ნოდარ გურაბანიძე

რ ე ჭ ი ს ო რ ი

რობერტ სტურუა



ხელოვნება • თბილისი • 1997

85. 33 (2 Г)
ბ 97

წიგნი ეძღვნება გენიალურ ქართველ რეჟისორ რობერტ სტურუას, რომლის სახელიც კარგადაა ცნობილი როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ისე საზღვარგარეთაც. ნაშრომში განხილულია რეჟისორის ყველა მნიშვნელოვანი სპექტაკლი და სრულად არის წარმოჩენილი მისი შემოქმედება.

© გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1997

დასაწყისი, ანუ მოგზაურობა ახლო წარსულში მიხეილ თუმანიშვილისა და რობერტ სტურუას თანხლებით

ძრა კომიკურად ჟღერს დღეს თითქმის ამ ოცდაათი წლის წინ მთელის სერიოზულობითა და შეგონების პათოსით დაწერილი ერთი ჟურნალისტის ნარკვევი რეჟისორთა იმ კურსზე, რომელსაც მიხეილ თუმანიშვილი ხელმძღვანელობდა და რომელზედაც რობერტ სტურუა სწავლობდა: „დირექციამ, პარტიულმა და კომკავშირულმა ორგანიზაციებმა, კათედრამ და პედაგოგმა დიდი მუშაობა გასწიეს მათ დასაინტერესებლად, შემოქმედებით ფერხულში ჩასაბმელად...“ (გაზ. „თბილისი“, 1959 წ., № 5). უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს კურსი არავითარ ინტერესს არ იჩენდა, რათა პროფესიას დაუფლებოდა და რომ არა „ღონისძიებათა“ მთელი სერია რობერტ სტურუას, მედეა კუჭუხიძის, ნელი ეშბას, თემურ აბაშიძის, გურამ ჟვანიას, თამაზ გომელაურის სახელები დღეს შეიძლება ცნობილიც კი არ ყოფილიყო ჩვენი საზოგადოებისათვის.

ნუ დავადანაშაულებთ ნარკვევის ავტორს ამ ჟურნალისტური სვლისათვის. ასეთი იყო მაშინ დროის სტილი, ყველგან სხვისი წარმმართველი ხელი უნდა გვეძია.

იმავე წელს, როცა ეს ნარკვევი დაიბეჭდა, სარეჟისორო ფაკულტეტის ამ მესამე კურსელებმა თავიანთი საკურსო ნამუშევრებით უკვე თეატრალური საზოგადოების ყურადღება მიიქციეს და პრესამაც საკმაოდ აქტიურად დაუჭირა მათ მხარი.

ზოგჯერ რა უბრალო, შესაძლოა, კურიოზულ შემთხვევაზეცაა დამოკიდებული ადამიანის ბედი. რობერტ სტურუამ საშუალო სკოლა ოქროს მედალზე დაამთავრა. სკოლაში იგი განსაკუთრებულ მიდრეკილებას ამჟღავნებდა ზუსტი მეცნიერებისადმი. მამას კი, უფროს რობერტ სტურუას (საქართველოს სახალხო მხატვარს) სურდა თავისი ვაჟიშვილი მხატვარი გამოსულიყო და, თუმცა უმცროსი რობერტი პატარაობიდანვე ხატავდა (დღემდე მტკიცედ ცოცხლობს მასში ეს ვნება მხატვრობისადმი), მხატვრობის არჩევა თავის პროფესიად არ სურდა.

უპირატესად პორტრეტებს ხატავდა და, თუმცა მაშინ ბავშვთა

ნახატები იშვიათად იფინებოდა, ორჯერ მიიღო მონაწილეობა თბილისში გამართულ გამოფენებში (ოთხი ათეული წლის შემდეგ იგი იტყვის ერთ ინტერვიუში, რომ პორტრეტისტის გამოცდილება ძალიან მეხმარება მუშაობაშიო)...

...სკოლის დამთავრებისთანავე გადაწყვიტა საბუთები თბილისის უნივერსიტეტის ფიზიკა-მათემატიკურ ფაკულტეტზე შეეტანა. უნივერსიტეტისაკენ გზად მიმავალს შემოხვდა ერთი ნაცნობი ჰაბუკი, რომელსაც მასავით ოქროს მედალზე დაემთავრებინა სკოლა. მასაც ამ ფაკულტეტზე შეჰქონდა საბუთები. რაც იმ წუთში მოხდა, ძნელი ასახსნელია: რაღაც გადატრიალდა რობერტის არსებაში და შუა გზაში მიატოვა ნაცნობი, უთხრა, მე თეატრალურ ინსტიტუტში შემაქვსო საბუთებიო... რა ძალამ, რა შთაბეჭდილებამ, რა იმპულსმა აიძულა იგი შეეცვალა თავდაპირველი გადაწყვეტილება?

იგი არც თეატრზე ოცნებობდა, არც თეატრალურ ოჯახში იზრდებოდა. ცხადია, არც ნამდვილი სცენის მტვერი უსუნთქავს დაბადებიდანვე.

„პირველი ჩემი შეხვედრა თეატრთან მოხდა საქართველოს სახალხო მხატვრის, ქ-ნ ელენე ახვლედიანის სახელოსნოში (სტუდიის ოჯახი სწორედ ამ სახელოსნოს პირდაპირ ცხოვრობდა, იმ სახლში, რომელსაც თავისი პრესტიჟულობის გამო შეგვიძლია ეუწოდოთ, მწერალ იური ტრიფონოვს თუ დავესესხებით, „სახლი სანაპიროზე“. ნ. გ.). ელენე ახვლედიანი სვიატოსლავ რიხტერის მეგობარი იყო. იმხანად ქ-ნ ელენესთან ცხოვრობდა რიხტერის ახლო ნათესავი, დიმიტრი დორლიაკი — ამჟამად თეატრ „მალაია ბრონნაიას“ მსახიობი. ქ-ნ ელენემ გადაწყვიტა ჩვენთან, მერვეკლასელებთან ერთად დაედგა გოგოლის „რევიზორი“. ერთი თვის მანძილზე ვატარებდით რეპეტიციას. დორლიაკი ხლესტაკოვს თამაშობდა, მე — გოროდნიჩს. ამის შემდეგ ჩვენ სამუელ მარშაკის „მისტერტვისტერი“ დავდგით. ცხადია, ჩვენ ვერ შევძელით გოგოლის ამ პიესის დაძლევა, მაგრამ ძალიან გაგვიტაცა თვით სპექტაკლზე მუშაობის პროცესმა, მით უმეტეს, რომ თვით ქ-ნი ელენე ქმნიდა დეკორაციებს. მეათე კლასში კინორეჟისორობა გადავწყვიტე, მაგრამ მშობლებმა არ გამიშვეს მოსკოვში. მაშინ მხოლოდ თექვსმეტი წლის ვიყავი, ხოლო თბილისში იმ დროს კინორეჟისორის

განათლებას ვერსად მიიღებდი“ (ჟურნ. „ტეატრალნაია ჟიზნ“, № 4, 1983 წ.).

ერთი წლის შემდეგ (1984 წელს) იგი კვლავ უბრუნდება თავის ამ „საბედისწერო“ გადაწყვეტილებას. ინტერვიუერის შეკითხვაზე — „საიდან იწყება რეჟისორი რობერტ სტურუა“, იგი ოდნავ განსხვავებულ ვარიაციას მიმართავს: „ჩემი მომავალი განსაზღვრა, მისმა უდიდებულესობამ, **შემთხვევამ**, რომელსაც მე ხელოვნებაში დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ. კინორეჟისურის ფაკულტეტზე მსურდა შესვლა. ეს იდეა მეთერთმეტე კლასში გამიჩნდა. უფრო ადრე მხატვრობა მიტაცებდა, რადგან მხატვრის ოჯახში ვიზრდებოდი. არ ვიცი რა სახეს მიიღებდა ჩემი ეს ყმაწვილური გატაცება, რომ იმ დროს არ ყოფილიყო სატელევიზიო ბუმი და ახალი ტალღა კინემატოგრაფში. ჩემი თანატოლები პირდაპირ ჭკუას კარგავდნენ კინოზე. მე ვიზიარებდი მათ მისწრაფებასა და შეხედულებებს. 1956 წელი იყო. თეატრი მაინცდამაინც დიდი პოპულარობით არ სარგებლობდა. სწორედ მაშინ დაიბეჭდა კინორეჟისორ მიხეილ რომის ცნობილი სტატიები, სადაც იგი ამტკიცებდა თეატრი კვდებაო. ამ სტატიების ირგვლივ გაცხარებული კამათი იმართებოდა ხოლმე. მ. რომმა შემდგომ თავის პოზიციებს გადახედა, მაგრამ ეს იყო შემდგომ! მაშინ კი ჩემი ოცნებები დაკავშირებული იყო „ჯადოსნურ ეკრანთან“. ამ ოცნებებს ახდენა არ ეწერა. მათ წინ აღუდგა სხვადასხვა გარემოებანი, უფრო სწორად — **შემთხვევა**. მშობლებმა მოსკოვში არ გამიშვეს — თბილისში კი მაშინ კინოსარეჟისორო ფაკულტეტი არ იყო. ჩემს მეგობართან ერთად გადავწყვიტე ფიზიკა-მათემატიკურ ფაკულტეტზე ჩაბარებინა. უნდა გითხრათ, რომ მათემატიკა ვიცოდი შესანიშნავად და სასკოლო ოლიმპიადებზეც კი გამიმარჯვნია.

ერთი კვირის შემდეგ ჩემი მეგობარი მეკითხება, სად ჩააბარეო საბუთები? გავეხუმრე: — თეატრალურზე-მეთქი. გაშტერდა! მე კი ისე ღრმად შევტოპე ჩემს როლში, რომ მართლაც მალე თეატრალური ინსტიტუტის აბიტურიენტი გავხდი.

ასე მოვხვდი თეატრში.

როგორც კი ჩემი დამჟავებული სიფათი იხილა ცნობილმა ქართველმა რეჟისორმა ბ-მა ვასო უშიტაშვილმა, მითხრა, ასეთი განწყობილებით კაცი თეატრში კი არ უნდა მიდიოდეს, არამედ... გა-

ვიდა ერთი სემესტრი და სად გაქრა ჩემი აპათია?! მე საოცარი სამყარო აღმოვაჩინე...“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 17. 06. 1984 წ.).

რობერტ სტურუას პირველი საკურსო სპექტაკლი იყო კარაჯალეს „ბატონი ლეონიდა რეაქციის პირისპირ“. მხატვრული გაფორმებაც მასვე ეკუთვნოდა.

შესანიშნავი ქართველი მხატვრისა და ბრწყინვალე მოქალაქის, სხვათა ჰირისა და ლხინის პირველი გამზიარებლის რობერტ სტურუას ოჯახში გაზრდილისათვის მხატვრობა, სამყაროს აღქმა ფერსა და ხაზში, ნატურის ფორმის მკვეთრი და თავისებურად გროტესკულად გარდაქმნა იმანენტური გამოვლენა იყო მისი ბუნებისა.

„უველაფერში ჩანს, — შენიშნავდა თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“, — რომ მისთვის უველაზე უფრო ბუნებრივია სინამდვილის ხედვითი აღქმა და გამოხატვა“. ამ „უველაფერში“, როგორც ჩანს, იგულისხმება არა მხოლოდ დეკორაციები და კოსტიუმები, არამედ სპექტაკლის კომპოზიცია და მიზანსცენების ორგანული „ჩახატვა“ დეკორაციის ერთიან ფონზე.

ერთ ინტერვიუში რ. სტურუამ შენიშნა, რომ მისი შემოქმედების ერთ-ერთი ფესვი ამოზრდილია სადიპლომო სპექტაკლიდან ი. ტურგენევის „სადაც წვრილია, იქ წყდება“. ძნელია ამ სპექტაკლის რეკონსტრუირება იმ მასალის მიხედვით, რომელიც ხელთა გვაქვს, მაგრამ უნდა ვთქვათ უმთავრესი. აქ პირველად შეხედა რ. სტურუამ ამ ცნობილი პიესის სამყაროს სულ სხვა კუთხით, ახლებურად, თავისებურად. რუსულმა რეალისტურმა სკოლამ მისი დადგმის გარკვეული ტრადიცია შექმნა. ბუნებრივია, რომ რ. სტურუა, რომელიც ყმაწვილობიდან მოყოლებული უკვე თავგადაკლული მკითხველი იყო (დღეს შემიძლია ვთქვა, რომ პირადად მე ჩვენს წრეში არ შემხვედრია ვინმე, ვისაც ამდენი ჰქონდეს წაკითხული და ამდენი იცოდეს, არათუ ხელოვნებისა და ლიტერატურის სფეროში, არამედ საერთოდ), იცნობდა ი. ტურგენევის ამ პიესის დადგმის ისტორიას, დაწყებული მისი ინტერპრეტაციით, გათავებული სცენური გაფორმებით. მაინც, რაში გამოიხატება რ. სტურუას „თავისებურად“ აღქმის ახლებურობა?

პიესის საკმაოდ კადნიერ, „თავხედურ“ გააზრებაში, პირობითად

რომ ვთქვათ, მან ი. ტურგენევის გმირები თითქოს იმ სარკის წინაშე დააყენა, რომელიც საგნებს და ადამიანებს „უკუღმა“ აჩვენებს. ეს იყო პარადოქსული თვალსაზრისით, მოულოდნელი რაკურსით დანახული ურთიერთობანი გმირებისა.

„ჩემი საუკეთესო სპექტაკლი კი, ყოველ შემთხვევაში მე ასე მეჩვენება, ინსტიტუტში დავდგი. ტურგენევის ამ პიესას მივუდექი თამამად, მოწაფის თავგასულობით და მხოლოდ ათი წლის შემდეგ მივხვდი, თუ რა ბევრი რამ მომცა პიესაზე — „სადაც წვრილია, იქ წყდება“ — მუშაობამ“ (გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 1988, წ. 05. XII).

რეჟისორის პირველი ცდა — პარადოქსულად წარმოედგინა ტრადიციული ურთიერთობანი, შეებრუნებინა გმირთა გრძნობათა ბუნება, დარჩა როგორც ყმაწვილური ექსპერიმენტი, „წყნარი ბუნტარის“ აფეთქება „ჰიქა წყალში“, რადგან, ბუნებრივია, ფართო საზოგადოებისათვის სრულიად უცნობი დარჩა რეჟისორის ეს გამომწვევი ჟესტი, რომელიც გამოუცდელობის შეცდომას მიეწერებოდა. შეიძლება არც იყოს ეს ცდა „გამომწვევი“ და ახლა, როცა ასე კარგად ვიცნობთ რეჟისორის შემოქმედებას, იგი სწორედ ასეთად გვეჩვენება.

რაკი დიალექტიკის თანახმად, ბუნებაში არაფერი იკარგება, არც ეს ცდა დაკარგულა უკვალოდ. ყოველ შემთხვევაში იგი, როგორც ირკვევა, თვით რეჟისორს დაუმახსოვრებია ისე მტკიცედ, რომ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ მრავალგზის გაიხსენა:

„ვსწავლობდი სარეჟისორო ფაკულტეტზე. საკურსო, სასწავლო სპექტაკლი ი. ტურგენევის „სადაც წვრილია, იქ წყდება“ ჩემს ერთ-ერთ საუკეთესო ნამუშევრად მიმაჩნია. სამწუხაროდ, სპექტაკლი მხოლოდ ორჯერ ვუჩვენეთ. მაგრამ მე იგი დღემდის მახსოვს და კარგა ხანს იქიდან ვიღებდი სხვადასხვა იდეას“ (ჟურნ. „ტეატრალნაია ჟიზნ“, № 4, 1983 წ.).

„... უკვე ინსტიტუტში მე ორი საკურსო სპექტაკლი დავდგი — კარაჯალეს „ბატონი ლეონიდა რეაქციის პირისპირ“ და ტურგენევის „სადაც წვრილია, იქ წყდება“ — და ჩემთვის მაშინვე განსაზღვრე ორი გზა: გროტესკულ-ტრაგიკომიკური ფარსი და კომიკური ელემენტებით შეზავებული ფსიქოლოგიური დრამა.

ეს დ ა ს ა წ ყ ი ს ი (ხაზი ჩემია. ნ. გ.) იყო. შემდეგ „მას

მკვეთრი ჩავარდნა მოჰყვა“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 17.06. 1984 წ.).

თეატრალურ ინსტიტუტში დიპლომანტი რეჟისორი თავს თავისუფლად გრძნობდა და ისეთი პედაგოგის ხელმძღვანელობით, როგორიც მიხეილ თუმანიშვილია, შეეძლო თავისი თავისათვის ამგვარი გაბედულების უფლება მიეცა.

„ჩემს პედაგოგად მიხეილ თუმანიშვილი მიმაჩნია. მისგან ვისწავლე რეჟისურა, მისგან შევითვისე მისწრაფება შემოქმედებითი სივრცეებისაკენ, საუკეთესო ადამიანური თვისებები. მე იგი ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთ საუკეთესო პედაგოგად მიმაჩნია“ (ჟურნ. „ტეატრალნაია ჟიზნ“, № 4, 1983 წ.).

მაგრამ მან მალე იგრძნო, რომ სხვაა დიპლომანტი რეჟისორის როლში ლაღი და შეუბორკავი გამოსვლა და სხვაა დებიუტანტი რეჟისორის პასუხისმგებლობა და შეუცნობი შიში, რომელიც გბორკავს და გაიძულებს ისეთ რამეებს გაუწიო ანგარიში, რომელთა არსებობაზე წარმოდგენაც არ გქონია აქამდე. მაგრამ უფრო საშინელი აღმოჩნდა „ნახტომი“ ზევიდან ქვევით. თეატრალური ინსტიტუტის პატარა სცენიდან — რომელიც უზარმაზარი შენობის თითქმის ჰერშია მიკრული, — რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე... აი, უფსკრული, რომელსაც ყველაფრის შთანთქმა შეუძლია... თუმცა ერთგვარი შუალედი კი იყო (ალბათ, აუცილებელიც) ამ ნახტომში. რეჟისორის დიპლომი მან დაიცვა გრიბოედოვის თეატრში ჯონ პრისტლის პიესის „საუნჯის“ დადგმით.

„...რეჟისორის შემოქმედებითი გზა შეიძლება სამ ეტაპად დაიყოს. პირველი ეტაპი სწავლის პერიოდია. ახალგაზრდა კაცი რეჟისორული ოსტატობის ძირითად თეორიულ, პრაქტიკულ კანონებს სწავლობს.

მეორე ეტაპი.

როგორც კი ახალგაზრდა რეჟისორი თეატრალური ინსტიტუტიდან „ცხოვრების საგზურს“ მიიღებს, იგი იწყებს თავის შემოქმედებითს მოღვაწეობას, დგამს თავის პირველ სპექტაკლებს.

დაბოლოს, დგება მესამე პერიოდი, როცა იგი უკვე ჩამოყალიბებული შემოქმედებითი ინდივიდუალობაა, თავისი განსაზღვრული „ხელწერით“.

ამ ეტაპთა შორის ყველაზე რთული და, როგორც წესი, მტკი-

ვნეულია მეორე პერიოდი. ამ პერიოდში რეჟისორი ტოვებს „მშობლიურ ნაპირს“ და ცდილობს „თავის მიწასთან“ მიცურდეს. აუცილებელია პრაქტიკული მუშაობის წლები, აუცილებელია შეიყვარო მსახიობთან მუშაობის ხელოვნება, საჭიროა „შენი“ თემის პოვნა, საჭიროა სპექტაკლის ორგანიზების შესწავლა და კიდევ სხვა ათასი, უაღრესად რთული რამ — ასე რიგად გასაგები, და ადვილი სწავლის პერიოდში და ასე რიგად ძნელი და „თითქმის გადაუჭრელი“ პრაქტიკაში. ეს არის რეჟისორის ჩამოყალიბების პერიოდი. ფაქტიურად აქედან იწყება ახალგაზრდა რეჟისორის ნამდვილი სწავლა. ამ გზით მიდის რეჟისურაში რობერტ სტურუა“ (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“. 1963 წ. № 46).

ეს სიტყვები ეკუთვნის მიხეილ თუმანიშვილს და მე საგანგებო ნიშანს ვხედავ იმაში, რომ სწორედ იგი არის ავტორი რეცენზიისა რ. სტურუას პირველ სპექტაკლზე რუსთაველის სახელობის თეატრში. ეს იყო ჩეხი დრამატურგის ვრატისლავ ბლაჟეკის ჯადოსნური კომედია „მესამე სურვილი“.

ახლა ყური მივუგდოთ თვით რობერტ სტურუას: „მეორე კურსზე ჩვენთან მოვიდა მიხეილ თუმანიშვილი. მე მადლობას ვწირავ შემთხვევას იმის გამო, რომ მან ამ გამოჩენილ პედაგოგსა და შესანიშნავ რეჟისორსა და ადამიანს შემახვედრა. ის რომ არა, არ ვიცი, რამდენი წელი დამჭირდებოდა იმისათვის, რომ ნამდვილად მეგრძნო, თუ რა არის თეატრი. ეს უკომპრომისო კაცი, ძალზე მომთხოვნი იყო თავისი მოწაფეების მიმართ. იგი ყოველთვის მხოლოდ სიმართლის თქმას ცდილობდა. თუნდაც ეს სიმართლე მკაცრი და უსიამო ყოფილიყო. ხელოვნებაში არც თავის მოტყუება შეიძლება და არც სხვისი. მ. თუმანიშვილის რჩევით ბევრმა დატოვა ინსტიტუტი და არც წაუგიათ — ადამიანური მოღვაწეობის სხვა სფეროში იპოვეს საკუთარი თავი.

მ. თუმანიშვილი იყო და რჩება რეჟისურის დიდი პროფესიონალი. იგი ბრძენია თეატრის თეორიასა და პრაქტიკაში დაიცის, თუ როგორ გადასცეს ეს სიბრძნე სხვებს. მან რეჟისორთა და მსახიობთა არაერთი თაობა აღზარდა. არ არის საქართველოს თეატრალურ სამყაროში კუთხეც კი, სადაც მას გულთბილი სიტყვით არ იხსენიებდნენ. ჩვენი თეატრი, პირველ ყოვლისა, მისი მოწაფეების თეატრია.

მ. თუმანიშვილმა მასწავლა შემეცნო თეატრი, როგორც სიხარულით სავსე, მაგრამ თავდაუზოგავი შრომის ასპარეზი. როცა ვნებებს სცენის რკინისებურ ლოგიკას უმორჩილებ და აბობოქრებულ წარმოსახვას აზრის დამარცხების საშუალებას არ აძლევ. სხვა მასწავლებლებიც მყავდა. ეს იყო დოდო ალექსიძე, რომელსაც თეატრი ესმოდა როგორც ზეიმი. ეს იყო მისი საოცარი, ბრწყინვალე თეატრალობით აღბეჭდილი სპექტაკლები... ეს იყო ღიღი ოსელიანი, რომელიც სპექტაკლზე თავისი სკრუპულოზური მუშაობით გამოირჩეოდა... ეს იყო საშა მიქელაძე, რომელიც რეჟისორის პროფესიას ირონიით უყურებდა და ამტკიცებდა, არ შეიძლება, რომ ჭეშმარიტი შემოქმედი ძალზე სერიოზულად ეკიდებოდეს იმას, რასაც თვითონ ქმნისო. მე ყველაფერ ამას ვიწყოდი, მაგრამ ჩემ გზას ვეძებდი მაინც...“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 17. 06. 1984 წ.).

„მესამე სურვილს“ რაიმე განსაკუთრებული წარმატება არ მოუტანია რეჟისორისათვის და ვინ, თუ არა მ. თუმანიშვილი, ყველაზე ღრმად გაუგებდა თავის მოწაფეს, რადგან მისი დებიუტიც ამ თეატრის სცენაზე (ვ. კარსანიძის „მარად მწვანე ქედები“ 1949 წ.) წარუმატებელი იყო.

თუმცა, თუ გადავხედავთ რუსთაველის თეატრის იმ წლის აფიშას (1963 წელს დადგმული სპექტაკლები: უ. გიბსონის „სასწაულმოქმედი“, დ. გაჩეჩილაძის „ამირანი“, თ. მამფორიას „მეტეხის ჩრდილში“, ვ. როზოვის „ვახშმობის წინ“ და საეტაპო — გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“) რ. სტურუას „მესამე სურვილი“ ძალიან კარგად გრძნობდა თავს ამ ერთიან პანორამაში.

ჩვენთვის კი, რაკი მიზნად დავისახეთ თვალი გავადევნოთ რეჟისორის მიერ განვლილ გზას, მნიშვნელოვანია ყველა ის თვისება თუ ნიშანი, რომლებიც მის ადრეულ სპექტაკლებშია გაფანტული და რომლებმაც შემდგომ ძალა მოიკრიბეს, შეერთდნენ, მიიღეს ერთიანი, ინდივიდუალური, განუმეორებელი სახე და იქცნენ რობერტ სტურუას ესთეტიკის შემადგენელ, განმსაზღვრელ და აუცილებელ არსად.

ამავე დროს, გვსურს რამდენადმე ვუპასუხოთ რ. სტურუას სურვილს, რომელიც მან თეატრმცოდნე ი. ვერგასოვასთან საუბრისას გამოთქვა (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1983 წ.).

„კრიტიკოსები უბრალოდ უყურადღებობას იჩენენ: ვერ ამჩნევენ სპექტაკლებს, რომლებსაც, მართალია, რაიმე განსაკუთრებული ღირებულება არ გააჩნია, მაგრამ, რომლებშიც ჩადებულია ის პატარა მარცვლები, რომლებიც მომავალში ყლორტებს აიყრიან. როგორადაც სამწუხარო არ უნდა იყოს ეს, ჩვენ ადამიანებზე ვმსჯელობთ მათი უკანასკნელი საქციელისა და საქმეების მიხედვით, ვივიწყებთ წარსულს და არ ვიყურებით მომავალში — და არაფერია იმაში საოცარი, რომ თეატრზე მაყურებლებიც და თეატრმცოდნეებიც ასეთნაირად მსჯელობენ“.

რეჟისორმა მოიწადინა ბლაჟეკის ამ მსუბუქი და თავშესაქცევი კომედიის სამყარო, რომელიც მაინცდამაინც არ გაჭიორჩევა ინტრიგის სიმახვილითა და მოულოდნელი პერიპეტიებით, გაემდიდრებინა ქვეტექსტებითა და ნიუანსებით, მაგრამ ტექსტი არ იძლეოდა ქვეტექსტების ძიების საშუალებას, ხოლო კომედიური ინტრიგა არ ითხოვდა ახალ ფერებს, ნიუანსირებას. ამიტომ ზოგიერთ სცენას აკლდა ტემპი, მხიარულება, თავშესაქცევი ხუმრობა, სიმახვილე. პიესის ზერელე პრობლემას რეჟისორი განიხილავდა სერიოზულად და მაყურებელსაც ამ სერიოზული განსჯისაკენ მოუწოდებდა, მაგრამ დარბაზი არ იღებდა რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ „თამაშის წესს“ და გამოდიოდა, რომ თეატრი თავისთვის თამაშობდა, მაყურებელი კი, რომლის ჩართვასაც რეჟისორი ცდილობდა ამ თამაშში, ჯიუტად ამბობდა უარს რაიმე მონაწილეობაზე.

ეს იყო მთავარი შეცდომა, აქ პირველად იგრძნო რეჟისორმა თუ რა „გულცივია“ მაყურებელი, რა ადვილად ამბობს უარს თეატრთან უშუალო კონტაქტზე და თავის მხრივ არაფერს აკეთებს ამ ბარიერის გადასალახავად. გავა რამდენიმე წელი და რეჟისორი ბრწყინვალე რევანშს აიღებს მაყურებელზე: „მოაქცევს“ მას თავის გემოვნებაზე, განაცვიფრებს, თავბრუს დაახვევს, ჩაითრევს მოქმედების ორბიტაში, გააოგნებს და ისე მიაღებინებს „თამაშის სტურუასეულ წესებს“, რომ ვერც მოასწრებს ამის გააზრებას.

პირადად მე ამ სპექტაკლიდან (გარდა საერთო შთაბეჭდილებისა) განსაკუთრებით ცხადად დამამახსოვრდა სპექტაკლის ფარდა და რამდენიმე სცენა. ეს იყო მართლაც ფეიერვერკული ფარდა (მხატვარი მ. მალაზონია), სავსე იუმორით, ფერებით, ზეციური და

მიწიერი სამყაროს კონტურებით. ზღაპრული და, ამავე დროს, კონკრეტული ქალაქის თავზე წამომდგარ ღრუბელზე შემოსკუპებული ჯადოქრით, რომელსაც თითქოს დროებით მიუტოვებია ეს მიწა, ზევით „აფრენილა“, რათა იქიდან ჩვენთვის მხიარულად და ეშმაკურად ჩაეკრა თვალი. იქვე, ღრუბელზე, ეწყო ჯადოქრის ქოლგა, სათვალე და ქუდი: იგი ყოველთვის მზადაა ჩამოფრინდეს ქალაქში თავისი „ღვთაებრივი“ ატრიბუტებით. სცენის ფარდაზე გამოხატული ყოფით-ჟანრული და ზღაპრულ-ირეალური მომენტების ეს ბრწყინვალე სიმბიოზი მხოლოდ ზოგიერთ სცენაში იყო განსხეულებული. ფარდაზე გამოსახული სამყარო თავისი მრავალფეროვნებითა და იუმორით სრულად ვერ „გადადიოდა“ სცენაზე.

