

F-567
1998



තුෂාර්ංක
ලද
ප්‍රකාශන්ය

1998
№ 4

සෙවයා වැදගත්

ඩියර පාලිත්‍යාලා නොඩුමෙන්

හම තෙරූ තෙරූ තෙරූ

සාඡාත්‍යාලා තාරිඛ්‍ය

თეატრი და ცხოვრება

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ გათიაშვილი

სარედაქტო პოლეგია:

გოგი ალექსიძე,

ეთერ გუგუშვილი,

ლეიან გურაგანიძე,

ვასილ კიკაძე,

რობერტ სტურზა,

გიორგი ქავთარაძე,

ნათელა ურუჟაძე,

თემურ ჩხეიძე.

თამაზ ჭილაძე.

4

1998

ივლისი
აგვისტო

1919—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950—1990 „თეატრალური მოამბე“

მ ი ნ ა ა რ ს ი

როგორი სტურზა —	60	8
ანკეტა		4
— ს პ ი ჭ თ ა კ ლ მ გ ი		
დალი მუმლაძე — „ყვარეყვარე“		19
ნოდარ გურაბანიძე — „ვისაც ვუკვარვარ,		
შომეული!“		33
დალი მუმლაძე — „კავკასიური		
ცარცის წრე“		58
როგორი სტურზა ფიქრობს...		
ნინო გაჭავარიანი — „მომავლის ხელოვანი“		85
განანა თევზაძე — საუბარი სპექტაკლის		
შემდეგ		89

რობერტ სტურუა — 60

შესრულდა 60 წელი რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის რობერტ სტურუას დაბადებიდან. სომკ სამდივნომ შემდეგი მისალმება გაუგზავნა იუბილარს.

ბატონო რობერტ!

თქვენი შეგობარი ქართული თეატრის მოღვაწენი სულით და გულით გილოცავთ დაბადების 60 წლისთავს.

თქვენს სახელთან დაკავშირებულია დღევანდელი ქართული სა-თეატრო ხელოვნების უდიდესი წარმატებები.

თქვენ ის ხელოვანი ბრძანებით, რომელმაც განაგრძეთ და ღირსეულად განავითარეთ თქვენი დიდი წინაპრების ტრადიციები, ამით შექმნით თეატრი, რომელიც დღეს მთელს მსოფლიოს უყვარს, ერთ-ერთი პირველთაგანია და ჩვენ ვამაყობთ მისით.

თქვენი ღვაწლი არა მარტო იმაში მდგომარეობს, რომ შექმნით სათეატრო სკოლა, რომელშიც აღიზარდა და გამობრწყინდა არაერთი უნიკიტერესი მსახიობი, ქართული თეატრის არაერთი ვარსკვლავი, თქვენ ხელი შეუწყეთ მოაზროვნე, ინტელექტუალური მაყურებლის აღზრდას.

უოველ თქვენს სპექტაკლში, „უვარუვარედან“ მოყოლებული „ქალი—გველით“ დამთავრებული, გაცხადებულია თქვენი პიროვნება, თქვენეული დამოკიდებულება გლობალური პრობლემებისა თუ ჩვეულებრივი ადამიანური ურთიერთობებისადმი.

თქვენი სპექტაკლები როგორც აქ, ჩვენთან, ისე ქვეყნის გარეთ, ორგანულად ერწყმის კულტურას იმ ხალხისა, ვის კუთვნილებადაც მათ აქცევთ, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თქვენი ხელოვნება მსოფლიო ღირებულებების დანერგა.

თქვენი შემოქმედების მწვერვალებში, იქნება ეს ქართული თეატრალური შექსპირიანა „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, სადაც სრულიად ახლებულად, თანამედროვე ენაზე აუდერდა დიდი დრამატურგის უკვდავი ქმნილებები, ბრესტის „კავკასიური ცარცის წრე“ თუ ეროვნულ სატკივარზე შექმნილი სპექტაკლები, უველგან თვალნათლივ იკვეთება თქვენი თეატრალური ესთეტიკა.

გვინდა დღეს, თქვენი დაბადების 60 წლისთავზე, გიოხრათ მეგობრული მადლობა თქვენი შემოქმედების გამო.

გისურვებთ დიდხანს სიცოცხლეს, კიდევ მრავალ და მრავალ შემოქმედებით გამარჯვებას ჩვენი ერის სასახელოდ და გასახარად.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის
გამგეობის სახელით

თავმჯდომარე გ. ლორთმიშვანიძე

საქართველო

მრიანი ლი

მიზანითიანი

პ ნ კ ე ტ ა

1. რას მიიჩნევთ რ. სტურუას მთავარ დამსახურებად ქართულ თეატრში?

2. იქონიეს თუ არა სტურუას სპექტაკლებმა ზეგავლენა ქართულ თეატრალურ პროცესებზე და თუ ასეა, რომელმა სპექტაკლებმა?

გიგა

ლორთიშვილიძე:

1. ქართულ თეატრსა და კრიტიკაში განუწყვეტლივ ისმის: ხომ არ შეუცვალა სტურუამ გეზი და მიმართულება ქართულ თეატრს. მე კატეგორიული წინააღმდეგი ვარ საკითხის ამგვარად დასმისა. მთავარი, რაც რობერტ სტურუამ გააკეთა, ეს არის ახმეტელის თეატრის პრინციპების განვითარება. შეტიც, მან არა მხოლოდ ახმეტელის პრინციპები განვითარა, შემოქმედისა, რომელმაც ქართულ თეატრს დაუტოვა ახალი პლასტიკის, ფორმის, ძიების ტრადიცია, არამედ კ. მარგანიშვილის მთავარი ნაანდერძევიც — „თეატრი-დღესასწაულის“ პრინციპიც განვითარა. მართლაც, რობერტ სტურუას ყოველი სპექტაკლი თეატრალური დღესასწაულია. მან მიაღწია იმას, რომ რუსთაველის თეატრს რუსეთშიც და უცხოეთშიც სტურუას თეატრს ეძახიან. ეს იმიტომ რომ, მან შექმნა საკუთარი, განუმეორებელი სტილი და მიმართულება და ჩემთვის, როგორც რეჟისორისთვის, საინტერესოა ისიც, რომ მის ე. წ. „ჩავარდნილ“ სპექტაკლებშიც კი ყოველთვის ვხედავ ძიების იმ პროცესს, რომელიც უმოკლეს დროში დიდ გამარჯვებად მოგვივლინება.

რობერტი ჭეშმარიტი ლიდერია ქართული რეჟისურისა და მასთან ყოველი შემოქმედებითი შეხვედრა ახალი თეატრალური ზეიმია.

2. ეს კითხვა პირველი საკითხიდან გამომდინარეობს: როგორც სტურუამ შესძლონ საკუთარი გზის პოვნა, ისე უნდა იძოვოს ყველმა რეჟისორმა. ყველამ უნდა გაიგოს, რომ მისი მიბაძვა დამღუბველია, ყველაფე-

რი, რასაც იგი აქეთებს, მას ეკუთვნის, როგორც განუმეორებელ ფენომენს, მისი მიბაძვა საბრალო ეპიგონობაა. ასეთი რამ კი ყდება ქართულ თეატრში.

თუ ახალგაზრდობას სურს რაიმე ისწავლოს სტურუასაგან, პირველ რიგში, მიბაძვის ძირითად თვისებებს. ეს არის: 1. უმაღლესი დონის ერუდიცია; 2. სპექტაკლის ფორმისა და შინაარსის საოცარი შერწყმის უნარი; 3. ყოველ ახალ სპექტაკლში ახლად დაბადების სურვილი; 4. ფანატიკური სიყვარული თეატრისა.

თუ შეიძლება რომელიმე სპექტაკლების გამოყოფა, ეს არის „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ III“.

განსაკუთრებით მინდა გამოვყო მისი ერთ-ერთი ბოლო — ეროვნულ პრობლემატიკასა და სატკივარზე შექმნილი სპექტაკლი „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“.

1. იმას, რომ მან შეუნარჩუნა რუსთაველის თეატრს მაღალი აკადემიური და კულტურული დონე. ხარისხსობრივად და თვისებრივად უმაღლეს ეტაპზე აიყვანა თეატრის ის შემოქმედებითი სახე, რომლის შექმნისთვისაც კოტე მარჯანიშვილმა, სანდრო ახმეტელმა და მიხეილ თუმანიშვილმა ცხოვრების და შემოქმედების ყველა მნიშვნელოვანი ნაწილი გაიღეს.

რობერტ სტურუამ დახვეწილი მხატვრული გემოვნების წყალობით არ დაუშვა რუსთაველის თეატრის სცენაზე დაბალ გემოვნებიანი და პროვინციული ელემენტებით გაკერდაშული წარმოდგენების დამღუცველი ბატონობა.

რობერტ სტურუამ შესძლო ერთპიროვნული ლიდერი და აბსოლუტური მმართველი გამხდარიყო, ისეთ ურთულეს და მრავალრიცხვან ორგანიზმში, როგორსაც თეატრი წარმოადგენს, რამაც თეატრის მერყევი ბუნების მქონე კოლექტივს აუცილებელი დისციპლინა და მოწესრიგებული ცხოვრების წესი შეუნარჩუნა.

2. სტურუას სპექტაკლებშია იქონიეს ჭე-
გავლენა ქართულ თეატრალურ პროცესებზე
იმდენად, რამდენადაც მხატვრულ-შემოქმე-
დებითი აზროვნების უმაღლეს გამოვლინე-
ბებს შესწევს უნარი გავლენა იქონიონ არა
მხოლოდ თეატრალურ, არამედ ზოგადად
კულტუროლოგიურ და საზოგადოებრივ პრო-
ცესებზე.

რობერტ სტურუა ფილოსოფიოსია და სამ-
ყაროს მისეული მსოფლშეგრძნების სპექტაკ-
ლების ფორმით განსაკუთრებული და რეა-
ლიზებული გამოხატულებანი თვით გარემომ-
ცველ სამყაროში მიმდინარე პროცესთა
ცვლილებებსაც კი იწვევენ. იგი ხშირად
ცვლიდა და ცვლის საზოგადოების წევრთა
აზროვნების სისტემასაც კი. („ყვარევარე-
დან“ „ლირამდე“ და მის შემდეგაც.)

1. რობერტ სტურუამ დაარღვია ქართულ
თეატრალურ ხელოვნებაში არსებული მრა-
ვალი სტერეოტიპი. მან უდიდეს სიმაღლეზე
აიყვანა პოლიტიკური თეატრი და ქართული
თეატრალური კრიტიკა, მსახიობი, სცენო-
გრაფია, ქორეოგრაფია. ამის ნათელი დადას-
ტურებაა „ყვარევარე“, „ლურჯი ცხენები
წითელ ბალახზე“, „დაკრძალვა კალიფორნი-
აში“, „რიჩარდ III“, „კონცერტი ორი ვო-
ლინოსათვის აღმოხავლური საკრავების თანხ-
ლებით“ და სხვა. ხოლო მის მიერ განხორ-
ციელებული ორი ოპერა „იყო მერვესა წელ-
სა“ და „და არს მუსიკა“, ჩემი აზრით, მსოფ-
ლიონ საოპერო ხელოვნებაში გადატრიალე-
ბის ტოლფასია. მან ქართული თეატრალური
პუბლიკა მიაჩვია ინტელექტუალურ აზრო-
ნებას, მოვლენებისა და ფაქტების სხვა კუ-
თხიდან დანახვას... ეს მისი, როგორც ხელო-
ვანის უდიდესი დამსახურებაა.

2. რობერტ სტურუას ყველა სპექტაკლს
ამის პრეტენზია აქვს. მისი სპექტაკლები ყო-
ველთვის იწვევს აზრთა სხვადასხვაობას.
„ყვარევარე“, „კავდასიური ცარცის წრე“,

„ხანუმა“, „სეილემის პროცესი“, „ღალატი“, „რიჩარდ III“, „მეცე ლირი“, „იაკობის სახარება“, აი, არასრული სია სპექტაკლებისა, რომელებმაც უდიდესი ზეგავლენა იქონიეს ქართულ თეატრალურ პროცესებზე.

ავთო

ვარსემაშვილი:

1. რობერტ სტურუაშ შესძლო ის, რაზეც მხოლოდ ოცნებობდნენ ქართული თეატრის პატრიარქები. მან არა მარტო რუსთაველის თეატრი გაიყვანა საერთაშორისო არენაზე, არამედ მთელი ქართული თეატრი აქცია მსოფლიო თეატრის. განუყოფელ ნაწილად და თუ დღეს რომელიმე ქართულ თეატრს, რომელიმე სხვა რეჟისორს, ნებისმიერი რანგის. ფესტივალზე ინტერესით ხდებიან, ეს რობერტ სტურუას დამსახურებაა. ჩვენ ყველანი მის მიერ გაკვალულ გზაზე მივდივართ. მას ლომის წილი ეკუთვნის აპლოდისმენტებზი, მაყურებელი რომ გვაჯილდოვებს.

2. რა თქმა უნდა, იქონიეს და თანაც უზარმაზარი, რამაც არა მარტო დადებითი შედეგები მოუტანა ქართულ თეატრს, არამედ უარყოფითიც, რადგანაც უკანასკნელი 25 წლის მანძილზე მთელი ქართული თეატრი ერთი მიმართულებით ვითარდება და ეს, რა თქმა უნდა, რობერტ სტურუას „ბრალია“, მისი ზეგავლენა იმდენად დიდია, რომ დაიშტამპნენ არა მარტო რეჟისორები, მსახიობები, კრიტიკოსები და დრამატურგები, არამედ მაყურებელიც, რომელიც ქვეცნობიერად მხოლოდ სტურუას თეატრალურ ესთეტიკას ეტრივის.

მისი არაჩვეულებრივი სპექტაკლებიდან ვამოვყოფილი:

„უვარუვარე“, „ქავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ III“, „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“, „და არს მუსიკა“.

ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ სხვა მისი სპექტაკლები არ მომწონს, უბრალოდ მევფიქრობ, რომ სწორედ ამ სპექტაკლებში იყო ბოლომდე კონცენტრირებული მისი თე-

ატრალური უსთესიკა, მისი სათეატრო მწერელი, რომელმაც ამხელა ზეგავლენა იქნია მთელ ქართულ თეატრზე და არა მარტო ქართულ თეატრზე.

შიორი ციტივილი:

1. მიხეილ თუმანიშვილის შემდეგ, რობერტ სტურუამ უმნიშვნელოვანესი წვლილი შეიტანა ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებში, რომელთაც განსაზღვრეს და განაპირობეს ქართული თეატრის სამეტყველო ენის განახლება-გამრავალფეროვნება, კონცეპტუალური, ტოტალური რეჟისურის პრინციპების პოზიციების გამყარება და ახალ თვისობრივ საფეხურზე აყვანა. მანვე დაამკვიდრა ქართულ თეატრში, შუა საუკუნეების დროს ევროპაში ფართოდ გავრცელებული მოედნის თეატრის პრინციპის თანამედროვე ვარიანტი. მისი სპექტაკლები ზღვარდაუდები, განსაცვიფრებელი ფანტაზიით, გამომგონებლობითა შეთხზული, სადაც თეატრალური პირობითობა, სანახობითი მრავალფეროვნება ჭრის მიზანით თეატრი-ზეიმის, თეატრი-დღესასწაულის ატმოსფეროს ქმნის და მაყურებლის აღფრთოვანებას იწვევს. რ. სტურუამ მოახდინა ბერტოლდ ბრეხტის ეპიური თეატრის პრინციპების ძალდაუტანებელი შერწყმა ქართული თეატრის ტრადიციებსა და თავისებურებებთან. მისმა ძიებებმა ქართველი მსახიობისათვის ზედმიწვნით ორგანული, ხოლო მაყურებლისათვის სავსებით მისაღები გახადა გაუცხოების ეფექტი. რობერტ სტურუამ, ერთგვარად განაგრძო, განვითარა სანდრო ახმეტელის მიერ რუსთაველის თეატრში დაწყებული პოლიტიკური თეატრის დამკვიდრების პროცესი. მასთან პოლიტიკური თეატრი უფრო განხოვადებულ, მასშტაბურ, გლობალურ მოვლენად იქცა. უპირველესად, სწორედ მისმა სპექტაკლებმა გაუთქვა სახელი მთელს მსოფლიოში ქართულ თეატრს, განსაზღვრა მისი მაღალი ჩეიტინგი და ერთგვარად, დაამკვიდრა კადეც ქართული თეატრის, როგორც არამეულებ-

ოივი, განუშეორებელი, თვითშემოფარგ
 ურუევი ავტორიტეტის მქონე ფენომენი.

და ბოლოს, მასთან თანამშრომლობაში იშ-
 ვა ქართულ სცენაზე ისეთი მოვლენა, როგო-
 რიც რამაზ ჩხიყვაძის შემოქმედებაა. მართა-
 ლია, მსახიობს მანამდეც არაერთი აღიარე-
 ბული როლი ჰქონდა განსახიერებული, მაგ-
 რამ რობერტ სტურუასთან ტანდემში, მისი
 შემოქმედება, სახელი, ზღაპრული წარმატება
 და მსოფლიო ავტორიტეტი სულ სხვა, უფ-
 რო მაღალ საფეხურზე ავიდა.

2. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდი-
 ნარე, ვფიქრობ, გულუბრყვილოდაც აღიქ-
 მება მეორე კითხვაზე დადებითი პასუხის გა-
 ცემა, ამიტომ მხოლოდ სპექტაკლებს ჩამოვ-
 თვლი: „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის
 წრე“, „რიჩარდ III“, „მეცე ლირი“, „ქალი-
 გველი“.

1. მარჯანიშვილის და ახმეტელის ტრა-
 დიციების გაგრძელებას, ახალი გზების ძიე-
 ბას. ოერტრში დღესასწაულის შექმნას.

2. „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის
 წრე“, „რიჩარდ III“, „ლურჯი ცხენები წი-
 თელ ბალახზე“.

გაჩნდა საშიში ტენდენცია ახალგაზრდა
 და საშუალო თაობის რეჟისორების მიმბაძ-
 ველობისა სტურუასეული სტილისადმი,
 ხშირ შემთხვევაში ძალიან ცუდად. როგორც
 ყოველი მიმბაძველობა და პლაგიატობა, ეს-
 ეც დამლუბველია. რასაც სტურუა ქმნის, ეს
 მისი ორგანული ნაწილია და ძალიან ნიჭიე-
 რად შექმნილი.

სტურუას სპექტაკლები შეიძლება მოგ-
 წონდეს ან არ მოგწონდეს, მაგრამ ყოველ
 სპექტაკლში გრძნობ დიდი ხელოვანის შე-
 მოქმედებით წვას, ფანტაზიას, უდიდეს პრო-
 ფესიონალიზმს, რასაც იგი ქმნის, მისია, სა-
 კუთრივ მისი და თავი დავანებოთ სტურუას-
 ან შეჯიბრს, ან მის მიმბაძველობას.

ତିରକାରୀ
ଶବ୍ଦାଳ୍ପନ:

183

ગુજરાતી

1. ამ უნიკიტერესშა რეფისორშა ჩვენს
თვალშინ შექმნა მთელი ახალი თეატრალუ-
რი სამყარო — საერთაშორისო მნიშვნელო-
ბის თავისი, უაღრესად ქართული თეატრი,
ურომლისოდაც დღეს წარმოუდგენელია მსო-
ლოი თეატრალური ხელოვნება.

რობერტ სტურუას შემოქმედებამ არა მა-
რტო თეატრალურ პროცესებზე იქნნია ჟე-
გავლენა, არამედ რაღიკალურად შეცვალა მა-
ყურებლის დამოკიდებულებაც თეატრისად-
მი, რაც თითქმის იგივეა — სასიკეთოდ იმო-
ქმედო მთელ საზოგადოებაზე.

2. የወጪዎች ተሆኔዎችን ይፈጸማል እና የወጪዎች ተሆኔዎችን ይፈጸማል
ጥሩ የወጪዎች ተሆኔዎችን ይፈጸማል እና የወጪዎች ተሆኔዎችን ይፈጸማል
“የወጪዎች ተሆኔዎችን ይፈጸማል” እና “የወጪዎች ተሆኔዎችን ይፈጸማል”
“የወጪዎች ተሆኔዎችን ይፈጸማል” እና “የወጪዎች ተሆኔዎችን ይፈጸማል”

1. რობერტ სტურლას მთავარი დამსახურება ისაა, რომ მან შექმნა თეატრალური აზროვნების თვისობრივად ახალი სისტემა, რომელიც დიდი ევროპული კულტურის კონტექსტში იყიდება.

სტურუას ფენომენი ცარიელ ადგილზე
ვირ აღმოცენდებოდა, ცხადია, მას დიდი
კულტურული ტრადიციები დახვდა, მაგრამ
სწორედ მან შესძლო განსაკუთრებული სი-
ლრმე და ელვარება მიენიჭებინა მათთვის,
შეექმნა ორიგინალური სათეატრო მოდელი,
ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ გატანა ის
და საყოველთაო ალიარება მოეპოვებინა.

2. სტურუას ოეატრის ერთი თავისებულება ისიცაა, რომ რაც უფრო მეტი გამომგონებლობაა მასში, მით უფრო ახლოსაა იგი სინმდვილესთან და რეალისტორის ეს მომნუხავი დამაჯერებლობა თავტრუდამხვევ ჰეგაზლენას ახლენს მის თანამედროვეებზე.

შე არ შგონია, რომ მარტოოდენ მისმა შე-
დევრებმა — „კვარცვარე“, „კავკასიური ცა-
რცის წრე“, „რიჩარდ მესამე“, „მეფე ლირი“. ზეგავლენა იქონიეს ქართულ თეატრში მიმ-
დინარე პროცესებზე. ვფიქრობ, რომ სტუ-
რუას სხვა დადგმებიცა და საერთოდ მისი
რუას სხვა დადგმებიცა და საერთოდ, მისი
აზროვნების, ასე ვთქვათ, პლანეტარიზმი, მი-
სი თეატრალური იდეების გლობალურობა
თვალშისაცემ ზეგავლენას ახდენს იმ მხატვ-
რებზეც კი, რომლებიც ისწრაფვოდნენ დო-
კუმენტურობისაკენ, უკიდურესი ობიექტუ-
რობისაკენ, ფსიქოლოგიური ნიუანსირებისა
და გრძნობათა ბუნების ხასიათის ამოცნობი-
საკენ, რაც განზრას არაორგანიზებული სინა-
მდვილის ილუზიის შესაქმნელად იყო მოაზ-
რებული...

რობერტ სტურუა ახლა იმ ასაკში შედის,
რომელიც კიდევ უფრო ღრმად ჩაახედებს
მას როგორც სამყაროს, ისე მის მიერ არჩე-
ული ხელოვნების საიდუმლოებებში, და მე,
როგორც მისი შემოქმედების მკვლევარი და,
თუ გნებავთ, ერთ-ერთი პირველი მეხოთხეც,
სიხარულით ველი იმ ახალ აღმოჩენებს, რო-
მლითაც იგი კიდევ არაერთგზის გაგვანებივ-
რებს.

1. ჩემის აზრით, რობერტ სტურუას დამ-
სახურება არა მარტო ქართული თეატრის,
არამედ, ზოგადად თეატრალური სამყაროსა
და ხელოვნების წინაშე, მდგომარეობს იმა-
ში, რომ მან მოძებნა ახალი სამეტყველო ხე-
რხი, გამოშსახველობის ახალი ფორმა.

2. არაერთმა თუ ორმა, არამედ ყველა მი-
სმა წარმატებულმა და „წარუმატებელმა“
სპექტაკლმა გარკვეული კვალი დაროვა ქარ-
თულ თეატრსა და თეატრალურ აზროვნება-
ზე. ისინი ერთი დიდი ექსპერიმენტის ფრაგ-
მენტებს წარმოადგენენ. რაც შეეხება საეტა-
პო ნაშრომებს, ესენია: „კავკასიური ცარცის
წრე“ და „რიჩარდი“.

ნათელა ურუჟაპაში:

1. ოფენსურის, როგორც სახეობრივ მეტყველები, ცოცხალი პლასტიკური ხელოვნების განმტკიცება პოლიტიკური თეატრის სამსახურში.

2. პ. კაკაბაძის „ყვარლყვარემ“ და ბ. ბრეხტის „კავკასიურმა ცარცის წრემ“, რადგანაც ამ ორ წარმოდგენაში ზედმიწევნითი სისრულით წარმოჩინდა როგორც რ. სტურუას შემოქმედებითი მრწამსი, ისე სპექტაკლის შეთხვის მისეული მაღალნიჭიერება.

1. რ. სტურუამ მიაგნო მისეულ ორიგინალურ რეჟისორულ ხელწერას, იგი ითვლება სპექტაკლის ავტორად. იგი თავისუფლად, თამამად ცვლის სიუჟეტს, ხასიათებს. ალეგორიებით მრავალაზროვნად, მკვეთრი ხასიათების წარმოჩინით ამხელს წარსული და თანამედროვე ყოფის მანკიერებას, — ხანდაციის, ხან ამათრახებს. იქ, ხადაც სინთეზია — ავტორი, სცენოგრაფია, მუსიკა, პლასტიკა და ცხადია, პირველ რიგში, მსახიობის მაღალი ოსტატობა — რ. სტურუას ნიჭიერება ბრწყინვას — მასშტაბურია.

2. დიახ, იქონია — „ყვარლყვარე“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ თ. ჩხეიძესთან ერთად. „კავკასიური“, „რიჩარდ III“. ბოლო ათი წლის მანძილზე დადგმულ წარმოდგენებზე თავს ვიკავებ.

კერ მეორე შეკითხვას გავცემ პასუხს, შემდეგ პირველს. რა და როგორი ზეგავლენა იქონიეს სტურუას სპექტაკლებმა ქართულ თეატრალურ პროცესებზე, ალბათ, ვერ გეტუვით, ან უფრო სწორი იქნებოდა მეტქვა, არ გეტუვით, ვინაიდან ეს ჩემი საქმე არ არის. ეს თეატრმცოდნების, თეატრის კრიტიკოსების პრეროგატივა და ისინი უფრო პროფესიულად მოგახსენებენ ამის შესახებ. ხოლო რომელმა სპექტაკლებმა იქონიეს ზეგავლენა, ამას გეტუვით. რა თქმა უნდა, იმ

კაბი

კაბები:

სპექტაკლებმა, რომლებშიც მე ვმონაწილეობდი და ერთმა წარმოდგენამაც, რომელშიც შე არ ვიყავი დაკავებული, ჩემი ცოლი თამაშობდა — „ვახშმობის წინ“ (რატომ გელიმებათ მკითხველო? — მე არ ვხუმრობ) თითოეულ ხუმრობაში ძალიან დიდი სიმართლის ნაწილია. ეს ერთი, ხოლო რაც შეეხება რ. სტურუას დამსახურებას.... ვფიქრობ... ვფიქრობ კი არა, დარწმუნებული ვარ, რომ, თუ მე რაიმეს წარმოვადგენ და პატარა, მოკრძალებული ადგილი მიყავია ქართულ თეატრალურ და კინოხელოვნებაში, ეს რობერტ სტურუას დამსახურებაა. მეტი დამსახურება სამშებლოს წინაშე რაღა უნდა იყოს.

მე სტურუას არტისტი ვარ! ვამაყობ და ვტრაბახობ კიდეც ამით!

ვასტანზ ძართვილი უნილი:

1. რობერტ სტურუა საუკუნის რეჟისორია. მე-20 საუკუნე კი კიბერნეტიკისა და რეჟისურის საუკუნედ მიიჩნიეს. გამომდინარე აქედან, პირადად მე მიმაჩნია, რომ ჩვენი წელთაღრიცხვის მე-20 ასწლეული, 70-იანი წლებიდან მოყოლებული, რობერტ სტურუას ეპოქა რეჟისურაში. მსოფლიო რეჟისურაში. და ბედნიერებაა, რომ საქართველოს ჰყავს ასეთი მასშტაბის შემოქმედი და იგი მსახურებს ჩვენს სცენას, რუსთაველის თეატრი მან დააკვიდრა მსოფლიო არენაზე.

2. ამის შემდეგ, ჩემი მხრიდან, ცოტა გულუბრუვილო იქნებოდა, მეპასუხა შეკითხვაზე: იქონიეს თუ არა მისმა სპექტაკლებმა ზეგავლენა ქართულ თეატრალურ პროცესებზე. ამ შეკითხვას მე თავად დავახვედრებ შეკითხვას: განა შეიძლება მის სპექტაკლებს ზეგავლენა არ მოეხდინათ თეატრალურ პროცესებზე? — ეს პროცესები ხომ ამ სპექტაკლებითვეა გაფხილებული და შექმნილი.

სტურუას თეატრის თავისებურებაზე, მისი სპექტაკლების ღირსებასა და მნიშვნელო-

შაჲე ალრე მე არაერთგზის მითქვამს პრესა-
შიც და ჩემი ტელეგადაცემების დროსაც.

ახლა კი მინდა შევეშვა უველა „გაეშა-
კებულ“ ტერმინს და პირდაპირ ვთქვა: რო-

რ სტურუას თეატრალური სასწაული ქა-
რთული და მსოფლიო თეატრის დღესასწაუ-
ლია!

გიორგი

ქავთარაძე:

რობერტ სტურუა დიდი მოვლენაა ქარ-
თულ თეატრში და ეს ფაქტი თუ ხმამაღლა
არ ვაღიარეთ ჩვენ, ქართული თეატრის წარ-
მომადგენლებმა, მეტად სასაცილო მდგომა-
რეობაში ჩავიგდებოთ თავს სხვა ქვეყნის თე-
ატრის მოღვაწეთა და კოლეგების წინაშე.

დიდია მისი გავლენა მთლიანად ქართუ-
ლი თეატრის დღევანდელ დღეზე.

ისინიც კი, ვინც პერმანენტულად არ იღ-
ებენ მის შემოქმედებას, თვითონაც ვერ
ხვდებიან, როგორ იმყოფებიან სტურუას
გავლენის ქვეშ.

რაში მდგომარეობს ეს გავლენა? — მან
ჩვენ გვასწავლა თავისუფალი აზროვნება მა-
სალასთან დამოკიდებულებაში, მან გვასწავ-
ლა, როგორ უნდა ვთარგმნოთ თეატრალურ
ენაზე ლიტერატურული მასალა.

უველა ნამდვილი ოეისორი, გინდა არ
გინდა, თავის ცხოვრებაში ერთ დიდ სპექ-
ტაკლს დგამს, ამიტომ მე არც ერთ მის სპექ-
ტაკლს არ გამოიყოფილი. მე მთლიანად ვიღებ
მის შემოქმედებას, მისი სპექტაკლების ერ-
თობლიობას, ცალ-ცალკე მე ისინი ნაკლებად
მაინტერესებს!

და ბოლოს, ის უასაკო ხელოვანია — დიდ
ხელოვანს ასაკი არ აქვს, ის პირობითობა —
„ახალგაზრდა“, „საშუალო“ და „დამსახურე-
ბული“, სცენისათვის ცოტა უხერხულია.

და კიდევ, მე მეამაუება რომ მისი თანა-
მედროვე ვარ, მისი კოლეგა და მიყვარს იგი.

რაც მთავარია, მაღლობა მას, იმისთვის
რომ პირველმა გააცნო მაღალ დონეზე ქარ-
თული თეატრის სახელი.

**კოტე
ნინიკაშვილი:**

1. სცენური სტურეოტიპების და შტამპის
მსხვრევას! მდიდარი ტრადიციების მქონე
ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში რო-
ბერტ სტურუაშ მიაგნო იმგვარ სცენურ ეს-
თეტიკას, რომელიც ჰარმონიულად ჩაიხსატა
მეოცე საუკუნის ბოლო ათწლეულების მსო-
ვლით რეუისურაში აღმოჩენილ საინტერე-
სო წიაღსვლებში. მისი ხელოვნების საყო-
ველთაო აღიარების უპირველესი მიზეზი ეს
მგონია.

2. იქმნიეს! ზედმეტადაც. ის სცენური
გამომსახველობითი საშუალებები, რაც რო-
ბერტ სტურუასთვის ინდივიდუალურია, ხომ
არაორგანულია სხვა შემოქმედისთვის, ზოგ-
ჯერ კი ქართულ სცენაზე სტურუასეული
სპექტაკლების ასლს ვხედავთ, რაც აღარი-
შებს ქართული თეატრის მრავალფეროვან
სახეს.

**გაბტანგ
დავითაია:**

არც ერთი სპექტაკლის გამოყოფა არ შე-
იძლება. რობერტ სტურუას ნაკლებად სრუ-
ლყოფილი სპექტაკლებიც კი ზემოქმედია
ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებზე.

1. თეატრი პირობითობაა, აქ შეიძლება
ადამიანმა მთელი საუკუნე ორ საათში განვ-
ლოს. სტურუამდე ქართულ თეატრში „პი-
რობითობას“ გარკვეული საზღვარი ჰქონდა
— რაღაც შეიძლებოდა და რაღაც არა, რო-
ბიკომ, ამ „რაღაც არ შეიძლებას“ გადააბიჭა
და თეატრი მუსიკის, პოეზიის და ფერწერის
თავისუფლებამდე, ანუ „მაქვს გულს მოდე-
ბული ქნარი, როგორც მინდა“-მდე აიყვანა.
სრული თავისუფლების მიღწევა შეუძლია
უნიჭოსაც. რომლის თავისუფლება უსაზღვ-
რო ნიჭიერების, აღმოჩენების და მოულოდ-
ნელობების თავისუფლებაა.

2. დიდი შემოქმედი ყოველთვის ახდენს
ზეგავლენას სხვებზე. რობიკოს ცნობილო-
ბის, ხელწერის უმაღლესი ხარისხი გააჩნია
და მისი პირდაპირი მიბაძვა გარდაუვალი
კრახია მიმბაძველისთვის. რობიკოს ინტონა-
ციები არა მხოლოდ ქართულ თეატრში, არა-

შედ შორს, მის გარეთაც გაისმის. მე თავს შევიყავებ კონკრეტული მაგალითებისგან, ეს ჩემგან თეატრალთა საქმეებში უხერხული „ჩარევა“ იქნებოდა. რობიკოს თეატრალურ-შა ფილოსოფიამ, არა მხოლოდ თეატრზე მოახდინა გავლენა, არამედ ხელოვნების ყველა დარგზე, რანაირად და რა დოზით, ეს საგანგებო კვლევის საგანია. ჩემი ზოგიერთი ნაწარმოების ხაზგასმულ თეატრალურობას რობიკოს მიერ შექმნილი თეატრალური კლიმატის გამოვლინებად მივიჩნევ.

მამუკა

დოლიძე:

1. თავად რობერტ სტურუას თეატრის ფენომენი, რომელიც თავისებურადა ამეტყველებული ანტიოლუზიური ხელოვნების პრინციპები, სადაც ნებისმიერი დრამატურგიული მოვლენა გადმოცემულია როგორც თამაშით შექმნილი, თვითმყოფადი არსი, მნიშვნელოვანი შენაძენია ქართული თეატრისათვის.

2. ხელოვნება არ არსებობს ზეგავლენების გარეშე, ამ მხრივ დასაძრახი არ არის მიბაძვა, რომელიც მისაბაძი მოვლენის თავისებური გააზრებიდან ამოდის. რობერტ სტურუას თეატრი „ცნობიერების ნაკადის“ თეატრია, სადაც გამუღმებით მოძრაობს აზრი. რეჟისორის ენის არაერთმნიშვნელობა, გადატანითობა, პირობითობა ქმნის „ცარიელ სიკრცეს“, რომელიც მაყურებელმა საკუთარი აზროვნებით უნდა შეავსოს.

ჭავა

პაპუაშვილი:

რაც თავი მახსოვს, ლაპარაკია იმაზე, რომ რობერტ სტურუა დგამს თავის, ანუ რეჟისორულ სპექტაკლებს. ჩემთვის ცოტა გაუგებარია, რას უწოდებენ აქტიორულ სპექტაკლებს, სადაც მსახიობები თავიანთ „რაშს“ მიაქროლებენ, სადაც ბევრი ტექსტია, ბევრი ლაპარაკი, რეჟისორი საერთოდ არ ჩანს (ძალიან კარგი თუ არ ჩანს, ამით უფრო მეტად ესმება ხაზი აქტიორულ სპექტაკლს), სადაც სრული „განუყითხაობა“ სუფევს, ვიცინით და ვტირით, რატომ, რისთვის, გაუგე-

ბარია და ყველაზე დიდი კომპლიმენტია — „აი, რეუისორი არ შეუშლის ხელს მსახიობს“.

კარგ არტისტს სჭირდება კარგი და გონიერი რეუისორი, სჭირდება „ხელის შეშლა“, რათა ზოგჯერ დააღწიოს თავი არაფრისმოქმედ, უაზრო ტექსტებს. მას აუცილებლად სჭირდება კარგი გემოვნების, ზუსტი თვალის ადამიანი, დოზირების უნარით, რომელიც წარმართავს ამ პროცესს და რომელთანაც ერთად გაივლის ამ ჭოჭოხეთურ, მაგრამ სასახმოვნო გზას. ეს ადამიანი რეუისორია, იგი ზის პარტერში და „ხელს უშლის“ მსახიობს. ჩემი აზრით, სწორედ სტურუა არის ის რეუისორი, ვისი წყალობითაც გაქრა (ან ქრება) ფსევდოაქტიორული სპექტაკლები. მაგალითად, არსებობს პიესა, რომელსაც, როგორც ლიტერატურულ ნაწარმოებს, მრავალი ლირება გააჩნია, მაგრამ სცენაზე მისი მორგება ანუ ადაპტაცია, სულ სხვა ხელოვნებაა. სტურუა „წერს“ პიესას, მსახიობებთან ერთად თავიდან ქმნის უკვე მისთვის სასურველ ვარიანტს ნაწარმოებისა, და უფრო ღრმაშინაარსიანს, შთამბეჭდავს და სცენურს ხდის მას. რობერტ სტურუას თეატრში მკვეთრად იცვლება თამაშის მანერა, სტილი, გამოხატვის საშუალებები, პლასტიკა. განსაკუთრებით გამოვყოფილი მხატვრობას, მუსიკას. სცენიდან გაქრა ნამდვილი კოშკები, ხეები, ჩანჩქერები და გაჩნდა მეტი პირობითობა, თეატრალურობა, რაც ასე შვენის მას: სტურუას უკვე აღარ აინტერესებს უოველდლიური წარმატებები, მას აინტერესებს პროცესი, რომელიც უარს ათქმევინებს აღრე აღმოჩენილზე და უბიძგებს ახლისკენ, მისთვის უცნობისკენაც კი.

რობერტ სტურუა ერთგულია რუსთაველის თეატრის ტრადიციებისა, რომლებიც სათავეს ჭრ კიდევ სანდრო ახმეტელის სცენტრალუბში იღებს.

F-6600

ბოლო წლებში ხშირად მოხდება სტურუ-
ასთან მუშაობა და ვხედავ მის არაადამია-
ნურ შრომას, საოცარ სიყვარულს არა მარ-
ტო თეატრისა და მსახიობებისადმი, არამედ
საკუთარი პროფესიისადმი.

რობერტ სტურუა, მე ვიტყოდი, არის
მეცნიერი, ფილოსოფოსი, რომელიც ქმნის
სამყაროს მიხეულ მოდელს.

მე, როგორც მსახიობს, ერთი წუთითაც
არ მიჭირს მასთან მუშაობა, პირიქით, ვისაც
მასთან ჰქონია ურთიერთობა, მიხვდება, რა-
საც ვგულისხმობ და თუ რომელიმე მსახი-
ობს ექმნება პრობლემები მასთან მუშაობი-
სას, ბევრი რამ თავის თავს დააბრალოს.

მინდა დაბადების დღე მივულოცო ჩემს
მასწავლებელს, რეჟისორს, უფროს მეგო-
ბარს, ვუსურვო დიდხანს სიცოცხლე და თუ
მოგვეცემა საშუალება, მჩავალჭერ გვემუ-
შაოს ერთად.

საქართველოს პრეზიდენტის

განდარგულება № 416

1998 წლის 21 ივნისი

ქ. თბილისი

რ. სტურუას ღირსების ორდენით

დაჯილდოების შესახებ

ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების, მისი პო-
პულარიზაციის საქმეში შეტანილი განსაკუთრებული პირადი წვლი-
ლისა და ნაყოფიერი შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი მოღვა-
წეობისათვის თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო
იკადემიური თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, საქართველოს
სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, საქართველოს სახალხო არტისტი
რობერტ სტურუა დაჯილდოვდეს ღირსების ორდენით.

ქ. შევარდნავა

დალი გუმბათი

„ყვარელ კარე“

„მრავალნი მოვიღიან სახელითა ჩემითა და იტყო-
დიან: ვითარმელ, მე ვარ, და მრავალთა აცურნებენ“.

(მარკოზი, წ 3, თავი 6)

1973—74 წ. წ. სეზონში რობერტ სტურუა დგამს პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარელის“ თუთაბერს“ რეჟისორი გვთავაზობს ცნობილი ქართული კომედიის ახალ მონტაჟს. აქებს მას პ. კაკაბაძის სხვა პიესებიდან ამოკრეფილი ციტატებით, სადაც ყვარელის ვარიაციული სახეებია მოცემული („კახაბერის ხმალი“, „ცხოვ-
რების ჭარა“). ამ ხერხს იგი მიმართავს დადგმის პრინციპის წარმოსაჩენაც, რო-
მელშიც სრულად გარევეით იაზრება წარმოდგენის პრობლემური მიმართება.
სპექტაკლი ამჟავებს „ყვარელის“ თემას. იგი ოგებულია სახისა და ნიღბის
ურთიერთობასა და მათ გრადაციებზე. მართალია, სპექტაკლში არ თამაშდება სა-
ხისა და ნიღბის კონცეფციური დაპირისპირების არსებითი იდეა, სადაც ადამიანი
უმრავ ნიღას იცვლის და ირგებს იმისათვის, რომ მას თავისი ნამდვილი სახით
არსებობა აღარ შეუძლია. აქ განიხილება ამ იდეის მეორე, მასტიმულირებელი,
შილა მხარე, სადაც კრიზისული სიტუაცია, გარემო, ყოფის პირობები და თავად
საზოგადოება ხელსაყრელ ვითარებებს უქმნის ადამიანს იარსებოს სხვისი სახით.
იცხოვროს ნიღაბში.

„ერისტეს ცხოვრებასთან“ პა-
რალელმა განაპირობა სპექტაკ-
ლის დეკორაციული და მუსიკა-
ლური გადაწყვეტა. მასში გამო-
ყენებულია როგორც ძეველი ქარ-
თული საგალობლები, ისე ქრის-
ტეს თემაზე შექმნილი თანამედ-
როვე „პოპ პერიოს“ ნიმუშები. ცნობილია, რომ ყვარელისნაი-
რი არაკაცები და ავანტიურისტე-
ბი მუდამ მაღალ კატეგორიაზე, ამალებულად ლაპარაკობენ და
ამით მაღავენ თავის ნამდვილ
ზრახვებს. ამიტომ ამ მუსიკალუ-
რი გადაწყვეტის მისია იყო შემ-
დეგი: მუსიკა და სცენაზე მიმდი-
ნარე სიტუაცია ერთმანეთთან
შეპირისპირებისას ქმნის პარო-
დიას, რომელიც ტრაგიკულ გან-
წყობამდე უნდა ამაღლდეს“.

რობერტ სტურუა

„ყვარელის“ თავბრულამცვევი
აღმაფრენა ხელისუფლები, მწვე-
რვალისაკენ იმიტომ კი არ მომხ-
დარა, რომ ამ ნაძირალმ იცოდა,
თუ საით წაიყვანდა ამ განაწამებ
ხალხს. მას არ გააჩნდა არც რაიმე
პროგრამა (თუნდაც უტობიური),
არც რაიმე მიზანი (თუნდაც უახ-
ლოები). თვითონაც იყო სულ ცა-
რიელი, ხელმოცარული, პოლი-
ტიკის დაფაზე გაჩენილი შემთხვე-
ვითი პაიგი. მას გოლიათად, ნახე-
ვრად ღმერთად, ლილიც უტო-
რორის გულივერად აქცევდა ისევ
ლილიპუტური სურვილი შეჰქედ-
ლებოდა კოლოსს. თუ კრიტიკოს
ელადისლავ ივანოვის სიტუაციით
ვიტყვით, „ყვარელის“ არის
„ბრძოს“ ბრელი. ბრმა ინსტინქ-
ტების პროექცია“.

