბრუტუსი კასიუსი, ააგო. სტურუასეული იულიუსი ბევრად უფრო მრავალმხრივია. იგი ერთდროულად: ძლიერი და სუსტია; სასტიკი დიქტატორი და ბავშვივთ გულჩვილია: ფეხის ბანის სცენა - კასისუსის არაადამიანური დამცირება და მკვლელობის დროს იმის დაჯერება, რომ ბრუტუსი არ გაუყრის დანას; ავადმყოფობით დაუძლურებული მოხუცი და ახალგაზრდაა: კალფურნია-მერლინთან ვნებიანი სცენები, თუ, რეჟისორის მიერ, ჯინჯერისა და ფრედის სტილში გადაწყვეტილი, ცეკვები; ძალაუფლების მოყვარული და თან დემოკრატია: მკვლელობის წინ ერთგული ჯარისკაცის წერილის არ წაკითხვა, ვინაიდან წერილში მასზეა ლაპარაკი და არა ქვეყნისა და ხალხის საზრუნავზე; უჭკვიანესი, გამჭრიახი გონების მქონე: მისნის წინასწარმეტყველებისა, თუ ცოლის სიზმრების გარეშეც, მშვენივრად ესმის, რომ კაპიტოლიუმში მისი მისვლა სიკვდილის ტოლფასია. სიამაყე და ამბიცია გადასძლევს - კაპიტოლიუმში, როგორც შესაწირი ცხვარი ისე მიჰყვება „ამალას“. ბრუტუსისგან განსხვავებით, მან მშვენივრად იცის, რომ რომის დემოკრატიული სახელმწიფო წყობა, უკვე ისტორიას ჩაბარდა და რომ ახალი ეპოქა იწყება. ადამიანური ცდუნებებითა, თუ სახელმწიფოს მართვით გადაღლილი, თავისი ფეხით მიდის სასკლაოზე. თუმცა ეშინია, ძალიან ეშინია... სცენაზე ბოლო შემოსვლისას მსახიობის სახეზე, ერთდროულად შიში და ბავშვური მიმნდობლობა აისახება. იგი ბრუტუსის ხელზე დაყრდნობილი შემოდის. იულიუსის მკვლელობის დროს, ბრუტუსი განზე დგას, მას ხელში დიდი დაშნა უჭირავს (ეს დაშნა მანამდეც ფიგურირებს სპექტაკლში, ზანგური-ბრუტუსის სხვადასხვა სცენაში). უკვე თითქმის მკვდარი იულიუსი

ბრუტუსს უყურებს და ცნობილ ფრაზას წარმოსთქვამს: „შენც ბრუტუს“?!. ბრუტუსი დაშნას მოისვრის, მუხლებზე დაეცემა და მომაკვდავ იულიუსს ჩაეხუტება. ერთი მომენტი ისიც კი ვიფიქრე, რეჟისორმა ისტორიული ფაქტი შეცვალა და, ახლა, ბრუტუსი აღარ მოკლავს გამზრდელსა და მეგობარს. (ზევით ვთქვი, რომ ფინალისკენ, შექსპირთანაც ნანობს ბრუტუსი თავის არჩევანს). მაშინ, ეს სტურუას მიერ დადგმული შექსპირის ტრაგედიის ფრაგმენტები კი არა, ამერიკული, ფართე მაყურებლისათვის განსაზღვრული, ე. წ. „Happy end“-იანი ფილმების მსგავსი, პრიმიტიული სანახაობა იქნებოდა. ბესო ზანგურის ბრუტუსი ჯიბიდან იღებს დანას, გულში გაუყრის უსაყვარლეს მეგობარს, გამზრდელს და თითქოს, თავს იმართლებს ფინალში წარმოთქმული ფრაზით: „მიყვარდა იგი ძლიერ მიყვარდა, მაგრამ უფრო ძლიერ მიყვარდა რომი, ძალაუფლების მონად იქცა, ამიტომ მოვკალ“.