უაღრესად ლაკონიური იყო სცენის გაფორმებაც: საფეხურები, ელექტრობოძი და ერთი სკამი (აქვე ვთქვათ ბარემ, სკამი და სკამების „თემა“ განსაკუთრებული ვიზუალური სიცხადით და დრამატიზმით „გაჟღერდება“ რ. სტურუას შემდგომ, მის სახელგანთქმულ სპექტაკლებში. მაგ. „რიჩარდ III-ში სკამების მოძრაობის მთელი პარტიტურაა შექმნილი). ეს იყო ლაკონიური „სიცარიელე“, რომელიც ძალიან ადვილად ემორჩილებოდა მეტამორფოზებს (ხან ბაღი იყო, ხან ბინა), მაგრამ ეს ლაკონიურობა და სიძუნწე გაფორმებაში სპექტაკლის ბოლომდე არ იყო შენარჩუნებული. საერთოდ მთლიანობა აკლდა სპექტაკლს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებდა რიტმულად ჩავარდნილი სცენები და ჟანრობრივი ლაფსუსები.

მაგრამ ამ სპექტაკლში გამოჩნდა რეჟისორის მიდრეკილება შეუთავსებელი ელემენტების შეთავსებისაკენ (რეალური — ირეალური, პირობითი — ნატურალური), მხიარული თამაშით სერიოზული პრობლემის მოწოდების, ანეკდოტურ-ზღაპრული სიტუაციით მნიშვნელოვანი პრობლემის თქმის სურვილი. გარდა თეატრალური ესთეტიკის სრულიად აშკარად გამოკვეთილი ამ ელემენტებისა, საცნაური იყო სხვა მომენტიც, რომელსაც, არანაკლები მნიშვნელობა აქვს რ. სტურუას მსოფლმხედველობითი თვალსაზრისის ჩამოყალიბებაში. რ. სტურუას არაჩვეულებრივად აქვს გამახვილებული პოლიტიკური სიტუაციის შეგრძნების ინტუიცია და ნიჭი. პოლიტიკური თეატრის ესთეტიკის მიხედვით შექმნილმა მისმა მრავალმა სპექტაკლმა დაადასტურა, რომ იგი განსაკუთრებუ-

ლი სარკაზმით, ირონიით გვაჩვენებს პოლიტიკური კონიუნქტურის ზიგზაგებს ისტორიის სცენაზე.

ცოდნას, სამყაროს შეცნობას დაწაფებული რ. სტურუა როგორც ღრუბელი ისე იწოვდა ყოველივეს, რაც მის პროფესიას უფრო მრავალმხრივსა და სრულყოფილს გახდიდა. ფერწერა იმით ისწავლა, რომ უყურებდა თუ როგორ ხატავდა მამამისი. თხუთმეტი წლისას ძალიან სურდა თავი მოეწონებინა გოგონებისათვის ჯაზური მუსიკით და დამოუკიდებლად დაეუფლა ნოტებს. ახლა იგი თავისუფლად და სწრაფად კითხულობს პარტიტურას და გია ყანჩელის თქმით, პირდაპირ პარტიტურაში შეუძლია შენიშნოს რაიმე შეუსაბამობაო.

ჯაზური მუსიკით გატაცებამ იქამდე მიიყვანა, რომ ფორტეპიანოზე ახლა ვირტუოზულად უკრავს (თანამედროვე და ჯაზური მუსიკის უმდიდრესი ბიბლიოთეკა აქვს). მისი აზრით, რეჟისორი მეტ-ნაკლებად ნიჭიერი დილეტანტი უნდა იყოს. მან ბევრი რამ უნდა იცოდეს — მუსიკა, ფილოსოფია, ფერწერა, არქიტექტურა, პედაგოგიკა, უნდა ერკვეოდეს ფსიქოლოგიაში, ფლობდეს კალამს და ყველაფერი ეს ზედაპირულად, დილეტანტურად მაინც უნდა შეისწავლოს, რათა იცოდეს, რომ „მან ყოველივე არ იცის, რათა ახსოვდეს, რომ იგი ზეკაცი არ არის. პრინციპში ამის ცოდნა იმისთვისაცაა საჭირო, როცა მსახიობების — ამ შიშმიტი „უდანაშაულო დამნაშავეების", ამ უსაყვარლესი ადამიანების — მოტყუების დრო დგება, მაშინ გვახსოვდეს, რომ ყველანი ერთი ხიდან ვართ გამოთლილნი" (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", № 10, 1985. წ.).

იგი მხატვრის ოჯახში გაიზარდა, მაგრამ მისი წინაპრები, ნათესავები თვალსაჩინო პარტიულ-პოლიტიკური მოღვაწეები იყვნენ. ასე რომ, ბავშვობიდანვე იგი ერთდროულად იკვებებოდა თავისუფალი შემოქმედების, თავისუფალი აზროვნებისა და პოლიტიკური სულისკვეთებით სავსე ატმოსფეროთი (ის სხვა საქმეა, რომ თავისი სახელოვანი პოლიტიკური წინაპრების შეხედულებები და რწმენა მან ფხიზელი, ანალიტიკური გონების წიაღში გაატარა და ბევრი მათი „პოსტულატი" ირონიულ-სარკასტული ღიმილით დაამხო). თანამედროვე ტექნოკრატის ენით რომ ვთქვათ, მისი ბუნება „დაპროგრამებული" იყო პოლიტიკური და შემოქმედებითი გენით. ეს კოდირებული გენი მის პირველსავე დიდ სპექ-

ტაკლში გამოჩნდა. სრულიად ჭაბუკმა ერთგვარი გულუბრყვილობითა და ბავშვური სიბრძნით სცადა იმდროინდელი პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი სიტუაციის პარადოქსული სურათი თავისი მწარე რეპლიკით სასაცილო გაეხადა. ნუ დავივიწყებთ, რომ ეს არის 1963 წელი, უკანასკნელი წელი ნიკიტა ხრუშჩოვის ე. წ. ვოლუნტარისტული მმართველობისა, სურვილების, აღთქმების, დაპირებების და ვარდისფერი ოცნებების („უკვე ჩვენი თაობა იცხოვრებს კომუნიზმში), აგონიის მაუწყებელი ნიშნების განგაშით სავსე პიესის მთავარი გმირი პეტრი ალტერნატივის წინაშე დგას. ჯადოსნური ზარის ერთი დარეკვით მას შეუძლია კარდინალურად შეატრიალოს მეგობრის ცხოვრება, გადაარჩინოს იგი დაღუპვას, საჭაგიეროდ, თვით დაკარგოს უზრუნველი და უდარდელი ცხოვრება, რომელიც მას ჯადოსნურმა მოხუცმა სურვილთა შესრულებით რეალობად უქცია. დარჩა მესამე სურვილი...

რა გზას აირჩევს პეტრი? ფუფუნებით, დარდიმანდულად ცხოვრებას მიანიჭებს უპირატესობას თუ გაჭირვებულ, მძიმე, უკომპრომისო ცხოვრებას აირჩევს და ამით მეგობარს გადაარჩენს.

ასეთივე ალტერნატივის წინაშე იდგა მაშინ ჩვენი საზოგადოებაც. მოხუცმა პოლიტიკურმა ჯადოქარმა მას უკვე აღუთქვა კომუნიზმში ცხოვრება, ხოლო რეალური ცხოვრება აშკარად ცხადყოფდა ამ დანაპირების სრულ უაზრობას. აქ გადიოდა ზღვარი ოცნებასა და რეალობას შორის. საზოგადოებას ან თავი უნდა მოეტყუებინა და ოცნებებში გადასახლებულიყო, ან უარი ეთქვა ილუზიებზე და ზნეობრივი უკომპრომისობის გზას დასდგომოდა.

ჭაბუკ რობერტ სტურუას სურდა თვით საზოგადოებისაგან (მაყურებლისაგან) მოესმინა პასუხი, თვით მას გადაეწყვიტა ეს ალტერნატივა... სპექტაკლის ფინალში გამოდიოდა მოხუცი ჯადოქარი, გამოართმევდა პეტრის ამ ჯადოქრულ ზარს, მაყურებელს გაუწვდიდა და ეკითხებოდა — თქვენ რას იზამთ, დარეკავთ თუ არა?

როგორც ვთქვით, მაყურებელმა არ მიიღო რ. სტურუასაგან შეთავაზებული თამაშის წესი... მოდით ამაში მაყურებელს ნუ დავადანაშაულებთ, ნუ ვუკიჟინებთ მას პოლიტიკურ აპათიას, რადგან იგი ვერ მიხვდა თუ რას ეკითხებოდნენ. მე არა ვარ დარწმუნებული იმაში, რომ მაყურებელი — თუნდაც მიმხვდარიყო — დიდ აქტიურობას გამოიჩენდა, მაგრამ უფრო ობიექტური ვიქნებით, თუ

„თამაშის წესების“ უარყოფის მიზეზებს, პირველ რიგში, ახალგაზრდა შემოქმედის სცენურ ესთეტიკაში და გულუბრყვილო პოლიტიკურ ნართაულში თუ მეტაფორაში დავუწყებთ ძებნას.

არსებითი და მნიშვნელოვანი სხვაა. ეს არის მიხეილ თუმანიშვილის ბრძნული წინასწარჭვრეტა: „თუ მე რამდენადმე მკაცრად ვაფასებ სპექტაკლის ზოგიერთ მხარეს, ამას მხოლოდ იმიტომ ვაკეთებ, რომ დარწმუნებული ვარ — რობერტ სტურუას შეუძლია და აუცილებლად გააკეთებს მრავალ სადღესასწაულო (ხაზი ჩემია. ნ. გ.) მართალ, საინტერესო სპექტაკლებს. რეჟისორს და მხოლოდ რეჟისორს შეუძლია მკვეთრი და აზრობრივად ნათელი სახე მისცეს სპექტაკლს. ასეთ სპექტაკლებს დადგამს რობერტ სტურუა“.

მაგრამ აქამდე მისასვლელად ჯერ კიდევ დიდი გზაა გასავლელი...

...რუსთაველის თეატრში მოსული რ. სტურუა ძალაუნებურად აღმოჩნდა მოვლენების იმგვარ კონფლიქტურ სიტუაციებში, რომლის მშვიდობიანი ფინალი წარმოუდგენელი ჩანდა.

„თეატრში ჩემი მოსვლა — ამბობდა ერთ ინტერვიუში რ. სტურუა — რთულ პერიოდს დაემთხვა. რთულ პერიოდში მე ვგულისხმობ ტრადიციის ახლებურ, შემოქმედებითი გაგების დამკვიდრებისათვის ზრუნვას“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1975 წ. 01. 01).

თეატრში უფრო მწვავედ და თეატრალურ წრეებში შედარებით ნაკლებად, უკვე ისმოდა ხმები თეატრალურ პოზიციათა მოახლოებული რადიკალური გამიჯვნის მაუწყებელი ფარული დაპირისპირების თაობაზე, გადაკრული ქვეტექსტები, გაცხარებული მსჯელობა სხვადასხვა დროშის ქვეშ დარაზმული ჯგუფებისა დღესა თუ ხვალ სააშკარაოზე უნდა გამოსულიყო. თავის ძალზე საინტერესო წიგნში „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ მ. თუმანიშვილი წერდა: „ჩვენ თეატრში იმიტომ მოვედით, რომ რაღაც შეგვეცვალა, მთლად კარგად არ ვიცოდით, სახელდობრ რა უნდა შეგვეცვალა. ის, ვინც რაღაცაში ცვლილებების შეტანას აპირებს, დარწმუნებული უნდა იყოს, რომ მცდარია, რისი შეცვლაც განზრახული აქვს და სასარგებლო იქნება ის, რისი დამკვიდრებაც დაუსახავს მიზნად. ჩვენ გვეჩვენებოდა, რომ ახმეტელის შემდეგ რუსთაველის თეატრი

იქცა გარეგნული ეფექტების, პომპეზური, გადამეტებულად საზეიმო, მეტიც, ყალბ თეატრადაც კი...“

შემდეგ ცოტა ქვემოთ:

„შემოქმედებითი და იდეური მიმართებით თეატრის გარდაქმნის აუცილებლობას ჩვენ მხოლოდ ინტუიციურად ვგრძნობდით... ჩვენ ვცდილობდით მიგვეღწია თეატრალური თამაშის პირობითობისა და ადამიანურობის, ფსიქოლოგიურობის, ცხოვრებისეული სინთეზისათვის“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1981 წ. № 11, გვ. 90 და 97).

ცვლილებათა ამ აუცილებლობის შეგნება უფროსი თაობის მსახიობთა და რეჟისორთა გონებაშიც მწიფდებოდა. მაგრამ მაშინ ისინი არ აპირებდნენ თავიანთი პოზიციის შეცვლას და ე. წ. გმირულ-რომანტიკული თეატრის ესთეტიკის რევიზიას. თვით ამ სტილის თეატრის ფარგლებში მიმდინარეობდა ჯერ კიდევ ბოლომდე ამოუცნობ შესაძლებლობათა ძიება, გამომსახველ საშუალებათა განახლების პროცესი, სცენური სამყაროს რომანტიკულ-პოეტური სულის ავსება ადამიანური ტკივილებით. ამ გზაზე თეატრი ზოგჯერ დიდ წარმატებას აღწევდა („ოიდიპოს მეფე“, „ბახტრიონი“), ზოგჯერ მწარე მარცხის ტკივილებსაც იტანდა („ამირანი“). სავსებით ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში გაჩენილი წინააღმდეგობანი, „ძველისა“ და „ახლის“ ბრძოლა, რ. სტურუასათვის ცნობილი იყო მისი პედაგოგის, მ. თუმანიშვილის მეშვეობით, რომელიც ამ ბრძოლების ცენტრში იყო. ამ დროის ფრაგმენტი: „თეატრში წარმოიქმნა ორი მიმართულება — ერთი თესლის ორი ნახევარი, ერთი მარცვლის ორი ნაწილაკი. ერთი მეორეს კვებავს, მაგრამ ეს ნაწილაკები მხოლოდ გარეგნულად ჰგვანან ერთმანეთს, შინაგანად კი სიმეტრიულნი არ არიან. ამბობენ, ის, რაც არასიმეტრიულია, უფრო აქტიურია, უფრო ქმედითიაო. აქ თავის სიტყვას პოტენციათა სხვაობა ამბობსო.

თეატრში მუშაობს ორი რეჟისორი, ორი განსხვავებული ხელწერის კაცი. შესაძლოა, მათ ერთნაირი ამოცანებიც კი ჰქონდეთ დასახული. ორივე „ადამიანურის“, ფსიქოლოგიურის, ამაღლებულის ქადაგია, მაგრამ ისინი თავიანთი სადადგმო მანერით სრული-

ად განსხვავდებიან ერმანეთისაგან (ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, № 2, 1982 წ.).

1960 წელს, როცა რ. სტურუა თუალტრალურ ინსტიტუტს ამთავრებდა, რუსთაველის თეატრმა გასტროლები გამართა მოსკოვში. საგასტროლო პიესაში და დ. ლექსიძის „ოიდიპოს მეფე“ „ბახტრიონი“) და მ. თუმანიშვილის („როცა ასეთი სიყვარულია“ „ირკუტსკული ისტორია“, „ამბავი სიყვარულისა“) მიერ დადგმული სპექტაკლები. აგრეთვე საყოველთაოდ აღიარებული „ოტელო“. ამ რეპერტუარში უკვე იგრძნობოდა თეატრალური სტილის ორგვარობა, რომ არა ვთქვათ წინააღმდეგობა-თქო. მიუხედავად ამისა, თეატრი მაინც ინარჩუნებდა ერთობას.

მოსკოვში გასტროლებმა ახალი ძალით წამოჭრეს საკითხი ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთობის შესახებ. ამ პრობლემის მრავალი ასპექტი კიდევ გასარკვევი იყო არა მხოლოდ ქართული, არამედ რუსული თეატრისათვისაც. ამ გაურკვევლობამ ზოგჯერ საბედისწერო როლი შეასრულა, რომელიმეც პოზიციები კი არ დაახლოვა, არამედ გათიშა, ძნელი გახადა „ოქროს კვეთის“ მიგნება და თეატრებს შიგნით კონფრონტაციული სიტუაციები შექმნა. ამ საბედისწერო შეცდომებს ვერც რუსთაველის თეატრი ასცდა.

გასტროლებთან დაკავშირებით გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ (9. 08. 1960 წ.) დაიბეჭდა ტ. ჩებოტარევსკაიას სტატია «Театр находит, теряет, ищет», სადაც სრული კატეგორიულობით, ხელშეუხებლად ცხადდებოდა თეატრის ტრადიცია და ასეთივე კატეგორიულობით იყო უარყოფილი ახალი თაობის (მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით) ნოვატორული ძიებანი თეატრალური ფორმის განახლების სფეროში.

ტ. ჩებოტარევსკაია, ცხადია, აღიარებდა, რომ რუსთაველის თეატრში მიმდინარეობდა ძიების პროცესი (ეს კარგიაო), მაგრამ ამ ძიებისას იგი მხოლოდ მაშინ პოულობსო ღირებულს, როცა იგი ამ ტრადიციის ფარვატერში მიიკვლევს გზას. როგორც კი იგი ამ გზას გადაუხვევს, მაშინვე კარგავს მონაპოვარს და თავის თავს ღალატობს:

«Разве нужно для того, чтобы утверждать новое, отвергать чарующее, пленительное искусство, о котором сорок лет тому назад мечтал Котэ Марджанишвили, забыть пате-

тические возгласы Хоравы, скинуть со счетов трагический образ Закариадзе — словом, свергнуть с пьедестала героя привычного и уважаемого? Разве не справедливее было бы и в подборе современных пьес и в принципах их сценической интерпретации идти от того, что, может быть, и не ново в искусстве руставелевцев, но что по-своему прекрасно, чисто и высоко».

ტ. ჩებოტარევსკაიას ეს მოსაზრება თეატრის ერთი ნაწილის თვალსაზრისს გამოხატავდა, უკიდურესობამდე მიყვანილს. მაგრამ არსებობდა მეორე პოზიციაც, რომელიც ჩემის აზრით, ასევე უკიდურესობამდე მიიყვანა ნ. კრიმოვამ ჟურნალ „ტეატრში“ (№ 3, 1961 წ.) გამოქვეყნებული სტატიით.

ნ. კრიმოვამ სწორად განსაზღვრა, რომ რუსთაველის თეატრის ტრადიცია გულისხმობს სპექტაკლის ცენტრში ერთი გმირის, ერთი არაჩვეულებრივი პიროვნების, ერთი მონუმენტური ხასიათის დაყენებას. ამ ხაზის ბუნებრივ გაგრძელებად მას მიაჩნდა დ. ალექსიძის სპექტაკლი „ოიდიპოს მეფე“, ხოლო ფორმალურ გაგრძელებად — მისივე „ბორის გოდუნოვი“ (სპექტაკლ „ოიდიპოსისაგან“ განსხვავებით „გოდუნოვი“ არავითარ თანამედროვე იდეას არ შეიცავს, შინაგანად სტატიურია, მონუმენტური სტილის ტრადიციებს ფორმალურად მიჰყვებაო).

ქართული თეატრის ტრადიციების ფესვების ძიებისას ნ. კრიმოვამ დაუშვა ერთი საბედისწერო შეცდომა. მან ზერელედ, ყურმოკვრით თუ იცოდა ს. ახმეტელის შემოქმედება (მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო გამოქვეყნებული ს. ახმეტელის მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი) და რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების გამო გამართულ კამათში ძალზე გაუბრალოებულად, პრიმიტიულადაც კი, წარმოადგინა დიდი რეჟისორის თეატრის პრინციპები:

«...Гораздо сложнее найти современную форму массового спектакля, отыскать его сегодня, когда утверждает себя лаконизм художественных средств, когда стало ясно, что одной «танцевальностью» движении не передать жизни народа».

სხვათა შორის, ამ „ცეკვადობას“ სულ სხვა თვალით შეხედა ცნობილმა რეჟისორმა ვ. პლუჩეკმა, რომელმაც რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების განხილვაზე მაშინ ასე თქვა: „ქართველ მსახიობს და რეჟისორს... უყვართ ეფექტური პლასტიკა, მოხდენილი

ჟესტი, სხეულის ლამაზი პოზა. თითქოს თითოეული მსახიობის სხეულში ცოცხლობს თქვენი დიდებული ცეკვის მარცვალი, რომელიც თქვენი ერის ყოველ ადამიანშიც კი ხანდახან ასე მოულოდნელად იფეთქებს ხოლმე. დამატყვევებელია, როცა ამგვარი ფსიქოლოგიური სპექტაკლების (პლუჩეკს მხედველობაში აქვს მ. თუმანიშვილის „როცა ასეთი სიყვარულია“. ნ. გ.) ქვეტექსტს წარმართავს მსახიობის პლასტიკური ტემპერამენტის ზამბარა. თქვენმა მსახიობებმა იციან, რომ სცენაზე ყოფნა — ეს არის აქტი, რომელიც მოითხოვს გამომსახველობას“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 11, 1960 წ.). და აი, ნ. კრიმოვას მიერ ს. ახმეტელის სპექტაკლების პოლიფონიზმი, შინაგანი სტრუქტურის სირთულე, ემოციურობა, პოლისემიზმი დაყვანილი იქნა მოძრაობათა მხოლოდ „ცეკვადობაზე“.

სტატიის ავტორი თავისას ღირსეულად მიუზღავდა როგორც ალექსიძის, ასევე მ. თუმანიშვილის შემოქმედებას, კარგად ხედავდა ორიენტირების ინდივიდუალობას, მათს თავისთავადობას, შინაგან წინააღმდეგობას (თუმცა სტატიის მთელი ქვეტექსტი უპირატესობას ანიჭებდა თანამედროვე ფსიქოლოგიური თეატრის ესთეტიკას — «Красота естественного спектакля»).

ახლა, როცა მეოთხედ საუკუნეზე მეტი ხნის შემდეგ, ხელახლა გადავიკითხე ნ. კრიმოვას წერილი, გამიკვირდა მისგან თეატრის მრავალი პრობლემის ღრმა გააზრება. მაშინ კი, ჩვენი თეატრალური საზოგადოების დიდი ნაწილი (მათ შორის ვიყავი მეც) ხმალამოწვდილი შეხვდა ამ სტატიას, რადგან მიიჩნია, რომ ყველაფერი თავდაყირა დააყენა მის მიერ სანდრო ახმეტელის შემოქმედების ცალმხრივმა, ტენდენციურმა შეფასებამ, რამაც კითხვის ნიშანი დაუსვა თვით ამ ტრადიციის განვითარების შესაძლებლობას.

1960 წლის გასტროლები მოსკოვში აღმოჩნდა ერთგვარი მიჯნა, რომელმაც თეატრში ძალთა პოლარიზაცია ცხადყო. როგორც ვთქვით, ტრადიციისა და თანამედროვეობის ურთიერთობის პრობლემა იმხანად საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების მრავალ გამოჩენილ მოღვაწეს აინტერესებდა. ჟურნალ „ტეატრის“ ფურცლებზე საკმაოდ საინტერესო დისკუსიაც კი გაიშალა ამ პრობლემის გამო.

თეატრის მოსკოვში გასტროლების დაწყებამდე ცოტა ხნით

ადრე ცნობილმა რეჟისორმა და თეატრალურმა მოღვაწემ იური ზავადსკიმ ჟურნალ „ოგონიოკში“ დაბეჭდა სტატია „სახალხო სანახაობა“, სადაც იგი რუსთაველის თეატრის ხელოვნებას მიიჩნევდა მძაფრი ფილოსოფიური ფორმების თეატრად: „ჩვენ ბევრს ვკამათობთ თანამედროვე სპექტაკლის ხასიათზე, დღევანდელი თეატრალური სახილველის თავისებურებებზე. რუსთაველელები არ ცნობენ ე. წ. ჩვეულებრივ „უბრალო“ ადამიანთა „ყოველდღიურ“ მიწიერ ჰეროიზმს. საბჭოთა ადამიანების ჰეროიკა მათთვის დროის ყველაზე ნათელი ნიშანია. თეატრს არ ეშინია მთელის ხმით, დაჯერებული პათოსით განადიდოს თანამედროვეობის დიდი „იდეები“. ი. ზავადსკის ამ მოსაზრებაში ბევრი რამ იყო სწორი, მაგრამ აშკარად იგრძნობოდა ინერციის ძალა. როცა ამ წერილს წერდა, მას ნანახი ჰქონდა ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადაზე (1958 წ.) „ოტელო“ და „ოიდიპოს მეფე“. ცხადია, მას არ შეეძლო სცოდნოდა, რომ მ. თუმანიშვილის საგასტროლო სპექტაკლები („როცა ასეთი სიყვარულია“, „ირკუტსკული ისტორია“ და კიტა ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“) განსხვავებული სტილისტიკით იყვნენ აღბეჭდილნი და მათში სწორედ ჩვეულებრივი, „უბრალო“ ადამიანთა „ცნობა“ იყო საცნაური, გამოვლენილი მძაფრი ფსიქოლოგიური სიმართლით, ყოფის და ადამიანთა ხატვის „მიწიერი“ ფორმებით.

გასტროლებზე წარმატებამ ნაწილობრივი „პარიტეტი“ დაამყარა, რადგან პრესაში, მოსკოვსა და კიევში გამართულ განხილვებზე ყველაზე დიდი ქება დაიმსახურეს „ოიდიპოს მეფემ“, „ბახტრიონმა“ (დ. ალექსიძე) და „როცა ასეთი სიყვარულია“ (მ. თუმანიშვილი), „ოტელო“ ცხადია, მიჩნეული იქნა როგორც უძვირფასესი რელიქტი, აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის დიდი ხელოვნებით შესრულებული.

საერთოდ, ძალზე მაღალი შეფასება დაიმსახურა თეატრის ხელოვნებამ საკავშირო პრესაში, მაგრამ მხოლოდ ტ. ჩებოტარევსკაიასა და ნ. კრიმოვას ზემოხსენებულ წერილებში გამჟღავნდა თეატრში ჩასახული ორი განსხვავებული ტენდენცია. ეს „გამჟღავნება“ თუმც აჩქარებდა თეატრის კონფლიქტის მომწიფებას (როგორც ცნობილია, დ. ალექსიძემ 1964 წელს დატოვა თეატრი), მაგრამ, როგორც ახლა მეჩვენება, აუცილებელი იყო. კიდევ იყო,

ვთქვათ, იმის შესაძლებლობა, რომ ამ ორ გამოჩენილ რეჟისორს ერთად ემუშავათ, მაგრამ დღეს თუ ხვალ გარდაუვალი მაინც მოხდებოდა.

თეატრის შიგნით არსებული ფარული პოლემიკა კიდევ უფრო დაძაბა ჟურნალ „ტეატრალნაია ჟიზნში“ (1960 წ. № 18) დაბეჭდილმა ნ. ხალატოვის წერილმა «Разбегу — время». ეს წერილი უპრეცედენტო თუ კურიოზული მოვლენაა რუსთაველის თეატრის ანალებში. მთელს კოლექტივზე, მის შემოქმედებით ცხოვრებაზე ეს ავტორი ლაპარაკობდა აგდებულად, შეურაცხმყოფელი ტონით. დეკადის შემდეგ, ორი წლის მანძილზე თეატრს არაფერი საგულისხმო, ახალი და მნიშვნელოვანი არ შეუქმნიაო (ეს მაშინ, როცა „ბახტრიონსა“ და „როცა ასეთი სიყვარულიას“ — რომლებმაც საყოველთაო მოწონება დაიმსახურეს, პირველად უყურებდა მოსკოველი მაყურებელი).

«Театр приехал в Москву, показал свои постановки и... во многом разочаровал своих поклонников».

სინამდვილეში თეატრის სამ სპექტაკლს („ოიდიპოს მეფე“, „ბახტრიონი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“) საბჭოთა თეატრის უმნიშვნელოვანეს მიღწევათა რიგს მიაკუთვნებდნენ ი. ზავადსკი, ი. იუზოვსკი, ა. გლებოვი, ვ. პლუჩეკი, ა. ზისი, ტ. ჩებოტარევსკაია, ნ. კრიმოვა და სხვ. (ამ გასტროლების შესახებ იხილეთ ჩემი წერილი „რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვსა და კიევში“. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960 წ. № 11).

სწორედ ორ ახალ სპექტაკლს — „ბახტრიონი“ და „როცა ასეთი სიყვარულია“ — დაატყდა თავს ნ. ხალატოვის რისხვა. აი, მისი აზრი „ბახტრიონზე“:

«Спектакль скучен и напрашивается на странное сравнение. Что бы вы сказали, если бы увидели «Князя Игоря» Бородина без музыки, если бы актеры не пели, а говорили свои слова? Ведь содержание осталось бы неизменным». „როცა ასეთი სიყვარულია“-ს გამო შენიშნავდა: «Спектакль так и не дает ответа на вопрос о причинах гибели Лиды Матисовой».