პონსტანტინე რუდიცი

რობერტ სტურუას პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაში გათამაშებული სიჟუაცია ანტერექსებს როგორც ცალკეული გამოვლინება, ისტორიული კანონზომიერების ზოგადობისა. გას სწორედ ეს ზოგადი ანტერექსებს და გლობალურ მნიშვნელობას ანტერექსებს ყველაფერს, რაც სცენაზე ხდება. 3. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, ისევე როგორც დრამატული ხელოვნების ყველა მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საფუძველს იძლევა. საქმე ისაა, ეს ახალი ინტერპრეტაცია რამდენად ინარჩუნებს ნაწარმოების არსე, რამდენად ეთანხმება მის შინაგან სტრუქტურას, კონცეფციას და უარისულ ესთეტიკას. გავიხსენოთ პიტერ ბრუკი, რომელმაც თავის შესანიშავ, ევროპის მრავალ ფესტივალზე აღიარებულ დადგმაში — „მეფე ლირი“ შექსპირისა, უპირველესად თვით ლირი დაადანაშაულა იმ ტრაგედიაში, რომელიც მას თავს გარდახდა, მოგვყარა რა სრულიად ახალი გამტრება ცნობილი ნაწარმოებისა. ვფრგვობ, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი ყველაზე მძაფრად სწორედ მწერლის პოზიციას ნათელყოფს. მიუხედავად იმისა, რომ სცენაზე გათამაშებული ტექსტი დიდად განსხვავდება პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ ტექსტისგან, მიუხედავად იმისა, რომ რუსთაველის თეატრის ამ დადგმისათვის უფრო მართებული იქნებოდა ეწოდებინთ პ. კაკაბაძის შემოქმედების თემებზე რობერტ სტურუას მიერ შექმნილი პიესა-სპექტაკლი. პოლიკარპე კაკაბაძის მოქალაქეობრივი მრწამსის, მისი შემოქმედებითი პოზიციის გამოსავლენად რეჟისორი მიმართავს სხვა ხერხს, განსხვავებულს ქართულ თეატრში „ყვარყვარე თუთაბერის“ წარმოდგენას ტრადიციებისაგან და სპექტაკლიც არ იჩემებს პიესის ყველა თვისებულების გახსნას. ამის გამო იგი კარგავს კოლორიტული ხასიათებისა და სახეების მთელ რიგს, მაგრამ იძენს სხვა არსებით თვისებას, რაც რ. სტურუამდე „ყვარყვარე თუთაბერის“ დამდგენელ არც ერთ რეჟისორს არ წარმოუჩენია.

კოტე მარჯანიშვილისა და უშანგი ჩინების „ყვარყვარე თუთაბერი“ კონკრეტულ ისტორიულ სიტუაციას, სახის, მოვლენებისა და ხასიათების განვითარების ლოგიკას, რეალიებს, მათ ფუნქციონირ მედიტაციებს, კოლორიტს უსვამდა ხაზს. მათი ყვარყვარე იმერელი გლეხი გახლდათ, ქართველი ნაცარქევია და მისი ავანტიურიზმი უმთავრესად ეროვნულ მასშტაბებში იაზრებოდა. ამავე პრინციპით ხორციელდებოდა დიმიტრი ალექსიძის მიერ დადგმული სპექტაკლი, რომელშიც ყვარყვარეს ერთი მანქალაძე ანსახიერებდა. ამ სპექტაკლების შხატვრული დონე და საშემსრულებლო კულტურა, ცაბალია, განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მაგრამ არსებითად ერთ საფუძველზე იყვნენ აღმოცენებულნი. ორივე სპექტაკლის უარისული გადაწყვეტის პრინციპი სატირული კომედია გახლდათ. ასევე თმაშობლენ საქართველოს სხვა თეატრების სცენაზე წარმოდგენილ „ყვარყვარე თუთაბერს“.

მათი დადგმიდან კარგა ხანი გავიდა და რობერტ სტურუას სპექტაკლმა როგორც ახალი დროის, ასევე ახალი თეატრალური ენის თვისებები წარმოვიდგინა.

რუსთაველის თეატრის დადგმის უარის გროტესკი გახდა. რამაზ ჩინევაძის „ყვარყვარე“ — ტრიუმფატორი, ხაკისფერ კოსტუმში გამოწყობილი ინტერენტი გეერალი, ბონბარტიზმის თვისებების მატარებელი შეიქნა და სპექტაკლში ტირანის გლობალური ასპექტები გაცხადდა. პ. კაკაბაძის პიესაში წარმოდ-

„თეატრში ჩემი შოსვლა რთულ პერიოდს დაემთხვა. რთულ პერიოდში მე ვაულისხმობ ტრადიციის ახლებური, შემოქმედებითი გაგების დამკვიდრებისათვის ზრუნვას.“.

რობერტ სტურუა

„შემოქმედებითი და იდეური მიმართებით თეატრის გარდაქმნის აუცილებლობას ჩვენ მხოლოდ ინტუიციურად ვგრძნობდით... ჩვენ ვცდილობდით მიგვეღწია თეატრალური თამაშის პირობითობისა და ადამიანურობის, ფსიქოლოგიურობის, ცხოვრებისეული სინთეზისათვის“.

მიხეილ თუმანიშვილი

გენილი კარნავალური გმირის აღზევება განგირგვინების ზოგადი იდეა, რომელიც საქართველოს რომელიაც მიყრუებული მაზრის მასშტაბებში თამაშდებოდა, რობერტ სტურუას დადგმაში ახალ მასშტაბებს იძენს, უაღრესად პირობით, მაგრამ ახალ ვითარებებში წარმოისახება.

სპექტაკლს იწყებს მოხერალე დასი.

ჩამოქცეული ტაძრის გახუნებული ფრესკისის ანგელოსი დაგვცერის. იქვე ჭმინდა სებასტიანეს დაისტული ფიგურა მოსჩანს. კაბინზიცის ავსებს ახალი დროის ადამიანთა პორტრეტები, რომლებსაც ფრესკის აღვილი უკავათ ტაძრის ფასადის მარცხენა მხარეს. ცენტრში ტირის სამიზნე წრეებია გამოხატული. ძველთუმჯელეს ტაძარში, კულტურის ამ დიად ნიშანსვეტში წისქვილი გაუმართავთ. (მხატვრები: გ. იმერლიშვილი, ნ. მშეველიძე). ამ დაცეულ ტაძარში შემოდის მოხერალე დასი და მართავს სპექტაკლს. წარმოდგენის გადაწყვეტის ეს ხერხი შესაძლებლობას უქმნის რეჟისორს პიესის ეპაზოდები გადადგილოს, ხელსაყრელი გარემო შექმნას იმპროვიზაციისათვის, წარმოაჩინოს დადგმის კონცეფცია.

დასის ხელმძღვანელი, სპექტაკლის წამყვანი ჩამოძნებილი „მაესტრო“ (მსახიობი ჭ. ლალანიძე) და კონკეშში გამოხვეული პატარა მომლერალი ბიჭუნა (მსახიობი — ნ. საჩიგოშვილი) მათი თეატრალური კოლექტივის ესთეტიკურ კრედის გვაცნობს: — „მაშ ჩემ დასი, მიწიერი ცოდვა-მაღლის კანონს ნუ გადაუვევ ხელოვნებაში“ — ამბობს მსახიობი და წარმოდგენაც იწყება.

ომია. მაყურებლამდე აღწევს ტყვიაშფრქვევთა კანონადის ხმა. ტაძარში შემობის შეშინებულ, დაბეჩავებულ და გაძვალტყვაებულ ადამიანთა ბრბო. თავზარდაცემული მიწას განრთხმიან. მოთქმით ლილინებენ: — „შორი გზიდან სატრფოს ველი, სხვა მოდის და ის კი არა, ვაი, თუ გზაში დაიღალა, შორია და ვერ იარა“. საშველი არ არის, ღმერთი არ არის, (ამ იდეის ილუსტრაცია დამხობილი, ღმერთული ტაძარი), მაგრამ კაციც არა სჩანს ქაოსი გაარღიოს, სამყაროს დარღვეული ჭესრიგი აღადგინოს, შეშინებული ხალხი ფეხზე წამოაყენოს, რწმენა და უაბრუნოს და გზაზე გაიყვანოს.

ბრბოს ერთი ფეხშიშველა და როგორც შემდგომ აღმოჩნდება დიდად ნიჭი-ერი მაწანწალა გამოჟურნალი. მოათვალიერებს მათ, გარეთ გვარდება არათა შემ-დეგ ფპიზოდში მესიასავთ მოვლინოს ხალხს. ჯვალოს პერანგი აცვია, ქრისტეს

კვაბრტის ასოციაციას რომ ქმნის. სახე არამედვეუნიურზ უშმოძრაობისა და გამჭვირვალების დალთა აქვს იღებელილი. ნიღაბს მოწამებრივი ვალი უტკირთია. დააბაზს ეფინება ძევლურელესი ქართული ქორალის ხმები — „შობაი შენი ქრისტო“ და რეკიტარის ამ ჟესანიშნავი მიგნებიდან მოყოლებული მყურებელი რაჭმე ხდება იმისა, თუ როგორ იყვებს რწმენის ადგილს ურწმუნობა, ადამიანისას ხიღაბი, იდეისას დოგმა. ერთი სიტყვით, როგორ იქმნება ანტიქრისტე, როცა ერისტე აღარ არსებობს.

რობერტ სტურუა ყვარყვარე თუთაბერის ცხოვრების შაგალითზე უპოვარისა და ბაგანის აღვევებისა და განდიდების ისტორიას შექმნის, ისტორიას, რომელ-მაც შეიძლო მოძრობად და მხსნელად შეერაცხა ყვარყვარე ხალხს. რეკისორი გვთავაზობს ძალზედ გონებამახვილურად გააზრებულ პაროდიას, რომელშიც ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდთა ასოცირება ყვარყვარეს ცხოვრებასთან განსაკუთრებულ სიძძაფრეს სძენს სპექტაკლის იდეას. მათი ზნეობრივი დაპირისპირების კონტასტზე იქმნება წარმოლგვენის გროტესკულ-პაროდიული გადაწყვეტის პარტიტურა, მისი პოლისემიური ხასათი, რომელშიც ნათლად იკთხება: კომედიური ტრაგიულის ამოტივტივება, ყოფილ რეალუბში მისტერიალური კოლორიტის შეტანა, სპექტაკლში წარმოლგვენილი მოვლენების კარნავალური არსის გამსელა. და ისევე, როგორც ძევლად წმინდანთა ცხოვრება ტაძრებში წარმოისახებოდა, ახალი დროის „წმინდანის“ ცხოვრებაც ტაძარში თამაშდება. ირონია გარდვეულია და ლოგიკური. ჩვენს წინაშეა ნატაძრალი. ჩამორჩვეული ფრესკი-დან ერთოლიკე-წმინდანი შემოგვცერის. წმინდა სებასტიანის — ამ იდეისათვის წამებული მეომრის დაისრული ფაგურის ქართულ ეკლესიაში შემოვყანას სრულიად გარევეული ფუნქცია აქსირია. სპექტაკლის ავტორები თავიდანვე უსვა-მენ აას წარმოლგვენის იდეის საყვაელთაო, ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას.

ადამიანთა მრავალსაუკუნოვანი ლტოლვა — ქრისტე მიწაზე ჩამოვყანათ, არაერთგვაროვნად ისახებოდა როგორც ძევლ, ისე ახალ ხელოვნებაში. ამ მოსაზოების საილუსტრაციოდ მარტოოდენ მოტორიზირებულ ღვთავებათა გახსენება კმარა, რომლებიც ეგვიპტისა და მეზისყის უძველეს სამარხთა ბარელიფეგი-დან და ფრესკებიდან შემოგვცერიან. მარტოოდენ სერვანტესის დონ-კიხოტის, დოსტოევსკის მიშვინის („იღიორტი“), თანამედროვე პოპმუსიის ენტრული ოპერის „ივა ქრისტე — დიდი ვარსკვლავი“ მოხსენიებაც იქმარებდა. რობერტ სტურუა ღვთავების, მაცხოვრის გაადამიანურების, ანუ ამ მარადიული იდეის პაროდიას გვთავაზობს. ირონიზირებას აქ სრულიად სხვა ისტორიულ, პოლიტიკური და სოციალური წინამდებრები აქვს დაძებნილი. იგი სატირულ მიმართებაში წარმოისახება, არადან მისი ვიზანი არასრულყოფილი საზოგადოების მხილებაა. ამ საზოგადოების მხილების პათოსი იმგვარია სპექტაკლში, რომ იგი აფართოვებს წარმოლგვენის უანრული გააზრების სტრუქტურას და ყვარყვარე მნიშვნელოვანი ახალი თემებითა და მოტივებით მდიდრდება, მაში ისეთი პლასტები ამოტივტივდება, რომ იგი ვეღარ ეტევა მარტოოდენ გროტესკის ჩარჩოებში და მიღის ეკლექტიზმამდე, რომელსაც პრანცისული მნიშვნელობა აქვს დადგმაში.

ყვარყვარეს მეტამორფოზა უკვე მოხდა. ახლა იწყება უპოვარისა და ბოგანის ცხოვრების კიბეზე ასვლის პროცესი — ნიღბის იმიტაცია.

ლატერაციული, მუხლმოყრილი ხალხი შესნელად მოვლენილ ყვარყვარეს შესცერის და ყვარყვარეც როლში შესული, უკვე ნიღაბმორგებული ამბობს: „შეენი კაცად გაზღომა არ იქნა და არ მოხერხდა: ერთს ბედით შეგირვებულ კაში თანასოფლელები ყვარყვარეს იცნობენ. კაუტა და ქუჩარა განცვიფრერული არიან ნაცარში იცნების მქარგავი დიდოსტატის ამგვარი სახეცვლილებით, მაგრამ აწი უკან რაღა დაახვინებს ყვარყვარეს და ისიც უკვე თამაშის ექსტრაზე შესული, ჩაგონებს ხალხს, — მუდამ თქვენზე ვფიქრობდი, გამომყევით, „დიდი კაცი შევიწები შეო“, — დარბაზს ეფინება ბახის მეოდიდები „იოანეს ვნებანიდან“. სპექტაკლის მუსიკალური გადწყვეტის პარტიტურაც ქრისტესა და ანტიქრისტეს ზეობრივი დაპირისპირების საფუძველზე იგება. ამაღლებულისა და ბიჭირის, გმირულისა და ანტიგმირული კონტრასტის წარმოჩნდას უწყობს ხელს. სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმების ავტორი თავად რეკისორი გახლავთ. სცენაზე გათამაშებულ მოვლენათა მუსიკალური ილუსტრირება განსაკუთრებულ ნათელს ჰქონის დადგმის რეკისორულ კონცეფციას. ყვარყვარე, მხსნელადაა“ შერაცხული, აქდან იწყება დადგმის მისტერიალური პლანის განვენა და მისი პაროდირება. ბრძომ თავკაცი ვერ მონახა, არა და, უხელმძღვანელოდ ცხოვრება არ შეუძლია, სულ არარაობას ყვარყვარე ურჩევნია წინაპდლოდად, და ისიც უკვე ნდობაალკეტრილი, გეგმის აცნობს თავის მრევლს—რკინიგზა უნდა გაიყვანოს. გეგმის მოაზრისა მაცხოვრის კვერთი კუთხეში მიგდებულ სამეფო გვირგვინს წააწყდება. ეს მეტაფორული დეტალი ყვარყვარეს გეგმის ავანტიურისტულ მიზანს ცხადყოფს.

მიზანი — განდიდებაა! ხალხი ჯერ ვერ ხედება რა შეიძლება მოჰყვეს ყვარყვარეს ჩალიჩს, მაგრამ მაშინაც კი როცა გააცნობიერებენ რას სჩადის ყვარყვარე, მაიც მასთან რჩება და მისი დოქტრინების გამტარებლად და ოღმასრულებლად გვევლინება. ყვარყვარე იღებს გვირგვინს, იდგამს თავზე და ამ მომენტიდან მოყოლებული სპექტაკლში შემოდის თანამედროვე ინტელექტუალური დრამის ერთ-ერთი არსებითი თემა... თავს იჩენს ანუის „მედეასა“ და ბრეტრის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ დამდგმელის გამოყიდვება, რომელმაც ზემოაღნიშნულ სპექტაკლებში ბოლომდე ვერ განახორციელა თანამედროვე ინტელექტუალური დრამის ყველა თავისებურებათ რთული კამპლექსის ამოხნა, მაგრამ „ყვარყვარეში“ საკებბით ნათლად გამოხატა პროტესტი საზოგადოების მიმართ, რომელმაც, ამ შემთხვევაში, ყვარყვარეს არსებობა დაუშვა.

ყვარყვარემ სთქვა „დიდი კაცი შევიწები შეო“. დიდი კაცის მფარველობის და ხელმძღვანელობის ქვეშ ყაფნა მომგებიანი იქნებოდა უთურდ და ბოგანოთა „სამა აზრმაც“ იმარჩვა. მას ენდვენ, რადგან მათი არსებობა სრულიად განძარცვული აღმოჩნდა სულიერი საწყისებისგან, გაუხედნავი გონება კი მარტონდენ მატერიალური ინტერესებით დაკავებული. (შეადრეთ ეს პასაკი ანუის ანტიგონესა და უანა დარკის გარემოცვას. „მედეაში“ ძიძისა და ჭარისკაცის დიალოგს. ბრეტრის „გალილეიში“, „სამგრამშიან ოპერაში“, „რა ის რა ეს ჭარისკაცსა“, „დედილო კურაუში“, „სეჩუანელ კეთილ აღამიანში“ წარმოდგენილ სამყაროს მოდელს. სწორედ „სეჩუანელი კეთილი აღამიანის“ დადგმაში იღებს სათვეს რბერტ სტურუას მისწრაფება ინტელექტუალური დრამის არსებით მხატვრული კონცეფციების. დაძლევას დაუკავშიროს ქართული თეატრის განვი-



თარების გზა. საფიქრებელია, რომ ამ თეატრალური მიმართულების კანონებს რე-
ჟისორი ანგარიშს უწევს არა იმიტომ, რომ საესებით სამართლიანად მიიჩნევს მათ,
არამედ იმიტომ, რომ იცის, ევროპული თეატრის ისტორიის ამ ეტაპის გარდავლა
აუცილებელია თანამედროვე ეროვნული კულტურის განვითარებისათვის, რამე-
თუ ქართული თეატრი ევროპული თეატრის კვალიბაზე ვითარდება. „სეჩუანელ
კეთილ ადამიანში“ დამუშავებული პრობლემა, რომელიც ამხელს, რომ ადამიანს
თავისი ნამდვილი სახით ასებობა არ შეუძლია სამყაროში და ამიტომ იგი ირ-
გებს ნიღაბს, „ყვარცვარეში“, როგორც უკვე ითქვა, სახეცვლილებას განიცდის,
მაგრამ მათი დერიტა ასებითად ერთი და იგივეა. აქვე მინდა აღვნიშვნო: ქარ-
თულ თეატრში განხორციელებული ყველა დადგმა ინტელექტუალური დრამისა
უაღრესად კომპრომისულ ხასიათს ატარებდა. არც ერთ მათგანში არ იყო სრუ-
ლად გახსნილი „ინტელექტუალური თეატრის“ ესთეტიკის არსი. სპექტაკლთა
ემოციურ ზეგავლენას გაცილებით უფრო დიდი ფუნქცია ჰქონდა დაკისრებული,
ვიდრე მათ ზემოქმედებას ადამიანის გონებაზე. არც ერთ მათგანში არ გამომ-
ზლოვნებულა მაგლითად „გაუცხოებისა“ და „მოულოდნელობის“ ეფექტთა იმ-
გვარი გრადაცია, ობიეკტელური აზროვნების გაყიცვის იმგვარი პათოსი, როგო-
რადაც ეს „ყვარცვარეში“ მოხდა. სპექტაკლში გაიხსნა გათამაშებული იდეების
ანტიზნეობრივი არსი, ყოველდღიური ყოფის უხამსობა, რომელმაც ყვარცვარეს
შეტანილობებისათვის სასურველი გარემო შექმნა. სამყაროს მოდელი, რომე-
ლიც სპექტაკლში წარმოისახა ფანტასტურია და უაზრო. უაზრო მაშინაც, როცა
არა ყოველდღიური ყოფის ასებითი თვისებები და დეტალები შუქრდება, არა-

შედ მაშინაც, როცა ამ ყოფის არატაბიურ, ფეირვერკულ, კარნავალურ გამოვლენის გვთავაზობენ. ამ მიმართებაში კი, ჩემთვის პირალალ, იაზრების სპექტაკლის ავტორთა ტენდენცია „აბსურდის თეატრის“ ასებით პრიციპებთან მახსოვებისა. ობივატელური და ლიტერატურული აზროვნები, რომელიც სწორედ საღი აზრითა ნასაზრდოები და უალრესად აწონილობია თითქოს, ანლით განჩხვეულის ქამს შეუცნობლობამდე აბსურდული და ფანტასტური ოპონინგება. სწორედ ობივატელური აზროვნების სისტემაა სპექტაკლში თავდასხმის ობიექტი, მაგრამ იგი ცენტრალურ ადგილს არ იკავებს. ცენტრალურ ადგილს თვით

„ყვარევარეს დადგმაზე ფიქრი ამ ხუთიოდე წლის წინათ ამეცვიატა. პიესის იდეურ-აზრობრივ გადაწყვეტას საკმაო ხანი მოვანდომე. დღეს ჩემთვის (და, არა მარტო ჩემთვის) ყვარევარეს პიროვნება არ შეიძლება იყოს ლოკალური, ერთეული, გამონაკლისი მოვლენა. იგი მხოლოდ სახა-ცილო პიროვნება როდია. მას დიდი ზიანის მოტანა შეუძლია საზოგადოებისათვის. სპექტაკლუ-ში სწორედ ყვარევარეს ეს საჭო-გადოებისათვის მეტად არასასურ-ველი მანკიერი თვისებები წამო-იწია წინა პლანზე, რაც შეეხება სპექტაკლის ფორმას, მე ირონიულად დაგუვავშირე ყვარევარეს ცხოვრება მაცხოვრის ხალხის „სიკეთისათვის თავდადებას“.

რობერტ სტურუბ

„თეატრი თუ გვინდა, ეს არის თეატრი!“

აპაპი ბაშრაბე

„პიესას დღევანდელი თვალთა-ხედვით რომ შევხედე, მეოცე სა-უკუნის ისტორიას რომ გადავხე-დე, ბევრი ქვეყნის მაგალითი რომ გავიხსნე, ვიგრძენი — პიესას გარკვეული მოდერნიზება დასტი-რდებოდა. მე გავავლე პარალელი

ქრისტეს ცხოვრებასთან, რადგან თავისი დროისათვის იგი წარმო-მიდგება კეთილის, პროგრესის საწყისად. აქ პარალელის მეოხე-ბით ვაჩვენე ე. წ. ანტიქრისტი, რომელიც თავის საქმიანობას ხა-კეთის სახელით იწყებს — ქადა-გებს იმას, რაც ხალხისათვის ხა-ჭირო და მისაღებია. ყვარევარეს ასეთი რამ სცირდება თავისი ან-ტიქრისტეობის პირველ ეტაპზე მანამ, სანამ ძალაუფლებას ჩაიგ-დებდეს ხელში. ამ პარალელის მინებამ განაპირობა სპექტაკლის შინაგანი სტრუქტურა, რომელიც ქრისტეს ბიოგრაფიის ეტაპებს დაუკავშირდა (ყვარევარეს გაჩე-ნა და პირველი ქადაგება — სცე-ნა ეკლესიაში, ორი ნათლისცემა— სცენები სევასტისა და გულთა-მზესთან, იერუსალიმში შესვლა ქრისტესი — სცენა მენშევიკების მთავრობის სასახლეში, საიდუმ-ლო სერობა — სცენა მოწაფეებ-თან, ჯვარცმა — სახრჩობელაზე ასვლა), მაგრამ განსხვავება ის არის, რომ ყვარევარე უკულმართ საქმეებს აკეთებდა, მისი იდეალი იყო უკულმართი, ასაღებდა კი მას პროგრესულად, ხალხისათვის საჭიროდ...“

რობერტ სტურუბ

შმ აზროვნების პროდუქტი, შინი ქმნილება — ყვარყვარე ისაკუთრებს და წარმოდგენაც მისი ნიღბის გრადაციებზე იგება: ძალიან ზოგად და პირობით პლანში თამაშები ყვარყვარეს გარემოება. რეეისორს არც აინტერესებს სპექტაკლის სხვა მოქმედ გმირთა პირადი ადამიანური თვისებები. ფსიქოლოგიური წარსვლების გზა აქ შეგნებულადაა უარყოფილი. ჩვენ გვთავაზობენ მასის ტიპიზირებულ სახეს და არა ინდივიდის ტიპოლოგიურ ანალიზს.

ამგვარი გადაწყვეტის საშუალებას, რა თქმა უნდა, თვით პ. კაკაბაძის შემოქმედების ფილოსოფიური საფუძვლები, მათი პრობლემური მიმართება იძლევა. პიროვნების დაშლის, მასის ადაპტაციის უდიდესი უნარის გრძნობა ყვარყვარეს ინტეიტურადაც აქვს. მა ცოდნაშეა აღმოცენებული მისი არსებობის შესაძლებლობა, მისი ტრიუმფი, ყვარყვარიზმი საერთოდ. რომ არა ნაწარმოების ეს კონცეფცია წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ მივიღებდით აღმოსავლური ზღვის ისეთ ქართულ მოდელს, როგორიცაა მაგალითად „ხალიფი — ერთი საათით“ „შეხერეზდადანა“ და არა ნაწარმოებს, რომელიც თანამედროვე თეატრის არსებით მხატვრულ და ზნეობრივ პრინციპებზეა აღმოცენებული. ეს გარემოება, რა თქმა უნდა, გათვალისწინებული ჰქონდათ კოტე მარჯანიშვილსაც და დოდო ალექსიძესაც, უშანგი ჩხეიძესაც და ერთი მანჯგალაძესაც, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ გაუსხინა ყვარყვარეს მხატვრული სახის იმგვარი ტრალური მნიშვნელობა, როგორც ეს რუსთაველის თეატრის ახალ სპექტაკლში მოხდა.

ცხადია, ასეთი მხატვრული გადაწყვეტის დროს უხერხულია პრეტენზია ვიქთონით განცდისა და გარდასახვის თეატრისათვის მიღებული მეთოდოლოგიური სისტემის აღმოჩენისა სპექტაკლში. პრინციპული ეკლექტიზმითა და აპლიკაციურ მეთოდით შესრულებული წარმოდგნის სტილური თავისებურება ყვარყვარეს მექანიკური მიმართული ნილაბთა მონაცემების, მათი იმიტირების სისტემაში ყვარყვარიზმის სქემა იქვეობა, „გაუცხოებისა“ და მოულონებულობის“ ეფექტთა ფეიერვერკი წარმოისახება და გმირს კვლავ ახალ ნილაბში ვტევდავთ. ამკერად იგი რევოლუციონერია. ფეხშიშველი კვლავ აცირა ჯარსკაცის ფარაზა, ის ის, სოციალისტ სევასტის რომ გაუცალა წისქვილში. იაზრი, ახლა ასე იქნება უკეთესობი და ცნობილი რევოლუციონერის დასატყვევებლად შოსულ ემისარებს მაჟყვება. „ამ ღრმიში ბალინჯოც კი ისტორიის ფურცელშე იჭყლება თავს“ და ყვარყვარეც მოჩიდლულია თავისი ახალი ნილით. ამაყად დგას. რევოლუციისათვის წამებული რაინდის თავდაჯერებით ისკრის ცნობილ ფრაზას — „ბორკილების გარდა არაფერი გვაქვს დასაკარგიო!“ დარბაზში ქვეხს ბეთოვევენის II, გმირული სიმფონიის ფინალი. შეცყრბილი ყვარყვარე გაშევათ.

გმირულისა და ანტიგმირულის დაპირისპირება ისევ ძალზედ გათვალისწინებულია.

სპექტაკლის წამყვანები გვარყვარებენ — „ყვარყვარეს ჩამოხრიობას უპირებენ“. რეზიტატივის აკმანინიმენტი დარბაზში იღვრება. პიანისტი დ. სიმაზვილი სცენის სარეკის წინ ჩაღმულ როიალთან ზის. თამაშდება სამხედრო შტაბში ყვარყვარეს ჩამოხრიობის სცენა. მოენის მარცხენა მხარეს დიდი გვარცმაა იმართული. გალათს შემოაქვს კიბე, პკიდებს ყულფს და ფინალის მოულონებულით შეშინებული ყვარყვარე მტკიცებას იწყებს „ხელმწიფის ერთგული კაცი

„მცირე სცენა — ეს არ არის ახალი თეატრი, ეს არ არის რუს-თაველის თეატრის სახე, არამედ ესაა, თუკი შეიძლება ასე ითქვას, მისი შემოქმედებითი ლაბორატორია, მისი ექსპერიმენტული სტუდია. ეს კანონზომიერი მოვლენაა და იგი შემზადებულია მიზეზთა მთელი რიგით“.

რობერტ სტურუბა

„როგორც მე მგონია, სრულიად ვერ ასრულებს თავის ფუნქციას ჩვენი თეატრალური კრიტიკა — ეს ნიმუშია არაპროფესიული მია-

შიტობისა და, აშავე დროს, არა-ობიექტურობისა, რომელიც ერთ შემთხვევაში გამოიხატება საშუალო, თუ არა უფერული, მოვლენების დაუფიქრებელ განლიდებაში და ხოტბაში, მეორე მხრივ — უსასტიკესი უხეშობით, გაბოროტებით და მიჩქმალვით. კრიტიკა ხშირად ივიწყებს თავის პასუხისმგებლობას ისტორიის, მა-უყრებლის წინაშე, მას არაფრად უღირს დღეს აძაგოს ის, რასაც გუშინ აქებდა და პირუკუ“.

რობერტ სტურუბა

ვრჩო“. მას აიძულებენ სახრჩობელაზე ავიდეს. დამფრთხალი ყვარყვარე იძაბება, რიტმი ნელდება, იწელება მოქმედების მსვლელობა და შენელებული კადრის ხერხში იწყება ყვარყვარეს მსვლელობა იდეისათვის წამებულთა გოლგოთაზე. ეპიზოდის სხვა მონაწილენიც ამ ტემპში მოძრაობენ. ამ კინო ხერხის ორიგინალური გამოყენება მიმართულია მთიშვნელოვანი მომენტის ფიქსირებისათვის, ყვარყვარეს არაჩევულებრივი ელასტიურობისა და ყოველნაირი შეგვებლობის ილუსტრაციისათვის. რამაც ჩხივეაძე დიდი ისტარტობათ, შესანიშნავი აზრობრივი მნიშვნელებით „გაუცხოების ეფექტის“ ფლობით, სპექტაკლის სტილური თავისებურების გრძნობით, არაჩევულებრივი ზომიერებით, პლასტიკით, რომელიც არც ერთი ზედმეტი ჟესტი არ იყითხება, ასრულებს ამ სცენას. აი, იგი ავიდა სახრჩობელაზე. თითონ გაუყარა ყულფში თავი და ბეჭდს შეეგუა, მაგრამ ბეღმაც გაულიმა — მეფე გადადა, რევოლუცია მთხდა, დეპეშამ სულზე მოსუსტრო. ყვარყვარე გადარჩა. გავგახსენდა მექი დანა („სამგროშიანი ოპერა“ ბრეჭისა) დედოფლის კავაჩიშა რომ ჩამოხსნა სახრჩობელიდან და გვირვენების დღის აღსანიშნავად აზნაურის ტიტული და საგვარეულო რენტა უბოძა. აქმდე ყვარყვარე სახრჩობელაზე დაიდებული თვალყურს ადევნებდა სამხედრო შტაბის არეულობას. კომენტარის უკეთებდა მოვლენებს, აზრს გამოსთქვამდა. „გაუცხოების ეფექტი“ სწორედ ამ სცენაში გამომდევნდა განსაკუთრებული სისრულით. მაგრამ ახლა სიტუაცია შეიცვალა. ხელმწიფის ერთგული ოფიციალი ახლა ყვარყვარეს მორჩილებენ და მისგანაღმა ელიან ხსნას. „ჭვარუმა“ დამთვერდა. თამაშება წმინდანის „გარდამოხსნა“, ყვარყვარე აღსდგა. მიკროფონებიდან ისმის „ოდა სიხარულისა“ (ბეთჰოვენის IX სიმფონიის ფინალი შულერის ტექსტზე) ამ დროს ყვარყვარე სახრჩობელიდან ხსნის ყულფს და აკერებს საქმეში, რომელშიც მისი რევოლუციური წარსულია მოთხრობილი. შესანიშნავი დეტალია — ექცელდება პოლიკარპე კავაბაძის ტექსტი. სპექტაკლი მდიდარია ამგვარი დეტალებით, აზრობრივი ექცენტრების საინტერესო განაწილებით, მოულონელობის ეფექტებით, მეტაფორული პასაკებით, მაგრამ იმიტაციის ატრაქციონი გრძელდება. ყვარყვარეს ისევ ახალ ნილაბში კედავთ.

რევოლუციით აღელვებული ხალხი ირატორს მოითხოვს. დაშლილი სამხედრო

სო შტაბი (რომლის წარმომადგენლებიც GG-ის ოფიციებს ჰქვანან, ეს აემინისცენცია კი ცოტა უტრირებულად მეტვენება. შესაძლოა იმიტომ რომ დიდი საშემსრულებლი კულტურა არ იგრძნობა და კოსტუმების შესრულების დონეც დაბალია) მათ ყვარყვარეს წარმოუდგინეს. ახლა უკვე წმინდანის ბიოგრაფიით შეიარაღებული ყვარყვარე, („გარდამოხსნა“ უკვე მოხდა) ტრიბუნაზე ადის. ტრიბუნა ეკლესიაზე, ყინწვისის ანგელოსის ფრესკის ქვეშა მიდგმული. ტრიბუნის თავზე ანგელოზის დამლოცველი და დამწყალობელი მარჯვენა ზე ჩარჩოშია ჩამული. ისევ თამაშებია სპექტაკლის ორი — მისტერიალური და ყოფითი პლანი. ყვარყვარე ერს მოძღვრავს: „მრავლის ქარიშხლის და მეხის დამტეხელ საუკუნთა გადამტანო, ბოლო უამს ბედით შეესწარით მძლავრის და სასტიკის მტრებისაგან ჭირსა შემოწერილს“. შვილად, მაგრამ დიდი შინაგანი პათოსით იწყებს რამაზ ჩინკვაძის ყვარყვარე პოლიტიკური დემაგოგის როლში განსხვისებას. მსახიობის ხმის მოდულაცია, პლასტიკური ხატის ექსტრავაგანტულობა, მეტყველების პათოსი, მისი დინამიკური განვითარება და შემდეგ ისევ ლოცვის ტრიალობაში გადასვლა ჰიტლერის ტრიუმფალური გამოსვლების ასოციაციას იწვევს. ყვარყვარე აგრძელებს: — „სანდომიან, ლამაზ მამულში, შენს თავზე დიდხანს გრძელდებოდა უკუნი ღამე“, ეს კი უკვე ერს ბედით შეპირვებული კაცის ღალაზა ჰგავს, ეს კაცი შემდგომ, I მოქმედების დასასრულს თეთრ ნაბადწამისტმული — ახლა უკვე ეროვნული გმირის ნიღაბით გამოვეცხადება ცეცხაზე და ბარათაშვილის უკვდავ სტრიქონებს წაგვიყითხავს ავანსცენიდან. მანამდე კი მასთან — ბელადთან თხოვნით მოსულ ხალხს ციხეში ჩაჰყოს. „და დღეს ყვარყვარებ, ხნით ჭაბუქმა, მოხუცის სიბრძნით, უშრეტი ლვაწლით ბოროტება უკუაქცია..“. „...უგალობეთ ჩევნსა ყვარყვარეს, ვით უგალობდნენ ძველად დავითს, გოლიათს, მძლეთა-მძლეს“. და შემდეგ ჩევნ მართლაც უხედავთ ციხედ და საპყრობილედ ქცეულ ქვეყანში — (ყვარყვარეს საუფლო მაზრა ბადეშია ჩასმული) პირადი დაცვა როგორ უგალობს მას „იავნანას“. ცხოვრების კიბეზე ყვარყვარეს აღმა სელისა და განდიდების პირველი ციკლი დასრულდა. იგი, შერაცხული გმირად ახლა განმანთვალისუფლებლად მოგვევლინება.

მეორე მოქმედების დასტიკისში ყვარყვარე ტრიუმფით შემოდის ცეცხაზე. უცხო მარკის ავტომობილში ზის. მანქანის მისი მიმღევარი — შტაბის ყოფილი მშერალი მართავს — (მსახიობი უ. ლოლაშვილი). უახლოეს მოწაფეების ესკორტი ახლავს, ხაყისფერი სამხედრო ამუნიციითაა შემოსილი. ისმის უებეკის „ჭეზის კრის სუპერ სტარის“ აღმატებობაში დაგრძელებული შელოდიები.

ყვარყვარე ახლა დროებითი მთავრობის წარმომადგენლებს შეხვდება. იქაც დასძენის მოწაფეებს, ყვარყვარიზმის იდეის თეორეტიკოსად გამოსაზეომ პიროვნებასაც იძოვნის — ტიტე ნატუტას (მს. დ. პაპუაშვილი) და აი, ყვარყვარე არმიის მთავარსარდლად ინიშნება. ისმის ვებერის „სახეიმო მარში“ და საქართველოს დროებითი მთავრობის რწმუნებული ფეხს ბანს ინტერვენტ გენერალს. ეს რიტუალი კაფუტას მიერ მოპოვებულ, თასში თუ ემბაზში სრულდება... ეს-გახსოვთ სპექტაკლის ერთ-ერთი საუკეთესო ცეცხა, რომელშიც რამაზ ჩინკვაძის არტისტიზმი აღფრთოვანებას ჰგვრის მაყურებელს. ამ ეპიზოდში უაღრესი სიცადით გამოიხატება დაღგმის მრავალპლანიანი, პოლისემიური ბუნება. აქ იყო-თხება ყველა გათამაშებული დეტალის სიბოლოური მნიშვნელობა. რეჟისორი სწორედ ამ ცეცხაში აღლებს მაყურებელს დაფუძნებს ერთ-ერთი შთავარი მოტივის

გასახსრელ გასალებს.

რამაზ ჩიხივაძე მთელ სპექტაკლს ფეხშიშველი თაშაშობს და სწორედ ამ მონაცემთში იხსენდა ამგვარი გადაწყვეტის არსებითი მნიშვნელობა. მაყურებელი, რომელმაც დაუუშვათ არ იცის მაცხოვრის იერუსალიმში შესვლის ისტორია, მაგა მაინც იხსენებს როგორ დაპანა ქრისტემ ფეხი თვისთა მოწაფეთა. ეს საყოველ-თაოდ ცნობილი ფაქტია. ჩვენს წინაა ისევ ზნეობრივ დაპირისპირებაზე აგებული კონტრასტი. ახლა იგი უპოვარისა და ბოგანოს გაუხედნავი სულისა და გარევ-ნილი გონების წარმოსახუნადა მიმართული. მისი საშიშვლე მისი არსის გამომ-ხატველია, იგი არ იცვლება, იცვლება მხოლოდ საკარნავალო კოსტუმი, ოლონდ ესაა, არა სხანს კაცი, რომელიც როგორც მართებულად შენიშვნავს კრიტიკის გ: განეჩილად ანდერსენის ბიჭუნასავით დაიძიხებდა „მეცე შიშველიან“. შიშვე-ლი მეცე ცდილობს, რაც შეიძლება უკეთ შენიშვნოს თავი. — გინსხვისლებს. რაც შეიძლება მეტად დაუუფლოს უგუნზურების გონიერებად წარმოდგენის ხელოვნე-ბას. და აქ როგორტ სტურუა სწორედ „ყვარყვარიზმის“ ზოგად ნიშან-თვის გამოსამუღნებლად მიმართავს ალიკაციისა და ციტაციის ხერხს. წარმოდგე-ნაში ბერტოლტ ბრეტტი და პოლყარპე კაკაბაძე ხვდებიან ერთმანეთს. თამაშ-ლება ნაწყვეტი „არტურო უის კარიერიდან“, სადაც რ. ჩიხივაძე — უი, ერის მამისა და ბელადისათვის შესაფერ მეტყველებასა და მიხვრა-მოხვრას სწავლობს. რამაზ ჩიხივაძის ყვარყვარე, რომელმაც ამდენი ნილაბი გამოიცვალა, კიდევ ერთ ახალ ნილაბში გველინება. ამ ეპიზოდში კვლავ ცხადდება რამაზ ჩიხივაძის უზა-დო არტისტიზმი. ახლა ის ვირტუოზულობის გრადაცითაა აღმეჭდილი. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მსახიობს მთლიანად აქვს დამუშავებული არტურო უის სახე იმდენად მაღალ მხატვრულ ღონიშვი სახეორდება ეპიზოდი და ისეთ პარ-მონიულ, ღინიმიკურ კავშირშია მთლიანობასთან. რამაზ ჩიხივაძე ძალზედ ორ-განულად, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე ახერხებს სპექტაკლის იდეის მაყურებლოდე მოტანას. მისი არტურო უი არის ვარაცია ყვარყვარიზმის ოე-მაზე, ამ ვარიაციის ბუნება კი იმპროვიზისტული ხასიათისაა.

შემდეგ სცენაში ყვარყვარეს კიმონო აცვია. მისი „ისტორიული კოსტუმი“ ისევ არა ქართულია. მისი მოქმედების არეალი დედამიწის ნებისმიერ მერიდი-ანზე ვრცელდება.

„შეთქმულება, ო, შეთქმულება“ გვაუწყებს სპექტაკლის წამყვანი და ჩვენს თვალწინ იშლება ყვარყვარესა და მისთა მედასეთა ხელჩართული ბრძოლა რევ-ბისა და დაუ-დოს ილეთებით. ეს ბრძოლა თითქოს იდეური წინააღმდეგობის გა-მო მიმდინარეობს, მაგრამ მოასპარეზენი ადგილსა და უფლებებში ედავებიან ერთმანეთს. ამ გარემოებას ნათელს ჰქონებს სპექტაკლის მიზანსცენა. ბრძოლის ერთ მომენტში ყვარყვარე ამარცებს თავის მოწაფეებს და გააფთრებული დაე-ძერება სცენის ცენტრში ჩაღმულ სავარძელს. მოხერხებულად ჩაჯდება შეგ, მაგრამ ბრძოლა კვლავ გრძელდება. ახლა ყვარყვარეს ამარცებენ მოწაფეები და რეკისორი კვლავ გვთავაზობს პაროდიას. აქ თითქოს სენატორთაგან იულიუს კე-ისრის მყვლელობის ეპიზოდი თამაშდება. წაქცეული ყვარყვარე პათეტიკურად იძახის — „შენცა კაკუტა!“ სავარძელში კისრისტებით ძრებიან ახლა უკვე ერთ-მნეთონ მოდავე მოწაფეები. მიზანსცენა იყინება. ისიც შეჩრებული კინ კად-რის ხერხით თამაშდება. რეკისორი კვლავ აზრის ფიქსირებას მიელტვის. ყვარ-ყვარე გამოდის შოკიდან, აქაც ბრეჭისეული „გაუცხოების ეფექტია“ გამოყე-

ნებული. მსახიობი ეთიშება მოქმედების მსკლელოვდება. მიუახლოვდება სიმართლისათვის მებრძოლ მეამბოქეთა ზედაცხრას და ცინიკურად ეტყვის მაყურებელს: — „სიმართლის ამბავი ასეთია!“ მოწაფეები გაყიდნენ და დამარტინენ. კლავ აღმსდგარი ერის მამა და ბელადი გვმოძღვრავს. — „ტყუილი კი სულ სხვა საქმეა, სადაც გინდა წაიღო, ყველას დედა ენასავით ესმისო“. ბრალდებას: — „სამშობლოს პატივს არ სცემსო“, ადვილად იგერიებს ყვარყვარე. „ხალხს მოვუალერსებ, სუფრას სუფრაზე მოვიდგამ, პატრიოტულ სიტყვებს დავატყრევი. რა მენალვება, მეც შევიყვარებ საშობლის თუ ჩემთვის ჭობს“. იცინს ყვარყვარე და უღერს ბახის „ტყატა“. უკვე ოეთზ ნაბაღმოსსხმული თუბაბერი ივანსცენიდან გვიკითხავს ბარათაშვილის უკვდავ სტრიქონებს — „წარვედ წყალის პირს, სევლიანი, ფქრო გასართველად“... ეროვნული გმირისა და ეროვნული სევლის ნიღაბც მოირგო, — ძალაუფლება დაბრუნა და ახლა უჩი მოწაფეებს გაუსწორდება. კითხულობს: — „მაინც რა არის ჩენი ყოფა, წუთისოფელი, თუ არა ოდენ საწყაული აღუსებელი?!“ და იწყება ამ აღუსებელი საწყაულის აღვსება. ჩენს თვალწინაა პაროლია „საიდუმლო სერობაზე“.