ბალაგანური თეატრის მსახიობების მიერ გათამაშებული ამბავი მთავრდება. ახლა, კასკა-მსახიობი უშუალოდ მაყურებელს მიმართავს: გესმით, ისტორიის ზარმა ჩამოჰკრა. 1000 წლის შემდეგაც ამ საოცარ, ამ საბედისწერო სანახაობას წარმოადგენენ მსახიობები, უცნობ თეატრში, უცნობ ენაზე. და, ისევ სისხლით დაიცლება ძლევამოსილი კეისარი და დაეცემა უსულო გვამი... ბრუტუსი-ზანგური კი წარმოთქვამს: „მიწა იყავ და მიწად იქეცი“. შემდეგ, სცენაზე მდგარი ყველა მსახიობი, ამ ფრაზას ექოსავით გაიმეორებს. მამუკა ლორია კი პაოლო კონტეს, სპექტაკლის რეფრენად ქცეულ სიმღერას წაიღიღინებს: „It’s wonderful“.

ჩემდა უნებურად, თომას მანის რომანის - „იოსები და მისი ძმები“, დასაწყისი, პირველი წინადადება გამახსენდა: „ისტორია, ეს ენით გამოუთქმელი სიღრმის ჭაა“. უდიდესი მწერლის სიტყვებს, შევბედავ და დავამატებ: ისტორია მუდმივად, სხვადასხვა სახით მეორდება. იმპერიათა ნგრევა კი ეს გარდაუვალი, ისტორიული კანონზომიერებაა...

საკონტროლო შეკითხვები:

1. შექსპირის შემოქმედების რომელ პერიოდს განეკუთვნება „იულიუს კეისარი“, რომელი ტრაგედია ითვლება ამ პიესის „სულისკვეთებით მონათესავედ“ და რა წყაროს დაეყრდნო დრამატურგი ამ ნაწარმოების შექმნისას?
2. „იულიუს კეისრის“ რამდენი მოქმედება დადგა რობერტ სტურუამ, შექსპირის პიესაში არსებული რომელი თემები გამოკვეთა და რა არის სპექტაკლის მთავარი სათქმელი?

3. რომელ სათეატრო ჟანრს შეიძლება მივაკუთვნოთ რობერტ სტურუას „იულიუს კეისარი, ფრაგმენტები?“
4. ტექსტის რა მონტაჟური ცვლილებები განახორციელა რეჟისორმა სპექტაკლში?
5. რა ცვლილებები განახორციელა რეჟისორმა შექსპირის პიესის პერსონაჟთა გასცენიურებსას, ვინ არიან სპექტაკლის მთავარი მოქმედი პირები და რა ფუნქცია დააკისრა რეჟისორმა თითოეულ მათგანს?
6. რა როლს თამაშობს ამ დადგმაში – მირიან შველიძის სცენოგრაფია, რეჟისორისავე გაკეთებული სპექტაკლის მხატვრული განათება და ია საკანდელიძის მუსიკალური გაფორმება?
7. კინოენის რა ხერხებს იყენებს რობერტ სტურუა ამ სპექტაკლში და რომელი ცნობილი კინორეჟისორის ციტირებას ახდენს სპექტაკლში და რატომ?
8. ძალაუფლების გამომხატველი რა სიმბოლოები გამოიყენა რეჟისორმა სპექტაკლში?
9. რობერტ სტურუას ბოლო პერიოდის მსოფლიო სათეატრო სივრცეებში დადგმული სპექტაკლები რატომ არ აჭარბებს 2 საათს, თქვენი აზრით, რა არის ამის მიზეზი?
10. ჩამოაყალიბეთ თქვენი მოსაზრება – სახელმწიფოებრივი მორალისა და ადამიანური ურთიერთობების: სიყვარული, მეგობრობა – უპირატესობის შესახებ.

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 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. 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.

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.

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 კანონზომიერაბად გამოიკვეთა სათეატრო ენაში კინომონტაჟის ხერხის გამოყენება. უკვე XX საუკუნის

დასაწყისიდან სათეატრო ხელოვნებაში ზოგადად კინოხერხების გამოყენება ტიპურ ხასიათს ატარებს.