მკითხველს პიესის შინაარსს არ შევახსენებ, მაგრამ მისთვის ნათელი რომ გახდეს ამ კრიტიკული შენიშვნის არსი, ვიტყვი, რომ ეს იგივეა, კრიტიკოსს რომ ეთქვა, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“

წაკითხვის შემდეგ ვერ გავიგე თუ რა მიზეზის გამო ითხრისო თვალებს ოიდიპოსი.

შორს ნუღარ გავყვებით რუსთაველის თეატრის მოსკოვში გასტროლებს და მის შემოქმედებაზე ამტყდარ პოლემიკას. ჩვენი აზრით, მკითხველისათვის ნათელია სურათი იმისა, თუ როგორ იმუხტება ატმოსფერო, როგორც თეატრის შიგნით, ისე მის ირგვლივ.

ისევ მ. თუმანიშვილს მოვუსმინოთ: „თეატრის მთავარი რეჟისორი დ. ალექსიძე ყველა ღონეს ხმარობდა, რომ თეატრის დაქსაქსული ძალები ერთ მთელ ორგანიზმად შეეკრა. იგი ხშირად გვიყრიდა თავს ერთად, ხან ჯგუფ-ჯგუფად ან ცალ-ცალკე გვკეტავდა თავის კაბინეტში და გულმონდობილად გვესაუბრებოდა, გვაჯერებდა, გვემუქრებოდა. — ცდილობდა არა მხოლოდ შემოქმედებითი, არამედ ადამიანური მეგობრობის ატმოსფერო შეექმნა, მაგრამ კონფლიქტი მაინც სწრაფად ღვივდებოდა. ყველაფერი ზუსტად ისე ხდებოდა, როგორც ხდება ნებისმიერ თეატრში, როცა იქ კრიზისული სიტუაცია იქმნება“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 5, 1982 წ.).

რისთვის ვიხსენებ წარსულის ამბებს? მხოლოდ იმიტომ, რომ ვაჩვენოთ თუ რა დაძაბული შემოქმედებითი ატმოსფერო იყო თეატრში, სადაც რ. სტურუა ის იყო მუშაობას იწყებდა? არა! საქმე ისაა, რომ რ. სტურუა თეატრში მისვლისთანავე მოხვდა რთულ სიტუაციაში, სადაც მას — თავისთვის მაინც უნდა განესაზღვრა თავისი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი კრედო.

აქ სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მომენტია გასათვალისწინებელი — ეს კამათი, ხშირად უკომპრომისო, ხშირად ტენდენციური, უფრო ხშირად კი მოუთმენელი და დაუნდობელი კიდევ დიდხანს გაგრძელდა შ. რუსთაველის თეატრის შიგნით, ხოლო მერე, მის ირგვლივ, როცა ეს შინაგანი წინააღმდეგობანი მოიხსნა, ამ ბობოქარ, ნერვულ ატმოსფეროში დგამდა პირველ ნაბიჯებს რ. სტურუა. ამ დროს მიმდინარეობდა მისი თვითდამკვიდრების პროცესი. შემდეგ კი, როცა რ. სტურუა უკვე აღიარებული რეჟისორი გახდა, მისი შემოქმედების ირგვლივ არ შეწყვეტილა ცხარე კამათი, რომელიც ხშირად მახინჯ ფორმებსაც იღებდა (ამაზე ქვემოთ).

როგორც ვთქვი, ბედმა რ. სტურუა ამ დაძაბული შინაგანი პაექრობის დროს მოიყვანა თეატრში (მალე დადგება ე. წ. „ღია

ბრძოლების“, საჯარო დისკუსიების, თეატრალური პლენუმებისა და პრესის ტრიბუნის დრო, როცა მოწინააღმდეგენი დაუფარავად და დღევანდელი თვალსაზრისითაც კი, შესაშური გააფთრებით და პირდაპირობით ეკვეთებიან ერთმანეთს).

მე მისი ყველა სპექტაკლი მახსოვს, ცხადად ვხედავ მის მიერ განვლილი გზის სიდიადესაც და იმ ხვეულებსაც, რომელსაც იგი თვით ქმნიდა მშვიდი თვითდაჯერებით, და უფრო მშვიდი (ყოველ შემთხვევაში გარეგნულად მაინც) გამოწვევით.

შეიძლება იგი ბევრს ბედის ნებიერიც ეგონოს. მართლაც, ბედნიერად დაიწყო მისი ცხოვრება შემოქმედებაში, ჯერ იყო და განსწავლის წლები მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით განვლო, შემდეგ მისმა სტუდენტურმა სპექტაკლმა მიიპყრო ყურადღება. უმალვე მიიწვიეს რუსთაველის თეატრში და თითქოს მაშინვე გამოეცხადა მის მიერვე დადგმული „მესამე სურვილის“ ჯადოქარი მოხუცი და ყველაფრის ასრულება აღუთქვა. მაგრამ, თუ ღრმად დავუკვირდებით იმდროინდელ თეატრალურ პროცესს, აღმოჩნდება, რომ რ. სტურუა გარკვეული ალტერნატივის წინაშე იდგა — მას, სრულიად ჭაბუკ რეჟისორს, თითქოს არ ეხებოდა თეატრის შიგნით მიმდინარე ბრძოლების ჭარცეცხლი, მაგრამ თვით თეატრის ბუნებაა ისეთი, რომ გარკვეულ პოზიციას ითხოვს შენგან. „მაგონდება ჩემი მოსვლა რუსთაველის თეატრში — პირდაპირ შუაში მგლეჯდა რევოლუციის (არც მეტი, არც ნაკლები) მოხდენის სურვილი. ახლა მესმის (ამას ამბობს უკვე თეატრის მთავარი რეჟისორი. ნ. გ.), რა ძნელია, რომ ახალგაზრდებს ამგვარი რევოლუციების ნება მისცე...“ (ჟურნ. „ოგონიოკი“, № 30, 1987 წ.). ბუნებრივია, მ. თუმანიშვილის აღზრდილ სტუდენტს მხარი უნდა დაეჭირა თავისი მასწავლებლის და მის ირგელივ შემოკრებილ მსახიობთა შესანიშნავი თაობისათვის იმ პერიოდში; ეს იყო მისი მოქალაქეობრივი ვალი. თუ როგორი იყო საკუთრივ მისი თეატრალურ-ესთეტიკური პოზიცია, რომელიც მხოლოდ მის რეჟისორულ ხელწერაში უნდა გაშოვლენილიყო, ამაზე სრულ პასუხს ვერ მოგვცემს მისი პირველი სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში და ჩვენც, ახლა, როცა ყოველმხრივ ვიცნობთ ამ რეჟისორის შემოქმედებას და თეატრალურ-ესთეტიკურ სისტემას, ისტორიის სიშორიდან ნუ მოვახდენთ პროეცირებას ამა თუ იმ პოსტულატისა იმ

ყმაწვილურ სპექტაკლზე. პირადად მე „მესამე სურვილი“ მიმაჩნია ინსტიტუტში დაგროვილი ცოდნისა და სტუდენტურ სკამზე გაჩენილი საინტერესო იდეების ხორცშესხმად, რომელიც, უეჭველია, მ. თუმანიშვილის თეატრალური იდეებითაა დავალებული.

ამ პირველი ნაბიჯის შემდეგ მოსალოდნელი იყო, რომ რ. სტურუა თავისი მეტრის რეჟისორული ძიებების „ფარვატერში“ ჩადგებოდა. მართლაც ასე მოხდა, მაგრამ არა სავსებით (თუმცა მთლიანად ამ „ფარვატერში“ დგომის სურვილს შეიძლება ეპიგონობისაკენ ებიძგებინა). მისთვის თითქოსდა თანდაყოლილ უკომპრომისობით იგი აქტიურად ემხრობოდა იმ აზრს, რომ თეატრი უნდა განთავისუფლდეს შემუშავებული შტამპებისაგან, სცენური სიცრუისა და ყალბი პათეტიკისაგან, რომ საჭიროა ოჩოფეხებზე შემდგარი გმირების მიწაზე დაშვება და მათი დაახლოება თანამედროვე ცხოვრებასთან, ადამიანური განცდების ჩვენება მართალი, შინაგანი ცხოვრებით განპირობებული ქცევებით, რომელიც თავისი თეატრალური გამომსახველობით ეჭვს არ ბადებს ცხოვრებისეულობაში, მაგრამ არც მთლად ცხოვრებისეულია.

1963 წლის 23 ივნისს გაიხსნა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა. ამ საღამოს წარმოდგენილი იქნა გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ მ. თუმანიშვილის რეჟისორობით. იმავე წლის 12 დეკემბერს ამავე სცენაზე დაიდგა ვ. როზოვის „ვახშმობის წინ“ (გადმოქართულებული ჯ. ჩარკვიანის მიერ), რ. სტურუას რეჟისორობით.

რასაკვირველია, ამ ორი სპექტაკლის მნიშვნელობას არ ვათანაბრებ, არც მხატვრული დონით და არც მათი როლით თეატრის ესთეტიკის განახლების პროცესში, მაგრამ თვით ფაქტი, რომ ამ ორი რეჟისორის სპექტაკლით გაიხსნა ე. წ. „ექსპერიმენტული სცენა“, მრავალმხრივაა საყურადღებო.

მცირე სცენის გამო ამტყდარ ხმაურსა და აურზაურში მოულოდნელად გაისმა ახალგაზრდა რ. სტურუას ძალზე მშვიდი ხმა, მისი გონივრული სიტყვები. გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიის“ (1964 წ. 21 მარტი) ფურცლებზე მან გამოაქვეყნა ვრცელი წერილი „მოთხრობა მცირე სცენაზე“, სადაც ძალზე გონებამახვილურად გასცა პასუხი ჩვენი თეატრალური საზოგადოების წინაშე წამოჭრილ საკითხებს.

თვით პრობლემა, რომელსაც მაშინ რ. სტურუა ეხებოდა, იმ-

დენად აქტუალური იყო, იმდენად „იჯდა“ იგი დროის კონტექსტში, რომ ღირს მკითხველის ყურადღების შეჩერება ამ სტატიაზე. იგი რამდენიმე ქვეთავად იყო დაყოფილი („შესავლის მაგიერ“, „კითხვები“, „ისტორიული ექსკურსი“, „მცირე სცენის სპექტაკლები“, „ოცნებები“, „და უკანასკნელი“).

პირდაპირ მიადგა რ. სტურუა პრობლემას:

„რა არის მცირე სცენა?“

„მცირე სცენა? — ეს ალბათ ნიშნავს პატარა პრობლემებს, წვრილმანებს?“

„მცირე სცენა? მაგრამ სადღაა თეატრის გენერალური ხაზი? სად არის ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის პათოსი? სადაა ტრადიციები?“

ამგვარ კითხვებს რეჟისორი სავსებით ლოგიკურად და გამართლებულად მიიჩნევდა და, პასუხის მიზნით, ისტორიულ ექსკურსს მიმართავდა. იგი ცდილობდა აეხსნა მცირე სცენის გახსნის მიზეზები და ამოცანები და ამტკიცებდა, რომ ამ სცენის არსებობა არ ნიშნავს ტრადიციების დანგრევასა და თეატრის გენერალური ხაზის ღალატს. იგი სავსებით იზიარებდა იმ მოსაზრებას, რომ ქართული თეატრის ისტორიაში ჰეროიკულ-რომანტიკული მიმართულების დამწყებად და მამად სანდრო ახმეტელია მიჩნეული (ორიოდე წლის შემდეგ მწარედ გაუხსენებენ ამ ფრაზას). „სანდრო ახმეტელის, როგორც თეატრის გენერალური ხაზის შემქმნელის, ავტორიტეტი შეურყეველია“. ამიტომ ყოველი მისი მოსაზრება ძვირფასია მათთვის, ვინც ქართული თეატრის ტრადიციის ერთგულია. თვით ს. ახმეტელი ამბობდა, რომ აუცილებელია თეატრის ფილიალის გახსნა (სწორედ თეატრის საკონცერტო დარბაზში), სადაც მსახიობებსა და რეჟისორებს ექსპერიმენტების შესაძლებლობა ექნებათ და თავიანთ მიგნებებს, თუ ამას შესაძლებლად მიიჩნევენ, დიდ სცენაზე გადაიტანენ. ამას მოსდევდა ავტორის საინტერესო მსჯელობა: „ამის გარდა, დიდი სცენის კონსტრუქცია, თავისი სპეციფიკურობის გამო, ვერ ითმენს კამერული ჟღერადობის სპექტაკლებს და მსახიობი, რომელიც თამაშობს ჰეროიკულ-რომანტიკულ სპექტაკლში, რომელიც ცდილობს, რომ მისი ხმა მთელ დარბაზს ესმოდეს და, ამავე დროს, ეს სცენურად მართალი იყოს, მსახიობი, რომელიც თამაშობს ირ. გამრეკელის დიდებულ

დეკორაციებში, უნდა ფლობდეს არაჩვეულებრივ ფიზიკურ შესაძლებლობებს — ასეთი მსახიობი ძარცვავს საკუთარ თავს, იგი აღარ არის უნივერსალური მსახიობი — მის პალიტრაზე მხოლოდ ერთი ფერი რჩება". ეს იცოდა ახმეტელმა და ამიტომაც გრძნობდა ექსპერიმენტული სტუდიის შექმნის აუცილებლობას, სადაც მსახიობი თავის ძალებს მოსინჯავდა სხვა სცენურ პირობითობაში, სადაც მსახიობი გაამდიდრებდა თავის მონაცემებს და, ამავე დროს, განთავისუფლდებოდა ზოგჯერ ზედმეტი და ამაღლებული პათეტიკისაგან. „ახმეტელმა იცოდა, რომ რომანტიზმი მარტო დიდი ხმები, ერთიანი მოძრაობა და კოლოსალური დანადგარები არ იყო. მან იცოდა, რომ რომანტიზმი შეიძლება აღმოვაჩინოთ უბრალო ადამიანურ ურთიერთობებშიც" და ამ მიმართულების მოსინჯვაც სურდაო. იმათ გასაგონად, ვინც ამტკიცებდა, რომ „შეიქმნა ახალი თეატრი, ახალი ესთეტიკით" და იმათ დასაწყნარებლად, ვინც წონასწორობიდან გამოდიოდა ამგვარი ფრაზის მოსმენისას, რ. სტურუა წერდა: „ახლა, როცა ნათელია, რომ მცირე სცენა არ არის თეატრის უცხო სხეული, როცა გასაგებია, რომ მცირე სცენის გახსნა არის წინა თაობის მისწრაფებათა რეალიზაცია, თავისებური ესტაფეტა, ჩვენ გვინდა ვთქვათ შემთხვევითი მოსაზრებების საპირისპიროდ, რომ მცირე სცენა — ეს არ არის ახალი თეატრი, ეს არ არის რუსთაველის თეატრის სახე, არამედ ესაა, თუკი შეიძლება ასე ითქვას, მისი შემოქმედებითი ლაბორატორია, მისი ექსპერიმენტული სტუდია. ეს კანონზომიერი მოვლენაა და იგი შემზადებულია მიზეზთა მთელი რიგით".

რასაკვირველია, რ. სტურუა აქ ეშმაკობდა, რადგან კარგად მოეხსენებოდა, რომ მცირე სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლები უკვე სხვა თეატრის ესთეტიკაზე იყო აგებული, ისიც იცოდა, რომ ამ „ლაბორატორიაში" მზადდებოდა დიდი ფეთქებადი ძალის ბომბი, რომელიც შემდგომ ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის ციტადელს ააფეთქებდა, და ააფეთქა კიდეც, დავსძენთ ჩვენი მხრივ.

თავდაპირველად „მცირე სცენა" მართლაც ჩაფიქრებული იყო როგორც ერთგვარი გამოცდა, შემოწმება რეჟისორთა და ახალი თაობის მსახიობთა გონებაში მომწიფებული თეატრალური იდეებისა. „დიდი სცენა", ტრადიციულად, ჯერ კიდევ ითვლებოდა იმ-

გვარი რეპერტუარის ციტადელად, სადაც ამაღლებული, ზეაწეული, დიდი ვნებები ბობოქრობენ. ამ სცენაზე განხორციელებული ექსპერიმენტი უეჭველად გამომწვევად და კადნიერად, ტრადიციათა ხელყოფად შეირაცხებოდა. „მცირე სცენაზე“ კი რეჟისორებს ყველაზე უცნაური და გაბედული ცდების ჩატარება შეეძლოთ.

არავის, თვით ამ ექსპერიმენტების წამომწყებებსაც კი, არ შეეძლოთ ეწინასწარმეტყველათ თუ რა დიდ როლს შეასრულებდა შემდგომ „ჰინჭრაქაში“ განხორციელებული თეატრალური იდეები. მ. თუმანიშვილი ერთ-ერთ იმდროინდელ ინტერვიუში ენითუთქმელი მოკრძალებით ლაპარაკობდა მცირე სცენაზე განხორციელებულ ამ თავის პირველ სპექტაკლზე და მე სავსებით დასაშვებად მიმაჩნია, რომ იგი ვერც წარმოიდგენდა თუ დროთა ვითარებაში რა ესთეტიკური ღირებულება შეიძინა მან მომავალში — თეატრის ისტორიაში მოგვიანებით შესრულებული როლის გამო.

გაივლის თითქმის ოცი წელი და მ. თუმანიშვილი მოიგონებს („რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“):

„ცხოვრება შეიცვალა, ბევრი რამ ძველი თანდათან მოისპო, გაქრა და თვით სინამდვილემ გვიბიძგა სიახლეებისაკენ. გაჩნდა იმაში ჩაღრმავების სურვილი, რაც ირგვლივ ხდებოდა. ჩვენ მოგვცეს მოვლენებში ჩაღრმავების, მათზე ხმამაღლა ლაპარაკის უფლება. მიმდინარეობდა შინაგანი, ფსიქოლოგიური გათავისუფლების პროცესი. ჩვენ თვითონ დავიწყეთ ფიქრი, აზროვნება. უფრო სწორად, დავიწყეთ დამოუკიდებლად ფიქრი და აზროვნება. მანამდე ჩვენს მაგივრად სხვები ფიქრობდნენ, ჩვენ ცხოვრებას უკანა მხრიდან შევხედეთ და დავინახეთ ის, რასაც აქამდე ვუმალავდით მაყურებლის თვალს, ადამიანებს. ყველაფერს შევხედეთ კულისებიდან, საიდანაც მაშინვე ჩანს რისგანაცაა გაკეთებული ეს პომპეზური სასახლეები, კიბეები, ტყეები და გაირკვა, რომ ყველაფერი ეს ბუტაფორია და მულაჟია. ჩვენ კი ცხოვრების ნახვა გვწყუროდა. არა თვალთმაქცობა და ილუზია, არამედ ადამიანების ცხოვრება.

მცირე სცენები და მცირე თეატრები იმისათვის დაგვჭირდა, რომ კიდევ უფრო დავეახლოვებოდით მაყურებელს, შევრწყმოდით მას და ამგვარად შეგვექმნა მსხვილი პლანი. როგორც კინოში ამბობენ, იმისათვის, რომ მაყურებელთან ადამიანური, ინტიმუ-

რი კონტაქტი დაგვემყარებინა და იგი მსახიობთა შემოქმედებითი აქტის მოწმე, მოწმე და ზოგჯერ თეატრალური მაგიის პროცესის მონაწილეც კი გაგვეხადა... შესაძლებელი გახდება ადამიანის ცხოვრების უინტიმურესი მხარეების გამოკვლევა. საჭიროა კი ეს? არადა რა გინდა უყო თეატრის სახეს, მის უკვე ჩამოყალიბებულ ოდნავ აწეულ, საზეიმოდ თეატრალურ მიმართულებას? რა გინდა ამას უყო? დაე, დიდ სცენაზე ამაღლებული, რამდენადმე აწეული და სივრცეში გაშლილი ხელოვნება დამკვიდრდეს, მცირე სცენაზე კი — კლიტის ჰუჰრუტანა. მაგრამ მსახიობებთან როგორ გინდა იმუშაო? იქაც და აქაც ერთსა და იმავე მსახიობებს მოუხდებათ მუშაობა, ოღონდ — სრულიად სხვადასხვანაირად!..

... კლიტის ჰუჰრუტანა, ყოფის აღმწერლობა თეატრალური თამაშის ძალზე საინტერესო, მაცდუნებელი და მიმზიდველი ხერხია. უნდა აჩვენო საგნების სამყაროში ჩაფლული ადამიანები და მათი ყოველდღიური, ჩვეულებრივი (ერთის შეხედვით) ცხოვრებისეული ურთიერთობები. თეატრში ამ ხერხს, არცთუ მთლად სამართლიანად, მდაბალ, არაპირველხარისხოვან ხერხად მიიჩნევენ. მაგრამ მე ამ აზრს არ ვიზიარებ. ჩემი აზრით, ჰეშმარიტი ყოფის აღმწერლობის გზით შეიძლება ძალზე დიდ განზოგადებამდე და სახეებამდე მიხვიდე (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 5, 1982 წ.). რ. სტურუამ სწორედ „ჰუჰრუტანიდან“ შეხედვა სცადა ვ. როზოვის პიესის — „ვახშმობის წინ“ — სამყაროში.

პრემიერის წინა დღეს, 1963 წლის 11 დეკემბერს გაზეთ „თბილისის“ კორესპონდენტს რ. სტურუამ უთხრა: დიდხანს ვეძებდი პიესას „მცირე სცენაზე“ დასადგმელად. მართლაც, თითქმის ერთი წელი გავიდა „მესამე სურვილის“ პრემიერიდან (1963 წლის 2 იანვარი) და ამ ხნის მანძილზე 23 წლის რეჟისორმა სტილის მიხედვით სრულიად განსხვავებული ორი სპექტაკლი დადგა: მხიარული, ფერადოვანი, ირონიული („მესამე სურვილი“) და „დამიწებული“, ფსიქოლოგიურ-კამერული, ცხოვრების ზუსტ დეტალებზე აგებული („ვახშმობის წინ“).

თუ არ ვცდები, ეს მისი პირველი და უკანასკნელი სპექტაკლი იყო, რომლის დეკორაცია აბსოლუტური სიზუსტით შეესაბამებოდა რეალობას (საცხოვრებელი ბინის ატმოსფეროს): სცენაზე ფრონტალურად, ავეჯის ნამდვილი „გარნიტური“ იდგა. მსახიობი

ზინა კვერენჩხილაძე (ნინოს როლის შემსრულებელი) წყნარად გვიდა იატაკს... მაყურებელი ნელ-ნელა ავსებდა დარბაზს... სპექტაკლი, თურმე, უკვე დაწყებულა... ოჯახური ცხოვრების ატმოსფერო ზუსტად იყო გადმოცემული, მოძრაობა, ჟესტი, მეტყველების ტონი ცხოვრებისეული სიმართლით იყო სავსე.

ცნობილი რუსი თეატრმცოდნე ნ. კრიმოვა წერდა: „მაყურებელი ტოვებს ქუჩას, ქალაქს, თავის საზრუნავს. სამი საათის განმავლობაში სურს დაივიწყოს ეს ყოველივე. იგი გულმოდგინედ ცდილობს დავიწყებას, სწორედ ამისთვის მოდიან ადამიანები თეატრში, რომ დაივიწყონ და შემდეგ უკვე ახლებურად გაიხსენონ“. პარადოქსი იმაშია, რომ ეს სპექტაკლი სრულიად არ ავიწყებდა მაყურებელს ყოველდღიურ საზრუნავს.

ახალგაზრდა რ. სტურუასათვის ამ ეტაპზე, როგორც ჩანს, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თვით პრობლემას, რომელიც ამ პიესის ცენტრში დგას და როზოვის მთელ შემოქმედებას გასდევს. ეს არის თაობებს შორის დაკარგული კონტაქტის ძიება, ურთიერთგაუგებრობის ნიადაგზე წარმოქმნილი უარყოფა. ბავშვის თვალით დანახული უფროსების ურთიერთობა არაბუნებრივად, ხელოვნურად გართულებულად და გამაღიზიანებლად გამოიყურება (პიესის ერთ-ერთი გმირი, ზაზა, გაოცებული ამბობს: „რატომ უყვართ უფროსებს ცხოვრების გართულება?“). ხოლო უფროსების თვალში ბავშვების მისწრაფებები და ოცნებები ინფანტილიზმის საზღვრებს არ სცილდება. სპექტაკლში ურთიერთობათა მთელი ეს პანორამა მოქმედების ლოგიკას და განცდის სიმართლეს ეყრდნობოდა. საგნობრივი სამყაროდან დაწყებული გმირთა შინაგანი ცხოვრების სურათებით დამთავრებული ყველაფერი მართალი იყო. მართალი იყო ცრემლი, რომელსაც პიესის გმირები ღვრიდნენ, მართალი იყო სიყვარული, გულწრფელი იყო პირველი კოცნისაგან მოგვრილი ნეტარი დაბნეულობა.

„მეორე სპექტაკლი — ვ. როზოვის „ვახშმობის წინ“ ასევე თავისებური ექსპერიმენტი იყო სტილისტური თვალსაზრისით. მთელი კოლექტივი ცდილობდა შეექმნა სპექტაკლი თანამედროვე დღეებზე, ჩვენს თანამედროვეებზე, ყოველგვარი ზედმეტი თეატრალურობისა და პათოსის გარეშე“ (რ. სტურუა. გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“, 1964 წ. 21. 03).

ერთი სიტყვით, ეს იყო ფსიქოლოგიური თეატრის ესთეტიკის მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი, ცხოვრების მომხიბლავი იმიტაციით აღბეჭდილი. ეს იყო უკიდურესი პოზიცია გმირულ-რომანტიკული თეატრის მიმართ. როგორც ვ. როზოვის ახალგაზრდა გმირები შინაგანი დაეჭვებით და მერყეობით უყურებენ „წინაპრების“ ცხოვრებას, ასევე ახალგაზრდა სტურუა პოლემიკას უმართავდა თავის წინამორბედებს რუსთაველის თეატრში.

წარმოიდგინეთ, ასევე საპირისპირო იყო მისი პოზიცია თვით ფსიქოლოგიური თეატრის მიმართაც, რადგან აქ „უკიდურესობამდე“ (მარტივად გაგებული) იყო მიყვანილი ყოველი მოქმედების აუცილებელი „შინაგანი გამართლება“, ცხოვრებისეული სიმართლის წვდომის სურვილით განპირობებული. შესაძლოა ამ სპექტაკლის მიხედვით გამოვლენილი რეჟისორის პოზიცია არც ისე დამაჯერებელი იყო, მაგრამ მთავარია, რომ მას ჰქონდა საკუთარი თვალთახედვა თეატრზე, საკუთარი გზით სურდა თეატრში თვითდამკვიდრება. ამ პოზიციის გამოვლენა იყო აგრეთვე 1964 წელს, ასევე მცირე სცენაზე დადგმული „ბრალდება“. პიესის ავტორი თვით რ. სტურუა იყო გ. ქავთარაძესთან ერთად.

ამ დადგმის მნიშვნელობა იმითაც უნდა განვსაზღვროთ, რომ აქედან დაიწყო რ. სტურუასა და კომპოზიტორ გია ყანჩელის შემოქმედებითი ურთიერთობა, რომელმაც შემდგომ ქართულ დრამატულ (და მუსიკალურ) თეატრს მრავალი შედევრი შესძინა.