ყვარყვარე უგუნებოდა. ცუდ სიჩმრებს ხედავს. მის საბრძანებელს ბოლშევიკი არმია უახლოვდება. მოხვეჭილი ნადავლის შინ გადატანა კი მოასწრო, მაგრამ მოწაფეებს რა უყოს. გაცემისა ეშინა. მიტომ ღალატი უნდა დაასწროს თვისთა მოწაფეთა. უხმობს კიდევ მათ. იკრიბება სენატი, პარლამენტი, პოლიტბიურო. აქ ყველაფერი შეიძლება იგულისხმო. სრულდება გაცემის რიტუალი.

ყვარყვარეს მორჩილთათვის შეუფერებელ ტონში მოახსენეს — „ჩიტო მოკვდავო“. ფაქტია, ისე აღარ ექცევიან, როგორც უწინ. მოწაფეებმაც ხომ იციან ბოლშევიკური არმიის მოხალოების ამბავი და მოწაფეებიც ხომ ის არიან, რაც ყვარყვარეა. ისინიც ხომ აღზევდნენ მასთან ერთად. მიერო ყვარყვარებად იქცნენ. ჰოდა, ახლაც უნდა აწობოს მათ. აქ გაღმ შედავების პრინციპი მოქმედებს და რისხედ ქცეული ყვარყვარე გულს იჩუყებს „ჩემს სამეფოში ჩიტი დაჩდით როგორ უნდა მომედარიყონი!“, ბრალი ედებათ მისი ნების აღმასრულებლებს და ისჯება ყველა, განტრიქელად ყველა. აქვე სრულდება „ამბორით ყოფის“ რიტუალიც. ყვარყვარე ჰქოცნის ტიტე ნატუტარს და ისე ისტუმრებს სატუსალში.

ამ დროს ყვარყვარე უკვე შიშველია. ე. ი. გამიშვლებულია მისი არსი. არც ქრისტეს კვართი, არც ფარავა, არც ნაბადი. აღარც გენერლის მუნდირი და კიმონო, აღარც ევროპული ტანსაცმელი ამბიმებს მის მხერებს. „ვემშვიდობები ყოველივეს, ვემშვიდობები“ — ამბობს ყვარყვარე და ფეხშიშველი მაისურით დგას სცენაზე. შემოდის მისი პირადი დაცვა, ის რომელიც „იავნანს“ უგალობდა და აპატიმრებს მას. მეფე განგირებენბულია. ნიღაბი ჩამოხსნილი. კარნავალი დამთავრდა, მაგრამ ყვარყვარეს ისევ გოლგოთის გზაზე მიაცილებდნ. სწორედ აქ ხვდება ის, რომ კიდევ შეიძლება „გმირული სიკვდილი“, ყვარყვარე უყოყმანოდ აღის გოლგოთზე და ძალიან არ მოსწონს ბოლშევიკი სევასტის წინადაღება, — „თავი დაურებეთ, ნიღაბი ჩამოხსნილი აქეს, ჩენ ვეღარას გვავნებს და იცხოვროს თავისი ნამდვილი სახით, ნაცარქექიას სახელით იაროს კვეყანაზეო“. ყვარყვარე ჭვარცმას ებლაუჭება, ზედ ეკვრის. ჩამოსვლა არ უნდა. გმირული დასასრული სურს. ის ხომ თვითონ იყო საკუთარი თავის ბიოგრაფი.

ყვარყვარეს ძალით ჩამოათრევენ ჭვარცმიდან. ისტორიის სანაცვე ყუთში ჩაჭედავენ. ეს ყუთი აღრე წისქვილის ფუნქციას ამრულებდა სპექტაკლში. ამ 30

చీస్క్విల్శి డాట్షుమ యూర్పుగార్జే ఇమ గ్రహించిన గాతిలూ తొడ ఆశార్జేక్కే రుమ గాట్పుగానా లి. యూర్పుగార్జే ఉబ్బురుండి, మాగ్రామ పుత్తిందా వ్వేర అమండిస. బాల్కి క్రూపుంచిల్లి దా కెల్లా ఎంటి గమించిన గామించేనా ఏలిస. గమించి జి అం బింబిస.

సెప్పెట్రాక్లిస డిస్క్వెల వార్షికాన్ట్రిషి మాత లెస్ ప్పూర్పుగార్జే గామ్మోప్పుబ్బుఫోల్డాట — లెస్ మేసిసి సాంబిత, రంగంర్చ ప్రంలుంగశి. దూ సెప్పెట్రి ఏ సెర్పుల్ఫోల్డా ప్పార్మమ్మెగ్గెన్చి గాతామిశ్చెబ్బులి కార్సాగూల్సురి అసిసి మ్పుల్మింగ్-మ్మెగ్గి దాలూ. మిసి ఒడ్డెసి మార్చాంచిల్లండా. వ్వెగ్రేబోల్డా ప్రిప్లుశురి గాన్వించార్జేబిస ప్పుర్, రంమేలించ సాగ్వెశిం నుండి ప్పుర్మెట్టుపులిస.

యూర్పుగార్జే సాంగ్వె ప్పుత్తి హిగ్గెండా దా సెప్పెట్రాక్లిస ఏ దామతావ్రేండా అస్సెండిండ అంల్వెప్పు ప్పార్మమ్మెగ్గెన్చి క్రున్సెట్రుప్పుచిస, మిసి ప్రించిపిస. క్రున్పుప్పుచి ప్పిల్వెండా. „బార్సా అంల్ సెస్టుర్వెల ఏజ్పెట్రి వ్వేర జెన్బిస. సాజ్మెస వ్వేర ప్పెగ్గెలిస. ఒడ్డెసి మాసిన్ఫెగ్గెబ్బిస. ఏ గార్జేమ్మోబ్బిస అంగ్గెబ్బిస ప్పుర్పుగార్జే సాంబి సెప్పెమాత్రుండి అగ్గెబ్బుల్చెబ్బిస అంజ్మస, రూప తావిస మెర్రింజ నుంచార్మోబ్బిస మొత్తుర్లు మెనెశ్వెన్నెల్లండా అంబెన్బిస. మాగ్రామ భుండి న్ను డాంగ్ఫెగ్గెబ్బి ర. సెత్తుర్శుస ఇంశి, రుమ మాం అంల్లి అంట్టేర్రి అం సెట్జ్వుగా. అబ్బిం త్విం మాసాల్లిస గాన్లాగ్వెబ్బిస దా దామంపుండ్రుల్చెబ్బిస మిసిలామి. (ప్పెగ్గెబ్బుండిస మొత్తామిశ్చెన్చి ఏర్తసా దా ఇంమాప్పు భుర్తస శ్రుత్యామ్మెన్, మాగ్రామ అం అం ఏర్తన్చాంరిం సిథ్సుట్టిం) అబ్బిం కెల్పంగ్చెబ్బిస అంరింబ్టుర్చెబ్బిస సింబ్లెచ్చ జెన్బిస. ట్యుమెబ్బిస, మంత్రించెబ్బిస దా ప్రంబ్లెచెబ్బిస సింబ్లెంట కాపుంబొండిస వ్వెలారాగ్విన అంచ్చెప్పుగార్జేబ్బిస ఫ్లెస. సెప్పెట్రేడ అంత్రింమా సాంబ్లెగ్గెబ్బిస శ్చెమ్మోజ్మెగ్గెబ్బిస అబ్బిం త్వాల్టాక్సెండ్చు, లెసి అబ్బిం ప్పుత్తె, లెసి రూప్యుర్శిస, సాండాన్సా ప్రంబొంల్రో ట్యుమెబ్బిస దా ప్రంబ్లెచెబ్బిస అబ్బిం మెనెశ్వెన్నెల్లండా ఏబెన్బిస.

ఏ అబ్బిం మెనెశ్వెన్నెల్లండా చ్రంబొంల్రో చ్చార్టుల్లు క్రమేణిసా సాగ్వెశిం నుండా, ల్లంగ్చుస్తు తామింఫ్పువ్రంబింటా గామ్మోల్చెన్చిల్లా ర్లుస్తావ్యేలిస ట్యోత్రిసి సెప్పెట్రాక్లిషి. అంసితాన్ ఏర్తాం మాసి తాన్సమ్మెర్రించ్చు కెల్పంగ్చెబ్బిస, తాన్సమ్మెర్రించ్చు ట్యోత్రిసి ఉమతావ్రేసి ప్రించిపిసి గాన్చుప్పిల్లా దా గాన్చెశ్చెండ్రుల్లు. ఏ శ్చెర్పుమ్ముల్లా డాంగ్ఫెబ్బిస అంత్రింటా మొజ్యాల్చ్చెంబొంగి ప్రించిపిసి తాన్సమ్మెర్రించ్చు గామ్మించెబ్బుంటి సాంశ్చాల్చెబ్బిస తాన్సమ్మెర్రించ్చుల్లంబింటాన్. గావిస్కెంబిం, రుమ క్షెగ్ స్చుల అం వార్త గాన్చెంబొంగ్చుల్లు లెస్తి డంబిస సెప్పెట్రాక్లింబిం, రంమేలించ మొత్తుర్లు మెనెశ్వెన్నెల్లండా దా ప్రంబ్లెచెబ్బిస అంసి సాంపుంచ్చుల్లం ఒంబెబ్బిస.

ట్యోత్రింపుండ్రుంబింటి దొగ్గెబాన్

సాథెచున్చెర్రి శ్రమంబిస ప్రెబ్బుల్లా, తంమిం VIII—IX

తంమిసిస, 1978—1979 ఫ.

శ్చెగ్ర ట్యోత్రింపుండ్రుంబిస నెండ్రెన్చాం అంబ్సి హిమంచుల్లింబెబ్బుల్లి తావిసి అంశిం ట్యోత్రించ్చే దా కాంక్సుర్చెత్తుల్లాడ ర్లుస్తావ్యేలిస ట్యోత్రించ్చే, రుమ నెసిని తావికి వ్వెలార అంచ్చెంబ్ ట్యోత్రించ్చే తావిసిసాంచ్చె మొగ్ర శ్చెమ్ముశ్చావ్యేబ్బుల్ల శ్చెబ్బుండ్రుల్ల శ్చెబ్బుల్లు అంగ్గెబ్బుబ్బుల్లి దా రంగంర్చ కి సెప్పెట్రాక్లిం సెప్పుల్లింబెబ్బిం మాత మొగ్ర శ్చెమ్ముశ్చావ్యేబ్బుల్ల వ్వేశ్చె, అం మొస్టింట, రూఫ్గం ట్యోత్రిం గాల్చాశ్చువిం, „మిహెన్నుల్“ గ్ఛాస.

రంధెరిం సెత్తుర్లు

„ధర్మశ్చతిస గాపుచెంబాస క్షెగ్ జ్ఞయ్రిం జ్ఞార్తిం శిన్బాంరిం వ్యిం ల్లెబ్బి. వ్యప్పిల్లింబిం సిన్బామడ్చుంబిస మొవ్లెన్బిం మిమి క్షుత్తిం ప్పుత్తె అంగ్గెబ్బిం అంత్రిం మొజ్యాల్చ్చెంబొంగి ప్రించిపిసి తాన్సమ్మెర్రించ్చు గామ్మించెబ్బుంటి సాంశ్చాల్చెబ్బిస అబ్బిం మాసితాన్ ప్రించిపిసి మొజ్యాల్చ్చెంబొంగి ప్రించిపిసి తాన్సమ్మెర్రించ్చు గామ్మించెబ్బుంటి సాంశ్చాల్చెబ్బిస అబ్బిం మిమి క్షుత్తిం ప్పుత్తె అంగ్గెబ్బిం అంత్రిం మొజ్యాల్చ్చెంబొంగి ప్రించిపిసి తాన్సమ్మెర్రించ్చు గామ్మించెబ్బుంటి సాంశ్చాల్చెబ్బిస“.

రంధెరిం సెత్తుర్లు

ლონდონის გამომცემლობამ „სალამანდრერ ბუკ“ გამოსცა ბუკ-
ლეტი „შექსპირის სცენური ხორციელებაში“. წიგნში კუთვნილ აღ-
გილს მიუჩენენ ინგლისის თეატრებში განხორციელებულ „პამლე-
ტის“ 12 საუკეთესო დადგმას. ინგლისელი სპეციალისტების აზრით,
მეხუთე ადგილზეა რობერტ სტურუს სეული დადგმა.

აქვე გთავაზობთ ცხრილს, თუ როგორ განაწილდა ადგილები:

	თეატრი	რეჟისორი	მხატვარი
1988	რენესანსის თეატრალუ- რი კომპანია	დერეკ ჭაკობი	ჯგნი ტირამინა
1989	შექსპირის სამეცნ თე- ატრი, ევონის სტრატიორ- დი	რონ დანიელი	ანტონი მაკდონალდი
1989	ლონდონის ეროვნული თეატრი	რიჩარდ ირი	ჯონ გუნტერი
1990	კაროლინს საერთაშო- რისო ნ. ვ.	ფრანკო ძეფირელი	დანტე ფერეტი
1992	ლონდონის რევერსაი- დის სტუდია	რობერტ სტურუა	გიორგი მესხიშვილი
1992	ბარბიეანის თეატრი ლონდონი	ალრიან ნობელი	ბობ კროული
1948	ორი ქალაქის ფილმი	ლოურენს ოლივე	როგორ ფურსი
1964	სოვეფსპორტფილმი	გრიგორ კოზინცივი	ი. იენევი გ. კრობაჩევი ს. ვირხალაძე
1965	შექსპირის სამეცნ თე- ატრი, ევონის სტრატ- იორდი	პიტერ ჰოლი	ჯონ ბერი
1970	შექსპირის სამეცნ თე- ატრი, ევონის სტრატ- იორდი	ტრევორ ნუნი	კრისტოფერ მორლი
1980	ბბს — ტვ.	როდნი ბენეტი	დონ ჰომფრეი
	შექსპირის სამეცნ თე- ატრი, ევონის სტრატ- იორდი	ჯონ ბარტონი	რალფ კოლტაი
1980			

ნოდარ გურაბანიძე

„ვისაც ვუჩვარვარ, მომზადით!“

...დგება 1979 წლის სეზონი, სეზონი „რიბარდ III“-ისა, რომელმაც ერთ-ბაშად მსოფლიო სახელი მოუხვეჭა რეჟისორს და ჩაყენა იგი მსოფლიო რეჟისორთა წინა მწერივში.

ჯონ დაბონინდი წერდა: „მხოლოდ პიტერ ბრუქმა, არიანა მნუშეინამ და ოე-ლეუშ კანტორმა შეძლეს მსგავსი რამის მიღწევა თვითით შემოქმედებაში“.

„დღეს“, რეჟისორისა და მხატვრისათვის, მითუმეტეს ციდან ვარსკვლავების მოწყვეტას თუ არ ლამბობენ, შექსპირის თამაში და ღვერობირება ყველაზე აღვი-ლი ამოცანაა, ძლიერია ტრადიცია, მტკიცე, წვრილმანებამდე დამუშავებული რე-ჟისორული და სცენოგრაფიული სტერეოტიპი.

ერთი თვალის შევლებითაც უკვე გასაგები იყო, რომ მირიან შეველიძის მიერ შექმნილ სცენურ გარემოში შეუძლებელია „მაღალი ტრაგედიის“ თამაში: ეს იყო უმაღ იერონიმ ბისხის თვალით დანახული ქვეყანა, სადაც აღამიანები ყოველ-დღიური წამებისთვის არიან განწირულნი: ვიტყოდი — ჯონხეთური კარნავა-ლისათვის. შუა საუკუნეების პირქუში სული ტრიალებდა აქ; ყველა საგანი სცე-ნაზე უხეში და ტლანქი ხელით იყო შექმნილი და შრომის იარაღიც კი წამების იარაღი შეიძლებოთ ქცეულიყო. გრძელი ორკაპი ჯოხები, ფიჭლები, ხის სვერ-ზე დამრეცილად წამოცმული ურმის თვალი, უზარმაზარი საბრძოლო კარგის თერო კალთების ცეცხლით შეტრუსული და ფრედაკარგული სისხლით შესკ-რილი ბოლოები, უცნაური სკამი — ურიკა (რომელიც შემდეგ სამეფო სავარქ-ლად იქცევა), უზარმაზარი ხარის ნახევრად გაკვეთილი სხეული (თავი მაყურე-ბელთა დარბაზისაკენ მიუბრუნებია და დიდი თვალები მრისხანედ უელავს), ზე-მოთ, ხარიხებზე ჩამომჭდარი ვეება ყვავები (თოთქოს მომავალ მსხვერპლთა ვა-მების სუნი იქრესო), თეთრ, მაღალთაღარი, ლია კარაქ შემოვლებული მბზინვარე მეტალის ელვარება (სცენის შუაში იდგა ამავე მეტალისაგან გაყეთებული კას-რი), ყოველივე ეს ქმნიდა უცნაური, იღუმალი და ამავე ღროს, ამ წამიერი ქვეყ-

წიგნიდან „რეჟისორი რობერტ სტურუა“. შემოკლებული საქურნალო ვა-რიანტი.

ნის ატმოსფეროს. ამ გახსნილ სივრცეში თავისუფლად მიმღილობენ ლონდონის მოქალაქეები და სამეფო გვარეულობის მრავალრიცხვობანი წარმომადგენლები. აյ თამაშედებოდა უბრალო ხალხს ორგანისტული სცენები და სექსუალური აღტაინგბის მოულოდნელი მოწლვაებით გმოწვეული ინტიმური აქტი, აე ისმოდა წინასწარმეტყველთა ხმები და ქაოსის გრუხუნი, აე ცვლილენ ერთმანეთს შეთქმულებანი და სისხლიანი დრამები, ღალატი და ბეზღობა, წამება და სამეფო კარის ცერემონიალები, სიზმრისეული ჩვენებანი და გარდაცვლილთა სულების გამოცხადებანი — ერთი სიტყვით, ეს იყო ამქვეყნური ჯოჯოხეთ და, როგორც ჯოჯოხეთს შექმენის, ალკეთილი იყო სიყვარული და კეთილშობილება, ერთგულება და გულწრფელობა აღამიათა შორის. უკლებლივ ყველა სისხლშია გასვრილი და ვინც ჭერ არ არის ბოროტების სენით შეპრობილი, იგი უკვე შენაგრძალ მზადაა სისხლიან აეცილებში მონაწილეობისათვის.

როგორი უნდა გამოჩნდეს ამ გარემოკვაში რიჩარდი?

საერთოდ, მთავარი გმირის „პირველ გამოსვლას“ რ. სტურუა გადამწვევთ მიზოვნელბას ანიჭებს და გულდასმის მუშავებს ყველ ლეტას — დაწესებუ-

ლრ შესიკითა თუ ხმაურით და პლასტიკის, რიტუალობის და მიზანსცენების გამომსახულობით დამთავრებული.

მართლაც, სამუდამო გვამის სოვერდება რიჩარდ — რ. ჩხიკვაძის პირველი გამოწენა: ისეთნაირად შემოდის, ისე ირჩევა თითქოს კოჭლი კი არ არის, არამედ დედამიწა ქანაობს მის ფეხთქვეშ. დაარტყამს რეინის ჭოხს და ორგვლივ ყველა-ფერი გაირინდება — უმაღვე წყდება მუსიკის რიტმის ფერება, ვნებისაგან დამცხრალი მდაბიონა — ერთდროულად ეცემიან ძირს (ალერსისაგან დაღლილი მკლავები ხმაურით ეხეთქებიან სცენის იატაქს). რ. ჩხიკვაძე იწყებს რიჩარდის ცნობილ მონოლოგს: „აგურ, გაალლო იორკის მშეგ ვაებათა მეაცრი ზამთარი“ — სავსეს სარკაზმით, თვითორნიით, გაბოროტებით და ჩენეს თვალშინ იგი ხან პატარავდება კონკულსიური კრუნჩხებით, ხან იზრდება, მაღლდება, წელში იმართება და „ივწყებას“ დედის საშოდან გამოყოლილ კუზსა და კაჭლობას.

შექსპირის შემოქმედების მკვლევარებს შენიშნული აქვთ, რომ რიჩარდი თავისი ცხოვრების მსახიობიცაა და რეჟისორიც, ანუ იგი ქმნის სანახაობას — თეატრს, რომლის პროტოგონისტი თვით არის. მართალია რ. სტურუას „თეატრში თეატრის“ იდეა აქ პირდაპირ არ განხორციელდა, მაგრამ ქმედების თეატრალიზება თან სდევს მთელ სპექტაკლს, მის მრავალ დეტალში აშკარად ჩანს.

«У Шекспира, кроме текста пьесы, есть еще что-то такое, что может выявить только театр. Современные средства выражительности дают бесконечному шекспировскому слову новые краски. («Театральная жизнь», № 4, 1983).

„ეს რაღაც“, რომლის გამოვლენა მხოლოდ თეატრს შეუძლია, წარმოადგენს რ. სტურუას ამ დაღმის არსებით მომენტს, სადაც ქცევის მოქმედების კონტრა-პუნქტული სიტუაციების, პარალელურად განვითარებული ამბების, ნიშან-სიმბოლიების, სცენური მეტაფორების საშუალებით იშლება გრანდიოზული სანახაობა: კეშმარიტად, ჭველ ტექსტზე აღმოცენდება სპექტაკლი, რომელიც უნივერსალური თეატრის ნიმუშადაც გამოდგება. ეს უნივერსალიზმია სწორედ — პოლიტიკური და ფსიქოლოგიური პლასტის, კლოუნადისა და დრამის, ტრავდიისა და მუსიკალურ-პლასტიკური ხატოვების გამარტინანებელი და იგზვე უნივერსალიზმი განაპირობებს ამ ტრაგედიის გადასვლას ტრაგიტარსში, თეატრალურ ზემში, წარმოსახვითი სამყაროს ესთეტიკურ სრულებილებაში:

«Яркость во всем — вот к чему мы стремимся, беря за образец народное искусство. Театр — праздник даже тогда, когда ставишь трагедию» (Р. Струра. «Советская культура», 5 XII 1980).

რეჟისორი, რომელსაც სჯერა, რომ თეატრს შეუძლია დიდ ძალად იქცეს ისტორიულ პროცესში, ცხადია, „რიჩარდ III“-ში ხედავდა არა მხოლოდ ქისელიანი ტრავდიის გრძელებებს ან ელისაბედისტრონდელ პოლიტიკურ ინტერიგათა ხლართებს, არამედ თანამედროვე სამყაროს იმ კატაკლიზმებსაც, რომლებიც საზოგადოებრივი ცხოვრების სიღრმიდან ავანსცენებზე ამოისერიან ხოლმე სხვადასხვა ჭურის დესპოტებსა თუ უზურპატორებს. არც ისე შორეულ წარსულში დატრიალებული მასობრივი ტრაგედიები არ გადაშლილან თაობათა მეცნიერებაში. რ. სტურუასათვის მთავარი იყო ეჩვენებინა ბოროტების ისტორიულ-მორალური ხასიათი, მისი განფენილობის უსაზღვრო შესაძლებლობანი. მას სურდა თანამედ-

როვე მაყურფბლის ცნობიერებაში ერთდროულად ეცოცხლა წარსულსა და აშშ-
ყოს სოციალიზმს. მეტიც, სურდა შთავეგონებინა მისთვის ბოროტი ძალის ო-
ზეების ზედროულობა, ანუ მომავალში მისი ახალი სახით მოვლინების შესა-
ლებლობა. იგი, ბუნებრივა, თვისი ესთეტიკის ერთგული დარჩა აქცი, ისტო-
რიის სცენაზე გათამაშებული ტრაგედიების უფრო ღრმად წვდომა, მისი ფიქრით,
შესაძლებელია თუ მას შევხედავთ არა ტრაგიკოსი პოეტის, არამედ ირონიულად,
პაროდიულ-გროტესკულად მოაზროვნე შემოქმედის პოზიციებიდან.

...სცენის სიღრმითან, კარგის ჩახეული კარიღან (საიდანც სიბნელე იმზი-
რება) შემოდის რიჩარდი — რ. ჩხივაძე. ნაცრისტერი, „ნაპოლეონისებრი“ ფა-
რაჭა ჩახსნილი, მოჩანს ტანზე შემოსხლეტილი შავი სამასი და კისერზე დაკი-
დებული მრგვალი მედალიონი. ხელებზე გრძელი, შავი ტყავის ხელთათმანები
შემოუცამს (ასეთ ხელთათმანებს ატარებენ 30-იან წლებში ესესელები, 50-იან
წლებში — მოტოცილისტები). ამ მძიმე და მოუხეშავ ხელთათმანს ისე წაიძ-
რობს ხოლმე, თითქოს ფოლადის სამკლაურიდან გამოილო ხელი, ამ წუთიდან
მოყოლებული ვიდრე რჩარდის სიკვდილამდე — ჩვენ წინ გაიჩენს სისხლანი
ისტორიის ის კადრები, რომელიც სასესა მეტამორფოზებით, უხეში ძალის ცი-
ნიკური დემონსტრირებით, ხანჭლის წვერზე გამართული ორგაისტული სცენებით,
მისტიფიკაციებით, სიველილ-სიცოცხლესთან მისტერიული-რიტუალური თავმშით.

პირველი მონოლოგის („ავტო გაალოო იორჯის მზებ ვაებათ მეაცრი ზამ-
თარი“...) მანძილზე უკვე განსაციიფრებელი გრადაცია ხასიათის ნიშნებსა და
ხმის ინტონაციების მრავალფეროვნებაში. ეს კოჭლი, მახინჯი, კუზიანი არსება,
რომლის მმიმე, მასიური თავი, მრგვალი, წინ წამოსული მოელვარე თვალები,
თეთრ სახეზე გრძლად და საზარლად გაჭმული ლიმილი თავზარს უნდა გვეყმ-
დეს — და ასეც არის პირველ წამებში — უცებ იმდენად იპყრობს მთელ ჩვენს
ყურადღებას, იმდენად გვითრევს მისგან წამოსული მაგნიტური ძალა თავის ორ-
ბიტაში, რომ ჩვენდაუნებურად იბადება ის განსაკუთრებული ინტერესი, რომე-
ლიც რაღაც გაურკვეველ, შეუცნობ სიმპათიას აღძრავს. რომ აღწევს ამას მსა-
ხიობი? თვითირონიის შეუბრალებელი და ბიწიერებასთან მთახლოებული თავი-
სუფლებით ამაყობს დედის საშოღან გამოყოლილი სიმახინჯით, („მე, დაგვაჯუ-
ლი, კუზიანი გამასხრებული უკუღმართი ბუნების მიერ, ნააღრევად გამოგდებუ-
ლი დედის საშოღან“), რომელიც მას მოუგრიებელ კოზირებს აღლევს ხელში:
მისი სიმახინჯი მისივე თავისუფლების სათავე გამხდარი. სიმახინჯი მას რჩეულს,
განსაკუთრებულს, იშვიათ არსებად ხდის, ჩვეულებრივ აღმანებზე უფრო მაღ-
ლა აყენებს. მიტომ იგი თავისუფლადა არა მხოლოდ თავის აღმანენტ ქცევებ-
ში, არამედ თავისუფლადა აღმანენტ ზნეობისაგანაც. („თუ არ ვარგივარ მოარ-
შიყედ და დარდიმანდად, ბოროტმოქმედად ხომ გამოვდგები, რომ ჩავუშხამ
სიმე ყველას და ვაწყვლინონ შობის სათი“).

წამიერად წელვამართული, გასწორებული რ. ჩხივაძე — რიჩარდი თითქოს
თავისსავე სხეულს სხვა კაცის თვალით შეხედავს და მერე წამსვე ისევ კუზიან
და კოჭლ არსებად გადაიქცევა. „გაუცხოების“ ეს წამიერი გაელვება (რომელიც
შემდგომ მრავალგზის გამეორდება) მოლანდებასავით გვიჩვენებს დისტანციას
მასხიობსა და როლს შორის და, რაც მთავარია, თმაშის, წარმოდგენის წამის და-
ფომასაც. ამ მონოლოგის ინტონაციური სხვადასხვაობა („დაშაქრულად“, ტები-

ლად წარმოთქმული ფრაზა თავისი უფროსი ქმის მიმართ: „...განაზებულა და ღლაბუცობს საქალებოში, უსმენს და უსმენს ვნების აღმძრელ“ პანგებს ქნარისას, უსმენს და ტკება“ — სარეაზმითა სავსე), პლასტიკური მრავალფეროვნება თავს ცყრის ერთ ფრაზაში, რომელსაც მსახიობმა ორგზის იმეორებს, ბრაზით და მრისხანე ინტონაციით გამოჰყოფს საგანგებოდ მოელი მონოლოგიდან:

„რა ვიღონო ამ დამჩარულ მშვიდობის დროში“. უმცირესი პაუზის შემდეგ, უკვე მაყურებლისკენ მიმართული, თითქოს ფიქრს უმხელსო.

„..რა ვიღონო ამ დამჩარულ მშვიდობის დროში“. ორგზის გამეორებულმა ამ ფრაზამ, კარგად მახსოვეს, თავზარი დასცა დარბაზში მსხდომ ფუნქციონირებს. რეესისრი და მსახიობი აშკარად შორდებოდნენ რიჩარდის დროს და ჩენენს თანამედროვეობაში გადმოდითდნენ. „ოფიციალური პრობაგნდა ხომ დღენიადაგ იმას ქადაგებდა, რომ „სსრკ მშვიდობის ბურჯია“ და რომ მშვიდობის შენარჩუნებისათვის ყველა ლონე მათ შორის სახელმწიფოს ეკონომიკური დაჩახანაჯება) მისასალმებელია. ი. ამ „დროს“ თეატრი უწიდებდა „დამჩარულ მშვიდობის დროს“.

სხვათა შორის, ასევე დაზაფრა ზოგიერთი ჰესტინგსის — კახი კავსაძის მიერ ძალზე რელიეფურად გამოკვეთილმა ფრაზამ, რომელსაც იგი რიჩარდთან მოკლე სცენის მანძილზე სამგზის ამბობს. სცენიდან გასვლისას კი განსაკუთრებულად გამომწვევად წარმოთქვაში. მსახიობი უკან-უკან იხევს, მაყურებლისაკენ სახემოქცეული, ხელში კვლავ ინგლისის დროშა უჭირავს: „აბა ეს რას ჰგავს შატრნებო, არწივებს გალიებში ამწვდევენ, ყვავ-ყორნები კი თავისუფლად დანავარდობენ“. მწარე ჩაცინებით, ჩაქირქილებით წარმოთქვამდა ამ სიტყვებს მსახიობი.

თეატრში მოსულმა მაყურებელმა კარგად იცოდა, თუ რა „გალიებში“ ისხდენ „არწივები“ და ვინ იყვნენ ის „ყვავ-ყორნებიც“, რომლებიც თავისუფლად დანავარდობდნენ.

მაგრამ ამ ცალკეული ფრაზებით კი არ იბადებოდა ჩვენში სრულიად აშკარა ასოციაციები, არამედ მთელი სპექტაკლის სტრუქტურით, „შიგ“ ჩადებული რეაზისორული კონცეფციით.

...მსახიობი რ. ჩხიფავე თვით რიჩარდში ეძებს მსახიობს, მისტიფიკაციის ოსტატს. აქ რიჩარდი მართლაც განსაციიზებელ ტალანტს ავლენს: მაღალ, ათლეტურ, ასკეტურად ჩამომხმარ ჰესტინგს — კ. კავსაძეს (მასაც ნაცრისფერი, გრძელი, სწორი შინელი ეცვა. რაც ისედაც მაღალ კ. კავსაძეს უფრო მდღალს აჩენდა), რომელსაც ხელში ინგლისის გახსნებული დროშა უჭირავს და ნელა მოღს ავანსცენისკენ, იგი ჭერ შორიდან სტრასტებს, ზევრას, ხელის აშევით ესალმება როგორც ქველი რომაელი პატრიცი, შემდეგ მოეხვევა, მკერძოში ჩაესუტება, მაღალ ჰესტინგს კისერზე ჩამოეკიდება (ერთი, უფრო „მოკლე“ ფეხი წინ, პატრიში აქვს გაშვერილი, მეორე — იატაქს მოწვეტილი) სახით მაყურებლისაკენ მოქცეული. სახეზე სარეასტული ღიმილი დასამაშებს, დარბაზს თვალს უკრავს, ენას უყოფს — თითქოს მოუხმობს — ერთი შემომხედეთ როგორ ვამასხრებო. მეორე წუთში, როცა დესტინგსისაგან შეიტყობს მეფე აკად არისო — რიჩარდი ისე შეიცხადებს ამ ამბავს, ისეთნაირად „განიცდის“, რომ მთლად მოე-

„ჩემი პირველი სერიოზული
ნაბიჯი რეჟისორაში — გახლდათ
რომვის „გახშმობის წინ“ და
მიღერის „სეილემის პროცესი“.
საერთოდ, რეჟისორმა აუცილებ-
ლად უნდა გამოსცადოს თავი ყვე-
ლა ჯარში, რათა შეისისლხორ-
ცოს მათი თავისებურებანი, მიაგ-
ნოს იმას, რისთვისაცაა მოწოდე-
ბული. ამისათვის მე ათ წელზე
მეტი დამჭირდა, მაგრამ, თქვენ
წარადიდგინეთ, ახლაც მივირს
თქმა, ვიპოვეთ თუ არა ჩემი „ამპ-
ლუა“. რეჟისორი მთელი თავისი
მოღვაწეობის მანძილზე უნდა
იყოს ძიებაში, მოძრაობაში, შე-
მოქმედებით წვაში, ეცადოს, რომ
ყოველი მისი სპექტაკლი არსები-
თად განსხვავდებოდეს ერთმანე-
თისაგან“.

რობერტ სტურუა

„ერთი შეხედვით, ეს კედელი
შიგვაგონების შუა საუკუნეების
მკაცრი დარბაზების ჭაჭვიან ჭიშ-
კრებს. ალბათ, ასეთი კარი ჰქონ-
და ელსინორის სასახლეს, სადაც
სული ეხუთებოდა ჰამლეტს. ალ-
ბათ, ასე შიშისმომგვრელად იღე-
ბოდა და იგმანებოდა რკინის ჭი-
შკარი რიჩარდ მესამის სამფლო-
ბელოში, ან მაკბეტის ციხე-დარ-
ბაზში, ამგვარი ასოციაციები უნ-
ებურად ჩნდება და ჩვენს წარ-
მოდგენებს შუა საუკუნეების პი-
რქუშ გარემოში ეზიდება“.

გიორგი ჩუხაშვილი

შეგძა, მომჩვარდება, თითქოს საშინელმა ამზადება გული შეუღონა და საცა ჭებ-
ტინგსს მკლავებში ჩააკედებაო, მაგრამ უმალ გამოგანსაღებული, ისევ მხნედ და
ძლერად გამართავს სხეულს. ამაზე ცოტა ხნით ადრე მან უკვე გაითმაშა თანა-
გრძნებისა და თანაზიარობის, აღმფორებისა და განრისების არტისტული სცე-
ნა, როცა თავის ძმის კლარენსს (გიორგი ხარაბაძე) ასევე გულში იქრავდა, ვერ
ძღვებოდა მისი ალერსით და უკვე მიმავალს კიდევ ერთხელ შემოაბრუნებდა
(„კლარნს!“ შესძახებდა თითქოს მოუხმობს და ემშვიდობებაო ერთსა და იმავე
ღრმოს ორივე ხელს ჰაერში შემართავდა და ძმის ხელებს დაპერავდა, რათა შემ-
დეგ სცენის რამპასთან დადგეს და წამოიძახოს: „მაშ წადი და დაადექ მაგ უკან
მოუქცეველ გზას“...

ინტერნაციისა და მიშიერის ვრცელი დიაპაზონი, ირონიულ-გროტესკული ტონი, მყურებელთან საიდუმლო „განდობის“ სურვილი, თავისუფალი ყოველგვარი ტრივალური სიახლოვისგან, ეყრდნობა ყველაზე საკრამენტულ სიცრუეს, ფერისცვალებას, ვერაგულ ხრის, თამაშს, „გართობას“. ჩ. სტურუასათვის რიჩარდი არ არის რომანტიკული ბოროტმოქმედი, ვურდალიკური შარავანდედით მოსილი. მისი სისხლიანი ბოროტმოქმედებანი არ არის „ამაღლებული“, დიდი სულიერი ძალისხმევისა და განსაკუთრებული სიმამაცის შედეგი. რიჩარდის მიერ ჩადენილი მქველობათა სერია „გართობაა“, საკაზმით და გროტესკით შესრულებული თამაშია. (სასტიკი და დაუნდობელი გაძრობი ერთობა). ამგვარად, ბოროტება ზებუნებრივი, რაღაც გამონაკლისი მოვლენა კი არ არის, არამედ „გართობაა“. საშინელების ჩვენება „გართობით“ მას კიდევ უფრო საზარელს ხდის, მის გრიმასებს გამჭალებული სხივით ანათებს:

«Хроника — это маска пьесы. Задава — ее лицо».

შენიშნავდა ვ. გულწერე („ტეატრი“, № 12. 1980 წ.). ამგვარად, ჩ. ჩხიევაძის რიჩარდი თავისუფლია ფსიქოლოგიური ძვრებისგან, მისი ხასიათი არ არის განათებული სინდისისა და ზნეობის იმპულსებით. იგი პირდაპირ, სატანური ძალით, აგრესიულად მიიწევს თავისი მიწნისაკენ — ტახტისაკენ და მა ღრის იგი დიდი მსახიობის თამაშია და მისტიფიკიებს მიმართავს. თუ რაიმე ამაღლებს მას სხვებზე, ეს ისევ ის მისი განსაკუთრებული ნიჭია თამაშისა. ამ თამაშში იგი მრავალ ნიღაბს ხმარობს.



„შე და რამაც ჩეხეთის განტრაბ გვამარტივეთ რიჩარდ მესამეს ხასიათი. ჩეგნი ჩანაფიქრო გულისხმობდა არა მარტო იმას, რომ ამ სახისათვის ჩამოვალე-კილებინა რომანტიზმის შარავანდელი, არამედ ნატურის ფილოლოგიური სიღრ-ის შრავანდელიც. ჩეგნ გულისხმა მოვალედინა ახატომირება ადამიანთა მგვარი ტანის არსია, გვეჩენებინა, რომ ისინი მარტივი, ცალმხრივი ხასიათისანი არიან. ბუნებას ისინი არ დაუჭლდებია როული გრძნობებით, მათ არ იციან რა არის მერყეობა, არა აქვთ განტრები. ჩეგნს სპეციალური რომ რიჩარდია. პირვე-ლი — ის, რომელიც დასაწყისში თამაშობს მოჩვენებით სიმახინჯეს და მეორე რიჩარდი — რომელსაც უკვე აღარ შეუძლია ამ სიმახინჯისგან განთავისუფლე-ბა. მას ეს სიმახინჯე სისხლ-ხორცში გაუჭდა“ (გაზ. „მოლოდონ გრუზია“, 13.07.79).

„პირველი რიჩარდი“ — რომელიც სიმახინჯს თამაშობს, ფაქტურად სპექტაკლის პირველსავე მოქმედებაში მთავრდება. თუ დავკავირდებით, ვნახეთ, რომ რ, ჩხივეგძის თამაშის მანერა, აქტიორული ხერხები და სტრილისტიკა მომღევნო ორ მოქმედებაში ცვლილებას განიცდის. თუ პირველ მოქმედებაში აშენდაა, ხაზგამულია „თამაშის“ ელემენტი, „ლიაა“ ხერხები, მეტია „თეატრი“, მეორე და მესამე მოქმედებაში ისინი უკანა პლანზე გადაღიან (ამდენად მთლიად არ ერებიან) და მათ აღვილს იჭერს უკვე „როლში შესული“ რიჩარდი. იგი თავისულდება თეატრულური პირობოთობისაგან აღარ მიმართავს აპარეკებს, უარს მგბობს მაყურებელთან ცდიერ, „განდობილ“ თამაშზე, აღარ გამოდის სცენის რამპასთან, აღარც თვითდახასიათებას მიმართავს და არც საკუთარი საქციელის ემშენტარს, ასევე გამჭრალია თვითირინია. რ. ჩხივეგძის რიჩარდმა როგორც კი საწადელს მიაღწია, დაივიწყა თავისი არტისტული წარსული, მას აღარ სცირდება ნიღბების ხმარება, სათნოების თამაში, ახლა იგი მთლიანად „იქაა“, სცენის რამპის იქით, სიღრმეში, ღრმად დანთქმული თავის არსებაში, აქვე მთავრდება იმპულსური ხალისიანობა, იმპროვიზაციების წყურვილი, მასი რევისურა — რიჩარდმა ხელთ იგდო ტახტი, განახორციელო თავისი უზენაესი მისწრაფება და უცებ დანალელიანდა, უხალისო გახდა. როგორც ჩანს, მას ნეტარებას ჰვერიდა სწორედ ის „თამაში“, ის ბრძოლა, ის არტისტული აზარტი, რაც წინ უძღოდა ტახტისაკენ სავალ გზაზე. როგორც კი გვირგვინი იგდო ხელთ, „სიმახინჯის თამაში“ — გაშიშვლებულმა სიმახინჯემ შესცვალა. ამგვარად, რიჩარდ გლოსტერის მიერ განვლილი სისხლიანი გზა ერთდროულად მიღის ძალაუფლების უმაღლეს წერტილამდე და უფსკრულის ძირმდე, როცა ფანტასტიკურ საშინელებათა სიმრავლე კიდევ უფრო მეტს ითხოვს და დიდების ზენიტი აღამიანის, როგორც პიროვნების, თვითგანადგურებას იწვევს. მანამდე კი რ. ჩხივეგძის რიჩარდს კიდევ ერთხელ მოუწევს დატებეს თავისი იშვიათი არტისტული ნიშით და შინაგანი ენერგიის გამოვლენით. მხედველობაში მაქვს სპექტაკლის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი სცენა ლელი ანასთან.