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 შეუწყვეს 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 გამომხატველობითი 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 პაროდიის, 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 „სეჩუანელი კეთილი ადამიანია". „სეჩუანელ 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 დააკისრა, 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 ჰპოვა 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 გამოექერწათ შექსპირის პიესები თავისებურად".[1]

რობერტ სტურუას ყოველთვის აწუხებდა ტირანულ სახელმწიფოში პიროვნების ნიველირების პრობლემა, ამიტომაც ბუნებრივი იყო, რომ მან მიმართა

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

შექსპირის პიესებს. 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“, „იულიუს კეისარი – ფრაგმენტები ერთ მოქმედებად“ ასახავს ადამიანის ძალაუფლებისკენ სწრაფვას, უკანასკნელში კი სხვასთან ერთად იმ ფსიქიკურ თუ მორალურ ზიანს, რომელსაც ძალაუფლება და მისკენ ლტოლვა აყენებს ადამიანს, არა აქვს მნიშვნელობა ძალაუფლების სუბიექტია ის, თუ ობიექტი. ასეთი სვლა ძალაუფლების ანატომიიდან („რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“, „იულიუს კეისარი“) სულის ანატომიისკენ („ჰამლეტი“) რობერტ სტურუას შემოქმედებაში სრულიად ლოგიკურია. „მეთორმეტე ღამე“ ეს არის „თეატრი თეატრში“. ამ ცხოვრება-თეატრში, ცხოვრება-ბალაგანში, ადამიანი-თოჯინების, ადამიანი-ნიღბების, ადამიანი-ჯამბაზების ბალაგანური ამაოების მიღმა ნათლად ჩანს სხვა, კერძოდ კი, განწირული ადამიანის განცდები.

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 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 ბრეხტის სათეატრო კონცეფციის ტრანსფორმირებული სახით გამოყენება, მიხეილ ბახტინის პაროდიის, 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“.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რა მეთოდები, მიმდიანრეობები, ხერხები არის შერწყმული რობერტ სტურუას სათეატრო ენაში და რატომ არის იგი უნიკალური?

2. რა ხერხების გამოყენების სინთეზით მიაღწია რობერტ სტურუამ თავის სათეატრო, სარეჟისორო ენაში სცენური თხრობის არაჩვეულებრივ დინამიკურობას?
3. საიდან გამომდინარე აკეთებს ტექსტის მონტაჟს რობერტ სტურუა და ამ მონტაჟის დროს, იკარგება თუ არა პიესის ძირითადი სტრუქტურა და დრამატურგის, ტექსტის ავტორის მთავარი სათქმელი?
4. რა შეიძლება ეწოდეს რობერტ სტურუას სათეატრო ენის განმსაზღვრელ ცნებას?
5. ჩამოთვალეთ რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ძირითადი მახასიათებლები და ნიშნები. გაანალიზეთ რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა.