თუ ვ. როზოვის პიესაში ვახშმობის წინ მომხდარ ამბებს გვიჩვენებდნენ, ახალგაზრდა რეჟისორების ავტორობით დაწერილი „ბრალდება“ დაბადების დღეს, ქართულ სალხინო სუფრაზე მომხდარი ამბებით იფარგლებოდა. პიესის სქემა ადვილად იკითხებოდა და მთელი დრამატურგიული სტრუქტურა იმდროინდელი რუსული დრამატურგიის ე. წ. „კამერული დრამატურგიის“ თარგზე იყო გამოჭრილი. დრამატურგთა მიერ მოფიქრებული „მოულოდნელი სვლაც“ კი (მთავარი გმირი ოთარი არ ყოფილა ისეთი, როგორადაც თავს გვაჩვენებდა) მეორადობის ნიშანს ატარებდა. პიესას ავტორებს გაშოუცდელობა აშკარად ეტყობოდა, მაგრამ დრამატული სიტუაციები სცენური სიმართლით და ქმედითობით გამოირჩეოდა. ავტორები სწორედ ამ „მცირე სცენის“ სპეციფიკას ითვალისწინებდნენ პიესის წერისას, უფრო სწორად, ამ დროს

ისინი პირველ რიგში რეჟისორები იყვნენ და მერე დრამატურგები, და როგორც ვატყობ, ისინი ჯერ ერთმანეთში დგამდნენ სცენებს და მერე წერდნენ დრამატულ ეპიზოდებს. თვით პიესის დადგმის პროცესშიც ბევრი რამ შეიცვალა და სცენურად უფრო აქტიური გახდა როგორც სიტყვა, ასევე მოქმედება. სპექტაკლი მძაფრი პროტესტის გრძნობით იყო გამსჭვალული. ახალგაზრდა რ. სტურუა პირდაპირ, დაურიდებლად მიმართავდა თავის თანატოლებს — ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება (1964 წელია! ნ. გ.), ასეთი გულგრილობა, აპათია, საკუთარ პატარა სამყაროში შეყუჟვა და კარის გამოკეტვა დამღუპველია. დაცალკევებულნი, გათიშულნი, ფორმალურად ვითომ ერთად მყოფი ჰაბუკები და ქალიშვილები სპექტაკლში ცხოვრობდნენ წვრილმანი ინტერესებით, ეძლეოდნენ წამიერ ტკბობას და უნებურად ზურგს აქცევდნენ მომავალს. მთელი ეს ცხოვრება სცენაზე მხიარულ, ძალდაუტანებელ, ღაღ ატმოსფეროში მიდიოდა და როგორც დღესასწაულს შეეფერება, მუსიკალური ფონიც სწორედ ასეთ განწყობას ბადებდა. ყველა თითქოს მხიარულობდა, მაგრამ მხიარულება არ იგრძნობოდა, ყველა ერთად იყო და ეს ერთობა არ იყო სწორედ. ეს საშინელი სენი გულის სიღრმემდე სძრავდა რ. სტურუას. იგი თითქოს საყელოში სწვდა თავის თანატოლებს, შეანჯღრია ისინი, მკაცრად ჩახედა თვალებში, რათა ეჩვენებინა მათთვის ამგვარი არსებობის სრული უაზრობა.

დაბადების დღისადმი მიძღვნილი შეკრება ჩვეულებრივი, ქართული დღესასწაულის ყველა გარეგნული ატრიბუტით იყო სავსე. იყო სიტყვები, სადღეგრძელოები, სიყვარული, მუსიკა, ცეკვა, მეგობრული გადაძახილები, თითქოს სიახლოვეც, მაგრამ რეჟისორს უცვლელად მიჰყავდა მთავარი მოტივი შინაგანი გათიშულობისა, რასაც აძლიერებდა პიესაში შემოტანილი ტრაგიკული ნოტი (ერთ-ერთი თანაკლასელი მოკლეს). ოთარი (ამ როლს გოგი ხარაბაძე თამაშობდა) სპექტაკლის ფინალში (მანამდე იგი ყოველნაირად ცდილობს შეკრებილთა გაღიზიანებას, წონასწორობიდან გამოყვანას, აბეზრებს, შეურაცხჰყოფს მეგობრებს) მწარე ბრალდებით მიმართავდა ყველას, მათს გულგრილობას და განურჩევლობას. ბრალებდა მეგობრის ტრაგიკულ სიკვდილს. ეს მრისხანე მონოლოგი („რატომ არ მცემეთ, არ გამაძევეთ, საკუთარ თავს რად გაუფრ-

თხილდით თუ ვაჟკაცები და პატიოსანი ხალხი ხართ? და თუ ეს ასე არაა — რატომ? — ან რა პირით სვამთ სუფრასთან მშობლების, სამშობლოს, ვაჟკაცობის, მეგობრობის, პატიოსნების სადღეგრძელოს")... ეს ტირადა მთავრდება ოთარის სცენიდან გასვლით და უკანასკნელი რეპლიკით, რომელიც მის ღრმა სინანულს ამხელდა: „მე ძალიან მინდოდა წამეგო ეს კამათი, საუბედუროდ... მოვიგე..." პირველ რიგში მიმართული იყო დარბაზში მსხდომი ახალგაზრდა მაყურებლებისაკენ. ეს იყო ამ სპექტაკლის შინაგანი პათოსი.

იმ დროს საკმაო გაბედულება იყო მაყურებლისადმი ამგვარი დამოკიდებულების გამჟღავნება (თეატრის აფიშაზე ეწერა „ექსპერიმენტული სპექტაკლი"), მართალია, ოთარის „ექსპერიმენტმა" ვერ შესძრა, ვერ ააფორიაქა სცენური გმირების ირგვლივ დამკვიდრებული ატმოსფერო, მაგრამ მან დააფიქრა თეატრში მოსული მაყურებელი. სპექტაკლის მთელი იდეა ამ მონოლოგში იყო კონდენსირებული. მაგრამ ეს არ იყო რომანტიკული დრამის ფორმისათვის ესოდენ დამახასიათებელი „აკორდი." ეს უმალ „საბრალდებო" სიტყვა იყო, მძაფრი ვნებით სავსე მოწოდება ნამდვილი ცხოვრებისაკენ.

მოქმედების მკაცრი ლოგიკით და მტკიცე ხელით მიჰყავდა რეჟისორს სპექტაკლი ამ ფინალისაკენ. ამგვარად, სცენიდან ჩანდა, რომ მას ზარავდა ყველაფერი მოჩვენებითი, უგულო, ზედაპირული მსახიობთა თამაშში და მათ ქცევას ზუსტ ფსიქოლოგიურ მდინარებაზე აგებდა.

ეს სპექტაკლი საკმაოდ გახმაურდა, ეწყობოდა მისი საჯარო განხილვები, დისპუტები. მას საკავშირო პრესაც გამოეხმაურა. გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში" (12. 01. 1965 წ.) დაიბეჭდა ცნობილი კრიტიკოსის ა. სოლოდოვნიკოვის წერილი „თეატრალური თბილისი", სადაც ერთი დიდი აბზაცი ეთმობა „ბრალდებას". სპექტაკლი საერთოდ დადებითად იყო შეფასებული, მაგრამ აქვე იყო გამოთქმული სრულიად მოულოდნელი და გაუგებარი შენიშვნა სპექტაკლის იდეის მისამართით.

«Экспериментальный спектакль театра имени Ш. Руставели «Обвинение», созданный молодежью (авторы Р. Стуруа и Г. Кавтарадзе, режиссер Р. Стуруа), ясен по замыс-

лу, но сомнителен по идее. Спектакль ратует против благодушия в вопросах морали, против примиренческого отношения к эгоизму, трусости и другим порокам. Но развенчивание старой морали и утверждение новой подается как некий волевой акт. Положительный образ предстает героем-одиночкой, вступающим в конфликт со всеми своими сверстниками и друзьями. Это своеобразное возрождение «культа личности», идущий к цели, пусть даже правильной в полном отрыве от коллектива, и вызывает сомнение. Стилистика спектакля, приемы актерского исполнения воссоздаются в основном в передаче «потока жизни», имитации манер, в которых некоторые молодые люди видят приметы некоего «современного стиля».

რასაკვირველია, ამ ნაწყვეტში მკითხველი ადვილად იცნობს სწორედ „პიროვნების კულტის“ დროს დამკვიდრებული სტერეოტიპული აზროვნების კლიშეებს, ცნობილ ფრაზათა თაიგულს, სპექტაკლის იდეური შეფასებისას რომ გამოსცემენ საეჭვო სურნელებას. თუ ჩვენ შეგვიძლია დავეთანხმოთ ავტორს სპექტაკლის სტილისტიკის შეფასებაში («поток жизни», «имитация манер»), სრულ გაუგებრობას იწვევდა მაშინაც კი, და ახლა მით უმეტეს, სპექტაკლში „დანახული“ „პიროვნების კულტის“ აღორძინების ცდები. თუ გინდა კაცს ყველაზე მეტი ტკივილი მიაყენო, უნდა დასწამო ის, რის წინააღმდეგაც იბრძვის. ოთარის ცხოვრების წესში, მის ქცევაში (სხვათა შორის, იგი სრულიად არ იყო ე. წ. „პოლოჟიტელნი გეროი“), საერთოდ ნატამალი არ იყო ნების ძალისმიერი გამოყენებისა. ეს იყო შინაგანი პროტესტი საკუთარი თავის მიმართაც, საკუთარი ცხოვრების გაკიცხვით სხვების გამოფხიზლების სურვილი. მართალია, იგი სცენაზე „მარტო“ იყო, მაგრამ მაყურებელი გრძნობდა, რომ მასთან ერთად იყვნენ სპექტაკლის ახალგაზრდა ავტორები. დაბოლოს, რაც მთავარია, სტატიის ავტორს მხედველობიდან გამორჩა ის ირონიული ქვეტექსტები, ირონიული სულისკვეთება, რაც თან სდევდა მოქმედ პირთა (პირველ რიგში, ოთარის) სცენურ ცხოვრებას. რაც შეეხება სპექტაკლის სტილისტიკას, აქ მართლაც იგრძნობოდა იმ დროს დამკვიდრებული „ცხოვრების ნაკადის“ („ისე როგორც ცხოვრებაშია“) გავლენა. მეტყველების და ქცევების ბუნებრიობის მისაღწევად უარყო-

ფილი იყო ოდნავი „ზეაწეულობაც“ კი, თეატრალური „გამშვენიერების“ სურვილი.

მეტყველებისა და ქცევების ამგვარ „ნამდვილ“ მანერას, რომელიც მართლაც ახლოსაა იმიტაციასთან, რეჟისორი შემდგომ აღარასოდეს დაუბრუნდება (რის გამოც არაერთ შენიშვნას დაიმსახურებს).

ყოველი სპექტაკლი, თვით „ჩავარდნილიც“ კი, დროის ნიშნით არის აღბეჭდილი. წარსულში სიმართლითა და ბუნებრიობით განთქმული სპექტაკლები, დღეს რეტროსპექტირებულნი, კარგავენ დროის კონტექსტს. დღევანდელი ახალგაზრდული თეატრების მაგალითისამებრ (მაგ. თეატრი „სოვრემენიკი“) ახალგაზრდულ სპექტაკლებს საერთო სენი შეჰყროდათ „ბუნებრიობისა“. ერთერთ ინტერვიუში (გაზ. „თბილისი“, 4. 09. 1987 წ.) რ. სტურუა ამბობს, რომ მოვისმინე ფირფიტაზე ჩაწერილი, დიდი ხნის წინათ სამხატვრო თეატრში დადგმული სპექტაკლი „ფსკერზე“ (რომელიც სიმართლით განსახიერების, სრული გარდასახვის ეტალონად არის აღიარებული თეატრის ისტორიაში. ნ. გ.). „მსახიობები ისე ლაპარაკობდნენ, თითქოს მღეროდნენ. ეს ჩემთვის სრული სიცრუე და სიყალბე იყო. თავის დროზე კი თამაშის ასეთი მანერა, ალბათ, მართალი და ბუნებრივი იქნებოდა“. ამას მოჰყვა ინტერვიუერის სამართლიანი შეკითხვა: „თქვენი აზრით, ბუნებრიობა გულისხმობს თუ არა სცენაზე ისეთ მეტყველებას, როგორადაც ადამიანები, ჩვეულებრივ, ცხოვრებაში ლაპარაკობენ. თუ ასეა, მაშინ რა დავარქვათ თუნდაც რამაზ ჩხიკვაძის არცთუ მთლად „რეალურ“ მეტყველებას?“

დღევანდელი რ. სტურუა, თითქოს, იმდროინდელ „ვახშმობის წინ“ და „ბრალდების“ დამდგმელ რ. სტურუას უპასუხებს: „რეალური“ მეტყველება არც მიყვარს, მსახიობი სცენაზე უბრალოდ ტექსტს კი არ წარმოთქვამს, არამედ მოქმედებს და სიტყვებს შორის შეფარულ აზრსაც გამოხატავს. სასცენო მეტყველება სხვაა, ცხოვრებისეული — სხვა. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, მსახიობმა სცენიდან ხმა უნდა მიაწვდინოს ყოველ მაყურებელს. ამის გამო უკვე ვეღარ ილაპარაკებს ისე, როგორც ცხოვრებაში, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის სიმართლისა და ბუნებრიობის მიღწევაში“. ასე ფიქრობს დღეს რ. სტურუა. მაშინ კი სწორედ „რეალური“ მეტყ-

ველება მიაჩნდა სცენური სიმართლის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ კომპონენტად. მაგრამ, როგორც ვთქვი, დროის კონტექსტია აქ გასათვალისწინებელი. ეს „თანამედროვე სტილის“ გამოძახილი კი არ იყო მხოლოდ, არამედ პროტესტი „დიდი სცენის“ ზეაწეული და ამაღლებული სტილის მიმართ.

სავსებით სწორია თეატრმცოდნე დალი მუმლაძის მოსაზრება (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1981 წ.): „ეს იყო დრო, როცა რომანტიკული და ტიპური ყმაწვილური მაქსიმალიზმით დაპირისპირება აშკარად კონფლიქტურ ხასიათს იძენდა. მოძველებული სტანდარტებისაგან თავის დაღწევისა და ახალი მხატვრული ორიენტაციის დამკვიდრების უაღრესად რთულსა და დაძაბულ ვითარებაში რ. სტურუას სრულიად გარკვეული პოზიცია ჰქონდა და ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებით გამოხატა თავისი ერთგულება ყოფით-ფსიქოლოგიური თეატრის იმ პრინციპებისადმი, ევროპისა თუ რუსეთის სათეატრო ხელოვნებაში რომ იყო გაბატონებული იმხანად. ამ მიმართულებით მან მხოლოდ რამდენიმე სპექტაკლი განახორციელა და მიუხედავად იმისა, რომ მოდელირების ამ გზაზე გარკვეულ წარმატებას მიაღწია (ვ. როზოვის „ვახშმობის წინ“), სხვებზე ადრე იგრძნო, რომ ფსიქოლოგიური თეატრის ყოფითი განშტოება, მისთვის დამახასიათებელი ემპირიზმი, ნამდვილობის ილუზიის შემქმნელი ქმედება რამდენადმე ნაძალადევი და არასისხლხორცეული იყო ქართული თეატრალური კულტურისათვის, მისი მძაფრად სანახაობრივი, გამონაგონის მშვენიერებით ანთებული ჰეშმარიტი არტისტიზმით აღბეჭდილი ბუნებისათვის“.

სწორედ ამ პერიოდს გულისხმობს რ. სტურუა, როცა ერთგან ამბობს, რომ საკუთარ თავზე გამოვცადე რეჟისორობანას თამაშის საყმაწვილო სენიო. იგი — მისივე ალიარებით — ღამღამობით კონცეფციებს თხზავდა, დილაუთენია ფურცლებზე გადაჰქონდა ნაფიქრალ-ნააზრევი და სპექტაკლებზე მსახიობებს ჩანაწერებით გატენილი „პაპკებით“ წარუდგებოდა ხოლმე.

მალე მობეზრდა მუშაობის ამგვარი მეთოდი, რადგან არა მარტო „კანცელარშჩინის“ ობის სუნი ეცა, არამედ მიხვდა, რომ ის რეჟისორი, რომელიც მსახიობებს საათობით უკითხავს თავის ჩანაწერებს და შენიშვნებს, უმალ ეჰვს იწვევს, ვიდრე ნდობას იმსახურებს — ყოველ შემთხვევაში, ქართულ თეატრში ასეა.

ბუნებით უაღრესად მორიდებულს, რეპეტიციაზე აშკარად ეტყობოდა გაუბედაობა, რომელსაც საგულდაგულოდ მალავდა და როცა არ იცოდა, თუ როგორ გადაეწყვიტა ესა თუ ის სცენა, ძალიან მონდომებით ცდილობდა ყველასათვის ეჩვენებინა, თითქოს საქმე შესანიშნავად მიდიოდა. ამ ჯახირსაც მალე მოვეშვიო — ამბობს იგი — „რადგან მივხვდი, რომ მერყეობა ჩვენი პროფესიის განუყოფელი ნაწილია და რომ სარეპეტიციოა ის ერთადერთი ადგილი, სადაც რეჟისორი რაღაცას ქმნის“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 10, 1985 წ.).

დიდი ხნის შემდეგ რობერტ სტურუა გახედავს თავის მიერ განვლილ გზას, გაიხსენებს თავის პირველ სპექტაკლებს და იტყვის:

„ეს საკმაოდ უფერული სპექტაკლები იყო. ახალბედას გამოუცდელობამ იჩინა თავი. ინსტიტუტში მე ვმუშაობდი ჩემს მეგობარ-თანამოაზრეებთან, თეატრში კი ჯერ უნდა მეჩვენებინა თუ რას წარმოვადგენდი სინამდვილეში და რაც მთავარია — სხვისი გაგება უნდა მესწავლა. ცხენიდან ჩამოვხტი და ფეხით გავუყევი გზას, ყურადღებით ვათვალიერებდი ირგვლივ ყოველივეს: ვცდილობდი ჩავწვდომოდი თეატრის საოცრად მრავალფეროვან სამყაროს, მისთვის დამახასიათებელი შინაგანი წინააღმდეგობებითა და ვნებებით. ყველაზე მეტად რეპეტიციებზე მიჭირდა. მე ვიცოდი თუ რა უნდა დამედგა, მაგრამ არ ვიცოდი რანაირად დამეინტერესებინა ჩემი ჩანაფიქრით სხვები. თუ გსმენიათ რაიმე ქართველი მსახიობის ბუნების გამო? იგი ვერ ითმენს დიდაქტიკას, თავსმოხვეულ გადაწყვეტილებებს. მას რეპეტიციაზე სჭირდება თავისუფლება, რომელიც გართობას მიაგავს. ჩემს მოკავშირეებად იქცა — დელიკატურობა, გულისხმიერება და ყურადღება“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 17. 06. 1984 წ.).

პირველი ნაბიჯი კონცეფტუალური რეჟისურისაკენ

რუსთაველის სახელობის თეატრის ირგვლივ გამართულმა კამათმა თავის აპოგეას 1964—1966 წლებში მიაღწია. 1964 წლის ზაფხულში გამართულ თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე, რომელიც გასული თეატრალური სეზონის შედეგების შეჯამებას მიეძღვნა, ვნებები უკიდურესად დაიძაბა.

ამ პლენუმზე არავის აინტერესებდა ქართული თეატრის მდგომარეობა რესპუბლიკის მასშტაბით, არც რეპერტუარი, არც სცენური შემოქმედება. ყველას ყურადღება თავმოყრილი იყო რუსთაველის თეატრის ირგვლივ. საკავშირო პრესაში დაწყებული პოლემიკის ცეცხლი საქართველოშიც გადმოვიდა და, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, პოზიციათა დაუნდობელი შეჯახება გამოიწვია.

კამათის ცენტრში მარად ძველი და მარად ახალი პრობლემა იდგა — ტრადიციისა და თანამედროვეობის ურთიერთობა. დიდი ნერვული ენერგია დაიხარჯა მაშინ, ორივე მხარე თავისი პოზიციის ჭეშმარიტებაში ღრმად იყო დარწმუნებული და ეს წინააღმდეგობას განსაკუთრებით დრამატულ ხასიათს აძლევდა. არც ერთს არ სურდა თუნდაც ჭეშმარიტების რაიმე მარცვალი ეძია განსხვავებულ პოზიციაში.

ერთ მხარეს იყვნენ — პირობითად და უბრალოდ თუ ვიტყვით, „ტრადიციონალისტები“, რომლებიც თავიანთ ლიდერად დ. ალექსიძეს მიიჩნევდნენ, მეორე მხარეს — „ავანგარდისტები“ მ. თუმანიშვილისა და მისი „შვიდკაცას“ მეთაურობით.

დღეს ჩვენ მშვიდად შეგვიძლია გადავიკითხოთ ამ ისტორიული

პლენუმის მასალები და პრესაში გამოქვეყნებული უაღრესად მძაფრი, უფრო მეტად ტენდენციური წერილები და მათში რაციონალური მარცვალი დავინახოთ, მაგრამ მაშინ, ვნებების უკიდურესი გამძაფრების ჟამს, გონიერება უკან იხევდა და წინ შიშველი ემოციები გამოდიოდა.

პარადოქსი ის იყო, რომ მოწინააღმდეგეები თავ-თავიანთი პოზიციების განსამტკიცებლად ერთნაირად იშველიებდნენ ს. ახმეტელის შემოქმედებას, მაგრამ ბუნებრივია, სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციას აძლევდნენ. სულ რაღაც რვა წელი იყო გასული ს. ახმეტელის რეაბილიტაციიდან და ყოველ თეატრალში უდიდეს ტკივილს იწვევდა რაიმე უსამართლო (წარმოიდგინეთ, სამართლიანიც კი) შენიშვნა მის შემოქმედებაზე. სანდრო ახმეტელის რეაბილიტაციამ კვლავ გახსნა ის ჭრილობა, რომელიც ჭართულ თეატრს რეპრესიების წლებში მიაყენეს. ბუნებრივია, თეატრალურ ესთეტიკაზე, თეატრალურ სტილზე კამათის დროს დიდი ტაქტი და წინდახედულება იყო საჭირო, ეს განსაკუთრებით მაშინ ჩანდა აუცილებელი, როცა საქმე თეატრის წარსულს ეხებოდა, მის გმირულ-რომანტიკულ სტილს.

მაინც რას საყვედურობდნენ რუსთაველის თეატრის ახალ თაობას? ტრადიციის ღალატს, გმირულ-რომანტიკული სტილის უარყოფას, ფსიქოლოგიურ-ყოფითი თეატრისაკენ გადახრას, ფართო საზოგადოებრივი პრობლემების, მასშტაბური გააზრების უგულვებელყოფას, „დიდი ტილოებისადმი“ ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას.

ეს პოზიცია უკიდურესი ექსტრემიზმით გამოიხატა ვახტანგ ჭართველიშვილის სტატიაში „ფიქრები რუსთაველის თეატრზე“, რომელიც ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ (1964 წ. № 5) ფურცლებზე დაიბეჭდა. სხვათა შორის ეს ჟურნალი, რომელიც, როგორც წესი, მაშინ კატასტროფული დაგვიანებით გამოდიოდა ხოლმე, ამჯერად „დროზე“ — ივლისში — გამოვიდა და მისი ეგზემპლარები პლენუმის გახურებული მუშაობის დროს დაურიგდათ მის მონაწილეებს.

წერილის ავტორის მახვილი მიმართული იყო მხოლოდ მ. თუმანიშვილის შემოქმედების დასამხობად, მის გასაბიაბრუებლად. არც ადრე და არც მერე, არ წამიკითხავს მსგავსი წერილი, სადაც

ასე უკადრისი გამოთქმებით „იხატებოდა“ რეჟისორის პორტრეტი. რასაკვირველია, ამგვარი წერილები ნერვულ ატმოსფეროს ამკვიდრებდნენ თეატრში, კიდევ უფრო ამწვავებდნენ ისედაც დაძაბულ ვითარებას და მშვიდი შემოქმედებითი მუშაობისათვის არახელსაყრელ ნიადაგს ქმნიდნენ. ეს წერილები იმიტომაც გავიხსენე, რომ ავტორი ჩვენი წიგნის გმირს, რ. სტურუასაც გადაწვდა. რ. სტურუას სრულიად უწყინარმა და არსებითად მართალმა ფრაზამ, რატომღაც ვ. ქართველიშვილის აღშფოთება გამოიწვია. იგი წერდა: „ჰეროიკულ-რომანტიკული შინაარსი რუსთაველის თეატრის სუბსტანციაა, ვინაიდან იგი ქართველი ხალხის სუბსტანციაა. ახალგაზრდა რეჟისორი რ. სტურუა გაზეთის ფურცლებიდან საქვეყნოდ გვატყობინებს ქართული თეატრის ისტორიაში ჰეროიკულ-რომანტიკული მიმართულების დამწყებად, მამად ახმეტელი არისო მიჩნეული. ასეთი თქმა მხოლოდ ისეთ ადამიანს შეჰფერის, **რომელსაც საერთოდ ქართული თეატრისა და კერძოდ რუსთაველის თეატრის ისტორიისათვის სასხვათაშორისოდ თუ მოუკრავს ყური. რეჟისორმა კი არა, ოდნავ გაწაფულმა მაყურებელმაც კარგად იცის** (ხაზი ჩემია. ნ. გ.), რომ რომანტიკულ-ჰეროიკული ტრადიცია ლადო მესხიშვილის თეატრიდან მომდინარეობს, ხოლო რუსთაველის თეატრი კოტე მარჯანიშვილის მიერ დასაბამითგანვე ჰეროიკულ-რომანტიკულ თეატრად გახლდათ ჩაფიქრებული“.

რასაკვირველია, რ. სტურუა ამგვარი ლექციის წაკითხვას არ იმსახურებდა, მით უმეტეს, რომ მას მხედველობაში ჰქონდა მხოლოდ ის, რომ ს. ახმეტელის შემოქმედებით რუსთაველის სახ. თეატრი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა, ასე ვთქვათ „გაფორმდა“ რომანტიკულ-ჰეროიკული სტილის თეატრად.

ასეთი უცერემონიო დემარშის შემდეგ, დღეს აღარ უნდა გვიკვირდეს ის ბუნებრივი რეაქცია, რომლითაც რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორი მაშინ უპასუხებდა კრიტიკას: „როგორც მე მგონია, სრულიად ვერ ასრულებს თავის ფუნქციას ჩვენი თეატრალური კრიტიკა — ეს ნიმუშია არაპროფესიული მიკერძოებისა და, ამავე დროს, არაობიექტურობისა, რომელიც ერთ შემთხვევაში გამოიხატება საშუალო, თუ არა უფერული, მოვლენების დაუფიქრებელ განდიდებაში და ხოტბაში, მეორე მხრივ — უსასტი-

კესი უხეშობით, გაბოროტებით და მიჩქმალვით. კრიტიკა ხშირად ივიწყებს თავის პასუხისმგებლობას ისტორიის, მაყურებლის წინაშე, მას არაფრად უღირს დღეს აძაგოს ის, რასაც გუშინ აქებდა და პირუკუ" (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი", 1966, 15 იანვარი).

დიახ, ეს იყო მაშინ...

...გაიელის მრავალი წელი და ბ. თუმანიშვილი თავის მოგონებათა წიგნში დიდი გულისტკივილით და მიმტევებლობით მოიგონებს ამ აფორიაქებულ ეპოქას, ისე, რომ არავისზე, კონკრეტულად, რევანშს არ აიღებს, შურს არ იძიებს.

„როგორც ქარიშხლის ტალღები, ისე მათამაშებდა წალმა-უკუღმა ცნებები: „ტრადიციები", „თეატრის სახე", „ჰეროიკა", „რომანტიკა"... მინდოდა გადარჩენა? მინდოდა, რასაკვირველია, და ყოველ ნაბიჯზე კომპრომისზე მივდიოდი, ძალიან ხშირად ვაკეთებდი არა იმას, რისი გაკეთებაც მინდოდა და რასაც გული მკარნახობდა. რატომ ვუგდებდი ყურს ასე იშვიათად მის კარნახს? ალბათ იმიტომ, რომ ძალზე მტკივნეულად განვიცდიდი კრიტიკის ქარცეცხლში მოხვედრას. აი, ახლაც, რაღაც ჩამწყდა შიგნით, როცა გამახსენდა ის „ტრადიციების დარღვევა", „მაღალი რომანტიკული აღთქმების დავიწყება"... (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", № 10, 1982 წ.). სხვათა შორის, ამ წიგნში „ჰეროიკულ-რომანტიკულ სუბსტანციაზეც" ვიპოვით რეჟისორის აზრს: „ბევრჯერ და ბევრგან წამიკითხავს იმაზე, რომ ქართული თეატრი ჰეროიკული ან ჰეროიკულ-რომანტიკულია და ის, ვინც ცდილობს ამ ხაზის შეცვლას, მიუტევებელ შეცდომას სჩადის.

ამას წინათ, ერთ საგაზეთო სტატიაში ამტკიცებდნენ, **ტრადიციული ქართული თეატრი კარნავალური, ბალაგანური თეატრიაო** (ხაზი ჩემია, ნ. გ.). მე კი დღეს დიდი სიამოვნებითა და ინტერესით ვკითხულობ გასული საუკუნის ქართული სცენის ოსტატების — ვალერიან გუნიას, კოტე მესხის, კოტე ყიფიანის სტატიებს და ვარკვევ, რომ ისინი მსახიობთა თამაშის რეალისტურ ხერხებს — ცხოვრებისეულ თეატრს უწევდნენ პროპაგანდას. იქნებ, მაინც ეს იყოს ქართული თეატრის ტრადიციები? ვინ იცის? განა ეს სადმე ფიქსირებულია? მარჯანიშვილისათვისაც, მიუხედავად მისი სპექტაკლების თეატრალურობისა და ზეიმურობისა, ხომ მაინც ადამიანი და მისი შინაგანი სამყარო იყო ხელოვნების მთავარი პრობლე-

მა, მაგრამ მასაც ხომ გვარიანად ჯორავდნენ, ეკლექტიკურობაში ადანაშაულებდნენ, ქართული თეატრი ვარიეტედ გადაქციაო, დასავლეთის თეატრს ბაძავს და ტრადიციებს არღვევსო, უკიჟინებდნენ“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 1. 1982 წ.).