ჩვენ ამ დროისთვის ჩ. ჩხილეაძემ უკვე დაგვარუშმუნა რიჩარდის მრავალფეროვან მასპინძურ ტალანტში (ცენტრი კლარენსთან და ჰესტინგსთან). გვიჩვება, რომ მისი გმირი განსაკუთრებით მაშინ არის საშიში, როცა პატრიოტის ელემენტები, გვლობი იქრავს („გულში ჩაკვრა“ თითქოს მაფიოზური ნიშანია, მოაღვრესებული პიროვნება — განწირულია სასიყდოლოდ), ყოთილგანწყობილია. ახლა

წერება მომენტი, როცა მისი არტისტული თამაშის ფრაგმენტები ერთ მთლიან კომპოზიციად უნდა გაერთიანდეს, სადაც მან თვისი ხელოვნება უმაღლეს წერტილამდე უნდა აიყვანოს... წმინდა პავლეს ტაძრიდან დარეკილი ზარების ხმაზე ჩამოტყულ-ჩამოქნძილ მეკუბოვებს, მხრებით შემოქვეთ პატარა ბორბლებიანი კუბო, რომელშიც მეფე პერის გვამი ასვენია; მას უკან მოჰკვება დამწუხერებული, შვებში მოსილი ლედი ანა — ნანა ფაჩუშვილი. შავი სამოსიდან მხოლოდ სახე და ხელები მოუქანს. მხრებზე შალი ჩამოუსხამს. გლოვისა და მწუხარებისაგან დასუსტებულს თითქოს სციფა იღეც. გულის სილრმიდინ მოედინებიან რისხვისა და სასოწარკვეთილების გამომხატველი მწარე სიტკვები: „წყეულიმც იყოს ხელი, რომელმაც სიცოცხლე მოგისწრაფა შენ და შენ შვილს! წყეულიმც იყოს სისხლი, ვინც თქვენ სისხლისაგან დაცალათ!“ გულდათუთხულა ლედი ანას მწუხარება უსაზღვროა, გამოუთქმელი. თავჩაქნდულ მეკუბოვებს ნელი შემოქვეთ კუბო, და ამ აქ შევხედოთ რიჩარდს. ერთ ადგილის გარინდულია, მთლად ყურადღებად ქცეული. ხელი წინ გაუწვდია, საჩვენებელი თითო მრავალმნიშვნელოვან აღუმართავს — თითქოს ჩვენ მოგვიწოდებს კარგად მოვუსმინოთ ანას სიტკვებს, გულდასმით დავაკირდეთ მის საქციელს, რადგან ახლა იწყება ქალის ცდუნების საკვირველი და განუშერებელი სცენა. აქ რ. სტურუა მიმართავს სცენური პირობითობის ხერხს — როცა ერთი გმირი ხედას მეორეს, ეს მეორე კი ვერ „გხედავს“, ვერ „ამჩნევს“ მას (ამ ხერხს რამდენიმეჯერ იყენებს რეკისორი). ამჯერად რიჩარდი ხედავს ანას, ანა კი, თვის მწუხარებაში დანთქმული, მას ჭერებრობით ვერ ამჩნევს. რიჩარდი გარს უვლის ანას, უკიდან უახლოვდება კუბოს წინ დაჩირქილს, ვნებიანად, აღერსით უსვამს ხელს ბეჭებზე და ზურგზე — „მაგრამ, ჯერ ლედი ანა უნდა შევირთო“ — ლედი ანა კი ვერც მამაკაცის შეხებას გრძნობს და არ დაინახავს რიჩარდს, რომელიც უფრო მეტის გზებით ცდილობს მთლიანად მისი სხეულის საალერსო ბადეში განვევას. ნ. ფაჩუშვილის ლედი ანა ერთს საშინლად შეპავლებს სატანის ხილვისას, სხეულის სწრაფი მოქნევით განთავისუფლდება მისი მკლავებისაგან და ხელში თვის მძიმედ ნაქსოვ შალს შეატოვებს, რომელსაც რიჩარდი უმაღვე იქვე მიაგდებს. კუბოს კიდევე უტიფრად ჩამოქდარი რიჩარდი მხიარული ცინიზმით იგერიებს ანას შეტევებს და შემდეგ გადადის თავბრუდამშვევ ვნებიან შეტევაზე, რომელიც მოჩვენებითი სასოწარკვეთასა და იმედის ზღვაზე გადის, ცრდლებს აფრევებს, იფიცება, სექსუალურ იმიტაციას მიმართავს („ახლა კი, როცა შენი შშვენება ასე მწყურია“ — ამბობს და სკამ-საცარძელს ისე ეკვრის, როგორც ექსტაზი შესული მამაკაცი ქალს). ლედი ანა — ნ. ფაჩუშვილი აქეთ-იქთ აწყობა, გაურბის, უახლოვდება, შორიდან სწყევლის, გამწარებულია, მაგრამ იმასაც გრძნობს, რომ აგრესის მოგერიება შეუძლებელია. მამაკაცური ძალმოსილებით და ვნებით სავსე რიჩარდი სულის მოთქმის საშუალებას არ აძლევს (ჯერ არც შეხებია ლედი ანას, მაგრამ ქალის სხეული უკვე გრძნობს ძლიერი მამაკაცის სხეულის ფეოქვას), და აპა, კულმინაცია: — უკიდურესად აღგზნებული, თავდავიწყებული, ცალ მუხლზე დაჩირქილი რიჩარდი, გრძნობს რომ კიდევ ერთი ძლიერი შეტევა საჭირო: „თუ პატივება არ შეგიძლია, აპა, ეს დანა, გამაპე მკერდი და ამოუშვი შენი მაღმერთებელი სული“ — არა, რ. ჩინევაძის რიჩარდის გულწრფელობაში ეჭვის შეტანა შეუძლებელია. (ამტკიცებენ, რომ ლედი ანა უნდისის კალთა

ტიბს ეკუთვნის შექსპირის ქალების გალერეაში, მაგრამ წერ დაცივიზებოთ, რომ ამგვარი რიჩარდი — მოუგერიებელია!). მის შეყვარებაში აღჭენებული სასოა წარკვეთა ისმის, ნერგული შოკი, თვითგანადგურების სურვილი იგრძნობა. კუბისთან დაჩიქვილი რიჩარდისაკენ მთელი ძალით გაექანება ლედი ანა — რათა თვითმკვლელობისგან იხსნას და ამბობს ფრაზას, რომელიც უკვე საბოლოოდ მის ქალურ სისუსტეს ხდის ფარდას და მაცდუნებელის გამარჯვებას ადასტურებს: „ნერთა ვიცოდე, რა გიდეს გულში!“ ეს უკვე ზანებებაა, ვნებით ტებობის წადილისაგან მისუსტებული კვნესაა, რიჩარდი მძლავრად იხუტებს მკერდში ანას — „რაც გულში მიძევს, ენაც იმსაც ამბიას“ — და მაყურებელთა დარბაზისაკენ აპარებს მზერას — თითქოს გვეკითხება — „როგორ ვითამაშეო“ — ითამაშა ისე, რომ მის სიყვარულში ანას აღარ უნდა შეებაროს ეჭვი. ღირსების შენარჩუნებისათვის ანაზღვულად იტყვის ანა — „ორივე ცრუობს“ — მაგრამ ეს

„ამ სპექტაკლში არის ავტორის სტილის გამოხატვის. სიზუსტე. სპექტაკლმა ზომა იცის ყველა-ფერში, მისი დეკორაციების გამომსახველობაში დიდი, მძიმე კოჭები, ქვის უხეშად შელესილი კედლები; ფსიქოლოგიურ დეტალიზაციაში, რომელიც გამოჰყოფს მთავარ ძირითად მომენტებს და უარყოფს ყოველივე შემთხვევითს, არასავალდებულოს. ეს სპექტაკლ გარკვეულ განზოგადებას, მონუმენტურობას ანიჭებს.“.

070 რიბაპოვი

„ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში იყო გამოთქმული აზრი იმის შესახებ, რომ არსებობს ორი შეხედულება ცხოვრებაზე. პირველი — ყველაფრით კმაყოფილი იყო,

შექხაროდე ქვეყანას ისეთს, როგორიც ის არის, ფიქრისა და მღლელვარების გარეშე, მეორე — ეძებდე ნაკლოვანებებს და იბრძოდე მათი ალკვეტისათვის, უკეთესი მერმისისათვის და თუ მაინც კმაყოფილი ხარ, მაშინ გწამდეს, რომ ეს არ არის საბოლოო ზღვარი.

თუ ჩენ იმ ადამიანების პოზიციაზე დავდგებით, რომლებიც ამხელენ ნაკლოვანებებს მათი გამოსწორების მიზნით და ამ პოზიციებიდან შევხედავთ ქართულ თეატრს, მაშინ დავინახავთ, რომ ყველაფრით როდია ისეთნაირად მოგვარებული, როგორც ჩვენ გვგონია და ჯერ კიდევ ბევრ რამეს უნდა მოვუაროთ“.

რობერტ სტურუა

ჭარებ შონევებითი ტინაღმდევობაა, უმაღ დაწების მაუწყებლია, ვიდრე სურვებითი თავდასწინისა. ანა რიჩარდს ეკუთვნის. მაცდური მოარშიყის მიერ ვნების მართლაც ჭოჭოხეთურ ქსელში გახლართული ქალი მოვარეულივით ემორჩილება მაშვაცის სურვილს: რ. ჩხივაძე ნელა ეშვება ზურგზე, ხელიდან არ უშვებს ანას ხელს, თავისკენ ეზიდება: „მაშინ იძირთლეს რაღას ეძახი“ — შევვონებს რიჩარდი. კუბოს მიღმა დაწოლილ რიჩარდს ფეხს გადაალაჭებს აღგზებული ეროვნულობით გათანგული ლედი ანა, ორივე ხელით აიწევს გრძელი, ზავი კაბის კალთებს, ზავ მბზინეარ წინდებში ვნებით სავსე ბარელებს გამოახენს და დააჭდება რიჩარდს ზემოდან. შეუმჩნევლად გამოსული, წყნარად მდგარი მევიოლინე, საკრავს გამოაცემინებს, ნაზ, ვნებიან მელოდიას („რევ-ტაიმს“), რომელიც ხელებშემართული ანას ხმამაღლა კვენსას უერთდება, რიჩარდი კი ფრთხილად გამოაგორებს კუბოს, რათა მის მიღმა დაიცხროს ვნება. ლედი ანას შეკილება, კუბოს ბორბლების ხრჭიალი, ვიოლინოს ხმა „შავი იუმორით“ (განსაკუთრებით კუბოს მოძრაობა) ავსებს სცენას. მაგრამ აქ არ თავდება თამაში. ვნებადამცხალი, შეურაცხყოფილი, აბუზული და შერცხვინილი ლედი ანა უსიტყვოდ გადის სცენიდან. რიჩარდი — რ. ჩხივაძე ალექსით სავსე ხმით, პირმოთნე ღიმილით მიაღვენებს: — „არ მეთხოვები?“ რათა შემდეგ გაითამაშოს კიდევ ერთი ეპიზოდი ავანსცენზე. კმაყოფილი თავისი არახევულებრივი თამაშით, სიამაყით თავმოწონებული, წელში გამართული, ხელში იღებს ლედი ანას თავშალს და ისე შეავლებს ხელს თითქოს ძუძუები მოუსინჯა: — „უარშიყნა ვინმეს ქალთან ასე საოცრად?“ ჩვენ გვეკითხება, რათა მეორე წამს კვლავ დაიგრიხოს, და იმანჭოს, დაატარავდეს სხეულით: „და მაინც მე მომხედა, მე, რომელიც მისი ქმრის ფრჩხილადაც არ ვღიორაო კოჭლი, მახინჯი, კუზანი“ „ რათა ზიზლით შეეხოს ამ თავშალს, ასე რომ აგონებს ქალის სხეულს: — „ჩემი იქნება, მაგრამ დიდხანს ვერ დავიტოვებ“ — ამბობს და საორეკესტრო ორმოში უშვებს მინიატურული პარაშუტივით.

შემდეგ ბრძანებას გასცემს — „წაიღეთ ვგამი“ და სანამ პროცესია შემოტ-
რალდება და კულისისაკენ აიღებს გეზს, კუბოდან აიტაცებს გრძელლერიან
წითელ ვარდს და სცენის წინ, შეაში მდგარი რ. ჩხივაძე — რიჩარდი კიდევ
ერთხელ მოიწონებს თავს თავისი საქციელით, მხნედ შესძახებს სამყაროს „ანაო
მჟეო“ ვიდრე სარკეს ვიყიდიდე, საკუთარ ჩრდილს რომ ვუყურო დედამიწაზე
მახინგად ფენილს“. არტისტული ელევანტობით აიქნევს ვარდიან ხელს, მეკუბო-
ვებს შეუერთდება, კუბოს მსუბუქად შეაშელებს თავისუფალ ხელს და კოჭ-
ლობით, რომელიც ცეკვას უფრო ჰგავს, დახვეწილი მანერებით, ვარდის ყნოს-
ვით, ფეხს უწყობს პროცესიას.

შევსპირის დრამის ძირები ღრმადა ჩამარხული ხალხურ-თეატრალურ სანახაობებში. გვიან შუა საუკუნეების მორალიტეში. რიჩარდის თეატრალური წინაპარია — „ბიწიერება“ — ხალხური სცენების პერსონაჟი — ავაზაკი და ანგლი. (ამის შესახებ იხილეთ ო. გამბანის „შევსპირი და ხალხური თეატრის ტრადიცია“). ო. სტურუა და ო. ჩხიფვაძე რიჩარდს აბრუნებენ ხალხური წარმოდგენების შორეულ წარსულში და დღევანდელ სცენაზე გამოპყავთ თავისუფალი, კომიკურად „დამთაბლებული“, მოენის თეატრის ტრადიციის შესაბამისად. სპექტაკლის საუკეთესო სცენა ლედი ანასთან სწორედ ამის დადასტურებაა. შემთხვევა

კითი არა, რომ პრემიერიდან რამოდენიმე წლის შემდეგ ჩ. სტურუა ამბობდა, მთელი სპეციალი ისე რომ გამეცეცხინა, როგორც „ლელი ანა ცდუნების“ სცენა — მაშინ უფრო სრულყოფილი იქნებოდა დაღმის გროტესკულ-ირონიული სტილი.

სად, რომელ ქვეყანაში არ მინახავს ჩ. სტურუა ეს სპეციალი და ანა ცდუნების ეპიზოდი (განსაკუთრებით კუბოს გამოგორება, საფარად) და ეს მხიარულ კარნავალ გადაქცეული გასვენება, ყოველთვის აღტაცებას იწვევდა მაურებელში.

რიჩარდის ამ ტრიუმფის უასტ, როცა მაყურებლისათვის სავსებით ნათელია მისი მისტიკური ტალანტი, მოქნილი ჭერა, შეცოვარი მისწავება მიზნისავენ, ჩ. სტურუა თავისი მონტაჟის წყალბაზი, მოულოდნელ ხერხს მიმართავს ამ „ტრიუმფის“ დამიწებას მიზნით. ახალი სურათი უცნაურად იწყება — გამოღის დედოფალი მარგარეტ წიგნით ხელში და თითქოს ყველაფერს თავიდან იწყებს: „უილამ შექსპირი, ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III-ისა. სასახლე. შემოღის დედოფალი მარგარეტი“.

დედოფალი მარგარეტი — ჩახავა ჩვენ სპეციალის დასაწყისში უკვე ერთ-ხელ ვნახეთ, როცა იგი შავი, გრძელი, ბოლოში თავისუფლად გაშლილი მოსახამის ელეგანტური ფრიალით (თეორი სარჩულის ქვედა კიდევბზე სისხლის გაფერმკრთალებული კვალი მოჩანს) შემოვიდა სცენაზე — კომპოზიტორ ჩერნის ეტიუდის თანალებით, იქაურობა მთავალიერა, სცენაზე გაჭიმული პატარა თეორი ფარდა გასწავა და სპეციალიც დაიწყო. სპეციალის ამ პანტომიმური პროლოგიდან შეუძლებელი იყო გავვეგო თუ ვინ ცყო იგი. მისი თეორად შეფეხვილი სახე, ნაცრისფერი ტუჩები, შავად მბზინეარე თვალები, ფართო მინტვერიანი შლიაპიდან გადმოფენილი კუნაპეტივით შავი თბა, მთელი მისი გარეგნობა რაღაც უცნაურსა და ანზღვეულად შემკრთალ ფრინველს გვაგონებდა, ბედისწერის სიმბოლოდ რომ წარმოგვიდგენენ ძევლი მხატვრები, მხოლოდ მესამე სურათში თვითწარმოდგენის შემდეგ, რომ იგი დედოფალი მარგარეტია („ჩემი იყო ეს სამეფო, ტახტი, დიდება“). შავხელთაომანიან ხელში პატარა წიგნი უჭირავს. მისი მოძრაობა „ბალმასაკარადული“ საცეკვაო პლასტიკითა აღმცილი. მართლაც: თეორინიბიანი, უცნაურად შემოსილი მთლად შავ სამსაში, სიკვდილის ბალმასაკარადზე იღუმალად მოსულ არსებას ჰგავს. პიესისა და სპეციალის მიხედვით, დამხობილი დედოფალი ჭერ ცოცხალია. მაგრამ ჩ. სტურუა და მ. ჩახავა მას წარმოგვიდგენენ როგორც იმ ქვენიდან მოვლენილს, რომელიც ერთ-ხელ უკვე გარდაცვლილა, ქვესწერილი უკვე მოვლილი აქვს და იქიდან არის აბლა მოვლინებული. ამიტომ მან ყველაფერი იცის, იცის ისიც, თუ ვის მიელიან იქ — ჯოგოხეთში, თვალის ერთი შევლებით კითხულობს წერა — მწერალის მიერ განბინებულ ბედისწერის და რაღაც, თვითქმაყოფილების ნეტარი გრძნობით სავსე წინასწარმეტყველებს. მის ხელში პატარა წიგნი შექმაბირის „რიჩარდ III“-ია, სადაც სასიკვდილო განწირული ჰესტინგსს თავის მომავალს ამოაკითხებს და „ბედისწერის წიგნიც“, სადაც თვალ კითხულობს სხვათა ბედს. ეს განკუნებულ-პირობითი სტილი ბედისწერაცაა — ანუ პოეტური მეტაფორის განსახიერება და, აშავე დროს, ცოცხალი, მრავალტანჯული დედოფალი მარგარეტ, რომელიც ბედის შეუბრალებელ დარტყმებს და მწუხარებას სიკვდილის მისტერიის

წარმმართველ არსებად უქცევით. იგი განყენებული სახე-სიმბოლოა, სხვისი ბე-ლისწერის შეცნები, მაგრამ პირადი მწუხარების ჩრდილიც დას ასევს მის სახეს. ეს არის სიმბოლო გადასული ცოცხალ არსებში, ერთგვარი ლირიკულ-ადამიანური გრძნობათა ნაკადს შემტან რიჩარდის პირქუშ სამყაროში. აქ არის... „რიჩარდ III“ ლირიკული თემა, რომელსაც იშვიათად თუ ვინმე ამჩნევს და გრძნობს (თუმც, მარგარეტ — მაგალითად, არის ამ თემიდან, ამ სულის შემძ-რელი ტკივილიდან ამოზრდილი მხატვრული სახე“. ჩ. სტურუა. „საბჭოთა ხე-ლოვნება“, № 12.1983 წ.).

მარგარეტ, თოქოს ლიტერგიას ასრულებს განწირულთა სულებზე: თავისი ხელით აუხვევს ხოლმე თვალებს შავი, გრძელი ნაჭრით ან შაველთაომანიან ხელს ჩამოუსვამს სახეზე სასიკვდილოდ განწირული (მეფე, ედუარდი, ჰესტინგსი, ბა-კინგებს) და იმავე ხელით მიაწვდის რიჩმონდს პატარა ხანგალს (რომელსაც ქე-ლად misericordia — „გულმოწყალება“ ერქვა და სასიკვდილოდ დაკრილს ჩას-ცუმდენ ხოლმე ტანჯის შესამსუბუქებლად), რათა მან ბოლო მოულოს რიჩარდს. დას, ერვა მოქმედებაში და, ანუვა დროს, განზე გამდგარი შესცერის სამკვდ-რო-სასიცოცხლო რიტუალურ თამაშს — მის თვალწინ გათამაშებულს. დელო-ფალ მარგარეტის სახის ამგვარი გაზრდება ერთ-ერთი ბედნიერი მიგნებათაგანია ამ სპექტაკლში. მისი მეშვეობით ხორციელდება რიჩარდის ტრაგიკული ისტო-რიის „გაუცხოება“, ამშებისათვის ეპიკურ-მარადიული ხასიათის მინიჭება. ცუდი „ბრეჰტისეული“ თვალსაზრისით ჩვენი შექსპირი შეიძლება სქემატური გენე-ნოთო, — ამბობს ერთგან ჩ. სტურუა. „მაშ, როგორლა მოვათავსოთ ამ სქემებ-ში დედოფალ მარგარეტის სახის ესოდნენ უცნაური გადწყვეტა, ისევე, როგორც შეუძლებელია პიესის სხვადასხვა გმირის ცხოვრების თვალსაზრისით უმოტივა-ციო საქციელის რაიმე სქემებში ჩაკედევა (რაც, ჩემი აზრით, ინგლისელი ბარდის ერთ-ერთი განსაციფრებელი თვისებაა, გამოხატული ერთი ლოგიკით — პო-ზიის ლოგიკით, თეატრის პოზიის ლოგიკით, „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1983 წ.).

ამ მონოტრაგედიაზე აგებულ სპექტაკლში შემთხვევით არავინ გამოდის. აქ კონფლიქტი არაფრით არ ეხება მარგარეტს, მაგრამ იგი მოქმედებაში მარც ჩა-თულია. ჩშირ შემთხვევაში სიტყვაზე მეტი მნიშვნელობა ენიჭება პლასტიკურ მოქმედებას: სულ თთო-ორთლა ფრაზა აქვთ წარმოსათქმები რიჩმონდს და მასხარას, მაგრამ ისინი სპექტაკლის უმნიშვნელოვანესი მონაწილენი არიან. თუ მარგარეტ, როგორც შავი ბედისწერა, ყველა უმნიშვნელოვანეს სცენას ესწრება და საბედისწერო წაშს გამოეცხადება ხოლმე რიჩარდისაგან სასიკვდილოდ გან-წირულებს, რიჩმონდი, იხალგაზრდა, ტანმაღლი, სხივმოსილი რიჩმონდი, თეთ-რი ტყავის გრძელ სამოსში გამოწყვობილი, თოქმის არ სცილდება რიჩარდს. იგი არა მხოლოდ რიჩარდის მაკაველისტური სვლების შემყურეა, არამედ მისი სუ-ლიერი მოწაფეც. ჩ. სტურუამ რიჩმონდი — შექსპირის პიესის მიხედვით რიჩარ-დის ანტაგონისტი — მის მოკავშირედ, თანამზრაცხველად აქცია. რიჩმონდის (მთ-მავალი მეფე ჰენრი VII, ტიუდორების დინასტიის სათავის დამდები) ამგვარი „გადაეკოება“ შექსპირის ქრონიკის საერთო სულისკვეთებითაა ნაკარანხევი, ეს არსებობად უსიტყვით პერსონაჟი, რომელსაც აკაცი ხიდაშელი თამაშობს — განუ-შვერტლივ, მედიო კავშირშია რიჩარდთან. მათ შორის უხილავი ძაფებია გაბ-

„რეუისორშა ძალზე ჭკვიანუ-
რად და ნიჭიერად წაიკითხა ბრეჭ-
ტის პიესა, იგი გადაწყვიტა მებრ-
ძოლი პუბლიცისტიკისა და მოედ-
ნის სახალხო სანახაობის ტრადი-
ციების შერწყმის სულისკვეთე-
ბით. მსახიობების მეშვეობით მან
შეძლო განეხორციელებინა ბრე-
ჭტისეული რეუისტრის მრავალი
დამახასიათებელი პრინციპი: ფა-
რთოდ გამოიყენა სცენური პირო-
ბითობა. ბიომექანიკა და „გაუც-
ხოების“ ეფექტი, რამაც შემსრუ-
ლებლებს საშუალება მისცა სპექ-
ტაკლში შეეტანათ შეფასების,
სათამაშო როლისადმი და უკვე
შექმნილი სახისადმი სოციალური
დამოკიდებულების ელემენტები“.

ა. ღიმშიცი

„პიტერ ბრუკს ეკუთვნის, ვგო-
ნებ, ყველაზე უკეთესი განმარ-
ტოვების განვითარების განმარ-

ტება გაუცხოების პრინციპისა. გა-
უცხოება ეს არის მოწოდება შე-
ჩერებისაკენ, გაუცხოება ჰევეტს
ხოლმე, სინათლეზე გამოაქვეს მო-
ვლენა, გვაიძულებს ახლებურად
შევხედოთ მას“.

რობერტ სტურუა

„ქართულ სცენაზე დარისპანი
ასე არასოდეს არ წარმოუსა-
ხავთ... ამ შემთხვევაში რეუისო-
რული და აქტიორული ინტერ-
აქტუაცია სწორედ პიესის სიღრ-
მისეული პათოსის მთელი სერიო-
ზულობით წარმოდგენას გულისხ-
მობდა. გადახრა ტრაგიკულისა-
კენ, რომელიც სრულიად შეგნე-
ბულად მოხდა, პიესას არ უქმნი-
და იმ საფრთხეს, როგორც ეს
ტრადიციულად კომიკური საწყი-
სის გაფეტიშებამ მოუტანა მას“.

ვასილ პიპანაშვილი

მული. ა. ხიდაშელის რიჩმონდის სახეზე ხან ალტაცება იხატება, ხან გაკვირვება,
ხან გულისწყრობა. რ. სტურუა ტრაგედიაში ერთ ნათელ წერტილსაც არ ტოვებს:
უკანებლივ ყველა ბოროტებაშია გარეული, ყველა ძალაუფლების მოპოვების სი-
ნარბითაა შეკყრობილი, ყველინი მზად არიან ღალატისათვის, საკუთარი პატივ-
მოყვარეობის დაქმაყოფილებისათვის.

ვიდრე რიჩმონდი „ლირსეულ მამულიშვილთა სისხლით გაუმართარ ტახს“ —
რიჩარდს მოკლავდეს, ჩვენ ვხედავთ თუ რას წარმოადგენენ ეს „ლირსეული გვა-
მები, მხოლოდ ახალგაზრდა რიჩმონდი მოჩანს მათ ფონზე სუფთად. აქმდე
ვგრძენობდით, რომ რიჩმონდში იზრდებოდა აღშფოთება და პროტესტი თავისი
სულიერი მოდერნისადმი და შორს აღარ იყო, თოთქოს ის წამი, როცა უსიტყვო
მომხრე მის მოწინააღმდეგებ გადაიქცეოდა და ბოლოს, ერთხელ მაინც, სამართ-
ლიანად დაიღვრებოდა ყველაზე დიდი ბოროტმოქმედის სისხლი, მაგრამ სამარ-
თლიანობის ზეიმი არ გამართულა. რ. სტურუა უკანასკნელ მისტიფიკაციას მი-
მართავს ამ სპექტაკლში. წელს ზევით გაშიშვლებული მოწინააღმდეგენ პირის-
პირ დაგრძნეს. მარცხნივ — ჩამოსხმული, ტანატყორცნილი რიჩმონდ — ა. ხი-
დაშელი დგას, მარჯვნივ რ. ჩხიფაძე — რიჩარდი, მთლად მახინჯი, დაბრეცილი,
კუზიანი. სამართლიანობა, სიკეთე უპირისპირება სიმახინჯეს ანუ ბოროტებას.
შემთხვევით არ აშიშვლებს რეეისორი თავის გმირებს. მას სურს თვალნათლივ
დაგვანახოს სილამაზისა და სიმახინჯის ორი ხატება. მან კარგად იცის რენესანსუ-
ლი აღმანისი იდეალი, რომლის მიხედვით ესთეტიკური და ეთიკური განუყო-

• ფელია. სილამაზური სილადის და კეთილშობილების სახეა, სიმახანჯე — ქვეგამ-ხედვარობისა და ბოროტების. როცა სიმახინჯე იძალება, ამ ამბავს ბუნება განიც-ლის, როგორც სამყაროს უბედურებას; კარაკლიზმს. გავიხსენოთ თუ რა აპოკალიფსური ქაისი დატრიალდა რიჩარდ III დაბადებისას (იხ. „ჰენრი VI“, ნაწ. III; V, 6). ამგვარად, ერთ მხარესაა სიკეთე, მეორე მხარეს ბოროტება. იმ გრან-დიოზული ბრძოლის შემდეგ, როცა უგრძესი მახვილებით შეებნენ ურთიერთს რიჩარდი და რიჩმონდი, როცა სასიკვდილოდ დატრიალმა რიჩარდმ ავანსცენაზე გამოატარია დიდი ბრიტანეთის კოლოსალური რუკა (შიგ გახლორთულმა) და გამა-ყრუებელი ბმაურისა და მუსიკის ფონზე (მართლაც თავზერდამცემი, ჭოჭოხეთუ-რი აღვატორიკა) — ერთმანეთში არეული რკინის ხრჭალი, გრგვინვა, მძიმე მუხლუხოების ხმა). ეანწირულად იყვრა — „ცხენი, ერთ ცხენში მიცეცე მთელ სამეფოს“; შელზევით გაშიშვლებულმა რიჩმონდმა გააგდო მახვილი და სიჩუ-მეში მიუახლოვდა დამხობილ ტირანს, რომელმაც ეს წუთია ერთხელ კიდევ წა-მოსწია თავი, რათა შემდეგ მოწყვეტილ დაეხეთქებინა იგი ძირს. დანარცხებულ ბოროტებას თავზე დააღვა მისი გამანალებულებელი, გამარჯვებული სიკეთე. მარ-გარეტის მოწოდებული პატარა ხანგალი (misericordia — „გულმოწყალება“) აიღო, ზეასწია, რიჩარდის მკლავი, მაგრამ ცივად გააგდო — რიჩარდი მკვდარია. სულგანაბული, ყურადღებად ქცეული ხალხი დაძაბულად შესცეკრის რიჩმონდს. მხოლოდ მასხარას გაბაღრულ სახეზე თამაშობს ყოვლისმცნობი ლიმილი. და-დგა დიადი წამი: სიკეთემ გაიმარჯვა. მაგრამ რ. სტურუა დაუნდობელია. მან მაყურებელს აქმარა „ტებობა“ ამ სახეობო-პათეტიური სურათით და უმაღ მკა-ცრი სინამდვილის მასალა მიაწოდა. ძირსდაგდებულ სამეფო გვირგვინს დასწელა რიჩმონდი, უდიერად გადაალაჭა გვამს მეფისას, წუთის წინ რომ თავზარს სცემ-და ცველას, გვირგვინიანი ხელი წინ გაიწოდა და რეგ-ტაიმის რიტმს ფეხაწყო-ბილი გაემართა ხარიხებზე შემდგარი კოშკისაკენ (საიდანაც აღრე საპროგრამო სიტყვები წარმოთქვეს უფლისწულმა და რიჩარდმა). მასხარა — ა. მახარაძე აწრიალდა, გავირებება, შეშფოთება და შიში გამოხსატა სახეზე და ავანსცენისა-კენ გამოემართა. ნელა შეუყვა რიჩმონდი კიბეს, ასევე ორივე ხელით ნელა აი-ღო ნაპოლეონის სამეუთხა ქუდი (მასხარას ჩანაც რომ ქცეულა ახლა) ა. მახა-რაძემ. ზემოთ, პლატფორმაზე მდგარმა რიჩმონდა ორივე ხელით შემართა გვი-რგვინი, პარალელურად მასხარამაც თავს ზემოთ აღმართა ქუდი. მუსიკის უკანას-კელ იკორდს დაემთხვა მსახიობთა მრავლისმაუწყებელი მოძრაობა. რიჩმონდა თავზე დაიღო გვირგვინი, მასხარამ — სამეუთხა ქუდი, დაუშვა ხელები და სცე-ნაც სრულ საბნელეში დაინთქა. ასე გაშეორდა, — რ. სტურუას ნებით, — ის-ტორიის ტრაგედია, მაგრამ გამეორდა, იგი ფარსის სახით..

რეჟისორის შეირ შევათო ოსტატობით შეეუშული, დაწნებილი დრო და მოქმედება რიჩარდის ხანგრძლივ და პერიპეტიობით სავსე ისტორიას ანიჭებს შეუნელებელ დინამიკას, მიზანსწრაფულობას და კლასიკურ სისადავეს ამავ-დროს.

რ. სტურუამ კი თავის ამ შექსირულ დადგმაში (და, სხვათა შორის, „მეცე ლირის“ დადგმაშიც) „რიჩარდ III“ გადაქცია „ინტენსიურ დრამად“ ანუ გვე-ლაფერს ერთად შოეყარა თვით და, ამვე დროს, შეინარჩუნა სიმულტანობაც და ერთდროული პარალელიზმებიც, შექსპირი თავისი გმირების ცხოვრების სხვადა-სხვა ეპიზოდს ხატავს ხასიათის ყოველმხრივ გასაშლელად, რ. სტურუასთან ეს

„ყოველმწროვლა“ კონცენტრირებულია და აშით ძლიერ შთაბეჭდილების ახდენ — მოვლენას აღვევამო როგორც ქანდაკებას — ყოველი მხრიდან. ცენტრში „დამაინანია“ — ამ შემთხვევაში რიჩარდი. ამგვარად, რევისორის მონტაჟი მიზნად ისახავს რიჩარდის მოქმედების რაც შეიძლება რელიეფურ, მრავალფეროვან და პლასტიკურ ჩვენებას. სიმულტანური მოქმედება, მიწეული პარალელური მონტაჟით თუ ამბის პარალელურ განვითარებით, არა მარტო სისხლსაცხეს, მრავალმხრივს ხდის კოლიზიას, არამედ აჩქარებს მის განვითარებას. „ერთ ღროში“ — „მრავალი ღრო“ ჩატეული, ერთ მოქმედებაში — მრავალი მოქმედება, რის შედეგადც ცენტრი სურათი უკიდურესად ტევადია, მდიდარია შიდა ღინებებით. ხშირად ერთი ფრაზით მთელი ამბავია გამოხატული (რიჩმონდთან შეთქმის სცენები, მისი გაქცევა; რიჩარდის ერთი წინადაღებითაა ნათელი): „როგორ მიყავრდა ეს კაცი“, ერთი წამოყვირებით კი — თავზეარდამცემი ამბავი (ელისაბედის შემაზრდენი კივილი გვაუწყებს, რომ უფლისტულები დახოცეს ტაუერში). ეს ყველაფერი ასეა, მაგრამ მთავარი სხვაა: პარალელური მონტაჟით შექმნილ პოლიფონიურ მოქმედებაში, თითქმის ყოველთვის, რიჩარდიც მონაწილეობს. რიჩარდი არის იქ, სადაც ის „არ არის“, ე. ი. რევისორი რიჩარდს ტრვებს სცენაზე მშინაც, როცა იგი შეუძლებელია იქ იყოს — რადგან ღრიათ და მანძილით იგი სხვაგანაა ამ ღროს (შექსპირის მიხედვით), ანუ იგი შორსაა, მაგრამ „ახლოსაა“. მოქმედი პირები „კერ ხედავნ“, ცხადია, რიჩარდს (რადგან იგი აქ „არ არის“), მაგრამ რიჩარდი ყველაფერს ხედავს (რადგან იგი „აქ არის“). ეს საშუალებას აძლევს რ. ჩხივაძეს კიდევ უფრო გაამდიღოს თავისი როლის პალიტრა. მოქმედ პირთა შორის „უჩინნარა“ მოარული რიჩარდის სახეზე იხატება განაგონისგან წარმოქმნილი გრძნობები, იგი ხან ირონიულად იღიმება, ხან მრავალმნიშვნელოვნად აღმართავს ხელს და გაოცებით შეავლებს მზერას მის წინ მორიალე მსხვერპლთ. ასეთ ღროს ხშირად ხდება შექსპირის ტექსტების გადაჯვარედინება, ურთიერთგადაცვეთა, ზოგჯერ პარალელური წარმოიქმნა. კორჯ კლირენსისა (გ. ხარაბაძე) და ბრეკენბერის (რ. მიქაელიძე) დიალოგს ტაუერში და მკვლელობის მიერ კლარენსის ვერაგულად მოკვლის სცენას რიჩარდიც ესწრება. აქ ერთი მხრივ, რიჩარდისა და მკვლელების, ხოლო მეორე მხრივ, კლირენსისა და ბრეკენბერის რეპლიკები ერთმანეთს ენაცვლება, ქმნის სიტყვები პოლიფონის ღინამიკას. რიჩარდი ბრეკენბერსა და კლარენსს შორის მოძრაობს, გარს უვლის კლარენსს მაშინაც კი, როცა იგი თვეის სიზმარს ჰყვება. გ. ხარაბაძის მიერ პლასტიკური სიცხადით გამომცემული ეს პარალიფსური სურათი უფრო ღრმა აზრს იმითაც იძეს, რომ რიჩარდი იქვეა და ირონიულად იღიმება. ამ სცენაში პირველად ჩნდება ე. წ. „სინდისის თემა“, რომელიც რ. სტურუს ჩანაფიქრით, ერთ-ერთი მთავარი მოტივია. ამ სცენტაკულში ეს ის ზენბრივი კატეგორია, რომლის უგულვებელყოფას ცდილობენ, რომელსაც დასცინიან, აბუჩად იღლებენ, ფახვებ თელავენ, და, ამ ღროს, სახეზე ირონიული ღიმილი დასთამაშებთ. ძალაუფლებისათვის ბრძოლაში სინდისი ხელის შემშლელი რჩაა, ზედმეტი ბარგია, რომელიც დაუყოვნებლივ უნდა მოიშორო და შემდეგ სამუღამოდ დაივიწყო. ასეთ ღროს მხოლოდ საკამანებულ სიცრუეს უნდა დაყყრდნო. მაგრამ, უბედურება ისაა, რომ სინდისი სწორედ მაშინ იღვიძებს, როცა ამას არ ელი. „ტაუერის სცენის“ კამერტონია ავანსცენზე გამოსული (IV სურათი) რ. ჩხივაძე — რიჩარდის წინამდახმარი: „ვთესავ ბოროტებას, მაგრამ ჩემს ავკაციას სხვას გაბრალებ და მე-

ვე... კოხოვთ პასუხს „... კლარენსის ხილვებში, სადაც ზღვის ფსეურზე თევზების მიერ დაძიგნილი სხეულთა შორის ოქროს ზოდები და თვალმარგალიტი განძეულა, გამოჩენდება რიჩარდისა და კლარენსის მიერ მოკლული ახალგაზრდა ედვარდის აჩრდილი. ამ მონოლოგში გ. ხარაბაძე რაღაც იღუმალი სინაზით ახსენებს ედვარდის სახელს: მოკლული პრინცის სახით მას სინდისი გამოცხადა. კლარენსი — გ. ხარაბაძე შეცდენებული და გაყვირვებულია მით, თითქოს მას ახლა სიკვდილის იმდენად არ ეშინია, რამდენადც იჯროსთმიანი ედვარდის აჩრდილასა (ამ მონოლოგს ორჯერ გაპევთს რიჩარდის რეპლიკა, მეცნიელებისადმი მამართული: „საქმეს რომ მორჩებით, ჩემთან მოხვალთ სასისლეში“ და „გახსოვდეთ, კლარენსს ლაყბობა უყვარს და თავი არ შეგაბრალოთ“). გ. ხარაბაძე თვალუეცვლებ ესტრდს იყოთბს — წამით ჩამოისვამს თვალებზე ხელს — თითქის სურს ჩამოიცილს ამ წუთებში კვლავ გამოცხადებული, მის მიერ მოკლული ედვარდის სახე, რომელმაც შესძრა მისი სულ. უცნაური, „ირაციონალური“, არაამვეცყნიური ღიმილი გაქროება მის სახეზე, თითქოს მან ერთდროულად დაინახა მისი გამწირავი რიჩარდისა და მისგან განწირული ედვარდის სახები. ეს ღიმილი ბევრ რამეს გვაუწყებს — შეიძლება ორგვარად აღიქვათ იგი. სამარის კარად მან ნათლად დაინახა თავისი ძმის ვერაგობა, მიხვდა მისი ფარისევლური თანაგრძნობის აზრს და ამან გამოიწვია ეს ირონიული ღიმილი (გავიხსენით მისი რეპლიკა მკვლელებისადმი: „ნუ სწამებთ ცილს, ის კეთილი კყიდა“... და „ვერ დავიგერებ, ტიროლა, როცა მე ამ ყოფაში მნიხა“). მაგრამ სავარაუდოა ისიც, რომ ამ ღიმილით ეგებება ახალგაზრდა ედვარდის აჩრდილს (შეწყალებას სთხოვს) და ამავ ღიმილით შეუნდობს საკუთარ თავს საბერისწერო შეცდომას. უკვე მოკლულ კლარენსს ორივე მხრიდან გაუკეთებენ ხელმკლავს მისივე მკვლელები (ჭ. ლალინიქ, ე. სახლთხუციშვილი), თვალებს დაუუჭკავენ და სამივენი მუსიკის საცეკვაო რიტმს აყოლილნი, სახით მაყურებლისაკენ მოქცეულნი, ირონიულად გაღიმებულნი, უკან მიდიან. უმძაფრესი ირონიით გამსჭვალა მთელი ეს სცენა I მკვლელის — ტირელის (ჭ. ლალინის) მიერ ხარისხთქმულმა სიტყვებმა: „სინდისი!... უნდა ვერიდოთ სინდისს, საშიში რამეა“... უკან დახულნი მეტალის კასრს მიეხლებიან, მოტრიალდებიან და კლარენსს ჩაყოფინებენ შიგ თავს (ცნობილია, კლარენსი ლვინის უზარმაზარ კასრში დაიხრჩო). ეს პლასტრიური „რეზისურე“ როგორმაც ამსუბუქებს და რიტუალურ ხასიათს აძლევს რიჩარდის პირველი მსხვერპლის ფინალს:

„სინდისის თემა“ კრინულისიურ კრუნჩებში ამთავრებს თავის არსებობას სპექტაკლის ფინალში: სინდისის გაღიმებას ვერ გაექცა თვით რიჩარდ გლოს-ტერი, რომელიც დემონიური ცინიზმით დასცინოდა მას, არ მალავდა, რომ „წმინდანად მომავებს თავი და ვლალდებ: ძმებო ბოროტებას სიკეთით გადაეუხადოთ მეოქი!“ მისგან განდევნილი, მისგან „გაქცეული“ სინდისი ბრუნდება სწორედ მაშინ, როცა ისაა უნდა ჩაისცენოს „იორქის მზე წყვდიად უბეში“ და რიჩარდი — რ. ჩხივაძე განწირული ხმით, შემზარავად გაპევირის: „მფრთხალო სინდისო, როგორ მრანგავ, როგორ მაწამებ“, მაგრამ ეს უსხეულო არსებაა სწორედ მისი მკვლელი, იგი მასში დაბუღებულა და იგი ახეთქებს აქეთ-იქით, განწირულიდ აყვირებს და ატრიალებს ჯადოსნურ წრეში. მოახლოებული აღსასრულის გრძნობით ძრწოლაატანილი, მოვარეულოვით დაბარბაცებს სცენაზე, თითქოს ფეხქვეშ მიწა გამოეცალა. ხან სცენაზე დაღმული კოშკის ხარაჩებს მიეხლება, ხან 4. „თუატრი და ცხოვრება“ № 4.

მასშე მიყუდებულ კიბეს წაეპოტინება, ხან სკამს გამოედება და წააქცევს. მისი ოღნებული გონება აპოკალიპსის სურათებს ხატავს. მა ღრის მისი სხეული, თითქოს ჩეცულ ორბიტას აცდენილი ციური სხეულის მსგავსად, მოძრაობის ფიზიკურ კანონებს აღვევს და უგზოუკვლოდ დაეხეტება. იგი არსებითად შევდარა უკვე, სრულ სულიერ პროტაკიაში ჩავარდნილი და რიჩმონდი მხოლოდ ბოლოს ულებს მის ფიზიკურ არსებობას.

ეს უსხეულო არსება — სინდისი, რომელსაც მის მიერ მოკლულთა სახე მიუღია, უფსკრულის პირას მდგარი რიჩარდის ხილვებში ცოცხლდება. თეთრად შემოსილი, ნელი ვალისი თანხლებით, მსუბუქად ჩაუვლიან შეძრწუნებულ რიჩარდს უფლისწულები, კლარენსი, ლედი ანა, ბაკინგჰმი, დორსეტი, გრეი.

სასიკედალოდ უკვე განწირულ რიჩარდს უკანასკნელად გამოეცხადება დედა, ოორების მთავრის მეუღლე — მარინე თბილელი. დედის ხმა სინდისის კველაზე ძლიერი ხმაა. წელში მოხრილი, თითქოს თოხფეხა მოარული დედა, ხელში მძიმე ჯოხით, სიცოცხლისა და სიკვდილის მიხნაზე მდგარი არსებაა.

საოცარი სიზუსტითა და პლასტიკური ოსტატობით აქვთ გაეკთებული მსახიობსა და აეჭისორს დედის პირველი გამოსვლა. სცენის სიღრმიდან მოდის იგი სასახლეში დატრიალებული ტრაგედიის ფინალში (კლარენსი მოკლეს, ელვარდი მოკვდა). მოდის ისე, თითქოს უცხო სამყაროში დიდხანს ჩაკეტილა, პირველად გამოიიდა სინათლეზე. ჩატქალ, დალარულ სახეს მწუხარებაც ვერაფერს აქლებს. ეს სახე თითქოს პრეისტორიულ არსებას ეკუთხის — სამუდამოდ გაქვავებულა. ამიტომ, შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს დავიწყების უფსკრულიდან წამოვიდა, რათა დახოცილი შევილები დაიტიროს და შემდეგ, კვლავ ჩქარი ხუსტუსით და ჯოხის ჰაერში შეთამაშებით ისევ სიბრულებს მიაშროს. იგი იქ მოდის, სადაც სიკვდილია. სიკვდილი მიუახლოვდა რიჩარდს და მ. თბილელის — დედაც გამოჩნდა

„...მსოფლიო თეატრალური გამოცდილების სალაროში არის უამრავი მაგალითი იმისა, რომ მოქალაქენი ეკლესიაში ქრისტეს ცხოვრების ამა თუ იმ ეპიზოდს განსახიერებდნენ ხოლმე. ასეთი რამ, უმთავრესად, რელიგიურ დღესასწაულებზე ხდებოდა. აქედან გამომდინარე, გადავწყვიტე „უკარევებარესათვის“ მიმეცა საკარნავალო ფარსის სახე. საკარნავალო ფარსი კი იმდენად იყო ჩემთვის ხელსაყრელი, რომ იგი ამართლებს ყოველგვარ პირობითობას. ეს არის მისტერია, რომლის შინაგანი მოთხოვნილება, ერთერთი აუცილებელი პირობა, პირობითობაა.“

როგორთ სტურუა

„პიესა რეჟისორის ხელის ძლიერი მოქნევით ფართოდ განიხვნა. პროვინციული, უმნიშვნელო ცხოვრების მოქმედება მსოფლიო ისტორიის სივრცეებში გაიშალა. ბუნებრივია, დროც სხვაგვარ განზომილებაში მოექცა. იგი იზომება... ათწლეულობით. სტურუამ უარყო „შინაურული“ უანრის კოლორისტული ცდუნებანი გლობალურ განზოგადებათა სასარგებლოდ.“

კონსტანტინე რუდიცი

ნახევრად ჩაბნელებულ სცენაზე. იგი თოთქოს ირეალური არსებაა, რიჩარდის ავონიური ხილვის ნაყოფი; მრთართატე, მიღეული სხეულიდან რისკვის და წყველის ხმა კი არ ამოდის, არამედ თვითშეწყალების, ამქვეყნიური ცოდვით დამბამებულის ხმა: „დედა, რომელმაც არ გადაგიღობა გზა თავის წყეულ საშოში და არ ააცილა ქვეყანას შენი ავი ზრახვები“.