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. გაჩეჩილაძე 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 საქებარი 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. დიალოგი ყვარყვარეზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. 1974. №4.
23. დიანოვა ვ. ხელოვნების პოსტმოდერნისტული ფილოსოფია.
    a. htth:// antropology. ru/ru /tects/ უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 2014.10.02.
24. ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები. თბ. „კენტავრი“ 2010. Iტ.
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 ინტერიერში. 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 ხელოვმება“ 1980. №1.
37. კალანდარიშვილი მ. მოდერნიზმი ქართულ თეატრში თბ. „კენტავრი“ 2012.
38. კაპანაძე ლ. ბერტოლდ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“. ჟ. „საბჭოთა ხელოვმება“. 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 პიესიები. თბ. 1974.
44. კოსტავა მ. „ღალატი“ 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 ხელოვმება“. 1970. №2.
47. მუმლაძე დ. რობერტ სტურუა. ჟ. „საბჭოთა ხელოვმება“. 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. ობრაზცოვი ა. შექსპირის ინგლისი რობერტ სტურუას თეატრალუირ თვალით. 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. „ღალატის“ ღალატი თუ ფერისცვალება ტრაგედიისა. ჟ. „კრიტიკა“ 1975. №1.
55. ტრადიაცია და თანამედროვეობა (ინტერვიუ რ. სტურუასთან). გაზ. „კომუნისტი“ 1979. 09.09.
56. ურუშაძე პ. „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე (წერილი მეორე). ჟურ. „თეატრალური მოამბე“ 1988. №5.
57. ურუშაძე პ. რობერტ სტურუას მაკბეტი. ჟ. „ხელოვნება“. 2001. №3-4.
58. ურუშაძე პ. რიჩარდ III. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. 1979. №2.
59. ქართველიშვილი ვ. ფიქრები რუსთაველის თეატრზე. ჟ. „საბჭოთა ხელოვმება“. 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. ღვენეფაძე ნ. ოცნებით ვკითხოთ შექსპირის აჩრდილს (ფიქრი-მონოლოგი ორიოდე რეპლიკით). გაზ. „კომუნისტი“. 1987. 17.05.
64. ყიასაშვილი ნ. შემოდის ლირი. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1987. №19.
65. ყიასაშვილი ნ. შექსპირის ტრაგედია რუსთაველის სახელობის თეატრში. ჟ. „საბჭოთა ხელოვმება“. 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. ღალატი. 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 Chalc Circle (Tour-Norwich). WhatsOnStage. 2011. 02.02. 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 Chalc 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, поема, 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 словестного 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. Постмодернисткая философия искусства. http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa_1_5.html Последний раз было проверено 2014.10.02.
99. Защепкина 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. Dramma 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. Интервию с Р. Стуруа. 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, статии, 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. Стуруа. газ. «Литературная грузия». 1983. №1.
112. Надареишвили Л. «Кавказский меловой круг» театра имени Шота Руставели. газ. «Литературная грузия». 1983. №12.
113. Норвич Дж., История Англии и шекспировские короли, М. «Астрель», 2012 г.
114. О театре и о себе. газ. «Литературная грузия». 1983. №1.
115. Орджоникидзе Г. Прочтение Шекспира. газ. Литературная грузия, 1983 г. №12.
116. Орджоникидзе Г. Прочтение Шекспира. газ. Литературная Грузия. 1984. №1.
117. Орджоникидзе. Г. Становление. ж. «Советская музыка». 1976. №10.
118. Пави П. Словарь театра. М. „Прогресс“. 1991.
119. Современный зарубежный театр. изд. М. «Наука» 1969.
120. Стуруа Р. Революционный преобразователь сцены. газ. «Молодёжь грузии». 1978. 14.02.
121. Стуруа Р. Критика – это искусство. газ. «Молодёж грузии». 1980. 17.02.
122. Стуруа Р. Мысли в слух. газ. «Молодёж грузии». 1966. 15.01.
123. Стуруа Р. Обрати театр в зрелище. газ. «Заря Востока». 1984. 17.06.
124. Тынянов Ю. Поэтика, история литературы, кино. М. «Наука». 1977.
125. Урушадзе П. Шекспир и грузинский театр. Тб. 1994.
126. Харадзе Е. Талант и удача Роберта Стуруа. газ. «Вечерний Тбилиси». 1980. 15.04.
127. Харадзе Е. Язык театра – язык мира. газ. «Вечерний Тбилиси» 1980. 11.02.
128. Чарквиани Г. Цель и средства». газ. «Заря востока». 1975. 26.09.
129. Чимшиашвили И. Театральное пространство режиссёра. газ. «Заря Востока» 1980. 02.02.
130. Шапатава Е. Новые старые знакомые. газ. «Вечерний Тбилиси» 1970. 07.01.
131. Шекспир, библиотека великих писателей, изд. «Брокгауз-Ефрона", т.III, ст.153. 1903 г.
132. Шкловский В. Тетива, о несходстве сходного. Энергия заблуждения, книга о сюжете. избранное в двух томах. М. 1983.Т.II.