ისევ დავუბრუნდეთ სამოციანი წლების დასაწყისს. მიუხედავად იმისა, რომ რუსთაველის თეატრის ძიებათა მოშხრეებისა და მოწინააღმდეგეების პოზიციები თითქოსდა გარკვეული იყო, ორივე მხარეს ეტყობოდა ერთგვარი დაბნეულობა, რაც თეატრის რეპერტუარშიც აისახებოდა. 1964 წლის სპექტაკლების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, იგი ეკლექტიკური იყო („პოეზიის საღამო“, ბ. ბრეჰტის „სამგროშიანი ოპერა“, უ. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, რ. სტურუასა და გ. ქავთარაძის „ბრალდება“, ი. შტოკის „ღვთაებრივი კომედია“, ა. სულაკაურის „წყალდიდობა“ და ვ. დარასელის „სიმღერა შევარდენზე“ — იგივე „კიკვიძე“). იგი ეკლექტიკური იყო არა მხოლოდ დრამატურგიის თვალსაზრისით, არამედ თეატრალური სტილის, თეატრალური ფორმის თვალსაზრისითაც. აქ აშკარად ჩანს მხატვრული კომპრომისები, უკიდურესობათა შორის ქანაობა. თეატრი შინაგანი წინააღმდეგობებით იხლიჩება და სწორედ ამ დროს, 1965 წლის თებერვალში რ. სტურუა დგამს სპექტაკლს, რომელიც საეტაპო აღმოჩნდება არა მარტო მის, არამედ რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაში.

ეს გახლდათ არტურ მილერის დრამის „სელემის პროცესის“ საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლი, რომელიც მაყურებელზე უძლიერეს შთაბეჭდილებას ტოვებდა თავისი ფართო ფილოსოფიური გააზრებით, განცდის სიღრმით, თეატრალური ფორმის სრულყოფილებით და ვიტყვი პირდაპირ, მოუგერიებელი ემოციურობით. აქ რ. სტურუა ისეთ სიმაღლეზე ავიდა, რომ ერთბაშად გამოჩნდა მთელი მისი ნიჭის განსაკუთრებულობა. ადრე დადგმულ სპექტაკლებთან შედარებით ეს იყო განსაცვიფრებელი ნახტომი წინ, თვისობრივად განსხვავებული წვდომა გმირთა ცხოვრების ფსიქოლოგიურ-ემოციური შრეებისა.

„ვახშმობის წინ“ და „ბრალდება“ იყო „სკოლა“, ეგზერსისი დიდი ტილოს შესაქმნელად. თეატრალური სიმართლის ძიებები, რომელიც წინა სპექტაკლებში თვალნათელი იყო, ახლა „სელემთან“ შედარებით გამოჩნდა როგორც ესკიზური მონახაზი ახალი

ფორმის მიღწევისათვის. აქ პირველად შეხვდა რ. სტურუა დიდი ვნებების, რწმენის, მისწრაფებების დრამას, უმძაფრეს კონფლიქტებს, რომელიც დიდ საზოგადოებრივ, განზოგადებულ მასშტაბს გულისხმობდა.

მაშინ რ. სტურუა 27 წლის იყო და უკვე აშკარად გამოჩნდა, რომ მის მიერ დაგროვილი ცოდნა თანამედროვე ხელოვნების ყველა სფეროში, მის მიერ განცდილი პრობლემები საზოგადოებრივი ცხოვრების თუ სულიერი კულტურის სფეროში, რუსთაველის თეატრის ესთეტიკაზე, მის ტრადიციაზე, მის მომავალ გზებზე ფიქრი გაჰსავალს ეძებდა, დინამიკურად მოქმედებდა და სახეობრივი გამოხატვისაკენ მიისწრაფოდა.

„ჩემი პირველი სერიოზული ნაბიჯი რეჟისურაში — იტყვის რ. სტურუა „სეილემის პროცესის“ დადგმიდან ათი წლის შემდეგ — გახლდათ როზოვის „ვახშმობის წინ“ და მილერის „სეილემის პროცესი“. საერთოდ, რეჟისორმა აუცილებლად უნდა გამოსცადოს თავი ყველა ჟანრში, რათა შეისისხლხორცოს მათი თავისებურებანი, მიაგნოს იმას, რისთვისაცაა მოწოდებული. ამისათვის მეათ წელზე მეტი დამჭირდა, მაგრამ, თქვენ წარმოიდგინეთ, ახლაც მიჭირს თქმა, ვიპოვე თუ არა ჩემი „ამპლუა“. რეჟისორი მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე უნდა იყოს ძიებაში, მოძრაობაში, შემოქმედებით წვაში, ეცადოს, რომ ყოველი მისი სპექტაკლი არსებითად განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1975 წ. 07. 10).

„ვახშმობის წინ“ (1963 წ.) და „ბრალდება“ (1964 წ.) თავისი სტილისტიკით, კამერულობით, ფსიქოლოგიური რეალიზმით სრულიად განსხვავებული იყო მომდევნო „სეილემის პროცესისაგან“ (1965). რაღაც ერთ-ორ წელიწადში რეჟისორის განსაცვიფრებელი მეტამორფოზა ვიხილეთ. მან თითქოს „დაივიწყა“ თავისი წინა სპექტაკლები და სრულიად ახალ, თვისობრივად განსხვავებულ თეატრალურ სამყაროში გადასახლდა. სხვათა შორის, რეჟისორის მიერ ერთხელ უკვე შექმნილი სპექტაკლის „დავიწყებაზე“ თვით სტურუა ლაპარაკობდა ერთ თავის ინტერვიუში. ეს „დავიწყება“ აუცილებელია წინსვლისა და შემოქმედებითი ძიებისათვის, ამის გარეშე შეუძლებელია ახალი სინამდვილის შექმნაო: „ჩემი აზრით, რეჟისორმა თავისი სპექტაკლი, კარგი გამოვა ის თუ ცუდი, გან-

ხორციელების შემდეგ უნდა „დაივიწყოს“ და თუ გაიხსენებს, კრიტიკულად უნდა შეაფასოს, შეძლოს ობიექტური ანალიზის გაკეთება, რადგან რეჟისორი არ უნდა ჩერდებოდეს, იგი უნდა იზრდებოდეს, სრულყოფილი ხდებოდეს ყოველი ახალი სპექტაკლით“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1975 წ. 07. 10).

თითქმის სრულყოფილების ძნელად მისაღწევ ზღვარს მიუახლოვდა რ. სტურუა „სეილემის პროცესის“ დადგმით. სპექტაკლში გმირთა ბუნების ფსიქოლოგიური სიღრმის წვდომა, დიდი ვნებების გამოხატვა, რომელიც რთულ რეჟისორულ პარტიტურას ეყრდნობოდა და გმირთა ურთიერთობის უმძაფრესი დრამატიზმი სრულ მხატვრულ მთლიანობაში იყო განსხეულებული.

„ვიდრე თანამედროვე ინტელექტუალური დრამის არსებითი კონცეფციების გააზრებას შეუდგებოდა ან ბრეჰტის ეპიკური თეატრის ესთეტიკას ქართულ სასცენო ხელოვნებას დაუკავშირებდა, მან განახორციელა დადგმა, რომელსაც პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა რუსთაველის თეატრში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების გააზრებისათვის, მისი უახლესი მხატვრული ტენდენციების გარკვევისათვის. მათი რაობის განსაზღვრა, ცხადია, სრულქმნილ მხატვრულ მასალაზე უფრო იყო შესაძლებელი. ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ კი სწორედ ასეთ ნიმუშს წარმოადგენდა. რ. სტურუას ადრინდელ ძიებათა შედეგები აქ ახალ თვისობრიობაში იყო გამოხატული. ნაწარმოების პრობლემათა თანამედროვე გააზრება, მათი გადატანა ზნეობის სფეროში, ფსიქოლოგიური წვდომის ოსტატობით გამოხატული დიდი ადამიანური ვნებები, ქმედითი ანალიზის პრინციპებზე აგებული რეჟისორული პარტიტურა, საშემსრულებლო თუ სცენოგრაფიული კულტურა ისეთ მხატვრულ მთლიანობაში იყო განხორციელებული, რომ საეტაპო მოვლენის მნიშვნელობას სძენდა დადგმას. სპექტაკლის შემქმნელი კოლექტივი ტრანიის წინააღმდეგ იმაღლებდა ხმას და იგი ამ მიმართებითაც უკავშირდებოდა რუსთაველის თეატრის საუკეთესო „ტრადიციებს...“ (დ. მუმლაძე, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1981 წ.).

ეს იყო სინთეზური სპექტაკლი. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მასში ყველა კომპონენტი ამოქმედებული იყო: — სამსახიობო შესრულება, სცენოგრაფია (კოსტიუმების ჩათვლით), მუსიკა ერთ მთლი-

ანობას ქმნიდა და სტილისტურად უნაკლოდ იყო კომპონირებული. იგი სინთეზური იყო უფრო მაღალი აზრითაც — აქ ერთმანეთს ერწყმოდა რუსთაველის თეატრის ტრადიციის და თანამედროვე თეატრის საუკეთესო თვისებები. ეს ტრადიცია, როგორც ვიცით, გულისხმობს ადამიანთა ცხოვრების მასშტაბურ გამოსახვას, დიად მისწრაფებათა და ვნებათა შეჯახებას. ეს ტრადიცია გაცოცხლებული იყო თანამედროვე თეატრის მიღწევებით — ეს დიდი ადამიანური ვნებები ურთულეს ფსიქოლოგიურ ჭსოვილზე იყო აღმოცენებული, მსახიობების ყოველი მოქმედება განპირობებული იყო ამ შინაგანი იმპულსებით, რეჟისორის „ქმედითი ანალიზის“ ზუსტი „ნახაზით“. სცენოგრაფია („სამეული“) უფრო „ზოგად“ ხასიათს ატარებდა, იგი ამოდიოდა დრამის კონფლიქტიდან, სულიერი ატმოსფეროდან და მიზნად არ ისახავდა კონკრეტული გარემოს ზუსტი ასლის შექმნას. მუსიკა (სპექტაკლი მუსიკალურად გააფორმა ე. მაჭავარიანმა) გადმოსცემდა გარემოს ხმაურს, მოძრაობას, ბუნებრივსა და მექანიკურ ხმებს. ერთი სიტყვით, ეს იყო ე. წ. „კონკრეტული მუსიკა“ — ანუ „უშინაარსო“ მუსიკა, რომელიც ემოციურ აზრს აძლევდა ეპიზოდს. ამისი მთელი ეფექტი იყო ის, რომ რაც უფრო „კონკრეტული“ იყო იგი, მით უფრო ზოგად, საყოველთაო მნიშვნელობას ანიჭებდა სცენურ სიტუაციას.

ექსპოზიციაშივე რეჟისორი პირველ ემოციურ დარტყმას აყენებდა მაყურებელს. პარტერი და სცენა გაყოფილი იყო თეატრის „რკინის ფარდით“ (სახანძრო უშიშროების მიზნით რომ ეშვება ხოლმე სპექტაკლის დასასრულს). ამ „ფარდის“ მძიმე, ტლანქი, პირქუში ფორმა დამთრგუნველი იყო. იგი, როგორც გიგანტური გილიოტინა ხრჭიალით, მძიმედ ადიოდა და თავზარდამცემი ხმაურით ეცემოდა ძირს. მისი სიცივე, შეუვალობა, შემაზრზენი შეგრძნება რაღაც გამოუცნობისა და ტირანულის, შუა საუკუნეების სიღრმეში დაძირული იდუმალების ხატად იყო თითქოს ქცეული. დარბაზის და სცენის რკინის ფარდით გაყოფა სხვა მრავალ ასოციაციასაც იწვევდა. სწორად შენიშნა მწერალმა გიორგი ხუხაშვილმა: „ერთი შეხედვით ეს კედელი მოგვაგონებს შუა საუკუნეების მკაცრი დარბაზების ჯაჭვიან ჭიშკრებს. ალბათ ასეთი კარი ჰქონდა ელსინორის სასახლეს, სადაც სული ეხეთებოდა ჰამლეტს. ალბათ ასე შიშისმომგვრელად იღებოდა და იგმანებოდა რკინის ჭიშკარი რიჩარდ

მესამის სამფლობელოში, ან მაკბეტის ციხე-დარბაზში, ამგვარი ასოციაციები უნებურად ჩნდება და ჩვენს წარმოდგენებს შუა საუკუნეების პირქუშ გარემოში ეზიდება“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 2. 04. 1965 წ.).

აიხდებოდა ეს რკინის ფარდა და ჩვენ წინ გადაიშლებოდა ბინდ-ბუნდში, ნახევრად სიბნელეში ჩაფლული სამყარო, რომლის სიბნელის გარღვევას კედლის ნიშებში ჩადგმული სანთლები ლამობდნენ. „სამეულის“ მიერ შექმნილი ეს სცენური კონსტრუქცია უაღრესად მკვეთრი იყო თავისი პირქუშით. აქ ყველაფერს ეტყობოდა მშრომელი კაცის ტლანქი და მოუხეშავი ხელი (გაურანდავი ფიცრებით შეკრული მაგიდა და სკამები. ხის პლანშეტზე მდგარი ხისავე უხეში, ძელებისაგან შეკრული კონსტრუქცია).

დროისაგან თუ კვამლისგან ყავისფრად ჩაშავებულ-ჩამექებული მძიმე, მასიური ძელებისაგან აგებული იყო ეს კონსტრუქცია და თეთრი კედლები (შენარჩუნებული იყო ბათქაშის ფაქტურა) კი არ ამსუბუქებდა მას, არამედ, წარმოიდგინეთ, უფრო ხაზგასმით გვაგრძნობინებდა გარემოს სულის შემხუთველ ატმოსფეროს, მის სიმძიმეს. ეს იყო ასკეტური გარემო, სადაც თითქოს შეუძლებელია ადამიანთა ცხოვრება. მბრუნავ სცენაზე აგებული ეს კონსტრუქცია ხშირად ისეთ რაკურსში დგებოდა და სანთლებით ისეთნაირად ნათდებოდა, რომ კონკრეტულობას მოკლებული ეს გარემო მოულოდნელად, მცირე ხნით რაღაც მყუდროებასა და ინტიმსაც კი იძენდა. მაშინ შეგვეძლო გვეფიქრა, რომ სწორედ ამგვარ გარემოში უნდა ეცხოვრათ სულით ისე წმინდა და უბრალო ადამიანებს, როგორებიც იყვნენ ცოლ-ქმარი ელიზაბეთი და პროქტორი. ამავ დროს (უკვე სხვა რაკურსში) ჩვენ ვხედავდით სულისშემხუთავი ატმოსფეროს შემქმნელ კოჭებს და ამ კოჭებზე ჩამოკიდებულ სახრჩობელებს, რაც უკვე მთელ სცენურ გარემოს მეტაფორის მნიშვნელობას ანიჭებდა. ჯონ პროქტორისა და პერისის სახლში ჩამოშვებულ კოჭებზე შემდეგ აღმართებოდა გიგანტური სახრჩობელა, რომელიც დომინანტის მნიშვნელობას იძენდა (სხვათა შორის, „სახრჩობელის მოტივი“ ისევე როგორც „სკამების“ თემა, მიჰყვება რ. სტურუას ყველაზე სახელგანთქმულ სპექტაკლებს „ყვარყვარეს“, „კავკასიურ ცარცის წრეს“, „რიჩარდ III“-ს, „ას ერგასის.

დღეს“ და „მეფე ლირს“). კონკრეტული გარემოს ეს განზოგადებული ხასიათი (ისევე როგორც ასკეტური, ლოკალური ფერის კოსტიუმები, თავიანთი თავშეკავებული სილუეტით) სრულად გადმოსცემდა მილერის დრამის, უფრო სწორად, რ. სტურუას სპექტაკლის დრამატული კონფლიქტის, დაძაბული ქმედების სულისკვეთებას. „სამეულის“ (ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე) დიდ, რეტროსპექტულ გამოფენასთან დაკავშირებით გამოსულ ალბომში (გამ. „ხელოვნება“, 1986) მოთავსებულია „სეილემის პროცესის“ დეკორაციის ესკიზი და რ. სტურუას გამონათქვამი მხატვრების შემოქმედებაზე. „თეატრში ჩემი პირველი დიდი წარმატება (იგულისხმება „სეილემის პროცესი“. ნ. გ.) სამეულთან ერთად შექმნილ სპექტაკლთან არის დაკავშირებული. ამდენად, ჩემთვის ძალიან ძვირფასია მათთან მუშაობის გახსენებაც კი და მთლიანად მათი შემოქმედებაც... შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ისინი იყვნენ იმ თაობის პირველ რიგებში, რომელმაც „დაამსხვრია“ თეატრის მხატვრობაში დაახლოებით ორი ათეული წლის მანძილზე გამეფებული სტილი. მაგრამ მარტო დამსხვრევა არაფერს ნიშნავს, უნდა რაღაც ახალი შექმნა, ახალი ალტერნატივა შესთავაზო და მე მგონი, სამეულმა შეძლო ამის გაკეთება... სამეულის ხელოვნება ყოველთვის გამოირჩევა მკვეთრი გადაწყვეტით, მათი დეკორაცია მუდამ მკაფიოა და აზრის მატარებელი, აქტიური მეტაფორა იქნება ეს თუ უბრალოდ გარკვეული სცენური ატმოსფერო“.

სწორედ ამგვარი აქტიური მეტაფორულობითა და სპექტაკლის კონფლიქტის შესაბამისი სცენური ატმოსფეროთი გამოირჩეოდა ეს დადგმა.

„ამ სპექტაკლში არის ავტორის სტილის გამოხატვის... სიზუსტე. სპექტაკლმა ზომა იცის ყველაფერში, მისი დეკორაციების გამომსახველობაში: დიდი, მძიმე კოჭები, ქვის უხეშად შელესილი კედლები; ფსიქოლოგიურ დეტალიზაციაში, რომელიც გამოჰყოფს მთავარ ძირითად მომენტებს და უარყოფს ყოველივე შემთხვევითს, არასავალდებულოს. ეს სპექტაკლს გარკვეულ განზოგადებას, მონუმენტურობას ანიჭებს“ — წერდა ჟურნალ „ტეატრის“ მაშინდელი მთავარი რედაქტორი იური რიბაკოვი (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 3, 1967 წ.).

სცენის ბინდ-ბუნდში ჭარის კვნესა, რაღაც გაურკვეველი ბურტყუნი, უცნაური ხმაური (ადამიანის ფეხის ხმაა თუ ძალზე შორეული სროლის ექო?) და გალობის ხმები ერწყმოდნენ ურთიერთს. შემდეგ ყველაფერს ფარავდა შემაშფოთებელი ხრჭიალი და უცებ ჭალის თუ გოგონას ისტერიული კივილი შემაზრზენ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ეს „ხმები“ სხვადასხვა ვარიანტებით ისმოდა სპექტაკლის ყველაზე დრამატულ მომენტებში.

სპექტაკლის ყოველ მოქმედ პირს ქმედითი ამოცანა, ანუ თავისი დრამატული ხაზი ჰქონდა. ყოველი მათგანი იბრძოდა თავისი შინაგანი რწმენის კარნახით, ან რაღაც „ზეამოცანის“ მიღწევისათვის, ისინი ჩაბმულნი იყვნენ ადამიანის უფლებათა ბრძოლის ორომტრიალში — ერთნი იბრძოდნენ ამ უფლების მოპოვებისათვის, მეორენი ამას ეწინააღმდეგებოდნენ. სპექტაკლში არ იყო ნეიტრალური გმირი, ისევე როგორც არ იყო ე. წ. ნეიტრალური ზონა. სწორედ ამიტომ მთელი მოქმედება ვითარდებოდა შეუნელებელი დაძაბულობით (აზრობრივი, ემოციური, რიტმული), დინამიკურად, ტემპით. რეჟისორმა მაქსიმალურად გამოიყენა რუსთაველის თეატრის დიდი სცენის მთელი სივრცე, პლასტიკური გამომსახველობით (მოქმედების არსის შესაბამისად) ააგო მიზანსცენები, აშკარად ჩანდა, რომ იგი მთელ სცენურ გარემოს ხედავდა და ფლობდა ამ დიდ სივრცეს.

სპექტაკლი გარეგნულადაც, თეატრალური ფორმის აგების თვალსაზრისითაც მასშტაბური იყო. ამ ატმოსფეროში ბრუნავს სპექტაკლის გმირების საბედისწერო ეტლი და თავის ამ ბრუნვაში ითრევს ადამიანებს, რომელთა შეცოდება ღვთისა და რელიგიის წინაშე მხოლოდ ავადმყოფური, სატანური ხილვებისა და შურისძიების გამონაგონია. სეილემი რ. სტურუასათვის გადაიქცა სამყაროს მიკრომოდელად, სადაც შიშს, შეშფოთებას, უნდობლობას დაუბუდებია. იქ ყველას ერთმანეთის ეშინია, ყველა, სულით ხორცამდე, შეძრული ელის, თუ როდის აღიმართება მის თავზე „მართლმსაჯულების“ მსახვრალი ხელი. ყველამ იცის ერთმანეთის უდანაშაულობის ამბავი, მაგრამ ვერავის გაუბედია ხმის ამოღება უდანაშაულოს დასაცავად. უნდობლობის ასეთ ატმოსფეროში ბატონობს სატანური სული, უსამართლობა, ძალმომრეობა. აქ არავინაა დაზღვეული ცილისწამებისაგან, არავის ძალუძს თავი აარი-

დოს სასჯელს, დაემალოს მოსამართლე დენფორტის ყოვლისმხილველ თვალებს. ეს იყო რეპრესირებული სამყაროს თავზარდამცემი სურათი, რომელიც თავისი ალეგორიებით და ასოციაციებით შორს სცილდებოდა შუა საუკუნეების ამერიკის პროვინციის სეილემის (1692 წელს მომხდარი ისტორიული ფაქტი უდევს საფუძვლად ა. მილერის ამ პიესას) ამბებს. იმდროინდელი მაყურებელი, რასაკვირველია, კარგად ხვდებოდა თუ რა განზოგადებას მიმართავდა რეჟისორი, კარგად გრძნობდა თუ რომელი ისტორიული წარსული იგულისხმებოდა განუკითხაობისა და უსამართლობის ამ სულისშემძვრელ სურათებში. განა წამებით მოპოვებული ცრუ მტკიცებანი, ცილისწამებით შედგენილი ჩვენებანი, უმაღლესი იდეის სახელით წარმოებული პროცესები, ფორმალურად სწორად აწყობილი დოკუმენტაცია, რომელიც განაჩენის საფუძველს შეადგენდა, ანუ ყველაფერი ის, რასაც ამ სპექტაკლში ვხედავდით, სრულიად კონკრეტული და ლოკალურად მინიშნებული დროის ასოციაციებს არ აღძრავდა? „როგორც არ მომცა ღმერთმა უფლება მზის ამოსვლის შეჩერებისა, ისე არ მაძლევს იგი ნებას, გადავდო დასჯა“ — ამბობს დენფორტი, რითაც დასჯის ღვთაებრივ, ზებუნებრივ ძალას აღიარებს. ეს იყო რ. სტურუას პირველი დიდი სპექტაკლი, სადაც მან სრულყოფილად გამოთქვა თავისი პროტესტი დესპოტიზმის, ადამიანის სულის, რწმენის დათრგუნვის წინააღმდეგ. დესპოტიზმის, ტოტალურობის, ტირანული სულის წინააღმდეგ ბრძოლა შემდგომ რ. სტურუას ე. წ. „პოლიტიკური თეატრის“ უმთავრეს თემად იქცა, სადაც მან სარკაზმითა და გროტესკით, უმძაფრესი ირონიით და ტრაგიფარსული გონებამახვილობით კვარცხლბეკიდან კისრისტეხით ჩამოყარა ძირს „ძველი ღმერთები“, რათა მაყურებელს მასთან ერთად ეცინა „ამაღლებული გმირების“ კომიკურ გრიმასებზე.

ამ სპექტაკლის დადგმიდან რამდენიმე თვის შემდეგ რ. სტურუამ ასე გამოხატა თავისი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი პოზიცია: „ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში იყო გამოთქმული აზრი იმის შესახებ, რომ არსებობს ორი შეხედულება ცხოვრებაზე. პირველი — ყველაფრით კმაყოფილი იყო, შეჰხაროდე ქვეყანას ისეთს, როგორიც ის არის, ფიქრისა და მღელვარების გარეშე, მეორე — ეძებდე ნაკლოვანებებს და იბრძოდე მათი აღკვეთისათვის, უკეთე-

სი მერმისისათვის და თუ მაინც კმაყოფილი ხარ, მაშინ გწამდეს, რომ ეს არ არის საბოლოო ზღვარი.

თუ ჩვენ იმ ადამიანების პოზიციაზე დავდგებით, რომლებიც ამხელენ ნაკლოვანებებს მათი გამოსწორების მიზნით და ამ პოზიციებიდან შევხედავთ ქართულ თეატრს, მაშინ დავინახავთ, რომ ყველაფერი როდია ისეთნაირად მოგვარებული, როგორც ჩვენ გვგონია და ჯერ კიდევ ბევრ რამეს უნდა მოვუაროთ“ (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“, 1966, წ., 15. 01).

„სეილემის პროცესის“ გამო არტურ მილერი ამბობდა: „ამ პიესას სხვა დროს არავითარ შემთხვევაში არ დავწერდი, თუ არა სწორედ ახლა“. რ. სტურუას შეეძლო მაშინ ეთქვა: „ამ პიესას სხვა დროს არავითარ შემთხვევაში არ დავდგამდი, თუ არა სწორედ ახლა“, რადგან მან მთელის არსებით იგრძნო აუცილებლობა იმისა, რომ მას, ახალგაზრდა კაცს, თავისი თაობის სახელით სიმართლე ეთქვა უახლოესი წარსულის იმ სინამდვილეზე, რომელმაც უშუალოდ მისი წინა თაობა თითქმის ერთიანად შეიწირა. კიდევ ვიმეორებ, მაყურებელი ხვდებოდა სპექტაკლის ალეგორიულობას, მაგრამ ვის შეეძლო ეთქვა — მივხვდიო?! შექსპირის „რიჩარდ III“-ის გმირის, ბრეკენბერისა არ იყოს: „ასეთია ეს წუთისოფელი!.. ვინაა ისეთი ბრიყვი, რომ ვერ მიხვდეს სიმართლეს? მაგრამ ვინ არის ისეთი თავზეხელაღებული, რომ გაბედოს და თქვას — მივხვდიო!“.

პიესის ცენტრში დგას ჯონ პროქტორისა და მისი მეუღლის ელიზაბეთის ტრაგიკული ისტორია. ამ ისტორიის მთელ შინაარსსა და ფონს ქმნის ჯონ დენფორტი, ფანატიკოსი, დაუნდობელი და ერთგული მსახური „უმაღლესი იდეისა“. მისი პირველი გამოსვლა ძალზე ეფექტური იყო: ს. ზაქარიაძე — დენფორტის მძლავრი ფიგურა რკინის ფარდის ფონზე იკითხებოდა როგორც საჭრეთლით ამოკვეთილი ჰორელიეფი, სადაც შუქ-ჩრდილები სხეულს მოცულობას აძლევენ. მოკლედ შეკრეჭილი ჯაღარა თმები, ასევე ჯაღარა, მოკლედ შეკრეჭილი წვერი, ქვისაგან ნაკვეთი სახის სკულპტურულობა, მისი ბუნების განსაკუთრებულ ასკეტურობას ავლენდა. რაღაც ნაცრისფერი სიმშრალე თუ სიცივე გადმოდიოდა მთელი მისი გარეგნობიდან. ეს სიცივე და სიმკაცრე შინაგანი თვითდაჯერებიდანაც მოდიოდა. ზუსტად შენიშნავდა მ. ლევინი,

ავტორი მონოგრაფიისა „სერგო ზაქარიაძე“ (გამ. „ხელოვნება“, 1975 წ.): „მისი პირქუში, მსაჯულის მანტიით მოსილი ზვიადი სხეული... სივრცეს ყოველმხრივ სერავდა, თითქოს თავისი მსხვერპლის გამო კაბალისტიკურ ნიშნებს ხატავდა... მეტად შემაზრზენია მისი რეფლექსი ადამიანის აღქმისა, როგორც პოტენციური დამნაშავისა“ (გვ. 356). ამ პერსონაჟზე არტურ მილერი ამბობს: „იგი პირქუშია, თუმცა იუმორიც გააჩნია ნაწილობრივ, უყვარს სოფისტიკა, მაგრამ მას მხოლოდ თავისი საქმისა და დაკავებული თანამდებობის ინტერესებისათვის იყენებს“. ს. ზაქარიაძე გმირის შინაგან „პირქუშობასაც“, კლდესავით შეუვალობასაც გვაჩვენებდა. მას, გუბერნატორის სრულუფლებიან წარმომადგენელს, მოსაშართლეს, მხოლოდ არსებული წესრიგის განმტკიცება და თეოკრატიის დაცვა აინტერესებს. სატანური სიმშვიდით შეუძლია უდანაშაულოთა მთელი არმია აიყვანოს ეშაფოტზე, შემაძრწუნებელი მეთოდურობით შექმნას მტკიცებათა მთელი სისტემა, რომელსაც ბზარს ვერ უპოვი, თუმც ბოროტება უდევს საფუძვლად. იგი ეძებს „საქმეს“. ზრდის მის მნიშვნელობას, რათა ბრალდებასაც და სასჯელსაც საყოველთაო ხასიათი მიანიჭოს და განუწყვეტლივ შიშში ამყოფოს ისინი, ვინც დაჭერას გადაურჩა, სამუდამოდ აღუკვეთოს ყველას ადამიანად ყოფნის სურვილი. სპექტაკლის ალეგორიულობა ს. ზაქარიაძის სახეში იყო ყველაზე სრულყოფილად გამოხატული. სხვათა შორის, ამ სახის ალეგორიულობა მ. ლევინმაც აღნიშნა, მაგრამ ეს ალეგორიულობა მან დაუკავშირა, როგორც მაშინ მიღებული იყო, პირსისხლიანი კაპიტალიზმის შავბნელ სამყაროს: „ამ თვალსაზრისით დენფორტი მართლაც ალეგორიული იყო. მაგრამ ის შინაგანი ძალა, რომელსაც იგი მიზნისაკენ მიჰყავდა და ამ გზაზე ყველა წინააღმდეგობას აცამტვერებდა, ადამიანურ ღირსებათა მონურწყვა გველის შხამით, ბოროტსა და კეთილს შუა საზღვრების მოშლა ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენდა, რომ მისი სახიერება ცოცხალი და აქტუალური იყო. ეს სატანურობა მაგიურ წრესავით გვითრევდა და „საერთო იდეა“ უაღრესად ნათლად იკითხებოდა. თუკი მართლაც იყო ამოვარდნილი დენფორტი სპექტაკლიდან, ამას მისი გარეგნული სახიერება და პლასტიკა განაპირობებდა, ხოლო თვით მხატვრული სახის შინაარსი, მისი იდეური მიმართულება სავსებით შეესაბამებოდა ახალგაზრდა რობერტ

სტურუას მიერ დადგმულ უაღრესად გამომსახველ და ძლიერ სპექტაკლს“ (გვ. 355).