„გამოცხადებულ სულთა გრაციული, მსუბუქი მოძრაობა, ტრანსცენდენტურობა და რიჩარდის აფორიაქებული, უაზრო ხეტიალი იმ სულთა შორის და-სასრულის მაუწყებელია. რიჩარდის სული გაირლვა, იწყება პიროვნების შლა, იძევეყნიური არსებობის ეს ჩავრა სასოწარკვეთილების სიღრმეს და სიმწარეს აგრძნობინებს რიჩარდს. ეს მეტაფორა რიჩარდის წინათგრძნობას გამოხატავს, მოახლოებული აღსასრულის მაუწყებელ ნიშნად აღიქმება მის მიერ. რიჩარდის სიკვდილი და რიჩმონდის გამარჯვება (პლატფორმა — ეშაფოტზე ასკლა) მასხა-რას ლიმილით მთავრდება. საერთოდ, ყველა ტრაგიკულ სცენა ამ სპექტაკლში „კომერტირებულია“ ყოვლად უაღგილო ლიმილით, რომელსაც ეს სცენა ჩრავი-ფარსის ტონალობაში გადაჰყავს. ყველა მომლიმარეს ეხება ჰესტინგსის სიტყვე-ბი, წარმოთქმული სიკვდილის წინ. „იცინეთ, გაიხარეთ, გათხრილია თქვენი სა-მარეც“. ეს ირონიული ლიმილი საშინელია და იგი დიდხანს გამახსოვრებათ. ზოგჯერ იგი „კოლექტიური ქვეცნობერის“ გამომსატველია (მაგ. ელისაბედ ლე-ლოფლის რეპლიკაზე — ლეიდნულყოფილ მარგარეტის მიმართ — „ღმერთმა იცის, მისთვის არაფერი დამიშავებია“ დაუფარავი ირონიულობით ეღმებათ ელისაბედის მოსისხლე მტრებს და მის ნათესავებსაც). ზოგჯერ კი ერთი პერ-სონაჟი თავისი დამკიდებულების ამ გამოხატვით ანაღურებს, ამცირებს მის წინ გათამაშებულ პათეტიკურ სცენას. მაგრამ, ყველაზე მძიმეა ლიმილი — სიკვ-დილის წინ, უკვე გათხრილი სამარის პირას. ამ მხრივ სპექტაკლში ყველას აყარ-ბებს ბრეკინგერი — რ. მიქაბერიძის ლიმილი, რაღაც საშინელ, დამტრგუნველ, ცინიკურ არსებად ჭცეული ეს ბრეკინგერი თავისი სულის ყოველი ფიბრით ინ-კვიზიტორის (გრძელი ხაისტერი შინელი აცვა, შიგნიდან თეთრი პერანგი მო-უჩანს, შლაპა ახურავს და მანქერებს ისტორებს ხოლმე „საქმის“ მოთავრების შემ-დევ). იეზუიტის ლიმილი არ შორდება მის პირქშ სახეს. ლიმილი გამოშვაულია არა მხოლოდ რიჩარდისა და ბოროტების იერარქიის ყოველი საფეხურის ცოდ-ნით, არამედ იმ შინაგანი კმაყოფილებით, რითაც ბუნებით ჯალათი თავის მსხვერპლს დასცექრის: გავიხსენოთ მის სახეზე მიყინული ლიმილი იმ ზროს, როცა თავის მძლავრ ფეხებს შუა მოიქცევს კენტერბერიის ეპისკოპოსის (ა მახა-რაძე) თავს და მოშთობას ლამობს. მავედრებულივით აღმართული ხელისგულები ჩვენსკენ მოუშვერია და თოთებს ნებიერად ათავაშებს. საშინელია ეს სცენა იმი-თაც, რომ სხვისი წამებისგან მოგვრილი სიმოვნება სექსუალურ ორგზში უახ-ლოვდება. მის სახეს წარმოუთქმელი ნეტარების ლიმილი გადაჰყენია, მისი მომ-ნუსხველი მზერა ყველაფერს სწვდება, ხოლო მის მიერ წარმოთქმული ჰესტინგ-სის განაჩენთა დაკავშირებული მონოლოგი ტყბილი, შემპარავი სილბოთი სავსე ხმით, რომელშიაც ურჩისულის აღვრის იგრძნობა, კვინტესენციაა ფარისეველთა ზემოქმის, სისტელიანი სახელმწიფოს მექანიზმის (ასოციაცია საქმარისზე მეტად იყო ნათელი). ეს მონსტრრუაზული გამოცხადებაა: „...ესეც ჩვენი ჰესტინგსის განაჩე-

ნი... გადავთოთრე, რომ დღეს გარეკვეით წილითხონ წმინდა პატილეს ეკლესიში... რა მშვენიერად მოაწყეს საქმე. გუშინ დილით ჰესტინგსი ცოცხალი იყო, ეჭვმიუ-ტანელი თავისუფლად დადიოდა ამ ქვეყანაზე! ამ დროს კი მე ვიჯები და ამ განა-ხენს ვათეთრებდი. ასეთია ეს წუთისოფელი!... ეინაა ისეთი ბრიუვი, რომ ვერ მიხვდეს სიმართლეს? მაგრამ ვინ არის ისეთი თავზეხელალებული, რომ გაბედოს და ოქვეს — მიეცვდომი!

მხოლოდ სიკვდილის ეს მასონი არ ეპოტინება სამეფო გვირგვინს, რადგან იცის, რომ ხელისუფალთა უზურპატორული ბატონობა წარმავალია, მისი ბატო-ნობა კი — მარადიული. იგი განსახიერებაა დამთრგუნავი მექანიზმისა, რომელიც ყოველ დროში მოქმედებს, გვირგვინი კი წარმავალი ვნებათა ამაობის გამომხა-ტველია, მაგრამ სწორედ ამ წარმავლობის გამო მისწრაფიან მისკენ ასეთი ავად-ყოფური გახელებით რ. სტურუას სპექტაკლის გმირები.

გვირგვინი სტურუას სპექტაკლების საგანთა სამყაროში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს (გავიხსენოთ „ლალატი“, „უვარყვარე“, „მეფე ლირი“). ამ სპექ-ტაკლში იგი მოქმედების უმთავრეს ხაზზე „თამაშობს“. გვირგვინი ხან ძალაუფ-ლების ემანაციით მონუსხავს ხოლმე მისკენ მისწრაფებულებს, გონებას უბნე-ლებს მათ. რამდენადაც სპექტაკლის გმირები ცდილობენ მის ხელში ჩაგდებას, იმდენად მეტად ირნიულია რეეისორი ამ სიმბოლოს მიმართ, მეფე ედვარდის სიკვდილის შემდეგ (მისი უკანასკნელი სიტყვებია: — „გული მიგრძნობს, ღვთის რისხვა არ ავცდება — მეცა და ოქვენი! ჩემიანებსაც და ოქვენიანებსაც! ყვე-ლას, ყველას!“(..) მონუსხულივით მიაჩირდება ყველა სკამზე თავგადადებული მეფის გვერდზე მოქცეულ გვირგვინს. როკ-მუსიკის მძლავრი რიტმების თანხლე-ბით რ. ჩხივაძე — რიჩარდი, ცხოველური აღტინებით და სიხარბით შეკრო-ბილი, ხაზგასმული კოკლობით, ფეხის ძლიერი ბაკუნით მიემართება გარდაცვ-ლილი ხელმწიფოსაკენ, ახლოს მიდის და ხელების სწრაფი მოძრაობით ახდის გვირგვინს (იმ წამსვე წყდება მუსიკა). შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს უნდა თავზე დაირქვას, მაგრამ არა, ჯერ აღრეთ... შემდეგ, როცა ამის დრო მოვა, ისე ჩამოიცვამს თავზე, რომ წარბებს ჩამოიგლებს. თავზე ჩამოფხატულ გვირგვინში ახალი მეფე — რიჩარდი სასაცილოა, ეს გვირგვინი მასხარას ჩაჩისა ჰგავს.

სიხარბის მძლავრი ტალღები გააქნებენ კ. კავსაძის ჰესტინგსაც გვირგვინის-კენ. მეფედ კურთხევის წინ ჰესტინგსი მკატრად, თითქმის ყვარელით მაბობს... „რიჩარდის გამეფებას არ დაუშვებ, უფლებას არავის მივცემ, რომ კანონიერ მემკვიდრეს ტახტი წაართვა. ამას სიკვდილი მიგობას?“ მაგრამ რიცორ იქცევა წამის შემდეგ კანონიერი მემკვიდრის ინტერესების ასე თავგამოდებული დამც-ველი? საქმიანისა შენიშვნოს სკამზე დადებული გვირგვინი, რომ მოზელ — ასესებით შეინძრეს, აფორიაქდეს, აცმუტდეს და თითქმის აცევდეს კალიკ. კალიკ ვა-ისმის როკ-მუსიკის მძლავრი ხმები და კ. კავსაძე — ჰესტინგსი დაუძლეველი სურვილის კარნანით მიერშურება გვირგვინისაკენ. ხელს დასტაცებს, თავზე ჩამოი-ფხატავს, სკამზე დაჭდება და დოინგს შემოყირის იმპერატორივით. საშინელო სე-ნახავია — ავი, ბოროტი, უნდო. გვირგვინის ჰესტინგს მაგნეტიზმს ვერ უძლებს პერც დედოფალი ელისაბედი და ეკრუ რიჩარდი. მაგრამ მიგვარი დაუკავებელი მისწრაფება „გაბითურებულია“ რეეისორის მიერ — ეს გვირგვინები უბრალო მსუბუქი ლითონისაგან არის დამზადებული და ძირს დაცემისას საცოდავ, სუსტი

ხმას გამოსცემს. შეტიც — რევისორის ნებით იგი ერთხელ სათამაშო ბურთადაც გადაიქცევა. რიჩარდისა და ბაინგებს შორის, ეს თამაში მიმღინარეობს წვიმასა და კექა-ქუხილში, მაგრამ ეს კექა-ქუხილი განსაკუთრებულია, როგორც ყველა-ფერი შექსპირის „თეატრ-სამყაროს“ სივრცეში. ცნობილია, რომ შექსპირის ტრაგედიებში პეიზაჟი თიოქმის ყოველოვის ემსახურება გმირის სულიერი და სოციალური მდგომარეობის გამოხატვას. ადამიანის ცხოვრების მღელვარე მომენტებს თან ახლავს და ამით ათგზის აძლიერებს გმირის ძალთახმევას, მისი მოქმედების მასშტაბს, გრანდიოზული მოვლენის იერს ანიჭებს ყოველივეს.

რ. სტურუას სპექტაკლში კი არა მხოლოდ გვირვეინია პაროდიებული, არამედ სტიქიონის მრისანებაც, კონტრასტი ბუნების სიდიადესა და გათამაშებულ ფარსს შორის კომიკურ ელფერს აძლევს რიჩარდის მეფედ კურთხვის მთელ ცერემონიას, როგოლსაც ზეიმისა ჟყვე აღარიცხერ სცხია. მა რიტუალს რ. სტურუა მოედნის სცენის პერსონაჟის თვალით უყურებს და ამიტომაც ეს ამაღლებული ქერი დამდაბლებულია — როგორც ეს კარნავალურ სანარიაბას ახასიათებს. ამ რიტუალში ჯველაზე პასიურია ხალხი. იგი არც „პლებიცისტში“ მონაწილეობს და არც ზემში. რ. სტურუას შეეძლო სულ მცირე დეტალთაც კი ეგრძნობინებინა მაყურებლისათვის ხალხის უკამაყოფილება. მაგრამ იგი თვალისწინებდა ჩვენი დროის კონტექსტს, როგოლსაც ხალხისთვის სულ ერთი იყო, თუ ვინ იქნებოდა ქვეყნის პოლიტიკური ხელმძღვანელი. ეს საყველოა პარა,

„ამ ნოსტალგიურ თამაშში თანამედროვე კოსტიუმერიას იჩონისა და გაუცხოების სიცივე შესქმნდა... ერთ რამედ ღირდა პერსონაჟთა ეს გალერეა: ერთნი თანაგრძნობას იწვევდნენ, მეორენი თანალმობას, მესამენი გაკვირვებას. მაგრამ მაინც ყველანი, თუმცა თანამედროვე კოსტიუმებში იყვნენ გამოწყობილნი, ალქმებოდნენ დროის დიდი დისტანციიდან, როგორც ძველებური რამ საკვირველებანი“. პ. რუდიციცი

ედინბურგის ფესტივალის უფილმა დირექტორმა, ცნობილმა თეატრალურმა მოლვაწემ ჭონ

დრამონდმა (რედაქტორობდა უურნალ „პლეის ენდ პლეიერს“) თავის წერილში, რომელიც ხსნიდა ადელაიდის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ბუკლეტს, მოიგონა თბილისში გატარებული ერთი საღამო რუსთაველის თეატრის საკონცერტო დარბაზში, როცა იქ „სამანიშვილის დელინაციას“ უჩვენებდნენ: „ჭეშმარიტად, ეს იყო ერთადერთი შემთხვევა ჩემს ცხოვრებაში, როდესაც მე პირდაპირ სკამიდან გადმოვვარდი სიცილისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ ენა არ მესმოდა“.

ნოდარ გურაბანიძე

ბერეფერნტიშვილი ყველაფრის მიმართ არ შეიძლება არ ეგრძნო ისეთ შეგრძნებისა—
რე მხატვას, როგორიც რ. სტურაა. მის სპექტაკლში არ აღმოჩნდა არავინ,
არც დიდებულთა და არც მდაბითა შორის, ვისაც ეყოფოდა გამბედაობა და
„არას“ იტყოდა. მორჩილთა შორის რიჩარდი თავს გრძნობს შეუზღუდავ შემოქ-
მედად და კეშმარიტი არტისტული თავისუფლებით მოქმედებს. ამ „გახსნილ“
თვატრალურ სამყაროში, რიჩარდი „ჩაკეტილია“ თავის კასტაში. აქ, ამ მცირე
ასპარეზზე ატრიალებს იგი სიკვდილის წითელ ბორბალს. თავად ქმნის ამ პანოპ-
ტიკუმს — ხალხის ცხოვრებისგან გამორიდებულს. რ. სტურუას მიხედვით აქ
არავის აინტერესებს ხალხის ცხოვრება, მისი აზრი, ხალხიც თავის მხრივ, თავის-
თვის ცხოვრობს, არც მას აინტერესებს თუ რა ხდება „ზემოთ“. კურთხევის დროს
ერთად შეჯგუფებულები ერთდროულად გამოაჩენენ ზურგს უკან თუ უბეებში
დამალულ მუყაოს გვირგვინებს და ერთდროულად ჩამოიფხურავენ თავზე. ეს
არია ხალხის მიერ კარნავალურ-ფარსული აღქმა „დიალი“ მოვლენისა. ამგვარ



შეპირისპირებაზე, დისკანასებზე, კონტრასტებზე აგებს მთელ სპექტაკლს რ. სტურუა.

უახლოესი ისტორიის გამოცდილებით რ. სტურუამ კარგად იცის, რომ „დია-ად მიზანთა“ (და არა მარტო კარიერისტული ზრახვების თუ ძალუფლების პა-თოლოგიური წყურვილის დაკმაყოფილება) მისაღწევად უზნეობაზე, როგორც ისტორიული ჰერსპექტივით გამართლებული „ზეობრივ“ საწყისზე დაყრდნობა — ადამიანს გადაჭცევს მონსტრად. ეს მან არა მხოლოდ იცის, არამედ ბრწყინ-ვალედ გვიჩვენებს კიდევ თავის სპექტაკლში. მონსტრად ქცეული რიჩარდი „ამაღლებულია“ სხვა ჩვეულებრივ მოკვდავებზე, მაგრამ მისი დანაშაულებათა სიღრმე და მასტებაზი ისეთ არაბუნებრივ საზღვარს აღწევს, რომ შეიცავს თვით-მოსპობის აუცილებლობას, ანუ გზას ქვესკნელისაკენ, „დამდაბლებისაკენ“. ამ გზას რ. ჩხიფაძის რიჩარდ გლოსტერი ისეთი „ღა“ ცინიზმით, ე. წ. „შავი იუ-მორით“ და ვიტყოდი, იმგვარი თეატრალური ბრწყინვალებით გადის, რომ პირა-დად ჩემში უმაღლ ესთეტიკურ აღტაცებას იწვევს (როგორც ჭეშმარიტად მაღალ-მხატვრული ქმნილება ვიზრე, ვოქვათ, ზენობრივ კათარზისს (თუმც, შესაძლოა, ესთეტიკური განცდა უკვე გულისხმობს ამგვარ განწყენდას). იმდენად „თეატრია“ ყველაფერი ის, რასაც ჩვენ ვკედავთ რ. სტურუას ამ სპექტაკლში და რ. ჩხიფაძის შესრულებაში, რომ ჩვენი ზენობრივი დამოკიდებულება გმირისადმი მეო-რე პლანზე გადადის და მის ადგილს იქერს თეატრალურ-ესთეტიკური განცვიფ-რება წარმოსახვის მრავალფეროვნებით, მისი პოლიფონიურობით გამოწვეული. ზუსტად ამბობს ა. ჩერნოვა თავის წიგნში „სამყაროს ყველა ფერი..“, რომ შექ-პირის „თეატრ-სამყაროს“ სივრცეში ყველაფერი განსაკუთრებულია, გათეატ-რალებულია.

«В театре — мире особые свет и тьма, особая земля и особое небо, особые растения и твари живые. В центре этого мира Шекспира, подобно великому художнику Возрождения, помещает человека. Но и человек это особенный — театральный герой».

(ხაზი ჩემია ნ. გ.) სწორედ ასეთი თეატრალური გმირი-ადამიანია რ. ჩხიფაძის რიჩარდი. იგი თავად არის სისხლინი დრამის რეჟისორი (ვუწოდოთ მას პირობითად „რიჩარდის თეატრი“) და თავისივე ხელოვნებით ტებება, რადგან ეს ხელოვნებას სწორედ მისი ცხოვრება, აյ პოვა მან თავისი ნიგისი, ძლიერი ნებისყოფის, შინაგანი იმპულსების სრულყოფილად გამოვლენის ასპარეზი. ჩვენი დროის ერთ-ერთი ყველაზე ინტელექტუალური რეჟისორის სპექტაკლის ეს გა-მარგენებელი „თამაში“ ოსტატურად მაღავს იმ ღრმა გონისმიერ საწყისს („კონ-ცეფციას“ რომ ეუწოდებთ ხოლმე), რომელზედაცა სწორედ ეს „თამაში“ და-ფუძნებული.

მისთვის სავსებით ნათელია, რომ კლასიკური დრამატურგიის სცენაზე გან-ხორციელება ერთ უმთავრეს: მიზანს უნდა ისახავდეს — მაყურებელმა თანამედ-როვე სპექტაკლი უნდა ნახოს, ამ ღროს რ. სტურუასთვის მნიშვნელობა არა აქვს როგორ გეოგრაფიულ გარემოში, რა ღროში ხდება მოქმედება.

ქლასიკის ინტერპრეტაციის ღროს მის წინ მრავალმხრივი სირთულეა აღმარ-ოშული: უნდა შეიქმნას ეპიზოდურანელი, აუცილებელი შინაგანი კავშირები, რო-

შელიც ასეთი სქემით შეიძლება გამოიხატოს: პრესა-სპექტაკლი და პიესა-სპექტაკლი — თანამედროვეობა.

მაგრამ ექ ჩნდება სხვა აუცილებლობაც: მას სურს „ითამაშოს“ არა მარტო პიესა, არამედ თავისი (მმ შემთხვევაშიც, ცხადია, თეატრისაც) დამოკიდებულებაც ამ პიესისადმი და გამოხატოს თავისი მსოფლშეგრძნება, პოზიცია თანამედროვე თეატრალურ პროცესში. მისთვის ამსოფლურად უცხოა „არქეოლოგიური ეთნოგრაფია“, გეოგრაფიული გარემო, რეალიები, დროის ჩაეტილი სივრცე. მთავრია ადამიანური ცხოვრების მორალური და სოციალური ცხოვრების საფუძვლების კვლევა, მარადიულისა და წარმავალის ძიება სამყაროში. რიჩარდის ტრაგედია რეაგირისთვის უპირველესი საყრდენია, ამოსავალია ადამიანის სულიერი დეგრადაციის გამოსახატავად.

ზეობრივი იდეალების სინათლეს მოკლებული გზა სისხლიანი გზაა, რომელსაც მივყაროთ ბოროტებისა და უფსკრულისაკენ.

თეატრი მხოლოდ მშინ გადაიქცევა საგულისხმო ძალად ისტორიულ პროცესში, თუ იგი ჩაულრმავდება ადამიანის სინაგანი გარდაქმნის, განახლების მწვავე პრობლემებს და მისი ცხოვრების ყოველ ასპექტს მაღალზნეობრივი კატეგორიებით განსჯის.



„ეს სპექტაკლი საეტაპო იყო ჩემს შემოქმედებაში. ჩემთვის შეუმნივრებელი მე მივედი კონცეფტუალურ რეჟისურამდე (ხაზი ჩემია. ნ. გ.). მე სავსებით უარი ვთქვი მორალიზაციაზე და დიდაქტიკურ ტონზე. კრიტერიუმები? აზრობრივი წყობის სიფხოჭლე და მნიშვნელობა ზნეობრივი ქვეტექსტისა გამრავლებული ნათელ სცენურ სახეზე. „სეილემის პროცესის“ შემდეგ დაიწყო ჩემი პროფესიული მუშაობა. მე უკვე ვიცოდი, თუ რა ვეძებდი ორატრში და რა მსურდა მიმღლო მისგან...“

როგორტ სტურუა

რეჟისორის კონცეცია და ზნეობრივი ქვეტექსტის აზრი სპექტაკლის იდეაში იყო „ჩადებული“ და მისი უკელა კომპონენტის ჰარმონიული ერთიანობით გამოხატული. სპექტაკლის ცენტრალური გმირების, ცოლ-ქმარ პროექტორების, მათი ყოფილი შინამოსამსახურის აბიგაილის და მისი მეგობარი ქალიშვილების ურთიერთობებს ჰედ „გადაპირენდათ“ დენცორტის ინკვიზიციურის სული და პეილის კათოლიკური დაცისმისმასაობა. აზრთა, ვნებათა და მისწრაფებათა ეს შეჯახება და გადახლართვა ქმნიდა უაღრესად დრამატულ სანახაობას.

ნოდარ გურაბანიძე

ახალგაზრდა რ. სტურუამ პირდაპირ რკინისებური ლოგიკით წარმართა მსახიობთა ანსამბლი, თითოეულის მოქმედება იდეის ღრმად გახსნას დაუმორჩილა და შექმნა დიდი შინაგანი ძალით დამზადებული სპექტაკლი.

ნოდარ გურაბანიძე

„ახალგაზრდა რეჟისორებს, რომლებიც ცდილობენ მიაგონა ახალ ფორმებს, თეატრის ახალ ტესტის, ჩვეულებრივ უსაყველურებელ იმას, რომ არ ეხერხებათ მსახიობებთან მუშაობა, უნარი არ შეიწევთ „ააგონ“ სახის ფსიქოლოგიური ხაზი, დაეხმარონ მსახიობებს, დაეუფლონ პერსონაჟებს შინაგან სამყაროს. ამ აზრით, „სეილემის პროცესი“ ავტორიტეტული უარყოფაა. სწორედ ამ სპექტაკლს განასხვავებს გმირების შინაგანი სამყაროს ზუსტი დამუშავება, მსახიობების მიერ ფსიქოლოგიური ამოცანების შესრულების სიზუსტე. ამ სპექტაკლში არ არის არავითარი გარეგანი ნახატი, არავითარი არაბუნებრივი თამაში, ყველაფერი როლის არსებე, აზრზეა დამოკიდებული“.

იური რიგაპოვი

„დარბაისლური წარმოდგენაა და არა სანტიმენტალური, როგორც ეს ზოგიერთ სცენაზე მინახავს. მომეწონა, ძალზე შთამბეჭდავია... მიზანსწრაფულია, ძლიერია მოქმედება, მთლიანი და პონოლითური“...

არტურ მილერი

„მიუხედავად ყოველივე ამისა, მე გერ არ შემხვედრია ის ადამიანი, ნიჭიერი თუ უნიჭო, გამარტვებული თუ ხელმოცარული, რომელიც თავისი სურვილებით დატოვებდა თეატრს. ეს არის სიყვარულისა და სიძულვილის ტაძარი, გულთბილობისა და მძვინვარების, აღსარებისა და პირმოლების ტაძარი. ტანკვისა და სიცარულის სახლი, სადაც ადამიანს ნაწილ-ნაწილ გლეხენ ანგელოსები, დემონები, ყველაზე ნაკლებ კი მუშები“. როგორტ სტურუა

დალი მუმლაპში

„პავასიური ცარცის წრე“

ბრეჭტი დიდხანს არ იდგებოდა საბჭოთა ოკუტრში. მაშინაც კი, როცა იგი მასის პრობლემებით იყო დაკავებული და პიროვნების ხვედრისა და თავისუფლების საკითხები ნაკლებად აღელვებდა.

იდეოლოგიურად საცხებით მისაღები მისი შემოქმედება შემდგომაც დიდ წინააღმდეგობას უქმნიდა საქოთა რეჟისურას, რადგან ბრეჭტის ოკუტრალური ესთეტიკა პრინციპულად განსხვავდებოდა სტანისლავსკის ოკუტრალური ესთეტიკისაგან. ეს უკანასკნელი კი, როგორც ცნობილია, უძირველესი გახლდათ იმ ოკუტრალურ სისტემათა შორის, რომლითაც ხელმძღვანელობდა არა მხოლოდ რუსული საბჭოთა სასცენო ხელოვნება.

ის, რაც სტანისლავსკი „ადამიანის სულის ცხოვრებას“ უწინდებდა და რაც აუცილებელს ხდიდა გარდასახვის მეთოდს ხასიათის ღრმა ფსიქოლოგიურ წვლომასთან ერთად, გარკვეულ წინააღმდეგობაში შედიოდა ბრეჭტის მოთხოვნილებებთან — განთავისუფლებულიყო მასის სხვა ადამიანად გარდაქმნის მიმეტვირთისაგან, უნარი ჰქონიდა წარმოედგინა დამოუკიდებლობა სახისადმი, გამოთიშოდა მოქმედებას და გაუცხოებულს აზრი გამოიტევა მის შესახებ. მაგრამ „გაუცხოების ეფექტი“ არასიდეს არ ყოფილა ბრეჭტისათვის მარტომდენ ზემოთ აღნიშნულ თვისებათა გამომხატველი ფორმალური ხერხი. უწინარეს ყოვლისა, იგი წარმოადგენდა მეთოდს, მიგნებულს სინამდვილის გააჩერებისა და წარმოსახვისათვის.

ბრეჭტის დრამატურგიის უკაცრეს ლოგიური კონსტრუქციები, ზოგადისა და კერძოს შერწყმის აუკარად კონსტრუირებული სტილი, სწრაფა აბსტრაქტული ნიღბისაკენ, უკიდურესი პირობითობა, მაგრამ ყოფის უხეში დეტალების სიუხვეც მთლიანობაში იყო ამოსაყითხი და მოსარგები საბჭოთა აქტიორული სკოლის ბუნებასთან. ამდენად ძნელი იყო ორი განსხვავებული თეატრალური ხისტემისათვის შესაძლებელი შეხების შერტილების უცებ დაძებნა. პირველი — უმთავრესად ემოციური შერტაებების საფუძველზე უექმნილ აზრს მიიჩნევდა თეატრალური ქმედების არსად. მეორისათვის კი ამგვარი ქმედების დარიტა თავად აზრი გახლდათ.

წარმოადგენდა იქნა თეატრალურ საზოგადოებაში სპექტაკლის განხილვაზე, პრემიერიდან ორი თე საში კვირის თავზე. იმავე წელს დაიბეჭდა უზრ. „განთადში“ 1975 წ. № 6.

ბრეტის ინტელექტუალიზმი თანამდებობის უმნიშვნელოვანების პრიმიტიულების შეცნობის, მათგვის განსაკუთრებული მასატვრული მისის მინიჭებისა და ადამიანთა ცნობიერებაზე აქტიური ზემოქმედებისათვის მებრძოლი ხელოვნების ფორმად წარმოგვიდგება. ბრეტის დიდხანს არ ინტერესებდა პიროვნება. მას ხალხის ბედი აღლებდა და მის ინტერესებს იცავდა. ადამიანი ბრეტისათვის იყო არა რომელიმე გარკვეული პიროვნება, არამედ ფიგურა, რომელიც მის ყურადღებას სხვებთან მსგავსებით და არა განსაკუთრებულობითა და გამორჩეულობით იცყრობდა. ბრეტის ისტორიული დეტერმინიზმი ფრანგული ინტელექტუალური დრამის სუბიექტივიზმს უპირისიპირდებოდა: მათგან განსხვავებით, ვინც პიროვნების თვისისუფლებას იცავდა და არ ენდობოდა პატარა, დაბერჩვებული ადამიანის გაუხედნავ სულას და ყოვლისშემგუებლურ ბუნებას, ბრეტის სწორედ ამ პატარა ადამიანს მიმართავდა და პასუხს თხოვდა მას, როგორც ხაკუთარი თავის, ასევე ისტორიისა და საზოგადოების წინაშე. სამყაროს მშვენიერებათ შთაწვდომის პაგანისტურ ექსტაზის სავსებით მოკლებული, უნივერსალურობისაკენ მიიღოთვიდა. ზოგადისა და კერძოს შერჩევის აშკარად კონსტრუირებულ სტილს გვთავაზობდა და იძრძოდა იმისათვის, რომ ყოვლად ჩვეულებრივ ყოფასა და რეალიგბში ადამიანს არაჩვეულებრივი მხარეება შეენიშნა, გაუცხოვებოდა ამ ყოფას და სამყაროს განახლებასა და გადაცეობაზე ერჩიუნა. ადამიანის თვითშეენგაზე, მის ცნობიერებაზე და არა ემოციებზე ზემოქმედებას ცდილობდა ბრეტის აგიტაციური, მებრძოლი, პოლიტიკური თეატრი. მაგრამ თუ ერთის მხრივ, ბრეტს უბრალო ადამიანის საღი გონიერი იმედი ჰქონდა და მას მიმართავდა, მეორეს მხრივ, „საღი აზრის“ ობივატელური ბუნების წინააღმდეგ იძრძოდა დაუღალავად და ბრძოლის ფორმაც განსაკუთრებული ჰქონდა მის ინტიმიმებურ, ანტიილუზორულ ხელოვნებას.



შაშინ, როცა საბჭოთა ოეატრი ყოფილ ფსიქოლოგიური ოეატრის პრინციპებს ამჟავებდა (ამ გახაზე მან კეშმარიტ გამარჯვებებს მიაღწია). მაშინ როდესაც ქართულ თეატრში ამ მიმართულების აპოლოგეტად თვალ გვევლინებოდა რუსთაველის თეატრში ახლად მისული რობერტ სტურუა, რომელმაც ისიც კი შეძლო, რომ სპექტაკლზე („ვახშმის წინ“ როზოვისა) მოსულ მაყუჩებელს ოჯახის სტურმად მიაჩნდა თავი, ბრეჭტის ხელოვნება თეატრალური სამყაროს უცელა მერილიანზე ღალადებდა, რომ ეს არის თეატრი და არა ცხოვრება ან ცხოვრების სურათი. საბჭოთა თეატრში ბრეჭტის შემოქმედებით პრინციპების ათვისება და გახსნა მაშინ მოხერხდა, როცა ახალმა საბჭოთა რეიისურამ და თეატრმცოდნეობამ აუცილებლობა იგრძნეს კარგად დავიწყებული ასლო წარსულის გახსნებისა. როცა გარდუვალი შეიქნა მეიერპოლდისა და მაიაკოვსკის თეატრალური ტრადიციების ანლებური განათება და გააზრება. როცა ნათელი განდა, რომ მეიერპოლდისა და სტანისლავსკის თეატრალურ სისტემებს გაცილებით უფრო მეტი რამ აკავშირებდათ, ვიდრე ეს ადრე იყო მიჩნეული.

გზა თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების მწვევრალებისკენ, სახელმოპრ. კი ბრეჭტის თეატრისაკენ მეიერპოლდის შემოქმედებით პრაქტიკაზე გადიოდა და მისი პრინციპების შეცნობა იმდენადვე აუცილებელი შეიქნა, რაოდენ საფუძვლიანადაც გვქვენდა ათვისებული სტანისლავსკის რეიისორული გაკვეთილები.

როცა განვითარების უახლეს ეტაპზე რუსული სასცენო ხელოვნების ღრმად რეალისტურ ბუნებას ორგანულად დაუკავშირდა ექსცენტრიული თეატრალური ფორმები, უკიდურესი პირობითობა, ორნაირულობა და პარადოქსულობა, როცა გარდუვალი აღმოჩნდა ისეთი მსახიობის წარმოდგენა, რომელსაც არა მხოლოდ სხვა ადგინად გარდექნა ხელეწიფებოდა, არმედ იმგვარ ისტართა სტარობასაც ულიბდა, რომ თეატრალური ქედების უცელა თავისებურება შეეძლო წარმოეჩინა — ბერტოლტ ბრეჭტი დიდის წარმატებით დაიდგა საბჭოთა სცენაზე.

1964 წელს იური ლუბიმოვა „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ აჩვენა მოსკოვის ტაგანკის თეატრში. ეს იყო პირველი წარმატებით დაგვირგვინებული ცდა რუსულ საბჭოთა თეატრში ახალი თეატრალური ენის შექმნისა ბრეჭტის ღრამატურგის საცუდველზე. აქვე უნდა მოვიხსენით ესტონეთის კინგისეპის სახელმის ღრამატულ თეატრის სცენაზე ვოლდებარ პანის მიერ 1958 წელს განხორციელებული საინტერესო დადგმა — „ბატონი პუნტიდა და მისი მოახლე მატი“).

ტაგანკის თეატრის სპექტაკლში გამოშულავნებული მანერა რეიისორული და აქტიონირული აზროვნებისა, მისი სტილური თავსებურება, ბრეჭტის შემოქმედების იქთ — მეიერპოლდისა და ვანტანგოვის ტრადიციებშიც პოულობდა თავის პირველწაროს, მაგრამ წარმოდგენის მხატვრული კონცეფცია და უანრული სტრუქტურა ნათელყოფდა იური ლუბიმოვის რეიისორის თანამედროვეობას, მის არაჩვეულებრივ სიხალასესა და სიზუსტეს. „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ დამდგმელი კოლექტივი ამხელდა მხატვრი თეატრალური უორმებით აზროვნების ტენდენციას და იგი არსად აზ ცდილა რამდენადმე მაინც შეერბილებინა ბრეჭტის რაციონალიზმი, ემოციების აღდვრით მიეღწია იმისათვის, რაც აზრის დანამიტობით უნდა მიღწეულიყო.

შიუტედავად ამისა, წარმოდგენა დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე, რაც პრინციპულად განასხვავებდა. მას რუსულ საბჭოთა ოკუტრში ბრეტის წარმოდგენის აღრეული გამოცდილებისაგან. (მხედველობაში მაქს — მ. შტრაუსის მიერ მოსკოვის მაიაკოვსკის სახ. დრამატულ თეატრში დადგმული „დედილო კურაუი და მისი შვილები“. აგრძოვე რ. სუსლოვის მიერ ლენინგრადის პუშკინის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში წარმოდგენილი „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ და სხვა.). ცონბილი რუსი თეატრმციოდნის პავლ რუდნიკის აზრით, ტაგანკის თეატრში ზინაიდა სლოვინა შენ ტეს თამაშობდა, ისე როგორც ბრეტის არ თამაშობდნენ, მაგრამ მისი უაღრესი ექსპანსიურობა, მკაცრი და დახვეწილი პლასტიურობა, სათუთა მგრძნობელობა, სწორედ შენ ტეს და არა რომელიმე სხვა ქალის ტრაგედიის გაცედა იმგვარი ძალით აცნობიერებდა მაყურებელს „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ ზეობრივ და სოციალურ პრობლემებს, რომ ბრეტის მიზანი წარმოდგენაში საკეტი იყო გაცხადებული.

ბრეტისეულ ზონგებს ახალ ვოკალურ ნომრებს ამატებდა თეატრი. ძველი ბურ რუსულ რომანს ქორწილის სცენაშ მარინა ცვეტაევას ლექსიე შექმნილი „მწარე სიმღერა“ ცვლილ. „მკაცრი მარში“ კი ბორის სლუციის ლექსიე იყო დაწერილი. მიუხედავად ამისა, არსად არ ირდვეოდა ბრეტის კონცერტული ების არსებითი მიმართება. პირიქით — მათურდებოდა, უაღრესად ახლობელი და დღევანდელ ხდებოდა ის პრობლემები თეატრს რომ მოჰქმნდა მაყურებლამდე. „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ დადგმის საერთო მხატვრული დონე იური ლუბინის უფლებამოსილებას ამტკიცებდა — თავისებურად წაეყითხა ბრეტი. სპექტაკლს საერთო მნიშვნელობა ჰქონდა მთელი თანამედროვე რუსული თეატრალური კულტურისათვის. სწორედ „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ დადგმაში მიგნებულმა სტილურმა თავისებურებებმა განაპირობეს შემდგომ ტაგანკის თეატრის სახე და მიმართება. მას შემდეგ ბრეტის სახელი ბევრი თეატრის აფიშას ამშენებდა. ი. ლუბინმოვის ექსპრომენტით გალალებული რეჟისორები ზომაზე შეტაც თავისუფლად ეცყრბოდნენ დრამატურგის ქმნილებებს, მაგრამ მხოლოდ რამდენიმე მათგანმა გაუძლო რამპის შუქს. ესენი გახლდათ „გალილეი“ კვლავ ი. ლუბინმოვის დადგმა ტაგანკის თეატრის სცენაზე (1968 წ.) „არტურო უის კარიერა“ ლენინგრადის გორკის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე (1968 წ.) პოლონელი რეჟისორის ერვინ აქსერის დადგმა და „ბატონი პუნქტოა და მისი მოახლე მათი“ მოსკოვის წითელი არმიის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე (1968 წ.) გერმანელი რეჟისორის ხორსტ ხავერძის დადგმა. ამ წარმოდგენების განალიზება, ცხადია, ცალკე კვლევის საგანია და ახლა მათზე ვერ შევჩერდები. მოვისხენი ისინი იმისთვისაც, რომ მათ შორის პირველობა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე განხორციელებული „აკვასიური ცრისათვეს“ დამეთმო. პანსის თარგმან შეასრულეს ქორწანელებმა, დადგმის ავტორები გახლავთ რეჟისორი — რობერტ სტურუა, რეჟისორის ასისტენტი — ბერლა მირიანშვილი. კომპოზიტორი — გია უანჩელი, მხატვარი — გოგი ალექსა-მესხიშვილი, ქორეოგრაფი — იური ზარეცი, კონცერტმესტრერი — ლეილა სიქმაშვილი. პრემიერა 1975 წლის 12 სექტემბერს შესდგა.

საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში გამოითქვა აჭრი, რომ ამ პიესის წარმოდგენას წარმატება არ მოუტანია არც ერთი თეატრისათვის. ეს თვალსაზრისი სწორი არ უნდა იყოს. ჯერ ერთი, 1954 წელს თავად ბერტოლტ ბრექტმა მ. ვეკვერთან ერთად, შექმნა სპექტაკლი, რომელიც ბრექტის, როგორც რეჟისორის უდიდეს მიღწევად იქნა ალირებული ჯერ თავად გერმანიაში, შემდეგ კი გასტროლების დროს საფრანგეთში (1965 წ.), ინგლისში (1966 წ.) და საბჭოთა კავშირშიც (1967 წ.). პიესა დიდი წარმატებით დაიდგა აგრეთვე მანინის ურანქურტის თეატრის მცირე სცენაზე (1955 წ.) — რეჟისორი განს ბუკვიცი. განს გუმის თეატრში (1956 წ.) — რეჟისორი გეინც იოანები ხურვიცი. 1962 წ. უილიამ გასკილმა პიესა შექსირის სამეცნ თეატრის სცენაზე დადგა და იგი „ლონდონის საუკეთესო ბრექტად“ იქნა ალირებული. „კავკასიური ცარცის წრის“ წარმოდგენას საბჭოთა თეატრში არ ხვდომია წილად გამარჯვება. იგი გოგოლის სახ. თეატრში დადგა რეჟისორმა ა. ღუნაევმა (1964 წ.) და მაიკოვსკის სახ. თეატრში რეჟისორმა — ვ. დუდინმა (1964 წ.).

ჯერხნიბით მხოლოდ რუსთაველის თეატრშა შეძლო გამარჯვებისათვის მოღწია.

„კავკასიური ცარცის წრი“ ქართულ სცენაზე წარმოდგენილი ბრექტის შესახე პიესაა. სამიცემერ რუსთაველის თეატრის კოლექტივი შეეჭიდა მათ განხორციელებას. 1963 წელს დიმიტრი ალექსიძემ დადგა „სამგროშიანი ოპერა“. სამწუხაოდ, სპექტაკლი იმ გამოცდილების სცეროში დარჩა ბრექტის ადრეულ დადგებებს რომ ჰქონდა საბჭოთა თეატრში. 1961 წელს რობერტ სტურუამ „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ წარმოადგინა, რომელშიც აშკარად იკითხებოდა ი. ლუბიმოვის სპექტაკლის გავლენა, მაგრამ წარმოდგენაში არ მოხერხდა ურთულესი დრამატურგიული პარტიტურის მთლიანად გადატანა რეჟისორული და აქტიორული ოსტატობის თანამედროვე ენაზე. მიუხედავად ამისა, წარმოდგენა ნათელყოფს რუსთაველის თეატრის იმ ახალ მხატვრულ ტენდენციებს, რომელიც რობერტ სტურუას ამჟამინდელ შემოქმედებას ახასიათებს. „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ დადგმაში იღებს სათავეს რობერტ სტურუას მისწრაფება თანამედროვე ინტელექტუალური დრამის მხატვრულ კონცერტის მიხი სტილური თავისებურებების გააზრებასა და ამონსნას დაუკავშიროს ქართული თეატრის განვითარების გზა. საფიქრებელია, რომ ამ მიმართულების კანონებს რეჟისორი ანგარიშს უწევს არა იმიტომ, რომ სავსებით სამართლიანად მიიჩნევს მათ, არა მეღდ იმიტომ, რომ იცის — თეატრის ისტორიის ამ ეტაპის გარდავლა. თანამედროვე თეატრის ანტიმამეური და ანტიილუზორული პრინციპების დანერგვა ჩვენს სცენაზე აუცილებელია თანამედროვე ეროვნული კულტურის განვითარებისათვის.

„კავკასიური ცარცის წრის“ დადგმამდე ჩვენ კიდევ ერთხელ შევხვდით ბრექტს. კვლავ რუსთაველის თეატრში, კვლავ რობერტ სტურუას დადგმაში — „უვარუვარე“ პ. კავაბაძისა. აქვე მინდა ალვინშინ: ქართულ სცენაზე განხორციელებული უველა დადგმა ინტელექტუალური დრამისა უაღრესად კომპრომისულ ხასიათს ატარებდა. არც ერთ მათგანში არ იყო სრულად წარმოჩენილი „ინტელექტუალური თეატრის“ ესთეტიკის არსი. არც ერთ მათგანში არ გამუღავნებულა მაგალითად „გაუცხოებისა“ და „მოულოდნელობის“ ეცვექტთა იმგვარი გრა-

საექტალი საჩიხა და ნიღბის ურთიერთობაზე იყო აგებული. კარნავალური გმირის აღზევება-განვირებანების პროცესში „ცვალუკარიზმის თემა“ მოჰქმდებოდა, და მისი გადაწყვეტის პრინციპი გლობალურ მასშტაბებში იჩირებოდა.

როგორც სტურა უვარუვარეს ხასიათს ტოტალურ შეიცვენდობას ანიჭებდა. „უვარუვარიზმის“ ზოგად ნიშან-თვისებათა წარმოსაჩენად აპლოკაციისა და ციტაციის ხერხს მიმართავდა. წარმოდგენაში ბერტოლტ ბრეტი და პოლიკარპე კავაბძე ხვდებოდნენ ურთმანეთს. თამაშდებოდნ ნაწყვეტი „არტური უს კარიერიდან“, სადაც არტურო უსი ბრძოლის ხერხები და შეთოდები არსებითად უვარუვარე თუთაბერის „ფინტების“ იღენტურნი არიან. (ცნობილია, რომ არტურო უსი — ვიტლერის ბრეტისეული პაროდიული პორტრეტი). რამაზ ჩინკვაძე მის ამ შესანიშვნაზე ქმნილებაში არტურო უსი თამაშობს, როგორც ვარიაციას „უვარუვარიზმის“ თემაზე. ამ ვარიაციის მუნება კი იმპროკოზაკოლო ხასიათისა.

„კარგულებს“ დადგმაში გამოჟღვნებული ოსტატობა ჩერივ-ნებისა, ფეიროვერკული ორატრალური სანახაობის შექმნის უნარი უმცაცრესი ღო-გიყურობა, მხატვრული მანერის უაღრესი სიცხადე და ლაპიდარობა წარმოდგე-ნის ორ პლანს — ყოფითსა და მისტერიალურს რომ აერთონებდა თავის კონც-ზომიერ განვითარებას სწორედ „კავკასიონი კარისის წრებს“ დათვაშიში ჭრობის

უპირველესა, რამაც პირადად მე, განმაციურა და აღმარტოოვანა სპექტაკლში, გახლდათ ის, რომ პირს თეატრალური ქმედების იმგვარ ღლობზე წარმოისხება, სავსებით რომ გამორიცხავს დაჭვებას თანამედროვე ქართული ოყაზრალური კულტურის შესაძლებლობებში. ეს შესაძლებლობები კი, როგორც კარგად მოგვიჩენება, არაა აუთიოსმძიმი და შეისწორო.

თანამედროვე ქართული თეატრალური კულტურა ამ წარმოდგენაში თავის თავშე მაღლდება, და ეს გარემოება მიმაჩინა რობერტ სტურუას უსაჩინოეს დამსახურებად. აღნერ არჩეული გზისადმი ერთგულებით, დიდი რუდუნებით მოპოვებულ გმირწვებას თავისივე ნიშიერების სწევერვალზე აცჟადს რეჟისორი. „კავკასიური ცარცის წრე“ რეჟისორის აღრინდელ ძიებათა შემაგებელ, თვისობრივად ახალ წარმოდგენად მესახება. მასში განსაკუთრებულადაა გაცხადებული რობერტ სტურუას შემოქმედებითი ინდივიდუალობაცა და რუსთაველის თეატრის უახლესი ტენიდენციებიც.

წარმოდგენას იხვევ. როგორც „ყვარლუარეში“ აქაც მოსიკოსები იწყებენ. ღვინისცემი ხავერდის სერთუქსა და ოთორ მაქმანიან პერანგში მორთული საექტაკლის წამყვანი — მასხობი უანრი ლოლაშვილი ავანსცენზე გამოდის, ბერტოლტ ბრატტი „კავკასიონი ცარცის წრე“ — სამ ენაზე წარმოსთვამს. ჩეუისორი თავიდანვე გვაუწყებს წარმოდგენაში გათამაშებული მოვლენების გლობალურ, ზოგადსაკაცობრივ მნიშვნელობას. ავანსცენის მარჯვენა კუთხეში უხეშ ტილოვალადაუარებულ პიანინს ლეილა სიყმაშვილი მიუწდება. გაზიშვლებული რისალის სიმები შოხანს იქვე. ავანსცენის მარცხენა კუთხეში რუქა ჰყიდია. ცარცის წრიოთ კავკასია მოხაზული. სპექტაკლის სტენოგრაფია ბრეჭტის ოეატრისათვის დამახასიათებელი დეკორატიული პრინციპების ათვისებისა და თანამდებროვე სტენოგრაფიის მიღწევათა ნათელი გაზრების შთაბეჭილობას გთვალისწინებს.

ლომდე შენარჩუნებს. უხეში ტილოს უაქტურით დამუშავებული სცენური ინტერიერის შიდა კედლიდან შემოკრილი ბრძო კარნავალის ფერსულში ჩაეგმება. კარუსელივით დატრიალებული წრე, სპექტაკლის მომავალ გმირებს სხვადასხვა რაკურსში წარმოგვიდგენს და წამყვანის პირველ ზონგთან ერთად, რომელსაც ბრწყინვალედ ასრულებს მასპინძი უანრი ლოლაშვილი ნათელი ხდება წარმოდგენის უანრული მიმართება.

კომპოზიტორ გ. ყანჩელის ოსტატობა, უ. ლომალშვილის მაღალი ვოკალური კულტურა, ლ. სიყაშვილის — პიანისტია და კონცერტმენტერის უჯადო პროფესიონალიზმი, შეკრული ორკესტრი, შესრულების იხეთ ხარისხში აიყვანენ ხოლო ფერწობა, რომ არა კვეულებრივად ემოციური, ექსანსიურიბით ასავსე სანახაობა, დახვეწილი პლასტიურობა, რომლის მიღწევაშიც დიდი როლი ითამაშა იური ჟარეციმ სპექტაკლის სინთეტურ ბუნებას თავიდანვე განამხლენ და გვაგრძნობინებენ, რომ ეს არის თეატრი, სწორედ თეატრი და არა ხელოვნების რომელიმე სხვა სახეობა.

საფიქრებლია, რომ ჩ. სტურუამ ბრეგტის ეს პიესა არა მხოლოდ მისი იღებური კონცეპციებით დაინტერესების გამო აირჩია. ნაწარმოები მას საფუძველს აძლევდა დაედგა იგი როგორც მუსიკალურ-დრამატული წარმოდგენა. ცნობილია, რომ უკეთაზე პომულარულ უანრს თანამედროვე თეატრში ახლა მოუზიკული წარმოდგენს. „კავკასიური ცარცის წრე“ მიუზიკლი არაა, მაგრამ ამ უანრს თავისებურებისაკენ ილტვის. ბრეგტის, რომლის „სამგროშიანშა აპერაზ“ (კომპოზიტორი კურტ ვაილ) დასაბამი მისცა ახალ მუსიკალურ უანრს შემდგომ რომ გაირცო ბერნსტანის „ვესესიდის ისტორიას“ და ლოუს „ჩემი მშვენიერი ლელის“ მუსიკალურ დრამატურგიაში, თავად აქვს გააზრებული მუსიკის ფუნქცია „კავკასიური ცარცის წრეს“ წარმოდგენაში. ბრეგტის პიესისათვის მუსიკა უალ ლესაუმ დაწერა. პიესის მოქმედ პირთა შორის ერთი მომღერალი და ოთხი მუსიკონია. ხელმისაწვდომი ეს როლები გაერთიანებულია და მათ მისიათ უმთავრესად წამყვანი ასრულებას.

სცენაზე წარმოდგენილ მუსიკალურ გაზრებას აძლევს კომპოზიტორი გიგა ყანჩელი, იმდენად ნათლად წარმოაჩენს მთავარ თემებს, ისე ლოგიურად ისსწება მუსიკალური თემის დამუშავებაში (მაგალითად გრუშეს და ეფრემის მუსიკალურ თემებში, აგრეთვე მთიულურ ცეკვაში) გათამაშებული ეპიზოდების არსი, იმდენად ლოგიურად გადადის აზღაუის მონოლოგი არიაზი, იმგვარი ოსტატობით ასრულებს რ. ჩხილვაძე ითალიური ბეჭ კანტოს იმიტორებას, რომ მისი ილუსტრაციული ხასიათი არსად არ სტოკებს უქმარისობის გრძნობას. სპექტაკლის მუსიკალური პარტიტურა უაღრეს კონტექსტშია სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობასთან. მთებრდავად ამისა, „კავკასიური ცარცის წრია-სათვის“ შექმნილ მუსიკას მე ვერ უუწოდებდი მუსიკალურ დრამატურგიას, რომელსაც თავისთვალი მნიშვნელობა ჰქონდება.

თუ ბერტოლტ ბრეგტისათვის პრინციპული მნიშვნელობა არ ჰქონია პიესის მოქმედების ადგილად საქართველოს დასხველებას, რეესორტისა და კომპოზიტორისათვის იგი გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს. ეროვნული მუსიკალური მოთავების გამოყენებამ, კლონრიტის ხაზებასმაზ, მთიულური ცეკვის სიბმოლურმა გავრცელდამ, ზუსტად მიგნცებულმა პლასტიკამ უაღრესი დახვეწილობით რომაა ნაძერ-

წი, შაგალისთან და — ლალაჩიძის ქმრილებაში — (ლატრენტი) წარმოდგენის ეროვნულობის განცდა აღუძრა შაყურებელს და მისი სტილური თავისებურებები განუმხილა.

ამ მიმართებაში ერთი გარემოება იქცებს ყურადღებას. ბრეჭტი მოქმედების საქართველოში განვითარობს მისი შემოქმედების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ტენდენციას წარმოაჩინდა. — ეგრეთ წოდებულ „გაუცხოების ეფექტს“ ამძაღებდა. ელენ ვაიგელი — დიდი გერმანელი მსახიობი, ბრეჭტის მეუღლე, წინააღმდევი იყო „კავკასიურ“ ცარცის წრის „წარმოდგენისა ჩვენში. ამ წინააღმდევების თავისი კანონზომიერება ქვენდა. ის, რაზიც ბრეჭტი გაუცხოებდა, შესაძლოა გათავისებული აღმოჩინილიყო ჩვენთვის. და ეს ასეც მოხდა. სტურუაშ პიესის ტექსტი ჩაასწორა. რამდენიმე სახელისა და უმნიშვნელო დეტალების შეცვლით უფრო მეტად დაახსროვა ქართულ ყოფასთან პიესაში გათამაშებული მოვლენები, მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია მისთვის „გაუცხოების ეფექტის“ სხვა არსებითი თვისებები გამოიხატა სპექტაკულში, თავისი გზა მოეძება ბრეჭტის ეპიკური ორატორის უმთავრესი კონცეფციების ასამეტყველობლად ქართულ სცენაზე. შესაძლოა რეჟისორს ზოგი რამ გამოიჩინა ამ კონცეფციების სცენაზე აზიდვისას, მაგრამ აქვე მინდა აღვნიშნო, რობერტ სტურუა მხატვრულ ნაწარმოებს ქმნიდა და არა ბრეჭტის ესთეტიკის კანონთა კრებულს. რუსთაველის ოეატრში პიესის პროლოგი არ იდგება. ფურშპილს არცა აქვს პრინციპული შენშვნელობა იმ ზენობრივი პრობლემების დამუშავებაში, რომელთაც რეჟისორი ირჩევს მსჯელობის ხავნად და რომლისთვისაც ცნობილი ბიბლიური არაყის ვარირებას მიმართა ბრეჭტშა. პიესის ერთ-ერთ პირველწუაროდ მიჩნეულია აგრეთვე კლაუბუნდის მიერ გადამუშავებული ძველი აღმოსავალური დრამა — „ცარცის წრე“. ისევე როგორც „ინტელექტუალური დრამის“ ბევრი ფრანგი ავტორი ბრეჭტიც არასოდეს არ ერიდებოდა ცნობილი სიუშეტების გამოყენებასა თუ გადაეყოთებას. სწორედ მათ ახლობურ გაზრებაში წარმოგვიდგენდ თავის შემოქმედებითსა და მოქალაქეობრივ პოზიციას. ამგრძალუ ბიბლიური არაყი მეფე სოლომონის სასამართლოს შესახებ არსებით ცვლილებას განიცდის პიესაში. ბიბლიის მიხედვით მეფე სოლომონისა სადაც ბავშვის ნამდვილი დედა იმით შეიცნო, რომ იგი წინ აღუდგა მეფის გადაშეცვილებას ხმლით შუაზე გაბოთ ზავშვი და პრეტენდენტებისათვის ებოდათ. პიესაში კი მოხარულე აზდაკი დიდგვაროვანი ბავშვის დედად აღიარებს არა მშობლებს — ნათელა აბაშვილს, არამედ უბრალო გლეხის ქალს — გრუშე ვაჩანაძეს, რომელმაც დევნილი მშობლების შვილს სიცოცლე შეუზარჩუნა, გამოხარდა და ახლა ცარცის წრეში ჩაყენებულს ვერ მოერია თავის მხარეზე გაღმოსამალად. „შუაზე ხომ ვერ გავგლეჭო“ შებდალადა, მიუხედავად იმისა, რომ იცოდა — გუბერნატორის მეუღლეს ჩამორთმეული მამულების დასაბრუნებლად სჭირდებოდა შვილი.

პიესის ამ ფინალურ, კულმინაციურ ეპიზოდში გასრულდება ბრეჭტის მიერ წამოკრილი პრობლემების ზენობრივი შენშვნელობის ამოცნობა.

რუსთაველის ოეატრი პიესის ზენობრივ არსს მრავალბანიან განვითარებაში წარმოგვიდგენს და ამ სპექტაკლში ქართული აქტიორული ბუნებისათვის მისაღები და ახლობელი აღმოჩინდება ბრეჭტის მხატვრული აზროვნების პარადოქსულობა, — ჩვეულებრივში არაჩვეულებრივის შემჩნევის უნარი, ექსცენტ-

მე საერთოდ ვფიქრობ, რომ წარმოდგენის და არა განცდის აქტიორული სკოლა უფრო სისხლობრულებული უნდა ყოფილიყო ჩვენი ეროვნული თეატრალური კულტურისათვის. მისი აშეარად გამოხატული სანახაობრივი კულტურისათვის, რაც მტკიცდება კიდევ არა მარტო ქართული თეატრის ძეველთუმებელების წარსულით. თვით ქართველი ერის ისტორია, მისი კულტურისა და ხელოვნების შექმნის გვები გვაფიქრებინებას, რომ უაღრესად კანონზომიერი იყო სწორედ პოეზიისა და ფრესკული ცერტერის განვითარება ჩვენში. ხალხი, რომელიც თითქმის უკველთვის ომში იბრძოდა ვერ შექმნიდ იმავე ძალისა და სიღრმის შეზონას, თან იმ მოცულობით რა ძალის, სიღრმისა და მოცულობის პოეზიაც საქართველოში შეიქმნა. სამყაროსა და ადამიანის არსის შთაწედომის გვა კი ცხრებე ამხედრებულ მეომარს ლექსის შექმნითაც შეიძლებოდა გაეგნო. ვინ იცის ხალხური პოეზიის რამდენი შედევრი შექმნილა ასე. პოეტური აზროვნების კულტურა ერის ისტორიაში ჩაილექა და ამიტომ გვუკვლენ ჩვენი უდიდესი პოეტები და არა რომანისტები. ქართველი კაცი ტაძარს რომ აგებდა მას ციხე-სიმაგრის დანაშაულებაც ჰქონდა მისთვის. გავიხსენოთ ჩვენი დიდებული და აწ დაქცეული, ან ნახევრად შემუსტრული ტაძრების მდებარეობა. იქ, მისი კედლების შოთატვა შესაძლებელი იყო. სამაგიეროდ წარმოუდგენელი გახლდათ მოედანზე ქანდაკების აგება. მომხვდლური მტერი მას უსათუოდ დაანგრევდა, თორებ ქართული ტაძრების ფასადებზე ამოკვეთილი ორნამენტის შექმნებით ხელი და ზოგადადაც — ქართველი ერის პლასტიკური აზროვნების ტემპერამენტი ქანდაკებასაც გაუშელავდებოდა უთუოდ. ამიტომა ნაკლებად საცნაური ქანდაკების კულტურა ჩვენში. ხუროთმოძღვრული და ფრესკული ცერტერის სიდიადე კი საყოველთაოდ აღიარებული. ამ პრობლემის ერთ-ერთი სხვა მხარეც ეროვნული დრამატურგიის შექმნის საყითხიც. ცხადია, ეროვნული დრამატურგიის შექმნას იმგვარი ისტორიული პირობები ხსილდებოდა, როგორიც საქართველოს არ გააჩნდა. ხასიათის ცენტრზე გადატანას, მისი შინაგანი თვისებების განხსნას, აქტორის გარდასახვას სხვა ადამიანად ამ შესაძლებლობათა მომცემი დრამატურგია ესაკიროებოდა. ჩვენ ის არ გაგვაჩნდა. მაშვ. საიდანალა უნდა წარმოშობილიყო აქტიორული გარდასახვის ტრადიციები. ქართული თეატრი ძალიან დიდხანს ნიღბოსნური თეატრი იყო. იგი გარდასახვას არ მოითხოვდა. სწორედ ჩვენების, წარმოდგენის პრინციპი იყო მასში უმთავრესი. ქართული თეატრი შემდგომ სხვა გზით განვითარდა — ევროპული თეატრის კვალიბაზე. ამ პროცესსაც, რა თქმა უნდა, თავისი კანონზომიერება ჰქონდა და ქართულმა თეატრმა გასაოცარ წარმატებებსაც მიაღწია ამ გზზე. სამაგიეროდ, პროფესიული თეატრების პრაქტიკიდან თითქმის საკებით იქნა ამოღებული ქართული ნიღბოსნური თეატრის ტრადიციები. დაიყარგა, მარტონდენ ქართული თეატრის ისტორიასა და შერჩა ნიღბები უმბატორეს სოციალურ და ზენობრივ პრობლემებს რომ გამოხატავდნენ. ამ გარემოებათა მიზეზების შეცნობა ქართული თეატრმაც ცოდნული იყო საკითხებზე მსჯელობა ძალიან. შორის წაგვიყვანადა. გამახა-

სენდა ისინი იმიტომ, რომ ბრეჭტის პიესა შესაძლებლობას უქმნიდა დამდგმელ კოლექტივს ქართული უენობისა თუ ბერიყაობის ნიღბები გამოიყენებინა. „კავ-კახიური ცარცის წრის“ გმირები — მომღერალი და ოთხი მუსიკოსი წარმოდგენის გასამართვად ნიღბებით მოდიან სოფელში და საფიქრობელია, რომ ამ თვალსაზრისით ბრეჭტს შემთხვევით არა აქვს მოქმედების ადგილად დასახელობული — საქართველო. ბერტოლტ ბრეჭტს აინტერესებდა აღმოსავლური, ჩინური და იაპონური თეატრის სპეციფიკა და ტრადიციები. ცხადია, მან იცოდა ქართული ნიბბოსნური თეატრიკ და ამ პიესაში მისი გამოყენება სცადა. ასე რომ ბრეჭტზე მეტად რობერტ სტურას, გოგო მესხიშვილს კი კარლ ფონ აპენზე მეტად, რომელმაც „კავკასიური ცარცის წრისათვის“ დაუვიწყარი ესკიზები უექმნა, შესაძლებლობა ეძლოდათ ორგანულდად დაუკავშირებინათ სპექტაკლის ჩხატვრულ სტრუქტურასთან ქართული თეატრის ნიღბები, მით უფრო, რომ რეჟისორი შეეცადა სპექტაკლში ხაზი გაესვა ეროვნული კოლონიტისათვის. მით უფრო, რომ წარმოდგენა იმგვარი ხელოვნების კანონებით იქმნება ჩვენი თეატრალური კულტურა ბოლომდე რომ ვერ ულობს.

„კავკასიური ცარცის წრის“ წარმატება, ცხადია, შომზადებული და გაბირთვებული იყო იმ დაუღალავი ძიებით რობერტ სტურუა რომ აწარმოებს თანამედროვე თეატრალური ენისა და სტილურ თავისებურებათა მიკვლევის გზაზე. „ხანუმას“, „სეჩიუნელი კეთილი ადამიანის“, „შედეას“, „ექიმი შტოფმნის“, „უვარუვარეს“, „დალატის“ დადგმათა გამოცდილება „კავკასიური ცარცის წრეში“ ცხადოფს — რ. სტურუამ და მისმა შსახიობებმაც ბევრი რამ ისწავლეს. ჟიგირამ შეუნიშნავი დარჩათ, მაგრამ ხელოვნების ისტორიის გზაზე არაფერი ჰქონია და და მნიშვნელოვანი უცებ არ აგებულა. და რადგან ყოველგვარი მოვლენის შნაშვნელობა, მხოლოდ მის სრულმნილ გამოხატულებაში შეიძლება შევიცნოთ მეც რამაზ ჩეიკვაძით დავიშუებ.

შე მგონია, მას იმდენად ას ან-
ტერესებდა თვით ღალატის, რო-
გორც ზნეობრივი აქტის ფსიქო-
ლოგიური სილრმეების კვლევა,
რამდენადაც დამონებული ერისა
და ჰირვნების სულიერი მდგო-
მარეობა, დამპყრობელ-დაპყრო-
ბილის, მეტროპოლიისა (ხარსე-
თი) და მისი კოლონიური პრო-
ვინციის (ხაქართველო) ურთიერ-
თობათა რთული სპექტრი. ეს, ჩე-
მი აზრით, ამ პიესისადმი რ. სტუ-
რუას ინტერესის აღვრის ერთ-
ერთი იმპულსი იყო. გამოვთქვამ
კიდევ ერთ ვარაუდს: შესაძლოა
მას (ქვეშეცნებულად თუ ცნობიე-
რად) სურდა მის მიერ მიგნებული
მეთოდის უნივერსალური ხასია-
თი შეემოწმებინა, ისეთ „ჩაკე-
ტილ“, დასრულებულ რომანტი-
კულ დრამა-ლეგნდაში, როგო-
რიც „ღალატია“.

ବୋଲାର ଗୁରୁତବାନ୍ଦିପାତ୍ର

„კავკასიური ცარცის წევ“
მსუბუქად კი არა, არამედ სწრა-
ვად, ერთი ამოსუნთქვით იბალე-
ბოდა თთქოს.

„ამ სპექტაკლს წინ უსწრებდა „ყვარელებარე“, სადაც მე უკვე მი-ვაგენი ბრეჭტისეულ სტილისტი-კას. „კავასიურ ცარცის წრეში“ მოხდა კონცენტრაცია წინარე სპექტაკლების რთული ძიებები-სა... ეს სპექტაკლი ჩემთვის იყო გარკვეული ეტაპის დასასრული, ერთი გარკვეული მიმართულების ბოლოში დასმული წერტილი... „რიჩარდ III“ კი დასაწყისია, რაღაც განსხვავებული, ჯერ გა-ურკვეველი გზის ძიებაა“.

ରୋଧାର୍ଥ ପତ୍ରିକା

„ჩემთვის, მაგალითად, აუცილებელია ვიპოვნო საგნის თეატრალობა და შევაერთო იგი ინტელექტუალთან. შევაერთო ემოციურად! ბრეჭტის შეუღლებამ ჩვენს ეროვნულ ხასიათთან მოგვცა უცნაური ჰიბრიდი“.

ରାଜ୍ୟବିର୍ତ୍ତ ପତ୍ରକା

„ర్షస్తావ్యాలిస సాక. తూగత్రిసా-
త్విస శ్రేఘనొల్లి ముసిగా అన అనిస
శ్రేష్టసిరిస న్యాయారథంగోదెబిసా అన
భర్యేశ్త్రిస కొస్తేశెబిసాత్విస డాఫ్యేరొ-
ల్లి ముసిగా. ఇస అనిస ముసిగా శ్రేఘ-
నొల్లి ర్షయిసమ్ర ల. సత్కృత్రణాసాత-
ంసిస, రథమేధించ శ్రేష్టసిరసా త్వ
భర్యేశ్త్రస డాఫ్మిస“.

802 ԿԱՆՔԵԼՈ

„ରୂପ୍ୟେରତ୍ କୁଟୁମ୍ବୀ ମୁଣ୍ଡିଯାଲୁସ୍-
ରି ଅଳ୍ପନିବା ଦାଖିଲିଲିଗୋବ୍ୟଲୀ.
ଏ ସାଫ୍ଟମ୍ ମାରକୁ ନିମାଶି କି ଏହି ଏହି-
ଏହି, ରୂପ ଗ୍ରାମପୁର୍-ସାଉନନ୍ଦ ମାସା-
ଲାବ ମିଳ ଦାଙ୍ଗମ୍ଭେଦି ଧିନି ପୁରା-
ଦିଲ୍ଲେବା ଗଠନବା. ର୍ଯ୍ୟାନିକାରୀରୀ ମୁ-
ଣ୍ଡିଯାଲୋବା ମୁଦ୍ରାବନ୍ଦେବା ମିଶାନ୍ତେବ୍-
ନ୍ଦେବିଲୀ ରାତ୍ରିଭିତ୍ତିକାଲୀନ
ଜୀବନମାଶି. ଏହି ବିଲିନ୍ଦେବା ର୍ଯ୍ୟାନି-
କାରୀରୀ ଜୀବାରିଶି, ଚିନାଶିଥାର ଏହି-
ଏହି ବୀବଲ୍ଲେ, ବିଲିନ୍ଦେବା ବିଲିନ୍ଦେବା
ଏହିବୀବିଶିଶି ଚାମିନ୍ଦେବାଶି“.

8030 ገዢያዊነት

მწერლისისაგან და მხატვრისისაგან
განსხვავებით რეჟისორს არ შე-
უძლია მარტო და მარტოობაში
მუშაობა, „მაგრამ იგი ვალდებუ-
ლია საკუთარი თავის სიღრმეში.
იპოვოს ეს ანალოგია — ანუ შე-
ძლოს ყველასაგან და ყველაფ-
რისისაგან განდგომა და შინაგან სა-
მყაროში დანთქმა“.

ରାଜ୍ୟବିର୍ତ୍ତ ପତ୍ରିକା

გაუთლელი, დვინის მოყვარული, დაჩაჩანაკებული სოფლის მწერალი კანინის აღმსრულებლის მოსახლეს ირგებს და სახელმწიფოს სამსახურში დგება. თავის წინამორბედთაგან განსხვავებით ეს მოსამართლე სამართლიანია. მაგრამ მისი სამართლია პარალელული. ერთ-ერთ ზონგში წამყვანი გვეტყვის აზდაცვე — „კანინს არღვევდა როგორც ცელ ლობეს, ხალხს არხეონად რომ ებალახან“. და სწორედ ამ პარალელული გაცხადება სპექტაკლში წამოჭრილი სოციალური და ზნეობრივი საკითხების უმთავრესი აზრი. ზნეობრიობა არამატერიალური კატეგორია, სულის მიერია იგი და სიკეთეა მისი არსი. სიკეთის დამყვიდრება კი გარდუვალს ხდის სახელმწიფოში მიღებული, ერთხელ დაკანონებული. ბეჭედდებული დოქტრინების დარღვევას. მხოლოდ ახეთნაირად შეიძლება სიკეთის გადარჩენა და გამარჯვება სამყაროს იმ მოდელში სპექტაკლში რომ წარმოისახა.

რ. ჩხიფაძის აზდაკი მთელი თავისი არსებოთ, ძნელი ცხოვრების გამოცდილებით, დიდი სულიერი ძალისმევით ამტკიცებს, რომ მარადიული სამყაროში არაფერია ზნეობის გარდა. რაოდენ დაცემული, განადგურებული, ყოვლისმომთმენი და უემუებელიც არ უნდა იყვეს ხალხი, თუ ერთი კაცის სულში მაინც კიაფობს ზნეობრიობის ათინათი, ერთის ზნეობრიობა გადარჩენილია. აკი იტვირთა კიდეც რაფაელის ლვთისშობლის ხსივით განათებულმა გრუშემ უმაღლესი ზნეობრიობის მოწამებრივი ვალი და ლირსეულად აღასრულა იგი. ეს თემა სპექტაკლში გათვალსაჩინოებულია ძალზედ.

„თეატრი ის ფენომენია, სადაც შეიძლება უცხოური შენად, ეროვნულის სათქმელად აქციო. დრამატურგია შეიძლება იყოს უცხოური და მასში გამოავლინონ შენი ეროვნული თვისებები, ხასიათი, მისწრაფებანი“.

რობერტ სტურუბა

სპექტაკლში იყო არა მარტო საპირისპირო აზრთა, არამედ საპირისპირო ვნებათა შეჯახებაც, თანაც იმგვარი სიმძაფრის, რაც „პოლიტიკურ თეატრს“ სიცოცხლისა და არსებობის ძალას ანიჭებს. მაგრამ აქვე იყო „რობერტ სტურუბას თეატრიც“ თავისი გროტესკით, ექსცენტრიკით, პათეტიკით, ირონიით.

ნოდარ გურაგანიშვილი

„...საკუთარი ბედის დატირება ადვილია. ეს ბუნებრივი მდგომარეობაა. გაცილებით ძნელია დასცინონ საკუთარ თავს. კომედია სიმართლის გაშიშვლებას მოითხოვს, ტრაგედია კი მაინც შეიძლება რომანტიკულ ბურუსში იყოს გავვეულია“.

რობერტ სტურუბა

„მხოლოდ პიტერ ბრუკმა, აროანა მნუშეინამ და თედეუშ კანტორმა შეძლეს მსგავსი რამის მიღწევა თავიანთ შემოქმედებაში“.

ჯონ დრამონდი



შრეპტან აზდაკი სამართლიანია იმდენად, რამდენადაც უსამართლოა ყოფა, რომელსაც ის ხდის. პიესასა და სპექტაკლშიც ამ ყოფის გამოა რომ „...აღარა აქვთ ჩვენს ვაჟებს სისხლი, სწორედ ამიტომ დაშრობით ჩვენს ქალებს ცრემლია...“ პიესაში აზდაკი სხვებზე მაღლა დგას არა იმიტომ, რომ გამორჩეული და განსაკუთრებული პიროვნებაა, არამედ იმიტომ, რომ მის გარშემო მყოფი ადამიანები არიან მდაბალი, უსუსური, უმეცარი და შემგუებელი. სწორედ მათი გონიერის გაღვიძებას ლამობს, მათი აქტიურობის გამოწვევა სურს აზდაკს, რომელსაც სპექტაკლში ზნეობა განასხვავებს სხვათაგან, ზნეობა, რომელიც ყოველთვის უძალეს სულიერ განზომილებად ჩერება, რა სამოსშიც არ უნდა იყვეს იგი განვითარო. აზდაკი გრუშეს ბავშვს ატანს იმიტომ, რომ მისი აშბოხით მოიხიბლა, თვითგამორჩევისაკენ მიმსწრაფ სულს შეახო ხელი. მაგრამ გრუშეც ისევე მარტო სპექტაკლში, როგორც აზდაკი. პიესის დემოკრატიული, ხალხური სულისკვითების გახსნას კახი კავსაძის სიმონ ჩაჩავაც შეეცდება, მაგრამ მსახიობით თავს ვერ გაართმევს სახის სქემატურობას. ფინალოგიური წვდომისაკენ უფრო გადაისრება, და მაინც გარებული, პლასტიკური სახიერებითა და ფაქტურული მონაცემების გამოყენებით ამოიწურება სიმონ ჩაჩავას თემის გახსნ წარმოდგენაში.

სპექტაკლში სწორედ გრუშესა და აზდაკის ქმედებაში ვლინდება კანონისაგან განდგომის კეთილმყოფები მისია. აქ წარმოდგენილი სამყაროსაგან გაუცხოებას რ. ჩხიკვაძის აზდაკი სწორედ მოსამართლეობაში აღწევს. მიუღებელ ყოფასთან დაპირისპირების ფორმაა ეს. თორემ სპექტაკლში სხვაც ბევრია კანონს რომ არ ემორჩილება. ერთი ამას პირადი ანგარების გამო სჩადანი, მეორენა — „სასერმზიულ ინტერესების დასაცავად“, მავანნი და მავანნი უმეცენების გამო. აი, სახრჩობელაზე აპუავთ აზდაკი, მათ, ვინც ის მოსამართლედ დასვენს. გავიხსენოთ უვარევარეს პირადი დაცვა — „იავნანას“ რომ უგალობდა ბელადს. მათ

პუკარენის გოლდითაზე ყვარეცხადებული და შაომე გარდამოხსნებს ახალი დროის „მეტი სია“. „ყვარეცხარეში“ მაცხოვრის თემის პარლიმენტისათვის, ქრისტესა და ანტიკრისტეს, გმირულისა და ანტიგმირულის დაპირისპირებასთან გვერდა საქმე. ამ შიმართებაში იყიცხებოდა საზოგადოების მორალი, რომელმაც ყვარეცხარეს არსებობა დაუშვა. ეს თემა „ყვავასიური ცარცის წრის“ რეჟისორულ გადაწყვეტაშიც იაზრება და აქაც უპირისპირება ერთანერთს — ჯეობრივი — მიწიერს, მარადიული — უოველლიურს, სიცეთო — გაუტანლობას, ამაღლებული მერკანტილურს, ქველობა — სიმხდალეს.

სახრჩობელაზე აყვანილი აზდაკი იმ თოვითა დაბმული, რომლითაც თავი გაიძანრა თავისუფლებაზე მომღერალმა სოფლის მწერალმა საპარეტში მოხდარი ამბის ისტორიას რომ ყვებოდა და კარგად უწყობდა „რამხელა ამბავია ერის წარსული დღესავით იხილო, თავისუფლებაზე მღერით ძალმომრეობაზე იყვირო“. იცოდა აზდაკმა თოკი უხდება ახეთ სიმღერას. ამგვარი იდეების მატარებელი თავის ბოლო-ულფია, მაგრამ „გარდამოხსნა“ აქაც მოხდა. როგორც ბოროტმოქმედი მექი დანა (ბრეტო — „სამგროშიანი ოპერა“) გადარჩინა სახრჩობელს დედოფლის კაპრიზშა და გვირგვინების დღის აღანიშნავად საგვარეულო რენტა და მაღალი ტიტული უბოძა, ისევე გადარჩინა აზდაკი აღმდგარი თავდი ჭანდივრის ხუსტურმა. ამ პარალელურში კიდევ ერთხელ გაცხადდა უალყშე შემდგარი, დასანგრევად შეტორტმანებული სამყაროს მოდელი. სახელმწიფო დამნაშავის წინაშე სახლმწიფოვე აღმოჩნდა დავალებული და აზდაკმაც ჭუჭყანი ფეხსაცმელი გაალოკინა „ძალებს“, რომლებსაც ჭერ არ დაუჭამია ერთმანეთი.

აგრძოსნებს „ყვავასიურ ცარცის წრეში“, ისევე როგორც პირად დაცვას „ყვარეცხარეში“ მსახიობები რ. მიქაელერიძე და ლ. გაფრინდაშვილი თავშობენ. სპექტაკლში ხაზი ესმევა თემის რემინისცენციულ ხახიათს. რ. ჩხიძვაძე აზდაკის ენით სათქმელი სიმართლის ღრმა წვდომით, სახისათვის შექმნილი უზუსტესი პლასტიკით, ქმედითი ანალიზის ლოგიკურობით, უიფის უხეში დეტალების გულმოდგინე დამუშავებით, ნაბახუსევი განწყობის ხაზგასმით ერნსტ ბუშის აზდაკის ტრადიციის გამგრძელებლად გვივლინება და ისიც სანჩი პანსას გუბერნატორობით ტკბობისაგან განსხვავებით, უკველგვარი ექსტაზისა და პიეტეტის გარეშე ასრულებს მოსამართლის მოვალეობას. მაგრამ იმას, რასაც ჩხიძვაძე აღწევს ამ მაინც სრულიად ორიგინალური ქმნილებით და რაც, რა თქმა უნდა, ცალკე კვლევის საგანია, მე შემიძლია მხოლოდ ერთი არმ ვუწოდო — ვირტუოზული ქმნილება ჩვენი დროის დიდი მსახიობისა. დღევანდელ ქართულ თეატრში პირადად მე, არ მეგულება ახე ღრმად გამოხატული, ყოვლისძამმტევი ისტატობა აქტიორული ხელოვნებისა, ვუიქრობ, რომ არც სხვა ქვეყნების თეატრშია მისი დაძებნა იოლი. რ. ჩხიძვაძის ქოსიკ („ჭინჭრაქა“ გ. ნახუცრიშვილის), კირილე მიმინშვილი (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“), ყვარეცხარე (პ. კაკაბაძის „ყვარეცხარე“) უხალო ქმნილებებია. ყველა მათგანი თანამედროვე აქტიორული კულტურისა და ოსტატობის ცლობის მაღალ დონეზე წარმოახაება, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ უდევს საცუდოლად ისეთი რთული დრამატურგიული პარტიტურა, როგორც აზდაკის. რამაც ჩხიძვაძეს ეს პარტიტურა სავსებით გადმოაქვს ქმედით ენაზე. და გვანციფრებს მისი წარმოდგენის კულტურით, ყოვლისმომცველი სისახსით, სისრულის იმ გრძნობით, რაც მარტოოდენ

შეიცოსტათა ქმნილებებს ახასიათებთ. მწვერვალი, რომელიც ამ სპეციალურზე მონახა რამაზ ჩხიფვაძემ უდიდეს პერსპექტივებს მონიშნავს მის წინაშე და ამ-დღეად გავკავნიერდები, მოგახსენებთ იმის შესახებაც, რაც პირადად ჩემთვის მი-უღებელია მის შესრულებაში.

აზრი, რომელიც მოაქვს მსახიობს, თავისი მნიშვნელობის პათოსს ყოველთ-ვის ვერ ინარჩუნებს. სპეციალურზე მოსული თბილისები მაყურებელი, არაერთ-გზის განებივრებული რ. ჩხიფვაძის იმპროვიზაციული ტალანტით, ხუმრობას ელის მსახიობისაგან და ისიც ხუმრობს მათვის, მათვის და არა სპეციალისათვის. (როცა რამაზ ჩხიფვაძე ლოზუნგით იხვრის „ინ ვინო ვერიტას“, არ ლიზანდები, რადგან აქ მისი ლვინისადმი ტრუფიალი და კიდევ „გამსვლელი სესიების“ დამ-ქაცველი ყოფა ცანაურდება. იმ სესიებისა მეცნიერებს მეინახეებად რომ აქ-ცეცხ. „კარ, კურ, კურდ, კურდლ“ — კურდლელის ლექსიკონში ძებნა ვირტუო-ზულად სახიერდება და ეპიზოდის დედაბირსაც ეთანხმება, მაგრამ „სად არის თავიური? რომელი თოფი, აბა თოფი, აი თოფი“ — ჰელმეტია სრულიად). ვკიძ-რობ, დადგა დრო, როცა რ. ჩხიფვაძე უფრო მეტად უნდა გაუფრთხილდეს თა-ვის აქტიორულ და მოქალაქეობრივ ავტორიტეტსაც. დღის ის საქართველოს სა-ხელის გამთქმელი და მისი რჩეული აქტიორი და მისი საქმე, ცხადია, მისი ქვეყ-ნის საქმეა. თუ ეს შენიშვნები სადათა, არგუმენტად იმას ნუ მოვიხმობთ, რომ ბრეჭტის თეატრის პლებური სულისკვეთება ამგვარ თავისუფლებას ითმენს. ეს სულისკვეთება რეისორმა და მსახიობმა სავსებით წარმოაჩინეს და მის ამ გზით „გამდიდრებას“ ვერ ითმენს ბრეჭტის უაღრესად კონცეპტუალური სელოვნება. იგი აკნინებს აზრს, რომელიც უმთავრესია წარმოდგენაში.

* * *

თუ რ. ჩხიფვაძის აზდაკუში რ. სტურუამ ბრეჭტის თეატრის მკაცრი პლებუ-რი ძალა გამოხატა, ი. გიგოშვილის — გრუშე ვაჩინაძეში ბრეჭტის ხელოვნების სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი ტენდენცია განსხვეულდა. ეს ტენდენცია მეშ-ჩანური ესთეტიზმის წინააღმდეგაა მიმართული. გამოჩინდება თუ არა სცენაზე გრუშე, დაიწყება თუ არა მისი მუსიკალური თემა ნათელი ხდება, რომ მარა-დიული თემის გამხსნელ სახესთან გვაქვს საქმე. მსახიობის არაჩვეულებრივად დაავეწილი პლასტიკა, უზუსტეხი გრაფიული უხსტი, მთელი მისი არსების ქა-ლური და ადამიანური სინატიფე დავთიშობლის ხატად რომ გაცხადდება და სა-ხის გასახსნელად მიგნებულ დეტალებს სკულპტურულ მთლიანობაში წარმოგვიდ-გენს, გარდუვალს გახდის პიესის დემოკრატიული თემატიკის პლასტიკის გახსნას გასცელს მსახიობი.

ი. გიგოშვილი თამაშობს არა უბრალო გლეხის ქალს, რომელმაც შეიძლო უმაღლესი ზენობრიობის უცელაზე არსებითი თვისებების გამუღავნება და მისი პრანიკიპების დაცვა, იგი წარმოგვიდგენს არა მხოლოდ სიცოცხლეს ადამიანისას, რომელიც თანდათანობით იქმნება და მით უფრო მეტად ცხოვრობს, რაც უფრო მეტად იბრძვის, არამედ მსახიობი თავად სილამაზეს თამაშობს. სილამაზე აქ ზენობრიობის ხატია. ზენობრიობისა და სიცვარულის, ურომლისონდაც ადამიანი პიროვნებად ვერ იქცევა. ეს სილამაზე უკველევარ კეშმარიტებაზე დიდი და მა-დალია, რადგან კეშმარიტება როგორიც არ უნდა იყოს იგი, დავას შაინც შეიძ-ლება იშვევდეს, სილამაზე კი დაგას არ იშვევს და სწორედ მასში სხეულდება ადამიანთა მარადიული სწრაულა ჰერმიტებისაკენ.

გრუშეს სახის ამგვარი გააჩირება, ცხადია, დიდი სიძნელეების წინაშე აყენებდა მსახიობს და ი. გიგოშვილმაც, მიუხედავად იმისა, რომ უაღრესად თანამედროვე მსახიობის შთაბეჭდილება შექმნა ვერ შესძლო გრუშეს სალმობათა გზაზე ხასიათის განვითარების დინამიკა წარმოეჩინა. ის, რაც გრუშეს სულსა და ცნობიერებაში ხდება ზედაპირზეა რამდენადმე დარჩენილი და სიღრმისეული სვლები მას, ცხადია, აკლია. (ამ მხატვრულ სახეში არის რაღაც თავიდანვე ფიქსირებული, გამიზნული, აპრილული. უკველივე ეს ძალზე ბრეჭტულია, მაგრამ არაბრეტულია რამდენადმე დაკვეთილებული პათოსი. მიუხედავად ამისა, გრუშეს სახის შექმნა დიდი გამარჯვება მსახიობისა. მისი მხატვრული მისია საკეტით შეიცნობა და ორგანულად უკავშირდება სპექტაკლის მთლიან პლასტიკურ ხატს).

რ. სტურუა ძალიან სხარტ, ზუსტად მიგნებულ კომპოზიციებსა და მიზანცენებს სთავაზობს მსახიობს ეპიზოდის არის ამოსახსნელია. იქნება ეს ხილზე გასვლის სცენა, სადაც ხიდს მიკროფონის დაჭიმულ შენრი წარმოგვიდგრენს თუ ეტლით მგზავრობისა, რომელშიც ადაპტირებული სახითაა წარმოდგენილი პიესის კრელი ეპიზოდი — სასტუმროში. რეკისორი აქ ძალიან ზუსტად აგნებს ლაკონურ ფორმას, და ეპიზოდის აგების ქმედითი პრინციპიც განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება.

ქალბატონები თ. თარხნიშვილი და თ. დოლიძე უაღრეს პიკანტურობას ანიჭებენ გრუშეს ეტლით მგზავრობის ამ დასმასხსოვრებელ ეპიზოდს. ეტლიდან ჩამოგდებული გრუშე კვლავ გაუვება თავის სალმობათა გზას და გადაუყრება კიდეც დიდგვაროვანი ბავშვის მაძიებელ ეფრეიტორს.