ს. ზაქარიაძის დენფორტი ცხადად გვიჩვენებდა ერთ უდიდეს საშინელებას — დანაშაულის, ზნედაცემულობის ჩვეულებრიობას. მისი ცინიზმიც ასევე მშვიდი იყო, რადგან შეცნობილი უზნეობა ედო საფუძვლად. ახლაც ყურში ჩამესმის ს. ზაქარიაძე — დენფორტის მშვიდი, შინაგანი რწმენით სავსე ხმა, რომელიც სწორედ მისი ცინიზმის გამოხატულება იყო. კათოლიკური ეკლესიის მსახურს ჰეილის ეუბნებოდა, ვიცი, რომ დაპატიმრებულნი უდანაშაულონი არიან, მაგრამ, „თორმეტი კაცი უკვე ჩამოახრჩეს, უსამართლობა იქნება ჩამოხრჩობილების მიმართ, თუ სხვებს ვაპატიებთ“. ამგვარი სისხლიანი ლოგიკით ხელმძღვანელობს ეს კაცი („ან აღსარება, ან სიკვდილი“) და თავისი დიდი ნებისყოფის ძალით ცხოვრებაში ახორციელებს. ა. მილერის შენიშვნა დენფორტის სოფისტიკის გამო, ძალზე საინტერესოდ იყო გახსნილი რეჟისორისა და მსახიობის მიერ. მხედველობაში მაქვს დენფორტის მიერ ჯონ პროქტორისა და მისი მეუღლის ელიზაბეთის დაკითხვის სცენა. ამ სცენას ს. ზაქარიაძე იწყებდა ისე, რომ ინარჩუნებდა დენფორტის „იმიჯს“ — პირქუშობას, გულცივობას, შეუდრეკელობას—იგი ხომ სიმართლის, კანონისა და სამართლიანობის დამცველია. ჭედმაღლური ზიზღით სთავაზობდა ცოლ-ქმარს — აღიარეთ თქვენი ცოდვები (პროქტორებს ეშმაკეულთან წილნაყარობა დასწამა ჯონის საყვარელმა, შინამოსამსახურე აბიგაილმა, რომელიც ამ გზით ცდილობდა მის სამუდამოდ ხელში ჩაგდებას) და მოინანიეთო. თუ პროქტორი საკუთარ თავს ცილს დასწამებს, ამით სასჯელს აიცდენს. პროქტორი მტკიცედ უარს ამბობს სიმდაბლეზე. ს. ზაქარიაძის დენფორტი უეცრად შეიცვლებოდა. ნაცვლად იმისა, რომ მრისხანება ეფრქვია, საშინელი სასჯელით დაეშინებინა პროქტორი, იგი უცებ მოეშვებოდა, „რბილდებოდა“, მერე უცებ წელში გაიმართებოდა, თითქოს მხრებიდან მოიცილაო მანტია და შთაგონებული, მეგობრული, ალერსით სავსე ხმით (სად გაქრა მისი ხაფი ხმა) ეუბნებოდა — კარგად ვიცი, შენს წინააღმდეგ წამოყენებული ბრალდებები შეთითხნილი რომაა და წმინდა წყლის სისულელეაო: „ყური დამიგდე და დააფასე ჩემი გულახდილობა. შენ ბრალი არა გაქვს, პროქტორ. დიახ, არა ხარ დამნაშავე... მხოლოდ ისეთ ჩერ-

ჩეტს, როგორც ჰეილია, შეეძლო, შენი სარეცლის გამზიარებელი ბოზანკალა წმინდანად მიეჩნია. გროშის ფასია ეს პროცესი. გვიანაა, პროქტორ, ახლა ამაზე ლაპარაკი. ძალზე ღრმად შევტოპეთ. ყველა ჩვენ შემოგვცქერის ახლა, თუ გაგამართლებთ, ძირი გამოეთხრება მართლმსაჯულების ავტორიტეტს. იმის შემდეგ, რაც გითხარით, არ შემიძლია თქვენი გაშვება, გულითაც რომ მწადდეს. მე მინდა თქვენ გამიგოთ, პროქტორ, ამ კედლებს მიღმა გადაშლილია ვრცელი და მშვენიერი სამყარო. რატომ ისწრაფვით სიცოცხლეს? რა გსურთ? იქნებ გმირობა გსურთ? იქნებ გგონიათ, რომ მთელ ქალაქს გაგატარებენ და ხალხს დაენახვებით ეშაფოტისაკენ თავაწეული მიმავალი? არა! თქვენ ჩამოგახრჩობენ ციხის ბინძურ ეზოში, პირსაც კი ვერ გააღებთ, რათა წამოიყვიროთ ის ათიოდე ფრაზა, რომელიც წინასწარ მოიფიქრეთ. ხალხი წყევლა-კრულვით აგავსებს, პროქტორ, ჩვენ ამას შევძლებთ, იცოდე". დენფორტის ეს გულახდილობა ორმაგი თამაშით არის შთაგონებული და მით უფროა საშინელი: რაკი ინკვიზიტორული მეთოდით ვერ მიაღწია საწადელს, ადამიანური უშუალობის თამაშით განიზრახა პროქტორის გატეხვა. ეს ორმაგობა თვით დენფორტის ხასიათიდან ამოდიოდა. მხოლოდ სატანური ძალის ადამიანს შეეძლო სიმშვიდე შეენარჩუნებინა პროქტორისა და ელიზაბეთის დაპირისპირების დროს.

„ეს სპექტაკლი საეტაპო იყო ჩემს შემოქმედებაში. ჩემთვის შეუმჩნევლად მე მივედი **კონცეფტუალურ რეჟისურამდე** (ხაზი ჩემია. ნ. გ). მე საავსებით უარი ვთქვი მორალიზაციაზე და დიდაქტიკურ ტონზე. კრიტერიუმები? აზრობრივი წყობის სიფხიზლე და მნიშვნელობა ზნეობრივი ქვეტექსტისა გამრავლებული ნათელ სცენურ სახეზე. „სეილემის პროცესის" შემდეგ დაიწყო ჩემი პროფესიული მუშაობა. მე უკვე ვიცოდი, თუ რას ვეძებდი თეატრში და რა მსურდა მიმეღო მისგან..." (გაზ. „ზარია ვოსტოკა", 17. 06. 1984 წ.).

რეჟისორის კონცეფცია და ზნეობრივი ქვეტექსტის აზრი სპექტაკლის იდეაში იყო „ჩადებული" და მისი ყველა კომპონენტის ჰარმონიული ერთიანობით გამოხატული. სპექტაკლის ცენტრალური გმირების, ცოლ-ქმარ პროქტორების, მათი ყოფილი შინამოსამსახურის აბიგაილის და მისი მეგობარი ქალიშვილების ურთიერ-

თობებს ზედ „გადაჰფენოდათ“ დენფორტის ინკვიზიციური სული და ჰეილის კათოლიკური ღვთისმოსაობა. აზრთა, ენებათა და მისწრაფებათა ეს შეჯახება და გადახლართვა ქმნიდა უაღრესად დრამატულ სანახაობას.

არსად ისეთი თავდაჭერილი და ძლიერი არ ყოფილა ედიშერ მაღალაშვილი, როგორც პროქტორის როლში (სხვათა შორის, ეს იყო მარჯანიშვილის თეატრის ცნობილი მსახიობის დებიუტი რუსთაველის თეატრში). ჩვენ წინ იდგა თავის თავში დარწმუნებული, შინაგანად ძლიერი, უბრალო ადამიანი. არავითარი ეგზალტაცია არ იყო მის თამაშში, ჟესტი ძუნწი, გამოზომილი და გაწონასწორებული. იგი ასხივებდა მშვიდ ძალას და თვითრწმენას. ასე მშვიდი, ზოგჯერ მიამიტურად მიმნდობი, თითქოს მოუქნელი კაცი დიდ ადამიანურ სითბოს ავლენდა ელიზაბეთის მიმართ, ხოლო გულმოწყალებას, მიმტევებლობას — ყოფილ საყვარელთან აბიგაილთან ურთიერთობაში. იგი გრძნობს თავის დანაშაულს ელიზაბეთის მიმართ, მძიმედ განიცდის იმ წამიერ სისუსტეს, რომელმაც აბიგაილისაკენ უბიძგა და ყოველნაირად ცდილობს მეუღლეს ტანჯვა შეუმსუბუქოს, მაგრამ არც ის შეუძლია, რომ პირდაპირ მოინანიოს ცოდვა და ერთბაშად აიხსნას მძიმე ტვირთი და მეუღლესაც ახსნას.

ე. მაღალაშვილს ეს ურთიერთობა ნიუანსებზე, ნახევარტონებზე ჰქონდა აგებული, მის ხმაში ალერსიანი ინტონაციები იგრძნობოდა, გაუბედავი ჟესტით ცდილობდა მოფერებოდა ცოლს (რადგან აბიგაილთან ცხოვრებით ბღალავდა მის მაღალ გრძნობას). მაგრამ როცა მოდიოდნენ ელიზაბეთის დასაპატიმრებლად, აქ ე. მაღალაშვილის პროქტორი მძვინვარე მამაკაცი იყო, შეუპოვარი და აშკარად, ღიად გამოხატავდა თავის დიდ სიყვარულს მეუღლისადმი. ტრაგიკული ძალით ჟღერდა მსახიობის ხმა: „ახსენით ბორკილები, ახსენით ბორკილები!“...

შემდეგ, როცა იძულებულია აღიაროს აბიგაილთან სარეცლის გაზიარების ამბავი, ჩვენ ვხედავთ ერთბაშად მოტეხილი, სულიერი ტანჯვით განაწამები ადამიანის სახეს — მსახიობი ძლივს გასაგონი ხმით წარმოთქვამდა: „მე მასთან ვიყავი სერ, მასთან ვიყავი. ეს შვიდი თვის წინ მოხდა“ (ეს ამბავი ჩემმა მეუღლემ — ელიზაბეთმაც იცოდაო). მაგრამ, აი შემოჰყავთ ელიზაბეთი, რათა დაადასტუ-

როს ქმრის ჩვენება. სცენის სხვადასხვა მხარეს აყენებდა რეჟისორი მსახიობებს. ელიზაბეთისაკენ ზურგშექცეული პროქტორის მთელი სხეული არაადამიანურ დაძაბულობას გამოხატავდა. თითქოს ვგრძნობდით უკიდურესად დაჭიმულ ზამბარას, რომელიც უნდა გაიშალოს და გახლიჩოს მისი ტანი. მტკიცე პურიტანი ელიზაბეთი უფრთხილდებოდა ქმრის ღირსებას და ამბობდა არაფერი ვიცოდი მათი კავშირის შესახებ და უცებ ჩამოვარდნილ მძიმე პაუზაში ისმოდა პროქტორის სხეულის სიღრმიდან წამოსული ხმა — თითქოს სულიც ამოაყოლაო: „ელიზაბეთ, მე უკვე ვაღიარე“ — ეს უკვე კულმინაცია იყო. ასეთ გამოცდას წმინდა სულის ადამიანები ვერ უძლებენ... შევხედოთ ს. ზაქარიაძის დენფორტის სახეს — მასზე ჯერ გაკვირვება იხატებოდა, მერე საზეიმო, სანეტარო სინათლე — მან გაიმარჯვა... ამის შემდეგ ხდებოდა მკვეთრი მეტამორფოზა და თითქოს მოულოდნელად, ტრაგიკული განსაცდელის პირისპირ პროქტორის არსებაში იღვიძებდნენ ძალები, რომელთა არსებობაზე ჩვენ ადრე მხოლოდ გუმანით უნდა გვეგვარაუდნა. სადღა იყო მშვიდი და ბავშვივით მიმნდობი კაცი. ე. მაღალაშვილის პროქტორი დენფორტთან ბრძოლაში, ჰეილთან კამათში გადაიქცეოდა სიმართლის, თავისი ადამიანური ღირსებების (და ამდენად, საერთოდ მაღალი ზნეობის) ვნებიან დამცველად. პროქტორის სულში გადატრიალება ხდება, იგი კარგავს სიმშვიდეს, მის ბუნებაში ფარული ძალები იღვიძებენ, მთელ მის ფსიქიკას გარდაქმნიან თითქოს. საოცარი ტემპერამენტით და გზნებით, ამავ დროს შინაგანი ღირსებით სავსე წარმართავდა ე. მაღალაშვილი დრამატულ სცენებს, რომელთაც აგვირგვინებდა ტკივილითა და სარკაზმით თქმული ფრაზა, „თუ ღმერთი ყველაფერს ხედავს და სდუმს, მაშინ მე ვიტყვი: ღმერთი არ არის, იგი მკვდარია“. აუტანლად მძიმეა მისთვის ამ ფრაზის თქმა, იგი გრძნობს, რომ უმძიმესი ცოდვა იკისრა, როგორც მორწმუნე ადამიანმა ამის თქმით. „იგი მკვდარია“ — ამბობდა ე. მაღალაშვილის პროქტორი, მაგრამ, სწორედ ამ წუთშიც კვდებოდა თავად...

... უკანასკნელი შეხვედრა ელიზაბეთთან, ხანგრძლივი პატიმრობის შემდეგ — თვალები დაბინდვია აუტანლად მძიმე ფიქრისა და ცრემლისაგან. წვერი მოუშვია, სხეული დაძაბუნებია. ეს სიკვდილის წინა დიალოგი უსუფთაესი, სულისშემძვრელი ლირიზმით

და სიწმინდით იყო სავსე, როგორ უთრთოდა მთელი სხეული, როცა ხელს შეახებდა მეუღლეს. თითქოს დაიცალა ე. მაღალაშვილის პროქტორი, მაგრამ კვლავ პოულობდა ძალას დაშრეტილ სხეულში და ხელახლა იწყებდა უთანასწორო ბრძოლას დენფორტთან. დენფორტმა დაამარცხა პროქტორის სხეული. პროქტორმა დაამარცხა დენფორტის სული. პროქტორის რეპლიკა — „მე მოგყიდეთ ჩემი სული, მაგრამ მე მინდა სუფთა იყოს ჩემი სახელი“, გამოხატავდა წამიერ სისუსტესაც და სწორედ სულის მოუსყიდველობასაც.

მისი მეუღლე ელიზაბეთი — ზინა კვერენჩხილაძე — აჩრდილივით წყნარი და მომთმენი ქალი, ოჯახური მყუდროების განსახიერება იყო. მისი გამხდარი, ასკეტური სახე კეთილშობილებას ასხივებდა. იგი თავის გრძნობებს ღრმად მალავდა თავის გულში („ნაღველმა სამუდამოდ დაიბუდა შენ გულში“ — ეუბნება პროქტორი), მაგრამ — და აქ იყო სწორედ მსახიობის ოსტატობა — პროქტორისადმი სიყვარული სძლევდა ხოლმე მის სიმკაცრეს, სიცივეს და მისი თვალები სინაზითა და სიყვარულით ივსებოდა. ეს ქალი ჩუმი, ფარული სიყვარულის ალზე იწვოდა. საკუთარ არსებაშივე თრგუნავდა პროქტორისადმი სიყვარულსა და ვნებას, მაგრამ წამიერად, ძლივს შესამჩნევად თუ გაკრთებოდა მისი დიდი გრძნობის ნაპერწკალი. ქალის ამ თავშეკავებისა და სიცივის გამო პროქტორი აბიგაილის სასიყვარულო ხლართში გაება. ელიზაბეთი გრძნობს, რომ თვით იგი გახდა პროქტორის ღალატის უნებლიე ხელშემწყობი და ეს მის სიყვარულს კიდევ უფრო ზრდის, ხოლო მის ტანჯვას უფრო ამძაფრებს. მშვენიერი იყო ის სცენა, როცა უკვე საბედისწერო წამის წინ გამოუტყდება პროქტორს — ბუნებრივი სიმორცხვე (თუ — ჩვენი მხრით ვთქვათ — ბავშვობიდანვე მასში ჩანერგილი პურიტანული მორალი) არ მაძლევდა საშუალებას ცოლ-ქმრული სარეცელი მთელის ვნებითა და გზნებით გამეზიარებინაო. სპექტაკლის იდეის მიხედვით, სწორედ ცოლ-ქმარ პროქტორისთანა უბრალო ადამიანები წარმოადგენენ ამ ქვეყნის ზნეობრივ ძალას, ისინი განასახიერებენ სულიერების მშვენიერებას. ამიტომ ძალზე ბუნებრივად და ლოგიკურად ჟღერდა დენფორტის სიტყვები, რომლებიც მის გაოცებას და აღტაცებასაც კი ამხელდა: „საიდანა აქვთ ამდენი ძალა ადამიანებს“. ამ სუსტ ქალში დიდი ძალა ბუდობდა. მისი ხასიათის სიმტკიცეს პროქტორისადმი

სიყვარული აძლიერებდა. როცა ხელზე ბორკილს დაადებდნენ, რათა საპატიმროში წაეყვანათ, თავზარდამცემი ტრაგიკული ძალით იფეთქებდა მსახიობის ხმა: „ო, ჯონ, მალე დამაბრუნე შინ“. აქ იყო ვედრებაც და იმედიც, შიშიც და სასოწარკვეთაც, შიში შეუცნობელის წინაშე, სასოწარკვეთა — ქმრისაგან მოშორების გამო. პროქტორისადმი რწმენა ზ. კვერენჩხილაძის ამ ღვთისმოსავ ქალს, რელიგიურ რწმენასთან ჰქონდა გათანაბრებული. ეს ჩანდა ყოველ მის გამოხედვაში, ჟესტში. თუმცა პროქტორი კი ეუბნებოდა „შენი გულმოწყალება ყინულივით ცივიაო“, მაგრამ როცა შემდეგ ეს სუსტი ქალი ამოიყვირებდა „ო, ჯონ, მალე დამაბრუნე შინ“ — ჩვენ ვგრძნობდით სიყვარულისა და თაყვანისცემის თუ რა ალი გიზგიზებდა მის გულში. ამიტომ გვჯეროდა ზ. კვერენჩხილაძის ელიზაბეთის სიტყვებისა — „არ იქნება დედამიწის ზურგზე ჯონ პროქტორზე უფრო მკაცრი მსაჯული საკუთარი თავისა“.

გაზეთ „იზვესტიაში“ (28. XII. 1966 წ.) კრიტიკოსი ვ. სეჩინი წერდა: „ახლის ნიმუშია — ზინა კვერენჩხილაძის ელიზაბეთი, ახალგაზრდა რეჟისორის მიერ ჩინებულად დადგმულ ა. მილერის „სეილემის პროცესში“. ელიზაბეთი უბრალო ქალია, დიასახლისი. კვერენჩხილაძე გმირის გარემომცველი ოჯახური გარემოდან უყურადღებოდ არ ტოვებს არაფერს. მსახიობს არ ეშინია „ყოფითობის“, ვინაიდან მის შესრულებაში არის მთავარი: ინტელექტუალური, შინაგანი თავისუფლებისა და გაუტეხელი ნებისყოფის ძალა, რაც სახეს ჰეროიკულ ჟღერადობას აძლევს“.

ცბიერი, ვნებიანი, ხორციელი იყო იზა გიგოშვილის აბიგაილი — სეილემში ამ სატანური ზეიმის წამომწყები. გაშიშვლებული ვნება და ავხორცობა დადიოდა სცენაზე ი. გიგოშვილის აბიგაილის სახით. ყოველი მისი მოძრაობა, გამოხედვა, პოზა პროქტორისადმი თავშეუკავებელ ვნებას ამხელდა. მისი სექსუალური ლტოლვა ამ ძლიერი მამაკაცისადმი პირდაპირ დაუოკებელი იყო. ეს სექსუალური ლიბიდო წარმართავდა მის ხასიათს, ამ ხასიათის მოქმედებას. ის იყო სათავე მისი შემაზრზენი ცბიერების (მაგ. გამოხმობილ სულებთან საუბრის სცენა), დაუნდობლობის და შურისგების. თითქოს ბუნების ლაღი შვილი (მეგობარ ქალიშვილებთან ერთად შესრულებული ცეკვა, წრიული ბრუნვა, პლასტიკით და ჰაეროვნებით სავსე, რეჟისორისა და მსახიობის ბრწყინვალე, ქორეოგრაფი-

ულ-პლასტიკური ხატი იყო) ასევე ლაღი სიყვარულისთვის იყო გაჩენილი, მაგრამ დაუოკებელი გრძნობა ბოროტების სათავედ იყო ქცეული მის არსებაში, ყოველგვარი რიტუალი მისი მონაწილეობით ბაკქანალიად იქცეოდა.

აბიგაილის გამო არტურ მილერი შენიშნავდა რემარკაში: „განსაცვიფრებელი სილამაზისაა. თვალთმაქცობისა და „გარდასახვის" უსაზღვრო შესაძლებლობებს ფლობს". მსახიობი აბსოლუტურად ამართლებდა სცენურად ამ რემარკის შინაარსს. ხან ნაზი და მიამიტი იყო, ხან შლეგი, ხან ნათელმხილველი, შეეძლო ჰაერში ფრინველივით ეფარფატა ხელებგაშლილს და ჰაეროვან არსებად, ზეციურ ფრინველად ქცეულიყო და ამ დროს ისეთი შეგრძნება გვეუფლებოდა, თითქოს მისმა სხეულმა დასძლია დედამიწის მიზიდულობის ძალაო, შეეძლო იატაკზე დავარდნილიყო (სასამართლოს სცენა), დაჭრილი მხეცივით ეყვირა და კონვულსიურ კრუნჩხვებში „ამოხდომოდა" სული. იგი რელიგიური ექსტაზით შეპყრობილ, წმინდა სულთან ნაზიარებ ქალწულსაც თამაშობდა (პირველი მოქმედების დასასრული: „მე მინდა ვაღიარო, მე მინდა ვაღიარო. მსურს, რომ შემოქმედის ცეცხლმა გამანათოს") და სატანის კლანჭებში მოქცეულ ქალსაც (სასამართლოს სცენა: „ქარმა დაუბერა, ცივი ქარი შემოიჭრა ოთახში... ჩემს სულს სჯიჯგნიან ისინი"). მხოლოდ ასეთ ცბიერსა და ამ ცბიერებაში არტისტულად დახელოვნებულ აბიგაილ — ი. გიგოშვილს შეეძლო მთელი სერიოზული დაერწმუნებინა სატანის არსებობის ეშმიუტანლობაში.

ტრაგიკულად გახლეჩილი სამყარო, რელიგიური ფანატიზმით დაღდასმული, თითქოს წესრიგში უნდა მოეყვანა კათოლიკური ეკლესიის მსახურს, წმინდა და ამაღლებული გრძნობების კაცს ჰეილის, რომელსაც თავისი რწმენით სურდა ეშმაკეულით დაავადებული სულების განკურნება. ამ როლს, რომელსაც გურამ საღარაძე თამაშობდა, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა რეჟისორი.

ეს ღრმად რელიგიური კაცი მტკიცედაა დარწმუნებული, რომ ადამიანების ხსნა მხოლოდ რელიგიის მეშვეობითაა შესაძლებელი. მისი ფანატიზმი მტკიცე რწმენასთან არის გადაწნული („მსურს, რომ ღვთის ცეცხლმა გამაცისკროვნოს"). მწერალ გ. ხუხაშვილის მოსწრებული შენიშვნით „მას გულწრფელად სჯერა კუდიანების

არსებობა და ისე ჩამოდის სეილემში, როგორც მკურნალი ექიმი ეპიდემიის ადგილას“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 02. 04. 1965 წ.). თვით ჰეილი კი ამბობდა: „მე მოვისწრაფოდი სეილემში, როგორც საქმრო სატრფოსაკენ. მე მეგონა, რომ მომჭონდა რელიგიის მაღალი სიმართლე, უწმინდესი კანონის მადლი“.

გ. საღარაძე ურთულეს გრადაციებს გვაჩვენებდა როლის განვითარებაში. მისი ფერმკრთალი, წყნარი და ნათელი სახე რწმენის შუქით იყო განათებული. მისი მოძრაობა იყო რბილი, ქესტი ალერსიანი.

...„სეილემის პროცესში“ გ. საღარაძე ...მღვდელ ჰეილის თამაშობს. ეს არის ცოცხალი, კონკრეტული, ფილოსოფიურად ღრმად გააზრებული სახე. სპექტაკლში ისეთი ძალითაა ნაჩვენები შეუცნობელი ფანატიზმის ტრაგედია, როდესაც ფანატიკოსს, ჭკვიან და ცოცხალ კაცს ბოლოს და ბოლოს აეხილება თვალი, რომ მაყურებელს სამუდამოდ რჩება მეხსიერებაში ჰეილის შიშისაგან ფართოდ გახელილი თვალები სპექტაკლის ბოლოს. საღარაძე როლს დამაჯერებლად, გარეგნულად ყოფით პლანში — წყნარ, ნელ ტემპში, მშვიდი ინტონაციებით, პრემიერ მსახიობისათვის დამახასიათებელი მანერების გარეშე ასრულებს“... წერდა კრიტიკოსი ე. სეჩინი გაზეთ „იზვესტიაში“ (28. XII. 1966 წ.).

ასეთი ადამიანი, თითქოს, მართლაც შეძლებდა განკურნებას ეშმაკეულით შეპყრობილი ადამიანებისა (ხოლო ეს ადამიანები რომ სწორედ ეშმაკეულით იყვნენ შეპყრობილნი, ამაში ოდნავადაც არ ეპარებოდა ეჭვი). მაგრამ მოქმედების განვითარების კვალდაკვალ იგი ხვდებოდა, რომ დენფორტის ავადმყოფური ხილვებით დახატული სურათი არ შეესაბამება სინამდვილეს. აი, მაშინ ჩნდებოდა ეჭვი მის სულში და აქედან უკვე მსახიობი გვაჩვენებდა გაორებულ, გაბზარულ ბუნებას. მას ფეხქვეშ ნიადაგი ეცლებოდა, რწმენა ერყეოდა. შემკრთალი ჰეილი — გ. საღარაძე ძალგამოცლილი დაფარფატებდა სცენაზე. მაგრამ სულიერი კრახი მერე დგებოდა, როცა დენფორტის ძლიერი ზეგავლენით, რელიგიის სახელით ფაქტიურად ლოცვა-კურთხევას აღუვლენდა ბარბაროსულ აქტს. მან იცოდა, რომ დანაშაულზე მიდიოდა (აკი ეუბნება კიდეც დენფორტს: „ხელები სისხლში მაქვს მოსვრილიო“), მაგრამ უკან ვეღარ იხევდა. მან ამჯობინა თვითონ დამარცხებულიყო, როგორც

ადამიანი, ოღონდ სხვებს ეჭვი არ შეპპარვოდათ რელიგიური საფუძვლების ჭეშმარიტებაში. ბოლოს კი აღიარებდა, რომ სიცოცხლეა ყველაზე ძვირფასი საჩუქარი, რომელსაც ღმერთი გვაძლევსო და ის, ვინც თავისი სიამაყით უარყოფს სიცოცხლის ღვთაებრივ ძღვენს — ღმერთის წინაშე უმძიმეს ცოდვას სჩადისო, მაგრამ ეს უკვე აღიარებაა დამარცხებული კაცისა, რომელსაც სურს ღმერთის მეშვეობით ადამიანი მიაბრუნოს სიცოცხლისაკენ. მაგრამ რის ხარჯზე? — სიცრუის აღიარების ხარჯზე! რადგან ღმერთი სიცრუეს უფრო პატრობს ადამიანს, ვიდრე სიცოცხლის ხელყოფას, მაგრამ როგორ შეცბუნდებოდა, როგორ კარგავდა ნათელს რელიგიით გაცისკროვნებული გ. საღარაძე — ჰეილის სახე, როცა ელიზაბეთი ეუბნებოდა: „თქვენი სიტყვები სავსეა ცდუნებით, როგორც სიტყვები თავად სატანის“.

ორი ძლიერი და მიზანსწრაფული ადამიანის შეჯახება, უეჭველად ტრაგიკული ფინალით უნდა დამთავრებულიყო, არც პროქტორი და არც დენფორტი კომპრომისზე არ წავიდოდნენ. ეს ორი შეურიგებელი ანტიპოდი სამკვდრო-სასიცოცხლოდ შეებნენ ერთმანეთს. მათი კონფლიქტის ორბიტაზე ბევრი სხვაც აღმოჩნდა ჩართული. ჰეილი მათ შორის ყველაზე ტრაგიკული ბედის აღმოჩნდა — მან ფაქტიურად ბოროტება დალოცა და ამით, ანუ უზენაესის ნებით, გაამართლა დენფორტის მოქმედება, შეუქმნა მას იდეური და ზნეობრივი საფუძველი. აი, რატომ დაემხო თვით ჰეილი.

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

„ახალგაზრდა რეჟისორებს, რომლებიც ცდილობენ მოაგნონ ახალ ფორმებს, თეატრის ახალ ენას, ჩვეულებრივ უსაყვედურებენ იმას, რომ არ ეხერხებათ მსახიობებთან მუშაობა, უნარი არ შესწევთ „ააგონ“ სახის ფსიქოლოგიური ხაზი, დაეხმარონ მსახიობებს დაეუფლონ პერსონაჟის შინაგან სამყაროს. ამ აზრით „სეილემის პროცესი“ ავტორიტეტული უარყოფაა. სწორედ ამ სპექტაკლს განასხვავებს გმირების შინაგანი სამყაროს ზუსტი დამუშავება, მსახიობების მიერ ფსიქოლოგიური ამოცანების შესრულე-

ბის სიზუსტე. ამ სპექტაკლში არ არის არავითარი გარეგანი ნახატი, არავითარი არაბუნებრივი თამაში, ყველაფერი როლის არსზე, აზრზეა დამოკიდებული“ (ი. რიბაკოვი. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 3, 1967 წ.).

სპექტაკლი, მაღალი ტრაგიკული ნოტით მთავრდებოდა, რაც საბოლოოდ ასრულებდა მთლიან ტრაგიკულ სურათს, ჭაგრამ მაყურებლისათვის მოულოდნელად, სპექტაკლი ამით არ მთავრდებოდა თურმე. სცენის სიღრმიდან მოისმოდა ხმა (პიესაში — არტურ მილერის კომენტარი), რომელიც თითქოს ისტორიის სიღრმიდან მოდიოდა და პიესაში აღწერილი მოვლენებიდან ოცი წლის შემდეგ მომხდარ ამბებს გვაუწყებდა. მას შემდეგ, რაც სცენაზე ვიხილეთ, ეს სიტყვები ჟღერდა როგორც შემაძრწუნებელი ტრაგიკული ირონია — ცინიზმის მცირე დოზით შეზავებული. აქ პირველად, თუ არ ვცდები, გამოჩნდა რ. სტურუას ე. წ. „შავი იუმორი“ — აი, სპექტაკლის ფინალის შემდეგ წარმოთქმული სიტყვაც: „ოცი წლის შემდეგ მთავრობამ ფულადი კომპენსაცია მისცა პროცესის დროს დაზარალებულთ. მაგრამ, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ სეილემის მცხოვრებლებმა ხეირიანად ვერც კი გაიგეს ამ დატრიალებული ტრაგედიის ერთი უმნიშვნელოვანესი მიზეზი. ადამიანთა შეგნებამდე ვერ მივიდა ის აზრი, რომ ისინი იყვნენ დამნაშავენი იმაში, რაც მოხდა: მათმა ქიშპობამ და შურიანობამ გამოიწვია ცილისწამებანი და დასმენები. მათ შორის, ვინც კომპენსაცია მიიღო, ისეთებიც იყვნენ, რომლებიც თავის დროზე არა მარტო მსხვერპლნი იყვნენ, არამედ დამსმენნიც“...

...იმავე წელს თბილისს ეწვია ამ პიესის ავტორი არტურ მილერი, უკვე საქვეყნოდ განთქმული არა მარტო თავისი პიესებით, არამედ ხასიათის სიმტკიცით, მიუკარებლობით, პირქუშობით (შემთხვევით არ უთქვამთ მისი და მერლინ მონროს ქორწინების გამო „ამერიკის ყველაზე მხიარული ქალი, ამერიკის ყველაზე მოსაწყენ მამაკაცს გაჰყვაო“). ბუნებრივია, მილერმა ნახა რ. სტურუას სპექტაკლი: „დარბაისლური წარმოდგენაა და არა სანტიმენტალური, როგორც ეს ზოგიერთ სცენაზე მინახავს. მომეწონა, ძალზე შთამბეჭდავია... მიზანსწრაფულია, ძლიერია მოქმედება, მთლიანი და მონოლითური“... (საიუბილეო კრებული „რუსთაველის თეატრი“, გამ. „ხელოვნება“, 1981 წ., გვ. 177). მიუხედავად

თეატრის ამ აშკარა წარმატებისა, მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოებამაც და პრესამაც აღიარა „სეილემის პროცესის“ მაღალი მხატვრული დონე, ინერციით კვლავ გრძელდებოდა კამათი, რომელმაც ახალი ძალით იფეთქა მას შემდეგ, რაც დ. ალექსიძემ დატოვა თეატრი და კიევს მიაშურა.

ამ დრამატული მომენტიდან გაიცლის ოც წელზე ცოტა მეტი და რ. სტურუა თეატრმცოდნე გალინა კოჟუხოვასთან საუბარში იტყვის: „გამუდმებული შინაგანი ქენჯნის, სასოწარკვეთის გარდუვალი ზონების, ჩავარდნების — (რომელთაც ჩვენ თავად ვაღიარებთ ხოლმე) — ყოველივე ამის მიუხედავად, მე ჯერ არ შემხვედრია ის ადამიანი, ნიჭიერი თუ უნიჭო, გამარჯვებული თუ ხელმოცარული, რომელიც თავისი სურვილებით დატოვებდა თეატრს. ეს არის სიყვარულისა და სიძულვილის ტაძარი, გულთბილობისა და მძვინვარების, აღსარებისა და პირმოთნეობის ტაძარი. ტანჯვისა და სიხარულის სახლი, სადაც ადამიანს ნაწილ-ნაწილ გლეჯენ ანგელოსები, დემონები, ყველაზე ნაკლებ კი მუზები“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 10, 1985 წ.).

1966 წლის ჟურნალ „ცისკრის“ აპრილის ნომერში გამოქვეყნდა ჩემი წერილი „თეატრის კონფლიქტი“, სადაც ქართული საბჭოთა თეატრის უახლოესი ისტორიის ფონზე განხილული იყო რუსთაველის თეატრის ევოლუციის გზაზე წარმოქმნილი კონფლიქტები. აქ იყო ცდა იმისა, რომ დაგვედგინა ერთგვარი კანონზომიერება თეატრის სტილისტური განახლების პროცესში. ამ წერილში მრავალი ტენდენციური შეფასებაა გაბნეული. ჩემი ცდა, მეჩვენებინა გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპების შეურყევლობა და აუცილებლობა რუსთაველის თეატრის შემდგომი განვითარებისათვის, არ ეყრდნობოდა პროცესების ყოველმხრივ ანალიზს, შეიცავდა სამწუხარო შეუსაბამობას, პედალიზირებული იყო ერთი ტენდენციის წარმატება და გაზვიადებული მეორის წარუმატებლობა ან თავშეკავებით შეფასებული აშკარა მიღწევები. ამ წერილს ეტყობოდა ავტორის დაბნეულობა. თუმცა მე აშკარად ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის პოზიციაზე ვიდექი, მაინც ჩანდა, რომ ძიებებსაც და სიახლეებსაც ვუჭერდი მხარს (მხოლოდ არა რუსთაველის თეატრის ჩამოყალიბებულ ტრადიციებზე დამყარებულს).

ამ წერილში ვამტკიცებდი, რომ ყოველი თეატრი, რომელსაც სურს ეპოქის მოთხოვნათა დონეზე იდგეს, ბუნებრივია, გვერდს ვერ აუქცევს ამ ეპოქის მიერვე შობილ სიახლეებს. შეუძლებელია თეატრალურმა ხელოვნებამ — სინთეტურმა ხელოვნებამ — ბუნებრივად არ შეიწოვოს ის ახალი ფორმები, გამოსახვის ის ახალი საშუალებანი, რომელსაც მიმართავს პოეზია, არქიტექტურა, მუსიკა, თანამედროვე პროზა, მხატვრობა... და ა. შ. უფრო ელასტიკური, ლაკონიური, სადაა ეს ფორმები — თავისუფალი გარეგნული სამკაულისაგან. იგი ცდილობს პირდაპირი გზით, უშუალოდ მისწვდეს არსს, გაანთავისუფლოს „არარაციონალური ჩენჩოსაგან“— ზედმეტი მგრძნობელობისაგან.

„ამაში იღებს სათავეს ე. წ. ინტელექტუალური ხელოვნება, რომელიც თავისთავად გულისხმობს ემოციას (ისე როგორც ემოციური ხელოვნება თავისთავად გულისხმობს ინტელექტს). გავრცელებულია აზრი (რომელიც სიმართლის ნაწილს უეჭველად შეიცავს), თითქოს თანამედროვე ადამიანი მიჰყვება არა ემოციათა ნაკადს, არამედ ანალიზის გზას. იგი უპირატესობას ანიჭებს გონებისმიერ საწყისს და მისგან წარმოქმნილ ემოციებს და არა ემოციურ საწყისს და მისგან წარმოქმნილ აზრს. ამგვარად, მთავარი გახდა არა გრძნობათა გამოსახვა, არამედ თვით ამ გრძნობების ანალიზი.

უეჭველია, ჩვენს მოწინავე თეატრს, რუსთაველის თეატრს, სურდა, რომ ამ ახალ მოთხოვნათა სიმაღლეზე მდგარიყო, რომ მას უბრალოდ ხარკი კი არ გაეღო ამ განწყობილებისათვის, არამედ ორგანულად, შემოქმედებითად ეპასუხნა მისთვის. „თეატრში წარმოქმნილ ამ „ახალ ტალღას“ სურდა გაერიყა წარსულის მრავალი გადმონაშთი (თუმცა, პირველ რიგში, მან გარიყა ძველი თეობის რამდენიმე კარგი მსახიობი) — სიყალბე, ტონის არაბუნებრივი ზეაწეულობა.

ეს კეთილშობილური განზრახვაა. თავისთავად ამგვარ თეატრს შეუძლია მიაღწიოს შემოქმედებითს მწვერვალს, სრულქმნილებას, შეუძლია შექმნას ღრმა და ადამიანის სულის შემძვრელი სპექტაკლი. ასეთი თეატრი მრავლადაა როგორც ყოფილ სსრ კავშირში, ასევე ევროპაშიც. ამგვარი თეატრის წარმოქმნა სრულიად ახალ ნიადაგზე გაცილებით ნაკლებ რთული პროცესია, ვიდრე მისი შექმნა რუსთა-

ველის თეატრის ბაზაზე. აქ მოხდა ტრადიციისა და ამ ახალი განწყობილებების უმძაფრესი შეჯახება, სავსებით ბუნებრივად წარმოიქმნა წინააღმდეგობა. ამ ბრძოლას ახლდა უხერხული მომენტიც: — ერთ მხარეს ტრადიცია ესმოდა მხოლოდ როგორც მოძველებული და დრომოჭმული, მეორეს — როგორც საუკეთესო და მარადიული. ბრძოლის ქარ-ცეცხლში ასევე არასწორი დამოკიდებულება გამოვლინდა ყოველგვარი სიახლისადმი" (გვ. 104).

აი, ამას ვწერდი სიტყვა-სიტყვით მაშინ, მაგრამ მთელი ამ პათოსის ყველაზე სუსტი (და არსებითი) ადგილი იყო ის — თუმც ვამტკიცებდი, რომ თეატრალურ ხელოვნებაში ყოველი ახალი და ორიგინალური წარმოიქმნება, ახალი იდეის, ორიგინალური და ღრმა აზრის შედეგად — ფაქტიურად კი გამოდიოდა, თითქოს, იმ პერიოდის რუსთაველის თეატრს ეს ახალი და ორიგინალური იდეა არ ჰქონდა, რაც, რასაკვირველია, შეცდომა იყო და შორსმჭვრეტელობას მოკლებული.

გულის ფანცქალით და შიშით ვეძებდი ამ ჩემი ძველი სტატიის იმ ადგილს, რომელიც რ. სტურუას „სეილემის პროცესს" ეხება. ნუთუ ისე არაობიექტური და მიკერძოებული ვიყავი მაშინ, რომ ვერ დავინახე ამ სპექტაკლის მხატვრული ღირებულებანი — ვფიქრობდი ჩემთვის, და შვებით ამოვისუნთქე, როცა ამ სტრიქონებს წავაწყდი:

„ამ უკანასკნელ სეზონში დადგმული სპექტაკლებიდან, ჩემი აზრით, საუკეთესოა ა. მილერის „სეილემის პროცესი". ეს მძაფრი სოციალური, ადამიანური დრამა გადმოცემულია მიწიერი სიძლიერით, მახვილი სცენური საშუალებებით. ადამიანურ ვნებათა, შეხედულებათა, ცხოვრებისეული ფილოსოფიის შეჯახება რელიეფურად იკვეთება ძუნწი, მკვეთრი ხერხებით, დინამიკურობის, ტრაგიკული სიმძაფრის მართალი შეგრძნებით. მაგრამ, თუ არ ვცდები, ამ სპექტაკლს დააკლდა მხოლოდ ერთი მძაფრი ემოციური ტონუსი, რომ იგი ქცეულიყო ხელოვნების მნიშვნელოვან მოვლენად, თითქოს რეჟისორმა საბოლოო, დამაგვირგვინებელი, განმსაზღვრელი და უმთავრესი მომენტი მხოლოდ მკვეთრი კონტურით შემოხაზა და არ ეყო ძალა ნამუშევრის ბოლომდე მისაყვანად. უფრო კონკრეტულად: მთელი სპექტაკლის ემოციური დაძაბულობა, კონფლიქტის სიმძაფრე (ასეთია ჩემი შეგრძნება) ერთი

ტონით დაბლა დაუშვა (სცენური სიმართლის სასარგებლოდ?) და მრავლისმომცველი ადამიანური დრამა შედარებით მცირე საზღვრებით შემოფარგლა. მე რეჟისორს სრულიადაც არ მოვუწოდებ უეჭველად ზეაწეული ტონისკენ. უბრალოდ, ვგულისხმობ მეტ საერთო ემოციურ და ინტელექტუალურ დაძაბულობას“ (გვ. 109).

როგორც მკითხველი შიხვდება: სინამდვილეში რ. სტურუას სპექტაკლს კი არ აკლდა მძაფრი ემოციური ტონუსი, ერთი ტონით დაბლა კი არ დაუშვა მთელი სპექტაკლის ემოციური დაძაბულობა, არამედ, მე, პოლემიკურ როლში შეჭრილს, დამემართა ეს.

პასუხმაც არ დააყოვნა.

„ლიტერატურული საქართველოს“ (1966 წ., 13 მაისი) მთელ გვერდზე (მაშინ ეს გაზეთი „კომუნისტის“ ფორმატის იყო) დაიბეჭდა „თეატრის პასუხი“, რომელსაც ხელს აწერდა „რუსთაველის თეატრის სამხატვრო საბჭო“ (ამ საბჭოში, ცხადია, რ. სტურუაც შედიოდა).

ეს იყო ფაქტიურად თეატრის პირველი სერიოზული პასუხი იმ „ბრალდებებზე“, რომელთაც მას თეატრალური კრიტიკოსები უკიჟინებდნენ. ობიექტურობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ თეატრის პოზიციის წინააღმდეგ მაშინ თეატრალურ კრიტიკოსთა აბსოლუტური უმრავლესობა იყო განწყობილი (შემთხვევითი არ არის, რომ მაგ. „სეილემის პროცესზე“ წერილებს წერდნენ რეჟისორები — ა. ჩხარტიშვილი, ს. ჭელიძე, ლიტერატურათმცოდნეები — ნ. ყიასაშვილი, გ. ხუხაშვილი, ფილოლოგები და ა. შ. ყველაზე ნაკლებ თეატრმცოდნეები). მხოლოდ ერთი — ნათელა ურუშაძე, ცნობილ თეატრმცოდნეთაგან — მხარში ედგა თეატრს და მისი იდეოლოგი იყო (თუმცა იგიც „დატუქსა“ ვ. ქართველიშვილმა, ჩვენს მიერ მოხსენიებულ წერილში). „თეატრის პასუხის“ მთელი კრიტიკული პათოსი მომართული იყო „ცისკარში“ გამოქვეყნებული ჩემი წერილის წინააღმდეგ (ამ „პასუხის“ ქვესათაური იყო — „ჟურნალ „ცისკრის“ მეოთხე ნომერში დაბეჭდილი ნ. გურაბანიძის წერილის გამო“). უნდა ვაღიარო, რომ ამ გამოსვლამ ჩემი წერილის წინააღმდეგობრივი ხასიათი სრულად გამოავლინა და სარკასტულ-ირონიული ღიმილით უკუაგდო მასში განვითარებული მრავალი დებულება თუ ფაქტი. მაგრამ დაუფარავად ვიტყვი იმასაც,

რომ სამხატვრო საბჭომ ვერაფერი პოზიტიური ვერ ჰპოვა წერილში და იგი თავიდან ბოლომდე უარყო.

რაში მდგომარეობდა „თეატრის პასუხის“ პოზიციის სისუსტე? შიდა ბრძოლებისა და კონფლიქტების დაძლევის გზით გამარჯვებულ თეატრს პირველად მიეცა საშუალება ასე ფართოდ, ასე საჯაროდ გამოეთქვა თავისი აზრი მიმდინარე პროცესებზე. მაგრამ ამ დიდი სტატიის არც ერთი აბზაცი არ ამხელდა თეატრის პოზიტიურ პლატფორმას. მართალია, უარყოფის გზითაც შეიძლება საკუთარი პოზიციის გამჟღავნება, მაგრამ ეს მაინც პალიატიური მეთოდია. „თეატრის პასუხმა“ გვაჩვენა, თუ რას არ იღებდა თეატრი პრინციპულად, მაგრამ ვერ ცხადყო, თუ რის დამკვიდრებას აპირებდა.

ეს ვითარება, მხედველობიდან არ გამორჩენია ისეთ ბრწყინვალე პოლემისტსა და მოაზროვნეს, როგორიც რევაზ ჯაფარიძეა, რომლის პასუხმაც („დიდი რბევა“. „ცისკარი“ № 5, 1966 წ.) შესძრა თეატრალური სამყარო. ამ წერილის შემდეგ ქართულ პრესაში თითქმის აღარ გამოქვეყნებულა რაიმე მნიშვნელოვანი პოლემიკური წერილი (თუმცა ამ პოლემიკამ თეატრალურ კულუარებში გადაინაცვლა).

როგორ კრიტიკულადაც არ უნდა შევაფასოთ ჩვენ იმდროინდელი ბრძოლები თეატრის ირგვლივ, ერთი უმთავრესი რამ მაინც შეგვიძლია ვთქვათ დღეს: გადახრებისა და ტენდენციათა უმთავრესი შეჯახების შედეგად „ორივე მხარემ“ — ნებსით თუ უნებლიეთ — გადახედა თავის პოზიციებს, ხოლო თეატრი ამ პოლემიკის, ამ „რყევების“ შედეგად უფრო გამოიწრთო და მოემზადა ახალი ძიებებისათვის. 1966 წლის დასაწყისში (ოთხი თვით ადრე ვიდრე ჩემი წერილი გამოქვეყნდებოდა „ცისკრის“ მეოთხე ნომერში) თვით რ. სტურუამ აღიარა, რომ თეატრის რეპერტუარსა და რეჟისურას ჯერ კიდევ მრავალი პრობლემა აქვს მოსაგვარებელი. „რასაკვირველია, თეატრს უჭირს, უჭირს რეჟისურას, რომელიც მცირე გამონაკლისის გარდა, მაინც ატარებს სტანდარტიზაციის ანაბეჭდს. ჩვენი რეჟისურა მიმართავს ვარიაციებს განსაზღვრული, უკვე დამკვიდრებული მეთოდებით და ხშირად აქცევს მათ შტამპებად. მას უჭირს დრამატურგიის ახალი იდეების გარეშე. ამათ გარეშე მას ეძნელება ჩვეული და ნაცნობი გზების სულის-

შემხუთავი მარწუხებიდან თავის დაღწევა და რაც ყველაზე მთავარია, რეჟისურას უჭირს ექსპერიმენტირება, ჩამოყალიბებული ტრადიციების ზეგავლენის გამო მას აფრთხობს რისკი, მას ეშინია რაიმეს შეცვლისა" (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი" 1966 წ., 15 იანვარი).

* * *

1966 წლის დასასრულს რუსთაველის თეატრი საგასტროლოდ ეწვია მოსკოვს. ექვსი წელი გავიდა ბოლო, 1960 წლის გასტროლებიდან. ბევრი რამ შეიცვალა თეატრში, დაწყებული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობიდან (დიმიტრი ალექსიძე) დამთავრებული სარეპერტუარო პოლიტიკით. აღარ იყვნენ თეატრში მისი სტილის განმსაზღვრელი მსახიობები აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, თამარ ჭავჭავაძე...

საგასტროლო რეპერტუარში იყო „ვეფხისტყაოსანი", უ. შექსპირის „მეფე ლირი", ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამე", ა. მილერის „სეილემის პროცესი", გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა", ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა", მ. ელიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები" და ნ. აზიანის „უკანასკნელი მასკარადი".

გაზეთი „იზვესტია" (1966 წ., 28. XII) წერდა:

„არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ თეატრის სტილი ერთხმად იწოდებოდა „ჰეროიკულ-პათეტიკურად", „მონუმენტურ-რომანტიკულად". თეატრის სასახელოდ უნდა ითქვას, მან დროულად იგრძნო, რომ გარემომცველი ცხოვრების ჰეროიკა, რომელიც თავისი პირობით — მონუმენტური უძრაობის წყალობით კედელივით აღიმართა თეატრსა და დინამიკურ, დაუსრულებლად მრავალმხრივ, ცვალებად სინამდვილეს შორის, თეატრის სტილისათვის შეუსაბამო შეიქმნა ...ეს არ ნიშნავს, რომ თეატრს დღეს არ შესწევს ჰეროიკული, პათეტიკური, რომანტიკული ხელოვნების ნიმუშების შექმნის უნარი. ამ თვისებებმა რუსთაველთათვის სრულიად სხვა ფორმა მიიღო, ვიდრე მაშინ, როცა თეატრის სცენაზე „იმ" რუსთაველის თეატრის მგზნებარე ტიტანების ხმა ქუხდა" (ვ. სეჩინი).

ეს გასტროლები უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო რ. სტურუას

თეატრალურ ცხოვრებაში. ოცდარვა წლის რეჟისორს საერთო საკავშირო არენაზე გამოჰქონდა თავისი ორი სპექტაკლი. ამ გასტროლებზე ძალზე დიდი წარმატება ხვდა წილად „სეილემის პროცესს“.

„ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე სერიოზული ნამუშევარია... ამ სპექტაკლით რეჟისორი რ. სტურუა თავის თავს აყენებს ახალგაზრდა თაობის უაღრესად საინტერესო რეჟისორთა რიგში, რომლისგანაც მომავალში საინტერესო ნამუშევრებს უნდა მოველოდეთ. ამ სპექტაკლში იგრძნობა სიახლე. იგი თავისუფალია შტამპებისაგან (ამ სპექტაკლს კი ისინი უფრო მეტად ემუქრებოდნენ, ვიდრე თეატრის საგასტროლო რეპერტუარის ყოველ სხვა სპექტაკლს) და ამავ დროს მასში არის ოსტატობის სიმტკიცე, მხატვრული დამთავრებულობა“ (ი. რიბაკოვი, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 3, 1967 წ.).

...„უეჭველია, „სეილემის პროცესი“ რუსთაველის სახ. თეატრში (რეჟისორი რ. სტურუა) — ყველაზე საუკეთესოა საბჭოთა სცენაზე განხორციელებულ ამ პიესის მრავალრიცხოვანი დადგმებიდან“ (ვ. პლუჩეკი, გაზ. „პრავდა“, 20. XII. 1966 წ.).

„ვახ ხანუმ, შენა?“

„ხანუმა“ კი, დედას რომ მახინჯი შვილი უყვარს, ისე, მიყვარს“ — ამბობდა რ. სტურუა 1973 წელს (იხ. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1973 წ., 14. IX), სპექტაკლის დადგმიდან ხუთი წლის შემდეგ.

ეს სპექტაკლი-იმპროვიზაცია, მხიარული და თავშესაქცევი, სრულიად მოულოდნელად „ამოხტა“ რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში. მაშინ, როცა მაყურებელი და თეატრალური საზოგადოებრიობა, გადატანილი ბრძოლების შემდეგ, რეჟისორისაგან მოელოდა მნიშვნელოვანი, დიდი ადამიანური ვნებებისა და ზნეობრივი თუ სოციალური კონფლიქტის შემცველი პიესის დადგმას, რ. სტურუამ თავის თავს მისცა ხუმრობის უფლება: მან გააკეთა ირონიული ჟესტი და ა. ლაბიშის მსუბუქი „ჩალის ქუდი“ დაუქნია მაყურებლებს, შემდეგ კი მხიარულად გადაიხარხარა თავის მსახიობებთან ერთად და სანამ „სერიოზული“ მაყურებელი გონს მოეგებოდა, ხალხი რუსთაველის თეატრს მიაწყდა ხანუმას ოინების სანახავად. ბევრმა „ხანუმას“ დადგმა გამომწვევ ჟესტად მიიღო (შეიძლება მართალიც იყო აქ ერთგვარი ონავრული თამაში) და ვერ მიხვდა, რომ თეატრი ხელს უწვდიდა მაყურებელს და არა მარტო მხიარულ სანახაობას სთავაზობდა, არამედ მასში მონაწილეობისთვისაც იწვევდა.

აქ სხვა მომენტიცაა საგულისხმო — რობერტ სტურუამ პირველად გამოავლინა თავისი ხასიათის ერთი თვისება, რომელიც შემდგომ მრავალგზის შოკს მოჰგვრის მისი ნიჭის თაყვანისმცემელთ თუ უარმყოფელთ ერთსა და იმავე დროს. ეს არის გადაწყვეტილე-

ბის მოულოდნელობა, როცა შეუძლებელია იმის გათვალისწინება, თუ რას მოიმოქმედებს მისი შემოქმედებითი ბუნება. მოულოდნელობა და გამოწვევა! საზოგადოებრივი აზრის თუ განწყობილების საპირისპიროდ წასვლა! მას უყვარს (ეს თანდათან უფრო მკვეთრად გამოჩნდება) თავისი სპექტაკლების ირგვლივ ატეხილი ხმაური, კამათი, აზრთა შეხლა-შემოხლა. დეტექტური ლიტერატურით გატაცებულ რ. სტურუას სულს ესალბუნება მის ირგვლივ შექმნილი იდუმალების ატმოსფერო, „შეთქმულების“, დაფარულის მაინტრიგებელი და მიმზიდველი სამყარო. ხშირად აკეთებს იმას, რასაც არც თვითონ მოელის თავის თავისაგან და არც სხვა. ამიტომაა, ალბათ, რომ ამბობს ხოლმე, „კარგი სცენა მოვიგონე“, ან „ეს სცენა ჯერ ვერ მოვიგონეო“ (მიაქციეთ ყურადღება — კი არ **დავდგი**, არამედ, სწორედ **„მოვიგონე“**). ასეთი მოულოდნელი „მოგონება“ იყო სწორედ „ხანუმას“ დადგმაც. მოულოდნელი იმიტომ, რომ არც მის ადრინდელ რეპერტუარს და არც მას არაფრით ეტყობოდათ „ხალისიანი“ განწყობილება. რუსთაველის თეატრის სარეპერტუარო აფიშის ფონიც კონტრასტული იყო „ხანუმას“ მიმართ. თვით რ. სტურუამ ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ ფრიად სერიოზული, პრობლემური დრამატურგიის დადგმით ჩვენთვის შეექმნა შესაბამისი განწყობილება, რათა შემდეგ თვითვე დაპირისპირებოდა თავის თავს. მხედველობაში მაქვს მის მიერ დადგმული ჟაკ რობერის „შეხვედრა“ (გავიხსენოთ ფრიად გახმაურებული ფრანგული ფილმი „მარი ოქტობრი“ და ნოდარ დუმბაძის „მზიანი ღამე“).