იმ⁸ სცენებში, სადაც ი. გიგოშვილის გრუშე და გ. საღარაძის ეფრეიტორი ხდებიან ერთმანეთს სპექტაკლის პლასტიკური სახიერება, მისი გადაწყვეტის პრინციპი განსაკუთრებით მძაფრად განიცემდება. გ. საღარაძე ეფრეიტორს თამაშობს სპექტაკლის უანრული მიმართების ღრმა წვდომით. ეფრეიტორის მუსიკალური თემა ამ შემთხვევაშიც ძალიან ორგანულად არის დაკავშირებული დრამატურგიულ თემასთან და ამ მთლიანობის წარმოდგენას სტატისტიკის ჩეცული სიმსუბურით აღწევს მსახიობი. ეფრეიტორი ყალბზე შემდგარ სამყაროსთან შეეუბას რეგვენის თავდაჭრებულობით ლამობს. ხელქვევითის მხრებზეა ამხედრებული. ხელქვევითი კი ნამდგილი „რეგვენია“ — მას ვ. გოგიარიძე წარმოგვიდგნს. აქ მორჩილება ბოროტების წყაროა და ამიტომა უფრო ადვილი ეფრეიტორისათვის მიზნის მიღწევა. გ. საღარაძის ეფრეიტორის აზროვნების იბივატელური ხასიათი, ცხოვრების სტილი, ხაკისეური მუნდირი და დაუღალავი სწრაფვა მიზნისაკენ უაშებისა და მილიტარიზმის შორეულ ასოციაციასც იწვევს. მსტორულ დაგემილ ეფრეიტორს არც გაღლათობა გაუჭირდება, დარწმუნებულია, „რასაც აკეთებს, ლაზათიანად აკეთებს“. სწორედ ამ განაცხადის ინტონაციაში ცნაურდება მსახიობის დამოკიდებულება შექმნილი სახისადმი. იაზრება მხილების პათოსი. ფრაზა რამდენჯერმე მეორედება სპექტაკლში და მას ყოველთვის გ. საღარაძის გმირები წარმოსთევამნენ. თავადი ყაზბეგის, ეფრეიტორისა და ლოთი ბერის შინაგანი იმპულსების ერთგაროვნება სწორედ ამ ფრაზის სსვადასხვაგარ მოღულაციაში წარმოისახება და დანაშაულით ტებობის თემა კვლავ წარმოგვიდგნს სამყაროს იმ მოდელს, რომლის წესრიგი დამთრგუნავი და არა ამაღლორძინებელი კანონებით შიღღება. ამ კანონების წინააღმდეგაა შიმართული

უანრი ლოკლაშვილის წამყვანის — ინტელექტუალური და ემოციური პათოსტე. სწორედ მის ქმედებაში, მის მიერ შესრულებული ზონგების არსები ეძიებს მაყურებელი ბრეჭის მიერ წარმოდგენილი მხინჯი სამყაროს ლაბირინთიდან გასაღწვევ გზას. ამიტომაც წარმოდგენის კამერტონი — უანრი ლოლაშვილია. მსახიობი დიდ შინაგანი ძალით, სპექტაკლის სტილისა და რიტმის ღრმა გრძნობით აერთიანებს და კრავს წარმოდგენის ცალკეულ ეპიზოდებს. სცენაზე გათამაშებული მოვლენებისადმი დამკიდებულებას განხისი სიმკაცრით ავლენს წამყვანი, მაგრამ ამავე დროს დიდი ვნებითა და ოსტატის პათოსით ასრულებს ზონგებს, რომლებშიც განსაკუთრებით ნათლად იყითხება როგორც პირადად მისი, ასევე მთელი დამდგმელი კოლექტივის პოზიცია. ამ პოზიციაში იაზრება სპექტაკლის იდეა — ადამიანის სიცოცხლის ჭრიშმარიტ აზრად ქველობით მიგნებულ ზეობას რომ მიიჩნევს.

ზეობა სხვადასხვაგარად ესმით სპექტაკლის გმირებს. და აი, ჩვენს თვალწინაა ფილისტერული მორალის ნავსაყუდარი. მის გასაკიცხადაა მიმართული ბრეჭის კალამი, მის კომპრომეტირებას ცდილობს რობერტ სტურუაც. ყვავილებით ამოხატულ დიდ ჩარჩოში ცოლქმარი: ანჯო — მსახიობი შ. გამცემლიძე და ლავრენტი — მსახიობი ჭ. ლალანიძე სხედან. კამუყილების, მიღწეულით ტკბობის იერი დასთამაშებთ საგანგებოდ შერჩეულ პოზაში მსხდომ მეუღლეებს. გაიდეალებული კორილდეობის უკვდავსაყიფად მხატვარია მოწვეული. ავანსცენის გარჩვენა კუთხეში მიღებერტი დგას. სპექტაკლის წამყვანი ოჯახის პორტრეტს ქმნის. ამ მიზანსცენაში მეტჩანის მეცენატობის ასოციაცია იბადება და მაღალ საზოგადოებაში ნაშოვნი ფულით შეღწევის სურვილიცა გაცადებული. ეს თემა პუნქტირული ხასიათისა, მაგრამ იგი შესანიშნავადა პაროდირებული ქ-ნი ანიკოს მეტყველების მანერაში. ჭ. ლალანიძისა და მ. გამცემლიძის აქტიორული დურტი ამ ეპიზოდს სპექტაკლის ერთ-ერთ საუკეთესო სცენად აქცევს.

ქ-ნი ანიკო პატიოსანი ქალია, ზეობრიობის სადარაჯოზე დგას და არ შეუძლია თავშესაფარი მისცეს გრუშეს, რომლის ბავშვებიც მამა არა ჰყავს. ლავრენტის კი მხოლოდ იმ, შინასწარ განსაზღვრულ, მისი სოციალური მდგომარეობისათვის მიზანშეწონილ ერთხელ დაგეგმილ ჩარჩოში შეუძლია ყურადღების გამოიჩინა ულუკმაპუროდ დარჩენილი დევნილი დისადმი.

ბავშვაცხურებული, აკანკალებული და გადაქანცული გრუშე იატაზე ზის. ფილისტერული მორალის განაჩენს ელოდება. სეანის დამთავრდა. ლავრენტი გამდმოდის ჩარჩოდან. მაგრამ გადმოდის იმიტომ, რომ მისი ცხოვრებისათვის ტიპიური, უკვე მოდელირებული კომპრომისი შესთავაზოს გრუშეს.

შემდეგი ეპიზოდის ლოგიკა ადრე მოხსენიებული მთიულური ცეკვის სიმბოლურ მნიშვნელობას განამხელს. ამ ცეკვაში ლავრენტის თამაშის მისია იხსნება. მსახიობი აქ მოთამაშეა, თამაშის ხერხი კა ავანტიურული. მთიულური ცეკვის რიტმს აუკლილი ლავრენტი ცეკვით შემოღის სცენაზე. ცეკვაშივე სთავაზობს გრუშეს მომაკვდაცვე გათხოვებას, მუხლმოყრილი საცეკვაოდ იწვევს, იწვევს თამაშში ჩასაბმელად. თამაშში, რომელშიც მამა და გაყიდა, მაგრამ გაყიდა იხ-ნა გადარჩენილი. გრუშემ მიიღო. შინადადება. მას სხვა გამოსავალი არ აქვს.

შავრენტიმ უკვე გაიხადა ჭუბა. „გაზაფხულდაო“ ოქვა და ტ. ი. თოვლის დაუნი, გზები გაიხსნა და უჯრეიტორი ახლა მაიც მოაგნებს გრუშესა და გრძერნატორ აბაზვილის ვაჟს, რომლის შემცყრობაც 100 ოქრო აღუთევა თავადმა ყაზბეგმა. გრუშე და ლავრენტი ცეკვა-თამაშით გადიან სცენიდან. რეჟისორისა და კომპოზიტორის მიერ ზუსტად მიგნებული მხატვრული ხერხი თავის ფუნქციონალურ მინშვნელობას მომდევნო სცენაშიც ამოგვაცნობინებს და თამაშის თემა თავის განვითარებას გია ფერაძის მიერ იოსების სახის წარმოდგენაშიც პოვებდს.

ომში წასელას ავადმყოფობის გათამაშებით გაარიდა თავი იოსებმა. „მომაკვდავ“ უვილს დედამ ჭვარი დასწერა. უბედურება ფულის შოვნით შეიმსუბუქა. სცენაშიარებული, აუთანელი ყოფით გაუხშებული დედამთილის სახეს ბრეჭტის თეატრისათვის დამახასიათებელი მეცაცრი პლებეური ძალით, ნატურალისტური უხეშობით წარმოგვიდგენს მსახიობი ლიკილა ძიგაშვილი. შესაძლოა მსახიობი ზედმეტად უხეშია ხასიათის არსის გამოვლენაში, მაგრამ იგი ძალიან ნარელს ხდის ეპიზოდის მიმართებას, გაყიცხვის პათოსს ანტიხალხური და ანტიპატრიოტული თემის გააზრებაში. წარმოდგენაში კიდევ ერთხელ მტკიცდება, რომ ომი წააგო საქართველომ. უბრალო ხალხმა, თავადებმა კი იგი შოიგეს ომის წარმოებისათვის გაღებული თანხების წარმატებით. იოსებისა და დედამთილის კოუფა, მათი არსებობის წესი შედეგია სახელმწიფოს უთავუამო მმართველობისა. ყალყუჩე შემდგარი, დასანგრევად შეტორქმანებული სამყაროს სურათს ბრეჭტის თეატრისათვის მისაღები ნატურალურიზმით წარმოგვიდგენს ეპიზოდი და ქორწილე თუ ქელებზე მოსული ლოთი ბერი დაგვმოძღვრავს. „ომი დამთავრდა, მშვიდობისა გვშინოდეთ ხალხოო!“ დაუპატივებელი სტუმრება მთიულურს იციპვებენ და მკვდრეთით ალმდგარი მეუღლე ქმრის უფლებების გამოყენებას ეცდება. ტანს დააბანინებს გრუშეს. უკანასკნელად გაისმის მთიულური ცეკვის წყვეტილი მელოდია და მისი რიტმი გრუშეს გულისძგრასაც განამხელს, საკუთარი ბეჭნიერების ფასად რომ დაუჭდა ეს თამაში.

ბანაობის უანრულ სცენას მშვენივრად ატარებს გ. უერაძე. საექტაკლის სტილის გრძნობით, დიდი იუმორითა და ტაქტით ქმნის მსახიობი იოსების სახეს, მაგრამ მისი წარმატება პიროვნული თვისებების პედალიზირების გზით უფრო მიღწეული, ვიდრე შედეგი დიდი აქტიორული ოსტატობისა. მართალია, პიროვნული და აქტიორული შესაძლებლობები ისეთ კომპლექსურ მთლიანობას ქმნიან, რომ ძნელია მათი გათიშვა, მაგრამ სპექტაკლის სხვა სახეთა წარმომავლობაც იძლევა ამგვარი დიფერენცირების შესაძლებლობას. წარმოდგენის ზოგიერთ სახეში შესამჩნევა, აქტიორის ტკბობა უკვე მიღწეულია და აღრინდელ მიგნებათა განმორება. ჯემალ დალანიძეც კი ვერ გაექცა ამ ცოცხლებას.

რ. სტურუა უკვდლოვის ვერ აღწევს ჭრიშარიტ აქტიორულ პროფესიონალზე ააგოს წარმოსადგენი სახის არს. ამიტომ სპექტაკლის აქტიორულ ანსამბლს კონსტრუირებული სტილის ნაკერებიც ეტუობა. ამიტომ ქართული სცენის ცნობილი ოსტატი მ. თბილევიც ვერ აღწევს შესაძლებლობათა სრულ გამოვლინებას. ნათელა აბაზვილის სახე რამდენადმე ამოვარდნილია წარმოდგენის სტილური მთლიანობიდან. ამ სპექტაკლში, ისევე როგორც უველა სხვა სპექტაკლშიც, არის მეტნაკლები სისრულითა და წარმატებით შექმნილი სახეები. კ. ხეკან-დელიძის მიერ წარმოდგენილი სამივე სახე — გლეხის, ჭანდიერისა და ქმჩის

გამახსოვრდება, ოღონდ ჰუსტად მიგნებული ტიპაჟის წყალობით. ასევე ტიპა-ურია ლ. ჩხეიძის — ცოლი, ლ. დამბაშიძის — გლეხის ქალი, გ. საღარაძის გუ-ბერნატორი აბაშვილი და რ. ჩხაიძის — ბიურეგანი უმთავრესად სქემებია. მი-ზეზა ამისა ფრამატურგიულ მასალაშიც ძევს. პაპუაშვილის შალვა კი ისევ აქ-ტიორის პლასტიკური მონაცემების დაუზოგვი გამოყენებაზეა აგებული. ს. ლალი-ძის ადიუტანტი — ისევ მსახიობის ფაქტურული მონაცემების დემონსტრირებაზე. ლ. ბურბუთაშვილი ძიძის პიანისტურ სახეს ქმნის. ლ. ჭავჭავაძის და გ. ბაქრაძის სახეები კი ისევე, როგორც სპექტაკლის სხვადასხვა ეპიზოდებში მონაწილე მსა-ხიობები უმთავრესად ფონისათვის სტირდება რეჟისორის. ამიტომ შემოქმედები-თო ინტელექტის პათოსი წარმოდგენის რეჟისორულ გააზრებაში უფრო იყიდე-ბა, ვიდრე ვლინდება აქტიორული შესრულების დონეში.

სპექტაკლის შხატვრულობის საერთო შასშტაბი, მის უაღრესად პლასტიკურ, კარუსელურ ფერხულში მართლაც ძნელი იყო უველა სახის გახს-ნა. აქტიორული ოსტატობის არსებითი პრინციპების გათვალისწინებით. მიუხედა-ვად ამისა, „კავკასიური ცარცის წრე“ რუსთაველის თეატრის უახლესი მხატვრუ-ლი ტენდენციების ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს და ქართული თეატ-რის დიდ გამარჯვებათა რიგს მიეკუთვნება. მასში განსაკუთრებით მძაფრად გამ-შლავნდა ქართული რეჟისორის პოტენციური შესაძლებლობები, წარმოჩნდა ერ-ოვნული თეატრალური კულტურის მასშტაბები.

რობერტ სტურუაშ შექმნა ისეთი სპექტაკლი, რომლის თეატრალობა და არ-ტისტიზმი თეატრალური სამყაროს უველა ცენტრში შეინარჩუნებს ჭრიშმარიტი მხატვრულობის მნიშვნელობას. ეს განსაკუთრებით ძვირფასია ჩვენთვის, რაღაც ჭრიშმარიტება, რომელიც პირინეის ნახევარულობის იქნება ჭრიშმარიტებად არ მი-იჩინევა, არც შეიძლება ჭრიშმარიტებად იქნას შერაცხული“ (ბლეჭ პასკალი).

„ეს ფეხშიშველობა მე, რო-
გორც მსახიობს, შინაგანად მეხ-
მარება უფრო ცხადად წარმოესა-
ხო მაწანწალა, ყვარლებარეს ნა-
ტურა. ყვარლება ფრავიც აც-
ვია, მაგრამ ამით მე არ ვყარგავ
პერსონაჟის ბოსიაკურ საწყისს.
იგი ნაძირალა და წმინდანად,
ხალხისათვის წამებულ კაცად
გვაჩვენებს თავს.“

რაც შეეხება ნიღაბს, ამაზე კი
ვიტუვი ძველი ბერძნები ხში-
რად მიმართავდნენ ამგვარ თე-

ატრალურ ნიღაბს. მიუხედავად
იმისა, რომ ამგვარი ნიღაბი მსა-
ხიობს ხელს უშლის სრულად გა-
მოხატოს პერსონაჟის სულიერი
მოძრაობანი, ამ სპექტაკლში იგი
მაინც მნიშვნელოვან კომპონენ-
ტად მიმაჩნია — ყვარლება არ
გვევლინება თავისი ნამდვილი სა-
ხიობ, მას უდიდესი ნიღაბი აქვს
აუკანებული ცხოვრებაში, იგი
მუდამ შენიღბულია“.

რამაზ ჩხილვაძე

რობერტ სტურუა ფიქრობს...

(„თეატრი და ცხოვრების“ ჩედაქტორის საუბარი რ. სტურუასთან)

— მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად დგამთ არაქართულ პიესებს, თქვენი სპექტაკლები ყოველთვის ქართულია. ამასთან დაკავშირებით გვიჩნდება ერთი შეკითხვა: თქვენი სიჭაბუქის წლებში უურნალ „თეატრის“ ფურცლებზე, ქართული ხასიათის თაობაზე საუბრისას, გამოვთქვით მოსაზრება, რომ ეძებთ ქართული ხასიათის ოეტრალურად გამოსახვით ფორმას, თუმცალა, შესასწავლად მიგაჩნდათ, თუ რომელი კუთხის ქართველში ვლინდება ქართული ხასიათი; დინგ, აუჩქარებელ სვანში და კახელში, თუ ცეკვიტა და მყიდრცხლ გურულში, ან მეგრელში. ღოლეს ქართული ხასიათის გადმოცემისას რა თვისებები იქცევს თქვენს ყურადღებას?

— მაშინ მე ახალგაზრდა ვიყავი და მეგონა, რომ ამას გავიგებდი და მივხდებოდი, მაგრამ ახლა, როცა სამოცი წლის გაცდი, მივცვდი, რომ ამის გამოცნობა ძალიან ძნელია. პრაქტიკულად ჩემს ცოდნას, ქართული ხასიათის გაგბაზი, არაფერი მომატებია, უბრალოდ უფრო მერყევი და ეჭვანი გავცდი საკუთარი თავის მიმართ. ბოლო ათი წლის განმავლობაში იხტიო თვისებები დავინახე ქართველი კაცის ხასიათში, როგორსაც არ ველოდი. ამას პირველად არ ვამბობ, შეგონა, რომ ქართველი კაცი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ბრძოს ნაწილი, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ შეიძლება. ამიტომ ახლა სხვანაირად ვუყურებ ამ საკითხს. როდესაც გამძალებული ბრძოლა მიმდნარეობდა ეროვნული თეატრის პრობლემებთან დაკავშირებით, თუმანიშვილმა დადგა რამდენიმე სპექტაკლი, რომელმაც უდიდესი სკანდალი გამოიწვია. ეს იყო სამოციან წლებში და მე ვკითხე ტოვსტონოგოვს, თუ როგორ უნდა დაგვიდგა ქართული სპექტაკლები, რაზეც მან შიპასუნა: თქვენ არაფრის ხელოვნურად გაკეთება არ გვირდებათ, თქვენ მაინც დადგამ ქართულ სპექტაკლებს, არ ვინდათ სპეციალურად არაფრის გაკეთება თუ ფიქრობთ, რომ გარებნულ მხარეებს, ჩოხებს და ეთნოგრაფიულ ელემენტებს ეროვნულის ხაზგასმა შეუძლია, მცდარი აზრია, ამიტომ ძალიან გთხოვთ იმუშაოთ ისე, როგორც მუშაობდით.

— ბავშვობაში და სიყმაშვილეში ელენე ახვლედიანის სახლ-მუზეუმში ღორლიაკთან ეზიარეთ თეატრალურ ხელოვნებას, თუმცა, უძლევებ გადაწყვეტილი გქონდათ კინოჩეკისორი გამდარიყვაოთ. მიუხედავად ამისა, ფიზიკის ფაკულტეტის სტუდენტი აღმოჩნდეთ, მერელა მოხდით თეატრალურ ინსტიტუტში რაოდნი ს. მ-ე-ვ-

— დორლიაკი იყო რახტერის ცოლის ძმისშვილი, რომელიც ამჟამად თეატრ „მალაია ბრონნაიას“ ცნობილი მსახიობია, მაშინ მოსკოვში ის ძალიან ცუდ წრეში მოხვდა და გამოგზავნეს კავკასიაში. მან გადაწყვიტა სპექტაკლის დადგმა, როგორც აუცილებელი სამურნალო საშუალება, ისე როგორც ფსიქიატრია-შია მიღებული — გიუგები თამაშობენ სპექტაკლს და ამით ეჭიარებიან ნორმალურ ცხოვრებას, განიკურნებიან. აჩჩევანი „რევიზორზე“ შეაჩერა. მე ვთამაშობდი გოროდნიჩის, დორლიაკი — ხლესტაკოვს. რასაკიორველია, ამხელა პიესას ჩვენ ვერ დავდგმდით და დამთავრდა იმით, რომ ვითამაშეთ სახელობ ლომპიადაში. საერთოდ, ყოველთვის მინდოდა მიმელო მონაწილეობა დრამწრეების სპექტაკლებში. სკოლაში გვქონდა ძალიან კარგი დრამწრე, მაგრამ იქ მე არავინ მიმღებდა, რადგანაც მათ სტირდებოდათ ლამაზი, წარმოსადგი ახალგაზრდები. ამიტომ მე პარტერიდან დაკომპლექსებული ცუკურებდი ამ სპექტაკლებს. სახასიათო როლები კი მაშინ არ იყო, რადგანაც დგამდნენ იდეოლოგიურ სპექტაკლებს. ბოლოს, გამჭარებულმა მივაშურე პიონერთა სასახლეს, სადაც ლიტერატურული წრის ხელმძღვანელო იყო ირინე გოცირიძე და მასთან ვთამაშე ლიტერატურულ კომპიუტრიში. გადაწყვეტილი მექონდა ჩამებარებინა ფიზიკის ფაკულტეტზე, ოქროს მედალი მქონდა და არ ვიცოდი, სად წამელო. მოსკოვში მშობლებმა არ გამიშვეს, ძალიან პატარა ხარ მოსკოვისთვის — ასეთი ბაბილონისთვის და წაიპილწებით. თეატრი ისე არ მიყვარდა, როგორც კინო, იმ პერიოდში ცველანი ამბობდნენ, რომ თეატრი კვდება და მეც ამ ტალღამ ამიტაცა. ამიტომ გადაწყვეტილი წავსულიყავი კინოში. მთელი ჩემი ცხოვრება ვწერდი სცენარებს და სულ ვაირებ გადაღებას, ახლა უკვე დავამთავრე სცენარი, რომელიც მოვუცვი რეზონსიებს, მას მოწეონა, შაგრამ ალბათ, ვერ გადავიღებ იმიტომ, რომ ძალიან ძიები ფილმი გამოდის. თეატრში კი შემთხვევით აღმოჩნდი: როდესაც საბუთები მიქონდა უნივერსიტეტში ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტზე ჩასაბარებლად, შემხვდა ჩემი მეგობარი, რომელმაც ოქროს მედალზე დამთავრა, მე ვყითხე: ჩააბარე საბუთები? იმან მიპასუხა, რომ ჩააბარა ფიზიკა-მათემატიკურზე. შემდეგ შეითხა შენ სად ჩააბარე, მე ვუთხარი თეატრალურ ინსტიტუტში მეტე. ჯიბ-იით ვუთხარი. სხვა გზა არ მჩჩებოდა — წავდი და საბუთები თეატრალურ ინსტიტუტში ჩააბარე.

— თანამედროვე რეჟისურის მეტრები: სტრელერი, ბრუკი, ბერგმანი, თუმანიშვილი, მათთან ერთად მოიხსენებენ თქვენს სახელს. რამელთან გრძნობთ ზველაზე მეტად შემოქმედებით სიახლოვეს და რატომ?

— ალბათ, მარტო ბატონ მიშასთან. ჭერ ერთი იმიტომ, რომ ჩემი პედაგოგი იყო, მეორე ის, რომ ჩვენი თეატრის რეჟისორი, ჩვენი თეატრის რეფორმატორი იყო, მართალია, იგი წავიდა ჩვენი თეატრიდან და ეს შეიძლება ბეჭინიერებაც იყო შისთვის, მაგრამ მან უკეთესა ახალი, შესანიშნავი თეატრი, სადაც მოახერხა

მთლიანად გამოევლინა საკუთარი შესაძლებლობები. რაც უჭირდა იმ დიდი ბრძოლისა და ტკივილის გამო, ჩვენმა თეატრმა რომ მიაყენა. მიმაჩინა, რომ ბევრი რამ საერთო ბატონ მიშასთან მაქვს, ვიღერ იმ რეჟისორებთან, თქვენ რომ ახ-სენერთ.

— თეატრი ეპოქის პირმშოა და ალბათ, ამით იყო განპირობებული ის, რომ სამოცდათიან წლებში თქვენ დაინტერესით პოლიტიკური თეატრით, „ყვარცვარე“, „რიჩარდი“ სწორედ პოლიტიკური თეატრის ნიმუშებით. ე. ი. ცხოვრება გვარნახობდათ უანრს, მაგრამ ერთია ცხოვრება და მეორე — თეატრი. სამოცდათიანი წლების პოლიტიკური თეატრის სცენურ სპექტაკლებში ღლეს, 90-იანი წლების ახალი რეალობიდან გამომდინარე, რა კორექტოვებს შეიტანდით?

— მე ვიტოოდი, რომ 70-იანი წლების უკეთა ჩემი სპექტაკლი, გარდა „ყვარცვარესი“, პოლიტიკურ თეატრს არ წარმოადგენდა. ჩვენ უბრალოდ ვეხებოდით პოლიტიკურ პრობლემებს, მაგრამ, ჩვენდა საბეჭინიეროდ, არ მივმართავდით შესველ პოლიტიკას. ჩვენი სპექტაკლები ყოველთვის ხელოვნებას ემსახურებოდა და ამიტომაც ამ პერიოდის ჩვენს მიერ დაგმული სპექტაკლების ღონე უფრო მაღლალი იყო, ვიღერ ამავე პერიოდის რესული თეატრისა, სადაც საქმარისი იყო სცენიდან გრეჭვა სიმართლე და მაყურებელი სპექტაკლზე მოდიოდა. ეს იმიტომ, რომ კიდევ ერთხელ მოესმინა ის, რაც უკვე იცოდა.

დღევანდელი კორექტივები, უბრალოდ ახავმა მოიტანა, ვინაიდან მეჩვენება, რომ პოლიტიკასთან ბრძოლა სისულელეა. ის პატარა კოლოს ნაკბენივითაა ამ საშინელ, მე ვიტოოდი, სისიცნეზე, რომელსც დღეს პოლიტიკას ვეძახით. საქმე ისაა, რომ, როცა „რიჩარდ მესამეს“ პარტერიდან ხუთი რიჩარდი უყურებს, ისინი იმ მომენტში რიჩარდის მხარეზე არ არიან, საკუთარ თავს ვერ აიგივებენ მასთან. პირიქით — ემციურად და ინტელექტუალურად ასეთი ადამიანის წინააღმდეგნი არიან, მაგრამ დილით, როცა ილვიძებრნ, კვლავ აგრძელებენ თავიანთ სისტემიან საქმეებს. ამიტომ, საქმაოდ დიდ რომანტიზმად მიმაჩინა, ჩავთვალო, რომ თეატრს შეუძლია რაიმეს გამოსწორება ცხოვრებაში. მე მაინც ვფიქრობდი, ყოველ შემთხვევაში მეგონა, რომ რაღაც შეიცვლებოდა, მაგრამ აუცილებელი არ არის თეატრმა რაღაც შეცვალოს. მას შეუძლია უბრალოდ შექმნას გარკვეული საზოგადოებრივი აზრი და ეს უკვე საქმარისია. როცა ის ბოროტებას ბოროტს უწოდებს და სიკეთეს — კეთილს, მისი უფრნეცია შესრულებულია. თეატრმა უბრალოდ შეიძლება შეგვასხვნოს, რა არის ძირითადი ცნებები, ის ქრესტომათიული ჭრიშარიტებანი, რომელიც გვავიწყება, რომ, რაც არ უნდა მოხდეს, რა საშინელი დროც არ უნდა მდვინვარებდეს, რა სიბიძურეც არ უნდა იყოს ჩვენს გარშემო, ეს კანონები არ იცვლება და ჩვენ დავისჯებით კანონებით, თუნდაც იმ კანონებით, რომელიც ბიბლიაშია ჩატერილი.

ჩვენ სულსწრაფი ხალხი ვართ. გვეჩვენება, რომ, თუ რაღაც შეიცვალა, რა-ღაც წავიდა და აღარ დაბრუნდება, ახალი უცხად უნდა მოვიდეს და უკერამ უცხად უნდა მივიღოთ ამგვეუნიური სიკეთე. მაგრამ ცხოვრებაში ახე არ ხდება. ჩვენ ცხოვრობდით, მე ხშირად ვიყენებ ამ მეტაურობას, ზოოპარკში, სადაც ახე თუ ისე გვაჭმევდნენ. თუ ვიყავით ლომები, მოპქონდათ გაყინული ხორცი, რომ-

„უეჭველია, „სეილემის პროცესი“ რუსთაველის სახ. თეატრში (რეჟისორი რ. სტურუა) — ყველაზე საუკეთესოა საბჭოთა სკენაზე განხორციელებულ ამ პიესის მრავალრიცხვანი დადგმებიდან“.

3. კლუბი

„ნამდვილ რეალიზმსა და ადამიანის შინაგან ცხოვრებაში, სულიერ სამყაროში ჩაღრმავებას მიაღწია რეჟისორმა რ. სტურუამ, რომელმაც დადგა ნ. დუმბაძის პიესა „მზიანი დამე“. რეჟისორმა შეძლო ნამდვილად დრამატურგიულ სიტუაციებში მიეღწია ჭეშმარიტი ოპტიმიზმისათვის და არ დაეთმო შინაგანი სიმართლე“.

3. კლუბი

„ხანუმას“ თაობაზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი მუსიკალური თეატრისა და კომედიური სანახაობის შეერთების, სინთეზის შედეგად წარმოქმნილი სპექტაკლი იყო.

ნოდარ გურაბანიძე

„სცენის გარეშე რომ მოყვასინოთ „რიჩარდში“ გაუღერებულ მუსიკას, დარწმუნებული ვარ, საშინელი შთაბეჭდილება დაგრჩებათ. თუნდაც სტილისტური სიტრელის გამო, რომელიც ეწინააღმდეგება ნორმალურ გემოვნებას; მე არ ვამბობ კარგ გემოვნებას, ვამბობ, უბრალოდ ნორმალურ გემოვნებას“.

გიგ შანჩელი

ლის ნახევარს ზოოპარკის დირექტორი და თანამშრომლები თავიანთთვის იყოფდნენ და თავად წევეტდნენ, როდის უნდა მოესპონ ესა თუ ის მხეცი სიბერისა, თუ უბრალოდ არმოწონების გამო. ასე რომ თვითონ წევეტდნენ ჩვენს ბედს. ერთი შეხედვით, კარგადაც ვცხოვრობდით და არ ვჩეუბობდით, რადგან გალიაში ვიყავით ცალ-ცალკე გამომწვდელულნი. ასთა ეს ზოოპარკი დაიშალა, გალიები აღარ არის და ვცხოვრობთ ბუნებრივი წესით ტყეში, რაც საკმაოდ რთულია. აქ საკუთარ ბედს თავად განაგებ, შენი წარმატება შენება დამოკიდებული, არავინ მოგცემს იმაზე მეტს, ვიღრე შენ ღირხარ. რასაკირველია, ჩვენ არ ვართ მიჩველია ასეთ ცხოვრებას და ვვინის. როდესაც ცხოველებს ზოოპარკიდან ტყეში უშვებენ, ისინი ვეღარ ცხოვრობენ, იღუპებიან, და ეს იმიტომ, რომ ნაღირიბა არ შეუძლიათ, არ არიან მიჩვეულნი დამოუკიდებელ ცხოვრებას, თავისუფლებას. ამიტომაც უნდა მოვითმინოთ, უნდა გავიდეს დრო. მაგალითს ისევ ბიბლიიდან მოვიყვან, შოსემ ხომ ორმოცი წელი ატარა თავისი ერი, მონობა რომ დავიწყებოდა.

— 70—80 წლების თქვენს სპექტაკლებში სცენაზე იღვნენ რუსთაველის თეატრის საშუალო თაობის მსახიობები. დღეს თქვენს სპექტაკლებში სრულიად ახალი თაობის მსახიობები თამაშობენ და შედეგი თაოქმის იგივეა. რა შემოქმედებით ახსნას მისცემდა ამას რეჟისორი სტურუა?

— შეიძლება სახეზე მთლად იხეთი დონე არ არის, საშუალო თაობა რომ იყო, მაგრამ თოთქმის იხეთივეა. საერთოდ, იდეალურად ითვლება თეატრი, სადაც კარგად ნაწილდება „რომეო და ჯულიეტა“. ე. ი. როდესაც თეატრი დგას პიესას, სადაც ყველა თაობის წარმომადგვნელია და, რაც მთავარია, რომეო და ჯულიეტა ახალგაზრდები არიან. ამიტომ, ბუნებრივია, ყველა თეატრი ცდილობს დასში

სხვაგადასხვები თაობის და თანაც მაღლალი დონის მსახიობები ჰყავდეს, მიმართია, რომ უზრო შეტი ახალგაზრდა მსახიობი უნდა მივიღოთ, რაღაცაც ჩვენი ოეატრის დღვევანდელმა ახალგაზრდებმა თითქმის 30 წლის ასაკს მიაღწიეს. ეს პროცესი უნდა მუშაობით იყოს. თუ გვინდა, რომ ოეატრში ახალგაზრდობა შეინარჩუნოს, რაც ჩემი პროცესი დასრულდებოდა.

ჩევნ, რუსთაველის თეატრის არც ერთი რეკისორი ინსტიტუტში არ ვაწავა-
ლით, მაგრამ როცა ახალგაზრდები ჩევნს თეატრში მოდიან, ვერძნობ, რომ ისინი
შინაგანად მომზადებული არიან. ხშირად გამევირვებია, საიდან ცის ამა თუ იმ
მსახიობმა ისეთი რამ, რასაც თეატრის საშარეულოში ვეძებთ ხოლმე და მივსულ-
ვარ იმ დასკვნაში, რომ უბრალოდ მეც ასე მოვიქცეოდი, თუ ჩემს საყარალე,
დავუშვათ, მარჯანიშვილის თეატრს ავირჩევდი და შინაგანადაც ამ თეატრისთვის
მოვემზადებოდი. ამიტომ ახალგაზრდებს ძალიან მცირე დრო სჭირდებათ რუს-
თაველის თეატრში ადაპტაციისთვის. ერთი სეზონიც კი საკმარისია იმისთვის,
რომ მიხვდნენ, ვინ რა შესაძლებლობების მქონეა. ბეღინიერი ვარ თუ ასეა, რე-
გორც თქვენ ბრძანეთ, რომ ეს თაობა მაღალი აქტიორული დონით წარმოჩნდე-
ბა სკონიშვილი.

— თქვენ გიმუშავით ქართველ დამატურგებთან. ჩა: იტყო-
ლით ქართულ დრამატურგიზმი?

გასაჭირო მთელს მსოფლიოს რომ ადგას, ყველა სფეროს ექვება. დრამატურ-
გიაც და ოვატრიც ქრიზისს განიცდის. საქმე ის კი არაა, რომ რეჟისორები და
მსახიობები არ არიან, არამედ თეატრი თითქოს გაუსტინებულა იმის მოლოდინში,
რომ აა, ახლა რომელმაც დრამატურგი „იმშობირებს“ და მას ახალ მოდელს შეს-
თავავს. დრამატურგის გარეშე თეატრი არ არსებობს, უფრო მეტიც, ისინი
გვაწვდიან ჩვენი ცხოვრების ახალ ხედვას, თუმცა, რეჟისორებმაც უკვე დაწყებს
სეთი ნაწარმოებების დაღმა, რომელზეც ადრე ვერც კი იფიქრებდი. ისინი დგა-
ენ რომანებს, არადრამატურგიულ მასალას, ჰერენინგგბეს და ა. შ. ჩემი დრმა-
ტერნით, ეს კრიზისი იმითაა გამოწვეული, რომ გვაკლია თეატრის ახალი ხედვა,
რომელიც აუკილებლად დრამატურგმა უნდა მოავაწოოს.

— თქვენ ასმდენიმე პიესის აკტორი ხართ. სტურუა — ღრამა-ტურგი იმასაც კი ვერ გაბედას, რომ მიესალმოს სტურუა-ჩეკი-სორს, მაგრამ თქვენ მაინც განახორციელეთ ეს პიესები. ხომ არ შეიძლება აქედან გამომდინარე, ვითქმიროთ სტურუას ურთიერთობაზე ქართულ ღრამატურგიასთან ე. ი. ანალოგიური დონის ქართული პიესები, რომ მეტი დაგედგათ, ხომ არ წასწევდით ქართულ ღრამატურგიას ჭინ?

— შეიძლებოდა წამეტია, ალბათ, წავწევდი კიდეც. მოგეხსენებათ, რომ რეფი-სორის სულში იმალება ორი მხეცი: დრამატურგი და მსახიობი. ორივეში საკ-მაოდ დიდ უნიჭიბას ავლენს რეისორი და ამიტომ ამ კომპლექსს ფარავს იმით, რომ დგამს საკუთარ პიესებს და ხშირად უნდა თამაში თეატრში თუ არა კინოში მაინც, მაგრამ ჭერ-ჭერობით არ გამოდის, რომ საკუთარ სპექტაკლში ეთამაშოს რეფისორს.

— პრესაში დროდადრო გამოჩნდება ცნობა იმის თაობაზე, რომ გსურთ ფილმის გადაღება. რობერტ სტურუა რეფისორს, რომელ-მაც გამონახა ისეთი თეატრალური საშუალებები, რომ ეთქვა ის, რაც მას სურდა, რისთვის გვიჩრდებათ კინო. განა-ძეფირელის კინო-შექსპირი სწობს სტურუას თეატრალურ შექსპირს?

— შეიძლება ძეფირელის ფილმი „ჰამლეტი“ რუს უფრო უარესი, ვიდრე ძეფირელის სპექტაკლი „ჰამლეტი“ (მართალია, მე არ მინახავს, მე მგონი, არც და-უდავს სპექტაკლი) მაგრამ მე უბრალოდ მინდა გადავიდო ფილმი, რადგანაც ეს ჩემი ოცნებაა. პირველი სცენარი რომ დავწერე, თეატრს მაინც ვერ ვუდალატე და მოქმედება პროვინციულ თეატრში ხდებოდა. ამჟამად სცენარი, რომელსაც ვწერ, ეს არის ტრილერი, მე ვიტუონი ძალადობის მატარებელი და ძალიან დაძა-ბული სიუჟეტით, მე საერთოდ მიყვარს ეს უარი. მოქმედება იწყება თბილისში და მთავრდება წენარი იყენის კუნძულზე. თბილისის ომი ახალი დამთავრებუ-ლია. მთავარი გმირი არის ქართველი, რომელიც ლუგინის მიხედვით ალმოჩი-დება გრალის მცველთა შთამომავალი; ამის შესახებ ის უცაბედად გაიგებს. გავ-რცელებულია მოსაზრება, რომ მხოლოდ მართავს 12 კაცი. საერთოდ მე მაინ-ტერესებს ორდენები, მასონების თემა. ამ ბიჭს ელის ადგილი ელიტაში. წენარი იყენის კუნძულზე, სადაც ამ 12 კაცის რეზიდენციაა, არ შეიძლება მოხვდე თუ არა ხარ მასონი ან გაბრწყინებული. ასეთია ფაბულა, დანარჩენს ვერ მოვყვები. მე მინდა გადავიდო ფილმი და ავისრულო ჩემი სიყმაწვილის ოცნება.

— ცხადია, რომ თქვენი მასწავლებლები რეფისორები იყვნენ, მაგრამ თქვენი სპექტაკლებიდან გამომდინარე გვეჩენება, რომ კრ-გად იცნობთ თანამედროვე ფილოსოფიას, რომელმა ფილოსოფოსმა ან ფილოსოფიურმა სკოლამ იქნია თქვენშე გაეღვნა?

— სამწუხაროდ, ფილოსოფია მე ვიცი როგორც მოყვარულმა და ძალიან ვდარდობ, რომ დროზე არ მივაქციო ამას სათანადო უურადლება. ახლა, როცა უკვე ვიწყებ კითხვას რომელიმე ცნობილი ფილოსოფოსისა, მე ვგრძნობ, რომ არ მესმის მისი ენა. რადაც ზღვარამდე მესმის, მაგრამ მერე უკვე აბსტრაქტული აზროვნება ჩემთვის ძალიან მიუწვდომელია. ამიტომ გადავწევიტე, ვიყითხო, რაც შეიძლება მეტი და მერე იქნებ რაღაც გაიხსნას. ამჟამად მე გატაცებული ვარ კარლ იუნგის ანალიტიკური ფიქოლოგით. უცნაურად მოხდა, რომ მეოცე საუ-

კუნძული ფსიქოლოგებმა მთაწყეს უდიდესი რევოლუცია ფილოსოფიაშიც. ესენი არიან ფრიდი და მისი მოწაფე იუნგი, რომელმაც უძღვებ ვითომ უარყო თავისი მასტავლებელი და უფრო ზოგადი თეორია შექმნა. ახლა ძირითადად ამაზეა გამახვილებული ჩემი უურადღება. რამდენიმე თვეა, მეც ნიცხეს ვსწავლობ (მრცვენია, ამას რომ ვამბობ); რომელიც ჩვენ სრულიად იდიოტურად უარვავით, რადგან ჰიტლერმა არახსროად გამოიყენ მისი მოძღვრება. ისევე როგორც აკრძალული იყო ვაგნერის მოსმენა. სამწუხაროდ, გვიან მივხდი, რომ რეჟისორი თუ არ არის პატარა ფილოსოფოსი, ის საერთოდ არ იქნება კარგი რეჟისორი. იმიტომ, რომ ჩვენისორმა სცენიდან გარდა იმ ამბისა, რომელიც უკვე ვიცით, უნდა შემოვთავაზოს ოდნავ შეცვლილი ახალი სამყარო, ახალი მოდელი სამყაროსი.

— ბევრს მოგზაურობთ, ბევრ თეატრთან ვიზიტებათ მუშაობა, რომელი ქვეყნის თეატრი მიგაჩნიათ დღესდღეობით საინტერესოდ?

— უველა ქვეყნის თეატრი თავისებურად საინტერესოა, მაგრამ სამწუაროდ, მე კარგად არ ვიცნობ მას. როდესაც სხვა ქვეყნაში ჩავდივარ მე იქ მახდება რეპერტიციების ჩატარება, პრაქტიკულად სულ თეატრში ვარ, მრჩება ერთი კვირა დღე და მირჩევნია დავათვალიერო მუზეუმები, ქალაქი, ვიდრე წავიდე საქართველოში. თუნდაც იმიტომ, რომ მინდა უბრალოდ დავისვენო თეატრისაგან. აქედან გამომდინარე, პრეტენზიასაც ვერ ვიკისრებ, რომ ვთქვა როგორია სხვა ქვეყნის თეატრები. მე მხოლოდ მსახიობთან მუშაობის შედეგად გამომაქვს რაღაც დასკვნები ამა თუ იმ ქვეყნის თეატრალურ სკოლაზე, სტილზე, ძალიან მიადგინდება მუშაობა ფინელებთან, რადგან მათი ტემპერამენტი თითქოს უფრო ახლოსაა ჩემთან (რუსებთან გასაგებია, რადგანაც ჩვენ ერთი იმპერიის მონები ვიყავთ და საერთო პრობლემები გვაქვს), ხოლო სანაზ ინგლისელი მივდება ჩემს სურვილებს და ჩემს გარკვეულ სტილს, უკვე პრემიერა უნდა ითამაშონ. საერთოდ, ტრადიციულად ინგლისურ თეატრს ძალიან მოკლე ვადა აქვს — ხუთი კვირა არის მაქსიმუმი. სხვათა შორის, ესეც იყო მიზეზი, რის გამოც პიტერ ბრუკმა დატოვა ინგლისის თეატრი. ამიტომ ძალიან რთულია იქ მუშაობა, პრაქტიკულად არ გრჩება დრო, რომ იყო თავისუფალი და ეძებო სხვადასხვა ვერსია, ისე როგორც ამას ვაკეთებოთ ჩვენს თეატრებში. ლონდონში „პამლეტი“ დადგი ხუთ კვირაში. თავიდან ეს წარმოუდგენლად მეჩვენებოდა, მესამე კვირას, როდესაც „პრაგონი“ ვითამაშეთ, გაოცებული დავრჩი, რომ მზად მქონდა მთელი „პამლე-

რთის. საინტერესოა, როგორ ამცირებენ იქ შექსპირს; ჩე შეგონა, რომ: ლექსის გაწყვეტა შუაში არ შეიძლებოდა, მათ კი შეუძლიათ ამის გაკეთება. იგივე პრობლემა მქონდა „ხატირიკონში“. მე არ მომწონს შექსპირის რუსული თარგმანები; მოიხედავად იმისა, რომ ისეთმა გრინიალურმა პოეტმა თარგმა, როგორიც არის ბორის პასტერნაკი, მაგრამ იმდენად ლექსია, როდესაც პარტერში ვჰივარ და უსმენ ეს ლექსი უკვე ნერვებს მიშლის, თითქოს აზრს ვერ მივყვები. ამიტომ მე და ლიტერატურული ნაწილის გამგემ ავიღეთ և თარგმანი, პასტერნაკის ორი რედაქცია, სამხატვრო თეატრის ეგზემპლარი. უნდა ითქვას, რომ სამხატვრო თეატრში ორგერ დაიღდა „პამლეტი“. პირველად გორდონ ქრეგმა დადგა და ეს დადგმა მარჯანიშვილმა დასრულა, რის გამოც იგი იძულებული გახდა წამოსულიყო თეატრიდან, რადგანაც სტანისლავსკის ოეროია და შექსპირი ერთმანეთს ვერ მოერგო. ეს მხოლოდ პიტერ ბრუკმა მოახერხა. შან სტანისლავსკის გამოცდილება გადმოიტანა შექსპირის დადგმებში. ოცდათიან წლებში დაიწყო მუშაობა ნემიროვიჩ-დანჩენკომ და პამლეტს თამაშობდა ლივანოვი. ეს სპექტაკლი არ დაიღდა ერთი მიზანის გამო; ლივანოვს სტალინთან ქეონდა მიღება და სტალინს უკითხავს, რაზე მუშაობთო, მას უთქვა პამლეტი უნდა ვითამაშო და რამეს ხომ არ მიჩინებით. სტალინს უპასუხია, რომ პამლეტი დეკადენტია და არ დირს მისი დადგმა. თუ რატომ არ უნდოდა პამლეტის დადგმა სტალინს, ალბათ, ეს ადვილი მისახვედრია. სწორედ ამ დადგმის ეგზემპლარი გადმოვცეც ჩვენს.

— ძალიან საჭულად, მაგრამ სიმპატიურად. ის, რომ ჩეც პატარა ერთ ვართ და შეგვიძლია ვიამაყოთ რაღაცებით, სასიხარულოა, მაგრამ რომ არ გვცნობენ და გვიჩვრავენ სამწუხაროა. ერთი ამბავი უნდა მოგოყვეთ. თბილისში საგანგებოდ ჩამოვიდნენ ამერიკის რომელიდაც უნივერსიტეტის სოციოლოგები, რათა შეესწავლათ ფენომენი, რომელსაც საქართველო წარმოადგენს. მათ ჟქონდათ ასეთი სტატისტიკური გამოთვლები: დაუშვათ ერთი გენიალური მშერალი გამოდის ოცი მილიონი მოსახლეობიდან, ერთი კარგი მხატვარი ათი მილიონიდან, პოეტი რვა მილიონიდან და ა. შ. ეს რიცხვები მათ შეადარეს სხვა ქვეყნების სტატისტიკურ მონაცემებს და ისინი ერთმანეთს დაემთხვეთ. არ დაემთხვა მხოლოდ ორ ქვეყანაში — უოტლანდიასა და საქართველოში. მათი თეორიით ჩეცნთან საერთოდ არ უნდა უოფილიყო თეატრი, მითუმეტეს ასეთი თეატრი. არ უნდა ყოფილიყო ამდენი მუსიკოსი, მეცნიერი, ისინი სპეციალური დავალებით იყვნენ ჩამოსულები, რათა გაეგოთ თუ რატომ მოხდა ეს „დარღვევა“ და რა ხდება ა. შ. ეს ამბავი მე ძალიან მესიამოვნა, შეიძლება ამაში იღნავი ილუზიაც იყოს, მაგრამ თუ იბიექტურად დავაკვირდებით, ამ ისტორიაში მაინც არის სიმართლის ნაწილი.

የኢትዮጵያ a. የፌዴራልበት

მომავლის ხელოვანი

რობერტ სტურუმ მთელი ეპოქა შექმნა ქართულ თეატრში, დაამკვიდრა ახალ სათეატრო ესთეტიკა ქართული ეროვნული სანახაობრივი საწყისებისა და გერმანული ინტელექტუალური თეატრის სინთეზით, ანუ სანახაობრივი და ამავ-დროულად ჭიქოლოგიურად ღრმად გააზრებული და გაანალიზებული მასალის შეშვეობით, რომელთაგან პირველმა ახლებური აზრობრივი დატვირთვა შეიძინა, ხოლო უკანასკნელმა — ძლიერი ემოციური მუხტი. სტურუმს თეატრმა შექმნა თვისიობრივად განსხვავებული თეატრალური რეალობა, ახალი სამყარო — მო-დელი — არა სამყარო — თეატრი, როგორც მიზნებითი, არამედ თე-ატრია თვალი მთელი სამყარო, როგორიც დასკვნაც შეიძლება გავაკეთოთ სტუ-რუმს სპექტაკლების კარნავალური მსვლელობისას, სადაც პერსონაჟები მოქმე-დებენ არა მხოლოდ აჩსებული დრამატურგიული მასალის ჩარჩოებში, არამედ გლობალურ სივრცეებში და მსჯელობენ არა კონკრეტულ ვითარებაზე, არამედ მსოფლიო პრობლემატიკზე, ფილისოფურ კატეგორიებშე ანუ მათ თემებზე, რაზე მსჯელობის საბაზაც იძლევა რომელიმე მასტერული ნაწარმოები, ეს მსჯე-ლობა კი სცენურად განსხვეულდება იშვიათი პირობითი ეფექტებისა და ღრმა თეატრალობის საბურველებზე.

მ ეპოქალური ცვლილებებისაკენ კი მოცემული პერიოდის ქართული თე-ატრი ნელინე მიისწრავფოდა, მის ისტორიაშიც, ისევე როგორც ყველა სხვა თეატრის ისტორიაში, იყო შემოქმედებითი სიახლის ძიებით გამოწვეული ევო-ლუცის პერიოდები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, საერაპონ წარმოდგენებით მთავ-რობდონენ და განაპირობებდნენ ახალი თეატრალური ხელშერის წარმოჩნდას. როული შემოქმედებითი პროცესები ახლდა თან მათ ცვლილებებს, რომელთა ჩა-ტარების მისია სხვადასხვა დროს. ა. ჩხატრეშვილის, დ. ალექსანდრის, გ. თუმანი-შვილის თაობებს დაკისრათ. მ რეკისორთა არაერთი ბრწყინვალე სპექტაკლი ცხადყოფდა, რომ ქართული თეატრი მიისწრაფოდა თვისიობრივად ახალი სცე-ნური სიმართლისაკენ — ეს იყო სწრაფა აღამიანეს ხასიათის სიღრმისეული პლასტებისაკენ, მისი ფსიქიკის უკეთ შეცნობისაკენ.

„ამ საზოგადოებას... მშვენიე-
რი სანახაობითი მხარისა და სა-
შემსრულებლო ხელოვნების გა-
მო, არ ეთმობა „ხანუმა“ და „ძვე-
ლი ვოდევილები“, ერთი მხრივ; მეორე მხრივ კი, მართლაც დაეჭ-
ვებულია სპექტაკლების იაუჯა-
სიანობით და შინაგანად უპირის-
პირდება კიდევ ამ იაუჯასიანო-
ბის ესოდენ დიდ რეზონანსს.“

ჯანსულ დვინჯილია

„მე მგონია, ამ სპექტაკლის წა-
რმატება იმდენად ჩემი დამსახუ-
რება არაა, რამდენადაც მსახიო-
ბებისა: სალომე ყანჩელის, ერო-
სი მანჯგალაძის და რამაზ ჩხივა-
ძის. ეტყობა მაყურებელი მოწ-
ყურებულია ასეთ კოლორიტულ
სცენურ სახეებს, მხიარულ სანა-
ხაობას, მსახიობთა იმპროვიზა-
ციას.“

რობერტ სტურუმ

სტურუას თეატრის შემოქმედებითი დრენტა ბრეხტის თეატრალურ ჟურნალზეა დამყარებული და ეს არჩევანი, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ ყოფილია. ბერტოლდ ბრეხტის პროტესტი ნატურალისტური ღრამისა და პომპეზურისა და არამარტინის მიმართ ანალიგურ განცდებს იწვევდა რუსთველის თეატრის ახალგაზრდა რევისორში. ბრეხტი სწორედ იმ სიმართლეს მოიხოვდა, რომელიც აიძულებდა ადამიანს შეეცნო მოვლენები. საჭირო იყო არა წარსულის ინერციის სვლა, არამედ ახალი მსოფლეხედველობა, სოციალური და საზოგადოებრივი მოვლენების პოლიტიკური შეფასება. ახალგაზრდა სტურუამ შეძლო დაეძება ბრეხტისა და ქართული სათეატრო კულტურის შემხები წერტილები წარმოდგენის სანახობითობაში („თეატრი გარობისას უნდა გასწავლილიდე“ — ამბობდა ბრეხტი), ქერიორული ტექნიკის ელასტიურობაში. მაშასადამე, ბრეხტმა და მისია სათეატრო კულტურამ ქართულ სარეკისორო, სამსახიობო და სცენოგრაფიულ ხელოვებაში ორიგინალური და თეათრმყოფადი, ფილიობრივად ახალი მსოფლესადველობა ჩამოაყალიბა. სტურუა ამბობს: „მე არ მინდა მაყურებელს დაავიტყვას, რომ ის თეატრშია. პირიქით, ყოველთვის მსურს ასთვედს ეს“. ესაა სცენურის თეატრის პროტესტიც ნატურალისტური თეატრის მიმართ და მისი წარმოდგენათა ღრმა თეატრალობის გასაღებიც. მისი ინტელექტუალური თეატრის გვარით კი არსებობს ასევე სტურუასეული თეატრო-დღესასწაული, თეატრიზების. თეატრალობა+ინტელექტი+ემოცია — ასეთია სტურუასეული სამართლიანობის პრინციპი. მისი პირველი გამარჯვება მაინც კველასათვის საყვარელი და ლეგნდარული „კავკასიური ცარცის წრეა“, ხოლო წარმატებით დაგვირგვინებული ძიებები ქართული ეროვნული კლასიკიდან დაწყებული, შექსირის გვინდურ ქმნილებებამდე აღწევენ.

„დაცვანდელი მაყურებლისათვის უცხოა „ხანუმას“ სოციალური საფუძველი, შეიძლება ასეცითქვას: უცხოა ამ პიესის სოციალური ვნება. შისთვის ორგანული არ არის ის ცხოვრება, რამაც „ხანუმას“ კომიკური სიტუაციები წარმოშვა. „ხანუმა“ არ გამოხატავს დაცვანდელი მაყურებლის სულიერ ცხოვრება... ამიტომ სპექტაკლ „ხანუმასაგან“ აღძრული სიცილი არაჭანსაღი სიცილია, ამ სიცილს ფუნქცია არა აქვს, ის არ არის სოციალური, არ იწვევს კათარზისს“.

ჯანცულ ღვინებილია

„რ. სტურუა ... ქართული თეატრის დიდად საიმედო ძალაა იმიტომ, რომ მას შეუძლია შექმნას ჭეშმარიტად თეატრალური, ჭეშმარიტად თანადროული მხატვრული ნაწარმოები. ასეთი იყო „სეილემის პროცესი“, „ვაჭმობის წინ“, „სამანიშვილის დედი-

ნაცვალი“ (თ. ჩხეიძესთან ერთად.) ბოლო წლებში კი რ. სტურუას შემოქმედებაში შეიმჩნევა სახელოვნო პრინციპების რაღიკალური შეცვლა. მართლაც, „სეილემის პროცესი“, „ვაჭმობის წინ“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“ — ერთი თეატრია, „ხანუმა“ და „ყვარელი“ — სრულიად სხვა“.

ნათელა ურუაძე

„რაკი დისკუსიის დროს ლაპარაკი ჩამოვარდა სპექტაკლებზე „ხანუმას“ და „ვოლევილებზე“, უნდა ითქვას, რომ ამ სპექტაკლებზე ძირითად ნიჭიერი მსახიობი ბიჭი თამაშობენ. სპექტაკლებში ბევრია სასაცილო ეპიზოდი, ბევრია მუსიკა. მაყურებელი სპექტაკლს მხოლოდ მცირე პრეტენზიას უყენებს. უყურებს როგორც მსუბუქ გართობას“.

მიხეილ თუმანიშვილი

და მიზნად ისახავს გვაჩვენოს „ავტორის“ — თეატრის ფხიზელი დამოკიდებულება მოცემული ეპიზოდის მიმართ. ასეთივე თამაშია და თავისუფალი თეატრის მუსიკა კალანშების გამოყენებაში, რომელიც მანამდე მიუღებელი იყო სათეატრო მუსიკაში და ამჯერად მაქსიმალურად იქნა გამოყენებული სტურუასული „სპექტაკლი-იდეის“, „სპექტაკლი-გაფრთხილების“ მუსიკალური კულმინაციების და აქცენტების სახით. იშვიათია რეჟისორის შეირ სპექტაკლის მუსიკალური აღქმა. კომპოზიტორ გია ყანჩელის აზრით, სტურუას მუსიკალობა რეჟისორული აზროვნების პრინციპად არის ქცეული. მუსიკა მისთვის არის გარკვეული მიზანს ცენტრის, ან თუნდაც მთელი სპექტაკლის ხელითაღი გაზრდების (მაგ., „რიჩარდ III“) საბაბი. ის პლასტიკურ სცენურ მონახაზთან და სიმბოლურ, შეიძლება ითქვას, მეტაფორულ მხატვრობასთან სინთეზში იძლევა საშუალებას, მაქსიმალურად შეკუმშოს სპექტაკლის სცენური დრო. სცენოგრაფია სტურუას სპექტაკლებში აცხოველებს დროის რიტმს, აჩქარებს ან ანელებს მაყურებლის აღქმას. რეჟისორს ხელთ უცყრია მაყურებლის ემოციათა გასალები. ის აღვილად მძაფრებს პიესაში არსებულ სიტუაციათა დრამატიზმს. ამიტომ შეუძლია მოიშველოს პარალელური სცენები, იყოს უაღრესად პირობითი, მკვეთრად თეატრალური ისე. რომ არ დაკარგოს მაყურებლის ემოციური ყურადღება.

ძალზე ხშირად სტურუას სპექტაკლებში აქტუალობა, დღევანდელობის მუხტი და, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, მომავლის ნაღმი იმდენად საგრძნო-

ბერა, რომ თხუთმეტი-ოცი წლის შინ დადგმული წარმოლგენები, გაცოლებით აქ
ტუალურად ულერენ დღეს, ვიდრე პრემიერის დღეებში.

ხშირად მებადება აზრი, რა უფრო მნიშვნელოვანია სტურუას შემოქმედე-
ბაში — რეესისურის ბრწყინვალე, ფეიერვერკული თავისუფლება და სილაბუ, აქ-
ტიორული შესრულების სრულყოფა და გერმანული სიზუსტე, იშვიათი მუსიკა-
ლური პარტიტურა, რომელიც მხატვრობასთან ერთად ხანდახან რეისიორსა და
მსახიობზე აღრე მიანიშნებს მაყურებელს სცენურ სათქმელს, თუ თავად ეს სათქ-
მელი — პრობლემა, რისთვისაც სტურუა ფაქტიურად დგამს სპექტაკლს. ცადია,
სტურულსათვის მთავრია სათქმელი, რომელიც მან უპირველესად მაყურებელს
უნდა გაანდოს. აქ იბადება სტურუა — ჰუმანისტი, სტურუა — შემოქმედა, რო-
მელიც თავისი ნამუშევრებით გვმოძლვრავს ისე, რომ ეს სულიერი კათარზისი,
მხატვრული ნაწარმოების სცენური ხილვით გამოწვეულ აღფრთოვანებასთან ერ-
თად არ გვამძიმებს და ისე ბუნებრივად იჭრება ჩევნში, თითქოს ყოველთვის ამ
აზრისანი ვიყავით, თითქოს აღრუც, დავფიქრებულვართ ამაზე.

სტურუას შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი პერიოდი შექსპირის დრამა-
ტურების მეტვებობით მისი პოლიტიკური თეატრის ძირითად სათქმელს მოხაზავს.
ეს არის ბრძოლა ძალაუფლებისათვის. ამ პრობლემას ეძღვნება ბ. ბრექტის „კავ-
კასიური ცარცის წრეც“ (სადაც დედას შვილის დაბრუნება მხოლოდ ტახტის
დაბრუნებისათვის ბრძოლაში ახსენდება), „ყვარყვარე“, „რიჩარდ III“, „დრა-
კანი“ და სხვ. სპექტაკლები, რომელთაც ერთგვარ შემაჯამებელ მხატვრულ წერ-
ტილს უსამს „მეფე ლირი“ — მისი პიროვნული ტრაგედია სტურუას წარმოდ-
გენაში მსოფლიო ტრაგედიის — ერთგვარი აპოკალიფსისის მასშტაბებშია იყვა-
ნილი. იხსენებს რა „მეფე ლირი“ დღეს, ნატალია კაზმინა წერს: „სტურუა „მეფე
ლირი“ იყო დიდი ეპექსის დიდი სტილის სპექტაკლი...“ ამ ეპოქაში ამოწურა თა-
ვი მისმა მთავრია თემამცა...“

სტურუას ხელოვნების მიზანი, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, არის „ბრძო-
ლა კოველგვარი ბოროტების“ (სოციალური, ზეობრივი, მორალური) წინააღმ-
დებ და გარევევა იმისა, თუ როგორ იტანს ადამიანი ჩავრას, მონობას; მონობას
ფერისას, ნივთებისას, მეორე ადამიანისას, რა ხდება მასში, რატომ ეჩვევა კაცი
ამას და არ იბრძეის, რათა გამოსტაციას სული ამ მარწუხებს! ასეთი პრობლემის
გადასჭრელად რეესიორს აუცილებლად არ მიაჩნია ეროვნული დრამატურგიის
მოშველიება, გავიხსენოთ მისი კიდევ ერთი ინტერვიუს სტრიქონები: „საერთოდ,
თყეტრი ის ფერომენია, სადაც შეიძლება უცხოური შენად, ეროვნულ სათქმელად
აქციო, დრამატურგია შეიძლება იყოს უცხოური და მასში გამოავლინო შენი ერ-
ოვნული თვისებები, ხსაითო, მისწრაფებანი...“

როგორც აღვნიშნეთ, „მეფე ლირმა“ ერთი დიდი ეტაპი დაასრულა რუს-
თაველის თეატრის განვითარებაში, რომლის იქით დაიწყო მისი ფენიქსისებრი
თვითგანახლების პროცესი, („სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“) და განსაკუთრებით
კი გ. რობაქიძის „ლამარა“ და კ. გოცის „ქალი—გველი“ გვარწმუნებს, რომ სტუ-
რუა ფერლაფერს თავიდან იწყებს. და იწყებს ზღაპრებით, ლეგენდებით, რომელ-
შიც ეძებს თეატრალობისა და ზემურობის ახალ ფორმებსა და მასშტაბებს. ზღა-
პრები ხომ ყველაზე მკეთრად მოხაზავენ სიკეთისა და ბოროტების მარადიულ
ბრძოლის აუცილებლობას.

ශාක්ති. තොටුපෑම්

සාජහරි සැවෙන්තාපලි ජාමදීජ

රූප්‍යතාපේලිස තොත්‍රුෂ ඊංගමෝදගේනිලමා කාරුල ගොපිස „ජාලි-ඡේලිස“ වෙශ-මෙරාම යිඟුව ගෙතකේල ගාමක්සේනා, රුම ශ්‍රේෂ්ඨාරිත්වා ගෙතකාදුරිතිය. අරිස සියෙනු, අරිස බෙක්රුඩ්බා, අරිස සියුවාරුලි, අරිස දාලාංත්‍ර, අරිස පාත්‍රිය්ං... මාද අරිස මාත මෙරිස තුළාරිදී...

පිරුවෙලාද ඒය සිතුපා දා සිතුපාදාං උෂ්පේද්ස තායිස ආරුද්බන්ධාස සාමුහාර්. සුඹුරුද සිතුපාව ඉඟුවුලද්දේද තුවෙන වර්ධනඛාදි තු ගෙන්ස්මෙරින සාමුහාර් මි සියුරුපිස, රුමෝල්සාං තොත්‍රුඳාලුහි සියුරුපි තුවෙන සුඹුරුපිලි සියුරුපි. තායිස මෙරිදී යි, සුඹුරුපාලිස සියුරුපිස ජුවුවාරිත සරුලියාද සේගා දාලාස දා සියුරුපි-දී, ඇංත්‍රානිස රුළුන්ධා රුම තුවෙන, මාගරාම...

ර. ප්‍රත්‍රිත්වය: ඒ මෙරිස ඉකුණුවනිස ඒවා තොත්‍රුඳාලුහි ස්කිල්ස, සා-දාං සිතුපා වරින්ප්‍රියා අර ආරුද්බන්ධා. ඒ ඒය මික්රොවිභාජිතියි තො-ත්‍රිත්‍රි. මාස්කින්ඩ්බා, දාලාංත්‍රුරුගි මොලුංකාරුකුද්දෙන්, තු රා සිංහු-ත්‍රි ඉන්දා ගෙත-මාඡාත. මාස්කින්ඩ්බා ඒවා ඒවෙන් ගාව්‍යාරිතනිල්නි, රුම ජු-ශේලුන්ත ත්‍රේස්තූඳාලුහාද මික්රොවිභාජිතුවා මුළුමේදේදා. අයා දාං-රි-රිලිං „සාම් ඕනුරිතක්වා සියුවාරුහුලි“; සාදාං මෙලුලුද ජුවුවාරු-ඩුලුද්ධිස ලුවේස්බා අම්ංජුරිලි. තුවෙනතානාං අයා, ම තෙ ගම්ක්රා අර ජුංජුරියාත සිතුපාද්ධා, ජුංජුරියාත මෙලුලුද සිංහුත්‍රි, ඒ, දාක්ලුන්ඩ්බා තු රා ඉන්දා තෙක්වාන්. තුවා තු දිඛ්ලාස දා දුටිත් තුෂ්ක්න් මෙයෝජුවුලු-දීත, තු තෙ මෙයෝජුවුලුද ඒය සිතුපා, මාගරාම, මේ මුළුන්, තු මුළුමේදේදා; මිරුවෙලාද ඒය සිතුපා, මාගරාම, මේ මුළුන්, තු මුළුමේදේදා; රාං මුළුමේදේදා නිෂ්නාව්, රාං දාං ගාරුවුවුහු ගෙඩාස...

...තුවෙන් තොත්‍රුෂ දෙළුස සුළු සේගා මාස්කින්ඩ්බා අරිනා, අකාලුගාං-රු-දේද්ධා, අකාලා උෂ්පේද්දා තායිස තායිතු මෙලුවාංජුරින්ධා. අයා මුළුන්නා, මාත ජුවෙ ගාරාරුෂ සියුමාං්‍රිත්වා දා තින මුහුණුවා ග්‍රා ඇවුත ගාසාවුලුවා. මින්දා ඒ අකාලුගාං-රු-දේද්ධා තුවෙන් දිය මාස්කින්ඩ්බාතාන දාවායාවුම්බිරි. ගෙතකේල ඉඟුව මුළුන්දා අයිති උදා, සාම්ජුජාරුන්ද, අර ගාම්මාරිතක්වා, ජුං-ජුංරින්ධා තුවෙන් උදා මාස්කින්ඩ්බා මාරුංඡ අරිනා, මාගරාම මාන්ං මුළුවුදේදා ඒවා මෙරිසාස, සාදාං ජුවුලාන් ගෙතකාද ඒවෙන්දා. ම අකාලු-ගාං-රු-දේද්ධා මුළුන්, තු මුහුණුරිසාලුහි අර්තිස්ත්‍රි සුළුමේදා...

რუსთაველის თეატრის. მზად არიან ფსიქოლოგიური თეატრისთვის საც და ასევე პირობით სტილშიც შეუძლიათ თამაში. მე ვცდილობ მათ მოვუძებნო ის, რაც უკეთ გამოხდით და გავიგო რანი არიან ისინი...

...ჩემზე ხშირად ამბობენ, რომ ჩემთვის მსახიობები თოჯინები არიან. გარევეულწილად მსახიობი და რეჟისორი ერთად ჰქონიან რაღაც საყაროს. თუ მსახიობი არ დათანხმდა, მაშინ ის გადის თამაშიდან. ჩვენს თეატრში სცენა ცარიელია, მსახიობი მარტო დგას, სწორედ ამიტომ არ შემიძლია ის თოჯინად ვაჭიო. ასე რომ იყოს, ავაშენებდი დეკორაციებს, შევქმნიდი უფრო მეტ სანახაობას, მაგრამ არა, სცენაზე მარტო მსახიობი დგას და რაღაც დამხმარე საშუალებებით ცდილობს სამყაროს შექმნას...

სხერალდინი — 6. ხუსტივაძე: რობერტ სტურუამ საოცარი თავისუფლება მომცა ამ სპექტაკლში; არსებობს დადგენილი მიზან-სცენები, დადგენილი სცენები, სხვაგვარად სპექტაკლი არ იქმნება, მაგრამ ამავე დროს აქ რაღაც შინაგანი თავისუფლებაა, ზღაპრული, იმიტომ რომ ზღაპარია, იმიტომ რომ მართლაც სხვა ატმოსფეროა, იმიტომ რომ ჩემი პერსონაჟი ნიღაბია. დრო უნდა გავიდეს, რომ ჩემთვის ჩამოვაყალიბო, რა ხდება... ერთ მშვენიერ დღეს იბადება ეს გრძნობა, რაღაც სხვა თავისუფლება... ვერასოდეს ვიფიქრებდი, რომ შევძლებდი ასე სიარულს, მოძრაობას, ლაპარაკს, სხვაგვარად ვარ მე თვითონ მოწყობილი... მსახიობი იმისაა, რომ სხვადასხვაგვარად ითამაშოს სხვადასხვა როლი. და მაინც, არის რაღაც, რაც წარმოუდგენლად მიგაჩნია... აქაც ასეა...

გადრინი — 6. იარჩენ-მოურავი: დიდი ხანი არ ვასულა, რაც ამ სპექტაკლს ვთამაშობ, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, ჩემმა გმირმა მომცა რაღაც, რაც შემდეგ სპექტაკლში, შემდეგ როლში გამყვება და უსათუოდ დამეხმარება...

რიბა — 6. პრესენტაციი: რაც თეატრში მოვედი, პირველი შემთხვევა არ არის, რომ ყანჩელი, სტურუა, მესხიშვილი ერთად ფგამენ, სპექტაკლს, როდესაც გია ყანჩელი საოცარი ტაქტით, მოწიწებით დაგვემუშვიდობა, ვერც კი ვიფიქრეთ, რომ დამწყები მსახიობები ვართ, თვალზე ცრემლი მოგვადგა. მასწავლებლებთან, უფროს თაობასთან, როცა კარგად გრძნობ თავს, გერია მათი და იცი, რასაც ემსახურები, ბეღნიერებაა. ასევე გვექცეოდა გოგი მესხიშვილიც და ჩვენთვის ძალიან დიდი სკოლა იყო მათთან ურთიერთობა, თუმცი ცოტა ხანს გრძელდებოდა. მე, მართლაც, ბეღნიერი ვიყავი, რომ ამ სამეულს ერთად შევხვდი. როგორ მუშაობდნენ, როგორ ესმოდათ ერთმანეთის ნახევრად ნათქვამი სიტყვა, მე გავიგი, შემეხო ნამდვილი თეატრი...

შერისტანი — 6. პასრაძე: არ შემიძლია ვთქვა, რომ ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი როლია, რაც კი ამ თეატრში შემისრულებია, მაგრამ თუ სხვა ძალიან სერიოზულია, აქ ზღვარია ირონიის-გრო-

ტესკის და არ ვიცი კიდევ რის და ამიტომაც მეჩვენება, რომ ეს ურთულესი გასაკეთებელია... მუშაობისას რა ხერხს გთავაზობდა? არ ვიცი, რა დავარქვა ამას, არანაირს — თავისუფლებას. ისე არ მიყვარს, მეშინია ამ სიტყვის — იმპროვიზაცია. ურთულესი რამ არის. ერთი კი სთქვა, მე ვატყობ ისეთი ხერხით მოგიწევთ თამაში, რომელიც დიდ სიამოვნებას მოგანიჭებთ, აქამდე არ მოგიწიათ, ყოველ შემთხვევაში, მე არ მიმუშავია. აქ ყველაზე მეტად მომცა უფლება მქონდა ჩემეული ინტერპრეტაცია, ჩემი დამოკიდებულება პერსონაჟისადმი, მთელი სპექტაკლისადმი. აქ არის ამის საშუალება...

რ. სტურუა: ამ ბოლო დროს ჩემს სპექტაკლებში მინიმალური დეკორაციებია. აქ ახლა შვიდი ჩვარი ჰქილავი და ძირითადი აქცენტი განათებაზეა. მე მგონია, რომ ჩვენი ოეტრის ამოდენა სივრცე, დაახლოებით 40 მეტრი ავანსცენიდან უკანა კედლამდე, სულ ცარიელია და ბადებს რაღაც იდუმალებას. ყველა სპექტაკლში თითქოს ეს უბრალო ადამიანური სცენები და აქცენტები რაღაც ახალ თვისებებს იძენენ, ზოგადდებიან და მარტო გმირების ურთიერთობებზე კი არ არის ლაპარაკი, არამედ უფრო ზოგად კანონებზე. „კავკასიურ ცარცის წრეშიც“ პრინციპში არაფერი დეკორაცია არ არის. უბრალოდ სამი კედელია და ჩამოდის რაღაც დეტალები. ძალიან ბევრ თეატრში გვითამაშია და მსგავსი არსად შემხვედრია, რომ ისე სჩანდეს მაყურებელთა დარბაზიდან სცენის სივრცე, როგორც ეს ჩვენს ოეტრშია. სცენის და მაყურებლის თვალის ამგარი ჰარმონია, რომელსაც ფოკუსს ეძახია, იშვიათად შემხვედრია. ჩვენა — იტალიური პროსცენიუმია, ასე უწოდებენ ოეტრის ამ ტიპს. იგი იშვიათი სცენაა და რეაციონისა და მსახიობისაგან გაცილებით მეტ დაძაბულობას მოიხსენეს, რადგან ყოველი ნიუასი უნდა გამოჩნდეს აქ, ყოველი დეტალი... ამ სცენაზე უსათუოდ კარგი რამ უნდა მოიმოქმედო, ისე ხომ ყველგან შეიძლება იყო, უფრო უკეთესშეც, მაგრამ პირადად მე 1961 წლიდან ვარ აქ, 37 წელი ასე მგონია, მარტო გაზომილი კი არა, შესწავლილიც მაქვს აქაურობა. აქ კიდევ ბევრი რამ შეიძლება გაკეთდეს. სცენა ცხოვრებასავით ამოუწურავია და ალბათ, ამიტომაც არის მომხიბლავი. ყოველდღე მოდიხარ. უცრუებ სპექტაკლს და სულ სხვადასხვანაირია; უფრო მეტიც, დღეს სხვანაირად მიდის სპექტაკლი, ვიდრე მიდიოდა გუშინწინ. საერთოდ, საკმაოდ იდუმალი რამაა სცენა...

* * *

სპექტაკლის თხრობისას თითქოს არსადა სჩანს ბატონი რექისორი. მისი რეჟისორული მიზანსცენები ისეთი სადა და ჩვეულებრივია, რომ უნგბლიერ გავიწყდება მისი არსებობა და მხოლოდ მერე ხვდები, რომ ამ სისადავის და ჩვეულებრიბის მიღმა სწორედ იგი შემოგცერის მშვიდი, ოდნავ ეშმაკური, კეთილი ღიმილით და ამ საოცარ სანახაობას გთავაზობს.



ეს ხომ ზღაპარია, მხოლოდ ზღაპარი. ნე მოსოხვა მას მეტს, აქ მხოლოდ ზღაპარია, მთელი თავის დიდებულებით, უბრალოებით, სიბრძნის სიცრუით. აქ ყველაფერი შეიძლება მოხდეს და ხდება კიდევ, აქ სხვა სივრცეა... აქ თვატრია...

ბადრინი — ნ. თბრებან-მოურავი: არის რაღაც კედელი ჩემსა და მაყურებელს შორის, ნიღაბი, მე, როგორც მსახიობს, იგი მაწუხებს, მაგრამ ჩემი გმირისთვის და სპექტაკლისთვის ეს ხერხი მომგებიანია. მესმის, რომ ეს ნიღაბი სპექტაკლს სჭირდება და ამიტომ ამის ატანა, შეგუება, მიიოლდება...

სმერბალდინი — ნ. ხუსტიშვილი: ძალიან ხმამაღლა გამომივა ნათქვამი, თუ ვიტუვი, რომ ფანტასტიურად ვგრძნობ თავს; ყოველ შემთხვევაში, ძალიან ვცდილობ არ დავანგრიო ის სასწაული, რაც სცენაზე ხდება, არ შევუშალო მას ხელი; ძალიან კარგად ვგრძნობ თავს, მიყვარს ეს ატმოსფერო და ბედნიერი ვარ...

ტბრტბლიბ — ზ. გაბუაშვილი: ...ეს სხვა ვინმე ისევ მე ვარ... ცუდი არ უნდა იყოს. სხვა ვინმე რომ არის, ჩემთვისაც საინტერესოა და კაცი არსებობდა და ალბათ, დიდხანს იყო ჩემს გულში, ჩემს მექსიერებაში თუ არსებაში, მაგრამ რაღაც კარგა ხანს ეძინა და ბევრი ვეცადე გარეთ გამოსულიყო. ალბათ, ასე გამოდიან. ალბათ, ასე გამოვისმობთ იმ ადამიანებს, რომლებიც ჩვენში არიან და ჩვენა ვართ...

დ. საქვარელიძე (რეჟისორი): საერთოდ, პრემიერაზე სპექტაკლებს ვერ ვუყურებ ხოლმე. მირჩევნია, მოვუსმინ და ინტონაციით ვხვდები, რა ხდება სცენაზე. რადიოტრანსლაციას ვუსმენ... ეს იმიტომ რომ დაცდილი მაქვს, როცა ვუყურებ, ძალაც ცუდად მიდის; დაემთხვა ალბათ, სხვა თეატრში რომ მივღივარ პრემიერაზე, ცუდად მიდის; ამიტომ მივღივარ მესამე ან მეოთხე დღეს. საკუთარ სპექტაკლსაც პირველად არ ვუყურებ. ვუსმენ, ვდგავარ ისეთ ადგილას, სადაც ტრანსლაცია და წარმოსახვის უნარით ვგრძნობ ყველაფერს... ჩემთვის დიდი რამ იყო ეს სპექტაკლი, რაღაც ერთი დიდი ეტაპის დასასრულია იგი...

* * *

მე არ ვიცი როგორ თამაშობდნენ ამ სპექტაკლს გოცის ეპოქაში, ან როგორბი იყვნენ კომედიანტები, ნილბები? როგორ მოძრაობდნენ, როგორ იღმოდნენ... მაგრამ, ალბათ, იღო მათში ირონიის რაღაც მარცალი, მთავარი მუხტი ამ სპექტაკლისა...

* * *

რ. სტურუბა: ჩემთვის კომედია დელ'არტე იდეალური თეატრია, კვინტესენცია. არასოდეს დამიღვამს ამგვარი პიესა და ვცდილობდი გამეგო, ამომეხსნა ეს ფენომენი, ეს თეატრი, სადაც ყველაფერი შერწყმულია; სადაც ჭადოქრობაა არა მხოლოდ სიუკეტში, არამედ იმაშიც, არასაც მსახიობები აკეთებენ სცენაზე, რასაც ჭერ დრამატურგი ქმნის და შემდეგ რეჟისორი... მეჩვენება, რომ ეს დრამატურგია უფრო სრულყოფილი ასახავს თეატრს, მის პოეზიას, მის გულუბრუვილობას, ვიღრე სხვა რომელიმე თეატრი. ეს პიესა ბევრ ასოციაციას ბადებს, ხან მედეას გვასხენებს, ხან უცნაურია და „ვეზენისტეკანსაც“ კი. სიუკეტში არის ასეთი მომენტები, თითქოს დრამატურგმა ბევრი რამ იცის საქართველოს შესახებ, ბევრს კი ინტუიციით ხვდება და ზოგჯერ გვონია, საერთოდ დღევანდელობაზეა პიესა დაწერილი. ჩვენც რაღაცები მივამატეთ, თავად ავტორი გვაძლევს ამის უფლებას, თავად მართავს მსახიობებს, ამ ჩანაში, რაც გინდათ, ის სოქვითო. აქ მსახიობის მაქსიმალური ოსტატობაა საჭირო. საშუალოდ თუ ითამაშე, პიესა არ გამოვა... ისე კი, ოდნავ ირონიით ვუყურებთ ამ უანრს, რაგინდ გენიალური ტაკიმასხარები არ იყვნენ სცენაზე, როცა ისინი ოხუნჯობენ, მაყურე-

„ბრეჭტის დრამატურგიის პირველი გაცნობა მაშინ მოხდა, როცა შ. რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე დ. ალექსიძემ დადგა „სამგროშიანი ოპერა“, თუმცა სცენტაკლს დიდი წარმატება ჰქონდა, მაგრამ, როგორც მე მიონია, მან ვერ მიაღწია სრულ განხოგადებას, რასაც ამ სცენტაკლის სტილისტიკა ითხოვდა. ასევე დაემართა ჩემს სცენტაკლსაც „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ — მე ვერ შევძელი მეპოვნა ზუსტი ფორმა, ვერ შევძელი პიესის მიტანა ქართველ მაყურებლამდე“.

„რეჟისორ რ. სტურუას მიერ

ნაჩვენები ქვეყანა, სინამდვილე გარეგნულად არა ჰგავს, ფსიქოლოგიურად და ბიოლოგიურად არ შეესაბამება ემპირიულად არსებულ სინამდვილეს. ისევე როგორც არ ჰგავს ხილულ სინამდვილეს ბრეჭტის, დიურენმატის, ფრიშის, უაილდერის და სხვათა მხატვრული სინამდვილე, ეს ასახული, რეპროდუციორებული სინამდვილე, რომელიც, მართალია, გარეგნულად, კონკრეტული ჩიშ-ცებით არა ჰგავს, არ ემთხვევა, არ ფარავს ემპირიას, მაგრამ ინტენსიურად გამოხსატავს ყოფიერების, სინამდვილის არსს.“

ნოდარ პაპაბაძე

ბელი მაინც დამცირების თვალით უცქერის არტისტებს, მგონი არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მაშინაც კი, როცა ძალიან სერიოზული პრობლემა გვაქვს, ირონია მუდამ თან გვახლავს. „ჰამლეტში“ ბევრი ირონიული ადგილია, იმიტომ რომ შექსპირმა იცის, ცხოვრება მარტო სერიოზული არ არის; იგი მრავალწახნაგოვანია, მრავალფეროვანი და ცდილობს ცხოვრების მოდელი შექმნას ყველა ხერხით, ყველა უანრით, სტილით...

...ეს სცენტაკლი ჩემთვის და დათოსთვისაც უდიდესი გამოცდაა. ჩვენ ბედნიერები ვართ, რომ რაღაცნაირად მოვახერხეთ მისი დადგმა...

...თუ გიუვარს, ბოლომდე უნდა გვეროდეს სიყვარულის და მაშინ იქნები ბედნიერი. არც ერთ მომენტში არ უნდა უღალატო ამ სიყვარულს; თუ უღალატე, შეცდომის გამოსწორება ძალიან ძნელია...

...ხშირად გვეჩვენება, რომ თითქოს სიზმარში კი არა, რაღაც იდუმალ თამაშში ვართ ჩაფლული, სადაც ჩვენ ვიღაც ან განგება გვათამაშებს; თითქოს წინასწარ დაწერილია ჩვენი ბედი, ამიტომ იბადება უცნაური გრძნობა ადამიანში, რომ ის უსუსურია... ეს შეგრძნება გადმოიტანა და ჩამოაყალიბა დრამატურგმა ამ პიესაში, მან გაგვასენა, რომ ცხოვრება არ არის ასეთი იოლი, პრიმიტიული, სერმატური...

შერჩესტანი — 6. პასრაძე: ეს კოსტუმები ფარავს მსახიობს და თუ სხვა დროს 80% უნდა გააკეთო, რაღაც რომ გამოჩენდეს, აქ კოსტუმი თავისთავად თამაშობს შენზე კარგად, თუნდაც ბოლო სცენაში. ამ მხრივ ერთგვარი სირთულე წარმოიქმნება — მუსიკა,

თმაში ბუმბული გქონდეს გაკეთებული, ყველაფერი ბრდლვიალებ-დეს შენ გარშემო, არაჩვეულებრივი მუსიკალური აქცენტები, გაფორმება, რეჟისურა, იმდენად წამოწეულია წინა პლანზე ამ სპექტაკლში, შენ მასთან შერკინება გიწევს. არ არის ადვილი, რომ ულამაზესი სცენები, განათება და შენც სჩანდე...

რ. სტურუშა: ის, რომ ოთხი ნიღაბი უნდა იყოს ამ კოსტუმში, რამდენიმე საუკუნის მანძილზე დადგინდა და ჩამოყალიბდა მაშინ, როცა გოციმ მოხეტიალე დასი პროფესიულ თეატრად აქცია. ვიყენებთ სპარსულ კოსტუმებს, რადგან თვით „ვეფხისტეასანის“ ილუსტრაციები ამგვარია, რაც შეეხება დანარჩენ კოსტუმებს, ეს იტალიური, რენესანსული კოსტუმებია, უბრალო ციტირებაა მათი, რომელთა სამშობლოშიც დაიწერა პიესა...

...ჩემთვის ამ პიესამ უდიდესი როლი ითამაშა, რადგან ამ გამოცდილებას, ალბათ, სხვაგანაც გამოვიყენებ, თუნდაც თანამედ-როვე პიესის დადგმისას.

...აქ რაღაც დამთავრდა და რაღაც დაიწყო... დამთავრდა, მე მგონია, ჯერ ერთი, ამ მსახიობებთან ურთიერთობა... რაღაც პერი-ოდი დამთავრდა ამით... ამის შემდეგ რაღაც ახალი უნდა მოვქებ-ნო. მე ვგრძნობ, რომ უნდა დავდგა ისევ სიყვარულზე. რატომდაც ამ სიბერებში სიყვარულზე მსურს ლაპარაკი; მაქვს რამდენიმე პიე-სის ვარიანტი, მეჩვენება, რომ ეს უბრწყინვალესი გრძნობაა და მითუმეტეს, როცა გარშემო ახეთი გააფიქრებული სამყაროა, უნ-და ვიფიქროთ ქალის და კაცის ურთიერთობაზე; რაც არ უნდა მოხ-დეს, ჩვენი ბედნიერება მაინც აქ არის, ამ ურთიერთობაში. ყველა-ფერი დანარჩენი — პოლიტიკური თუ სოციალური მდგომარეობე-ბი — სასაცილოა იმ გრძნობასთან, რომლითაც ასე გულუხვად დაა-ჭილდოვა ღმერთმა ადამიანი და ჩვენ კი ისე ჩვეულებრივად ვექ-ცევით, მითუმეტეს ახლა, ამ გრძნობას... და საერთოდ, ცოტა გაუ-ფასურდა ყველაფერი, ადამიანების ურთიერთობა... არც არის ხალ-ხი დასაძრახი, რადგან, მართლაც, უჩვეულო სიტუაციაში ჩავარდა ყველა და ალბათ, ჩვენი ვალია ადამიანებს გავახსენოთ ის მუდმივი ღირებულებები, რომელიც არ იცვლება — ეს არის სიკეთო, სიყვა-რული... არასოდეს არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სიკეთო გაიმარჯ-ვებს... ეს შოთა რუსთაველმა სთქვა...

«ТЕАТРИ ДА ЦХОВРЕБА» («ТЕАТР И ЖИЗНЬ»)

№ 4 (229), 1998 г. Тбилиси

თეატრული რეჟისური

კორექტორი

ნელი თვალი

გარემო ვასახი

გადაეცა წარმოებას 5/VI-98 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15/IX-98 წ.

სააღრიცხო-საგამომცემლო თაბაზი 6.

საბეჭდ თაბაზთა რაოდენობა 6.

შეკვეთა № 262

ანდექსი 76143

გარეკანის პირველ გვერდზე:

ფასი სახელშეკრულებო

რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ. ლეონიძის ქ. № 11-ა. ტელ. 99-90-95

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა,
თბილისი, მ. წინამძღვრიშვილის ქ. № 133.

10180/4