„შეხვედრაში“ რ. სტურუა აგრძელებდა, და რაც მთავარია, თვისობრივად აღრმავებდა იმ ხაზს, რომელიც გამოიკვეთა მის სპექტაკლში „ვახშმობის წინ“ — ეს არის გმირთა სულიერ სამყაროში წვდომის გზით მათი ქცევების შინაგანი მოტივების მკვეთრი, პლასტიკური გამოვლენა. ჟ. რობერის პიესაში თუმცა მოქმედების არე და დრო შეზღუდულია (ერთი ოთახი, ერთი საღამო), მაგრამ აქ ისეთი მძაფრი ვნებები ბობოქრობენ, ადამიანთა ბიოგრაფიები ისე მჭიდროდ და ტრაგიკულად გადანასკვიან ერთმანეთს, რომ თითქოს ჩვენ თვალწინ ინგრევა ოთახის კედლები და ფრანგული წინააღმდეგობის ბრძოლის სურათებს ვხედავდეთ, თითქოს ასევე

ირღვეოდეს დრო და ჩვენ პიესის გმირებთან ერთად მათს წარსულ, დრამატულ თავგადასავალს ვუბრუნდებოდეთ.

რ. სტურუამ ძირითადი ყურადღება წარმართა გმირთა ხასიათების სრულყოფილი გამოვლენისაკენ. ეს გმირები სპექტაკლში უფრო მკვეთრად უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს, ვიდრე პიესაში. რ. სტურუას არა მხოლოდ დრამატურგიული ინტრიგის გამძაფრება სურდა, არამედ მაყურებლის ცნობისწადილის და აზროვნების წარმართვა „მცდარი გზით" — მოჩვენებითი ჭეშმარიტებების ლოგიკური თანმიმდევრობით, რათა მოქმედების განვითარების კვალდაკვალ მოულოდნელად აღმოჩენილიყო ნამდვილი დამნაშავე (ამ დამნაშავის აღმოჩენის მიზნით შეჰყარა მარი ოქტობრმა თავის ბინაში საფრანგეთის წინააღმდეგობის მონაწილეთა ერთი ჯგუფი, რათა მათი ხელმძღვანელის — კასტელის — გამცემი დაესაჯათ), მაყურებლისათვის ბოლომდე აბსოლუტურად უცნობი უნდა დარჩენილიყო მისი ვინაობა. რეჟისორი მალე იხვეჭდა მაყურებლის ნდობას და თავისი ნებით მიჰყავდა იგი ამ „მცდარი გზით" „ყალბი სიმართლისაკენ" მანამდე, სანამ დრამატული კვანძი არ იხსნებოდა და სახტად დარჩენილი აუდიტორია ნამდვილ დამნაშავეს არ აღიცნობდა. მაყურებლის ნდობის მოპოვება რეჟისორს იმისთვის სჭირდებოდა, რომ ჩაეთრია იგი კვლევა-ძიების პროცესში, მონაწილე და არა მოწმე გაეხადა უმძაფრესი დრამატული სიტუაციებისა. თუ არ ვცდები, ეს იყო რ. სტურუას ერთი იმ უკანასკნელი სპექტაკლი, რომელიც მაყურებელთა თანაგანცდის, თანაზიარობის პრინციპებს ეყრდნობოდა, სადაც მსახიობთა სრული გარდასახვა სახეებში მიმეზური თეატრის საზღვრებში რჩებოდა და ჩვენს — ისევე როგორც მსახიობების — „განსხვისებას" არ საჭიროებდა. ეს არ იყო თხრობა, წარმოსახვა, ჩვენება. ეს ცხოვრების დრამატულ როლებში სრული გადასვლა იყო. რიგრიგობით ყველა სპექტაკლის გმირს ეცემოდა ეჭვიანი მზერა. ეს გმირი დანარჩენების და ჩვენი, მაყურებლის ყურადღების ცენტრში ექცეოდა წამიერად, რათა შემდეგ ამ ეჭვს სხვა პერსონაჟზე გადაენაცვლა. ეს დრამატული წამი საბედისწერო იყო გმირისათვის და განსაკუთრებით მსახიობისათვის — მას ამ მომენტში უნდა მოეხდინა მთელი თავისი ოსტატობის კონცენტრაცია, რომ სხვათა ეჭვებისაგან წარმოქმნილ გარემოში ძალიან „ბუნებრივად" დაეჭირა თავი, მაგრამ,

პარადოქსი აქ ის იყო, რომ რაც უფრო მეტად ცდილობდა სცენური გმირი ბუნებრიობის მიღწევას, მით უფრო არაბუნებრივი ხელოვნური იყო სხვის თვალში. ეს დრამატული ზღვარი ბუნებრივსა და არაბუნებრივს, ნამდვილსა და თამაშს შორის რეჟისორსა და მსახიობებს ნამდვილი ოსტატობით ჰქონდათ „დაჭერილი". სცენაზე შექმნილი იყო დაძაბული სიტუაცია — სანამ რამე გაირკვევა, ყველა დამნაშავეა და ამდენადვე ყველა მართალია. ადამიანის ბუნების თვისებაა — საკუთარი სიმართლის რწმენის მიუხედავად მაინც ეშინოდეს სხვისი ეჭვის (შენ კი გჯერა შენი სიმართლის, მაგრამ სხვას სჯერა?). აი, ეს — უკვე გადაჭარბებული მცდელობა თავისი ნამდვილი სიმართლის დამტკიცებისა და ეჭვისაგან წარმოქმნილი შიში თავს დასტრიალებდათ მარის სასტუმრო ოთახში შეკრებილთ.

მხატვარმა ფარნაოზ ლაპიაშვილმა შექმნა სასტუმრო ოთახის იმგვარი სამყარო, სადაც შეიძლება სპექტაკლის გმირთაგან მხოლოდ მარი ოქტობრი (ამ როლის ყოველ ნიუანსს ზუსტად გადმოგვცემდა მედეა ჩახავა) ცხოვრობდეს. გმირის ხასიათი თითქოს ამ გარემოთი იყო გაპირობებული; ხოლო გარემო — ამ ხასიათით ნაკარნახევი: ძველებური ავეჯის „სუნთქვა", ეშვიდი ტონალობა, „დახშული" ფერები, გაწონასწორებული პროპორციები საგნებისა, მათი კომპოზიცია ქმნიდა სულიერი დახვეწილობის, ვიტყოდი, არისტოკრატული სულის ემანაციის შთაბეჭდილებას. ასეთი იყო, მართლაც, მასპინძელიც — მარი — მ. ჩახავა, ასე მშვიდად, ეგზალტირებისა და ზედმეტი ემოციის გარეშე რომ მიისწრაფოდა ჭეშმარიტებისაკენ (თუმცა ერთ მომენტში მასაც შეხედეს ეჭვის თვალით, რაშაც ვერ გამოიყვანა იგი წონასწორობიდან). ეს სიმშვიდე მან შეინარჩუნა მაშინაც, როცა დადგა საბედისწერო წამი, გაირკვა მოღალატე და მარიმ — მ. ჩახავამ ტყვია ესროლა მას. მისი სიდინჯე ამ წამს თავზარდამცემი იყო. მკვეთრად განსხვავებულ ინდივიდუალობათა ანსამბლურობით შეძლო რეჟისორმა პიესის უმთავრესი აზრის გამოხატვა — თვით ყველაზე საბედისწერო წამს ადამიანი ზნეობრიობის სიმაღლეზე უნდა დარჩეს. მაგრამ სად არის ამ ზნეობრიობის დასაწყისი ან დასასრული? საშინელი ძალა საშინელ ძალას აღვიძებს. ფაშიზმი, ყოველგვარი ძალმომრეობა, ადამიანის ინდივიდუალობის მოსასპობად გამიზნული ძალა, არა

მხოლოდ ფიზიკურად და მორალურად ანადგურებს სუსტებს, რომელთა არსებაში იგი ბნელ ძალებს, ქვენა გრძნობებს (დაბეზღება, გაცემა, ღალატი) აღვიძებს, არამედ იგი საშინელია თვით სულიერად ყველაზე უმტკიცესი ადამიანისთვისაც კი, რადგან მის სულშიც რჩება კვალი საყოველთაო ძალმომრეობისგან გამოწვეული ზიზღის, სხვათა დაცემისა და ზნეობრივი სიბინძურისგან წარმოქმნილი ელდა. ეს რეჟისორის ძალზე საგულისხმო მიგნება იყო ამ სპექტაკლში, სადაც მსახიობები (ეროსი მანჯგალაძე, გიორგი გეგეჭკორი, ედიშერ მაღალაშვილი, რამაზ ჩხიკვაძე, გიგოლი თალაკვაძე, გურამ სალარაძე, ბადრი კობახიძე) მთლიან, დრამატულ ქმედებას წარმოგვიდგენდნენ.

არ შემიძლია არ გავიხსენო ეროსი მანჯგალაძე. რა მრავალფეროვნად, ნიუანსებით, ზუსტი დეტალებით ხატავდა იგი თავის გმირს — რუჟეს (გამცემი რომ აღმოჩნდა). როგორი უდარდელი, გულგრილი იყო მარი ოქტობრის განზრახვის მიმართ. დიდი შინაგანი ბრძოლის შემდეგ მან მიაძინა სინდისი საკუთარ არსებაში, ჩაახშო მისი ხმა. ყოველნაირად ცდილობდა რაიმე გარე გამაღიზიანებელი არ შეპრილიყო მის სულში და ტანჯვით მოპოვებული სიმშვიდე არ დარღვეოდა. მისი მოჩვენებითი მხნეობა, ინდიფერენტიზმით შეფარული, ნელ-ნელა ირღვეოდა. ჩადენილი დანაშაულიდან 15 წლის შემდეგ ე. მანჯგალაძის რუჟე წინააღმდეგობის რაზმის გაცემას კი არ განიცდის, არამედ, მისი აზრით, უფრო მეტ დანაშაულს — მეგობრისა და მეტოქის მკვლელობას. მაგრამ ეს განცდა დანაშაულის სიმძიმის პირისპირ — ადამიანური ზნეობის თვალსაზრისით — არარაობა იყო და მართლაც არარაობად იქცეოდა რუჟე — სცენაზე იდგა წამხდარი, განადგურებული ადამიანი, რომლისთვისაც ახლა სიკვდილი გაცილებით დიდი ბედნიერებაა, ვიდრე ცოცხლად დარჩენა.

ასეთი მკაცრი განაჩენი გამოუტანდათ პიესის ავტორსა და რეჟისორ რობერტ სტურუას ადამიანის უზნეობით, მისი დაცემით გამოწვეულ საზოგადოების კრიზისულ მოვლენებზე.

სხვათა შორის, ნოდარ დუმბაძის „მზიანი ღამის“ გმირსაც — თემურს — რ. სტურუას სპექტაკლში — ზნეობრივი განაჩენი გამოუტანდა საკუთარი თავისა და საზოგადოების მიმართ.

ჯერ სტამბის საღებავი არ ჰქონდა ნ. დუმბაძის ამ რომანს შემ-

შრალი, რომ იგი უკვე გასცენურებული იყო რუსთაველის თეატრისთვის. ამ დროისთვის ნ. დუმბაძის ადრეულმა გმირებმა მარჯანიშვილის თეატრის სცენიდან ქვეყანას მოჰფინეს თავიანთი ამბავი.

გიგა ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“, „მე ვხედავ მზეს“ გმირები ქართველი მაყურებლის უსაყვარლეს გმირებად იქცნენ (შემთხვევითი არ არის, რომ შესანიშნავმა მოქანდაკემ მერაბ ბერძენიშვილმა „მზიურის“ ვემორიალში სწორედ სპექტაკლ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ პროტოტიპების პლასტიკური ხატი შექმნა), ეს კი არა, ლენინგრადის დიდი აკადემიური თეატრის სცენაზე დადგმული „ბებია“ ლონდონისა და პარიზის მაყურებლის სტუმარიც გახდა.

ეს ყოველივე კარგად მოეხსენებოდა, ცხადია, რ. სტურუას და მან განიზრახა თავისებურად, ახალი კუთხით დაეენახა ნ. დუმბაძის გმირები, რომელთა განსახიერების ტრადიცია ძალზე მოკლე დროში შექმნეს გ. ლორთქიფანიძის დადგმებმა (ბევრმა რეჟისორმა გვერდი ვერ აუარა ამ ტრადიციას და ნ. დუმბაძის გმირების სცენური პირველადმომჩენის გზას მიჰყვება დღესაც).

სრულიად არ ცდილობდა რ. სტურუა გასცენურებული რომანი მაინცდამაინც პიესისათვის მიემგვანებინა. მან იცოდა, ბუნებრივია, რომ რომანს დგამდა და ცდილობდა მისი სტრუქტურა შეენარჩუნებინა. სპექტაკლში ეპიზოდები ეპიზოდებს მისდევდა კინემატოგრაფიული კადრების და არა სიუჟეტის პრინციპით. ასევე კადრირებული იყო დეკორაციათა ცვლა. ეს კინემატოგრაფიული ხერხი (მაშინ ჯერ კიდევ არ ფიქრობდა სტურუა „მონტაჟურ ატრაქციონებზე“ — სერგეი ეიზენშტეინის ტერმინი რომ ვიხმაროთ) აქ მან პირველად გამოიყენა, რათა შემდეგ სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭებინა მისთვის თავის დიდ სპექტაკლებში (განსაკუთრებით იგრძნობა ეს „კავკასიურ ცარცის წრეში“ და „რიჩარდ III“-ში). ერთ ინტერვიუში იგი იტყვის: „მე მგონია კინემატოგრაფთან მჭიდროდ ვარ დაკავშირებული. თუნდაც ფორმალურადაც — მაგალითად, თავისუფალი დამოკიდებულება დროსთან, მონტაჟირება სპექტაკლისა, და რაც მნიშვნელოვანია — დაკავშირებული ვარ არსებითადაც — განზოგადებისაკენ, იგავურობისაკენ, „მისწრაფებით“ (გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 1980 წ., 5. 12).

სპექტაკლში მხატვართა სამეულმა შექმნა მსუბუქი, მოძრავი, უფრო სწორად, დინამიკური დეკორაციები, სადაც ძალზე ბუნებრივად ვითარდებოდა ეპიზოდები, ვითარდებოდა და იცვლებოდა. ხოლო სტილიზებული პანორამა — მაკეტი ქალაქისა — „ნიშნის“ ფუნქციას ატარებდა — ჩვენ უნდა „გვეცნო“ თბილისი.

მაყურებლისთვის მოულოდნელი იყო ამ ნაწარმოების გმირებისათვის ასეთი პირობითი გარემოს ხილვა, უფრო მეტი მოულოდნელობაც ელოდა: იგი უკვე მიეჩვია ცოცხლად, რეალისტურად, ცხოვრებისეულად წარმოდგენილი გმირების ხილვას და ახლა მას რუსთაველის თეატრის სცენაზე, სრულიად აშკარად თეატრალურ პირობით თამაშსაც სთავაზობდნენ. სცენაზე იყო — ანტიკური ქოროს მსგავსი — ახალგაზრდათა „ქორო“, საიდანაც გამოიყოფოდა ხოლმე ერთი „ქორევტი“ და მოქმედებას უერთდებოდა უკვე როგორც რეალურად არსებული გმირი. სირთულე, რომელიც მდგომარეობდა რეალური პლანისა (მსახიობთა თამაშის რეალისტური მანერა) და პირობითი პლანის ორგანულ შეერთებაში, სპექტაკლში ბოლომდე არ იყო დაძლეული წარმატებით. იგრძნობოდა ერთგვარი ძალდატანება მწერლის სტილზეც. ეს ორპლანიანობა მსახიობთა ანსამბლშიც აშკარა იყო, მაგრამ მაყურებელი არ უარყოფდა რეჟისურის მიერ შემოთავაზებულ თამაშის წესს — ერთი მხრივ დიდის გულწრფელობით, შინაგანი სიმართლით დახატული თემური (მსახიობი გოგი ქავთარაძე) და მისი მეგობარი გურამი (ეს იყო კახი კავსაძის ერთ-ერთი საუკეთესო როლი, სადაც სჭვივოდა მისი ფაქიზი იუმორი, სისადავე, გულწრფელობა), მეორე მხრივ სახასიათო როლები, მიყვანილი თითქმის გროტესკამდე — ბორის წიფურიას მიერ შესრულებული მოპოეტო-მოფილოსოფოსო წიკლაური (საერთოდ ძალზე კოლორიტული, მწვავე სახასიათო იერი ჰქონდა ლიტერატურული წრის „მუშაობის“ მთელ ეპიზოდს, სადაც მსახიობები მომენტალურად, სწრაფი მონასმებით ხატავდნენ თავიანთ პერსონაჟებს), ჯემალ ღაღანიძის — გიორგი ლექტორი; გულთბილი ირონიით, სულის სიღრმიდან წამოსული ღიმილით შესცქეროდა გიორგი გეგეჭკორი თავის გმირს (ლიტწრის ხელმძღვანელი ბატონი შალვა), რომელიც საკმაოდ კონკრეტულ ასოციაციებსაც კი აღძრავდა. ხოლო რამაზ ჩხიკვაძის კასიანე, მოხუცი ლექტორი, რომელსაც სკლეროზი რეალო-

ბასა და წარმოდგენას შორის აქანავებდა, სახასიათო როლის შესრულების ბრწყინვალე ნიმუშად გამოდგებოდა.

პიესის ერთ-ერთი გმირი ღურსუნი (ფსკერზე დაშვებული ადამიანის, ცხოვრებაზე გულაყრილი კაცის პორტრეტს ქმნიდა გურამ საღარაძე) ეკითხება თემურს:

„რას ეძახი შენ ღმერთს?

თ ე მ უ რ ი: სიყვარულს, სიკეთეს, სიმართლეს, მეგობარს, დედას“...

ეს ზნეობრივი ძალა აცოცხლებს თემურს, მას გამოჰყავს გულაცრუების, გამანადგურებელი ნაღველის, ურწმუნოების ტყვრიდან მზით განათებულ მდელოზე, ღამიდან დღის სინათლეზე. „ღამე“ — ეს არის აბიბო, ორგანოს მუშაკი (რეზო ბარამიძე თამაშობდა ამ როლს), თავის თავში, თავის სიმართლეში დარწმუნებული კაცი, მაშინაც კი, როცა არად აგდებს თემურის ნდობას და ფეხქვეშ თელავს სხვების ღირსებას. იგი ყრუა ყოველი სულიერისადმი, გულწრფელი აღსარება აღიარება ჰგონია, განდობილი გულისთქმა — დაბეზღება, ორ კაცში ინტიმურად თქმული — „საქმეში“ შესატანი. ზუსტად შეარჩია რ. სტურუამ ამ როლისათვის მსახიობი. რ. ბარამიძის ფაქტურა, ბოხი, ხაფი ხმა, ძლიერი სხეული, ტლანქი, თვითდაჯერებული, „გაწონასწორებული“ ჟესტი — აბიბოს ღარიბი სულის ძლევამოსილების დემონსტრაცია იყო, რომანში, როგორც ცნობილია, აბიბო კვდება. სპექტაკლში მისი სიკვდილი საჭიროდ არ მიიჩნია რეჟისორმა. მართალია თემურმა დასძლია „ღამე“ (სპექტაკლში ძალზე ძლიერი იყო, „შიშველ ნერვზე“ აგებული, თითქმის ისტერიამდე მისული თემურისა და აბიბოს შეჯახების სცენა) და თავისი თავი სიკეთესა და სიყვარულში იპოვა, მაგრამ ეს დროებითი გამარჯვება იყო, თუ მთელი საზოგადოების ცხოვრებას გავითვალისწინებთ. ინდივიდუალურმა ძალისხმევამ გაიმარჯვა, მაგრამ საზოგადოება ჯერ კიდევ აბიბოს „ღამითაა“ გათანგული. ერთეულთა ამ გამარჯვებას სრულად გვიჩვენებდა სპექტაკლში სტურუა, გვაზიარებდა სულის „პოვნისგან“ აღძრულ სიხარულსაც, მაგრამ როგორც ფხიზლად მოაზროვნე შემოქმედი, რომელსაც არასოდეს ტოვებს ირონიის გრძნობა (განსაკუთრებით „ზეიმის“ დროს) დაუფარავად გვაგრძნობინებდა თავის შიშსა თუ შეშფოთებას (რომელსაც საზოგადოებრივი აზრი უნდა შეენჯღრია)

იმის გამო, რომ ჯერჯერობით აბიბო „უკვდავია“ და ვიდრე ის იარსებებს, ნუ გვექნება მარადიული „მზის“ იმედი. ასეთი ღრმა სოციალური და ფილოსოფიური კონცეფცია დაუდო მან საფუძვლად იმ სპექტაკლს. ამიტომ ვერ გავიზიარებ ი. რიბაკოვის მოსაზრებას სპექტაკლის იდეების „უსიცოცხლობის, არასავალდებულობის“ შესახებ: „თქმა არ უნდა, „მზიანი ღამის“ ჩანაფიქრი სერიოზულია და პატივისცემის გრძნობას იწვევს, მაგრამ ვფიქრობ, რომ ამ სპექტაკლში რეჟისორმა ვერ მიაღწია მხატვრულ ერთიანობას, ვერ შეძლო ერთიანი მხატვრული სისტემისათვის დაემორჩილებინა ინსცენირების ძნელი მასალა. ხელოვნებაში ფორმა განუყოფელია შინაარსისაგან და სპექტაკლი ფორმაში თუ აგებს, აგებს შინაარსშიც: მისი იდეები უსიცოცხლო, არასავალდებულო ხდებიან“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 3, 1967 წ.). მართალია რ. სტურუას ამ ნამუშევარს არ ხვდომია წილად ისეთი თავბრუდამხვევი და საყოველთაო წარმატება, როგორც მარჯანიშვილის თეატრში უფრო ადრე დადგმულ ნ. დუმბაძის რომანების ინსცენირებებს, მაგრამ ღირსება და მნიშვნელობა სპექტაკლ „მზიანი ღამისა“ სხვა მომენტშია საგულვებელი: ცრემლიან-ხალისიანი, დიდი იუმორით და მახვილი კომიზმით დაწერილ რომანში რეჟისორმა ამოიცნო მწერლის სოციალურ-ფილოსოფიური აზრი, რომელიც ფარულად როგორც ქვეტექსტი, ისე მიჰყვება მთელს ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე.

ი. რიბაკოვს შეიძლება დავეთანხმოთ იმაში, რომ „ამ სპექტაკლში რეჟისორმა ვერ მიაღწია მხატვრულ ერთიანობას“. მაგრამ სპექტაკლზე არსებობდა მეორე აზრიც, რომელიც ეკუთვნის რეჟისორს (ხოლო ადვილი დასაშვებია, რომ რეჟისორის მიერ სპექტაკლის წვდომა და აღქმა უფრო ინტუიტიური და შეუმცდარი იყოს, ვიდრე თეატრალური კრიტიკოსისა). ეს რეჟისორია ვ. პლუჩეკი, რომელიც „პრავდაში“ (20. XII. 1960 წ.) წერდა: „ნამდვილ რეალიზმსა და ადამიანის შინაგან ცხოვრებაში, სულიერ სამყაროში ჩაღრმავებას მიაღწია რეჟისორმა რ. სტურუამ, რომელმაც დადგა ნ. დუმბაძის პიესა „მზიანი ღამე“. რეჟისორმა შეძლო ნამდვილად დრამატურგიულ სიტუაციებში მიეღწია ჭეშმარიტი ოპტიმიზმისათვის და არ დაეთმო შინაგანი სიმართლე“.

თუ ეს „ჭეშმარიტი ოპტიმიზმი“ გსურდათ გეგრძნოთ და გან-

გეცადათ, „ხანუმა“ უნდა გენახათ. საქართველოს ტელევიზიით ხშირად გადმოსცემენ ხოლმე სცენებს „ხანუმადან“ ეროსი მანჯგალაძის, სალომე ყანჩელის, რამაზ ჩხიკვაძის, ჯემალ ღაღანიძისა და სხვათა მონაწილეობით. რასაკვირველია, ტელეეკრანიდან ნაჩვენები სპექტაკლი ძალიან ბევრს კარგავს, სცენური თანაზიარობის, „იქ ყოფნის“ ეფექტის დაკარგვის გამოც, მაგრამ ეს სცენები ახლაც გვხიბლავენ და გვიტაცებენ ბრწყინვალე იუმორისტული არაბესკებით...

მაგრამ დავუბრუნდეთ 1968 წელს. როგორც კი რეპერტუარში გამოცხადდა „ხანუმა“, მაშინვე ეს ფაქტი ირონიული შენიშვნებისა და სკეპტიკური რეპლიკების სამიზნედ იქცა. მას შემდეგ, რაც კ. მარჯანიშვილმა ძველი თბილისის კოლორიტი გააცოცხლა რუსთაველის თეატრის სცენაზე (ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“. 1923 წ.), ამ დიდი თეატრის რამპის შუქი არ მოხვედრია XIX საუკუნის ქართულ კლასიკურ კომედიას*. თავის დროზე კ. მარჯანიშვილსაც ბევრი მწარე და უსამართლო საყვედური აკადრეს ამ პიესის დადგმის გამო, „თბილისური ბოჰემის“, გავის მოქანავე ფართხუნა შარვლიანი კინტოებისა და ყარაჩოხელთა რომანტიზირება უკიჟინეს, აკადემიური თეატრი „შანტეკლერს“ დაამსგავსაო. თეატრალურ კულუარებში ამის მსგავსი რამ ისმოდა რ. სტურუას მისამართითაც. იხსენებდნენ იმასაც, თუ რა ამბავი ატყდა თეატრში მაშინ, როცა კ. მარჯანიშვილმა გამოაცხადა უზეირ ჰაჯიბეკოვის „არშინ-მალ-ალან“ უნდა დავდგათო. მთელი „დურუჯი“ და ქართული ინტელიგენცია „ცისფერყანწელთა“ სახით, წინ აღუდგა რეჟისორის ამ განზრახვას. ასეთი წინააღმდეგობა, ცხადია არ შეხვედრია რობერტ სტურუას, მაგრამ მას არ შეიძლება არ ეგრძნო საზოგადოების ერთი ნაწილის სიცივე და სკეპსისი, ვიტყოდი მეტსაც, სპექტაკლის „ავი მოლოდინი“.

სწორედ იმ წელიწადს თეატრალური დელეგაცია გაემგზავრა ამერიკაში. დელეგაციაში საქართველოდან ვიყავით გიგა ლორთქიფანიძე, რობერტ სტურუა და მე. ორივე რეჟისორს შუაზე ჰქონდათ გაწყვეტილი ახალ სპექტაკლებზე მუშაობა: გ. ლორთქი-

---

* 1923 წელსვე დაიდგა გ. ერისთავის „გაყრა“ (რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი), მაგრამ რამდენიმე სპექტაკლის შემდეგ ჩამოვიდა სცენიდან.

ფანიძე რუსთავის თეატრში დგამდა მ. გორკის პიესას „ფსკერზე“ (რომელიც ამ რეჟისორის საუკეთესო სპექტაკლების რიგში შევიდა შემდგომ), ხოლო რ. სტურუა — „ხანუმას“. მაშინ პირველად ვიგრძენი თუ რას განიცდის რეჟისორი მიტოვებული რეპეტიციების გამო. ორივე აფორიაქებული, „არეული“ იყო. სადაც არ უნდა ვყოფილიყავით — მიუზიკლზე, გრანდიოზულ გალაკონცერტზე „როკფელერ სენტრში“, ბალანჩინის „ნიუ-იორკ სიტი ბალე“-ს პრემიერაზე, ჰოლივუდის თუ „დისნეი ლენდის“ შოუზე, „ჰიპების“ ღამის ორგიებზე თუ რობერტ კენედის „ეერსლების“ წინასაარჩევნო პარადებზე, მე ვგრძნობდი, რომ ორივე რეჟისორის ფიქრი მომავალ სპექტაკლებს დასტრიალებდა თავს. რ. სტურუა თითქოს თავისთვის ბურტყუნებდა — „ეხლა ჩემი მსახიობები სიმღერებს სწავლობენ“, რამდენიმე დღის შემდეგ: „ჩემმა მსახიობებმა, ალბათ უკვე ისწავლეს ყველა სიმღერა და ახლა ცეკვებზე გადავიდნენ იური ზარეცკისთანა“ (მიაქციეთ ყურადღება გამოთქმას **„ჩემი მსახიობები“**. სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს — სულერთია სად დგამს სპექტაკლს — ოპერის თეატრის სცენაზე, საარბრიუკენში, დიუსელდორფში, ათენში, მოსკოვსა თუ ბუენოს-აირესში — იგი „ჩემს მსახიობებს“ უწოდებს. ამაში არის რაღაც შეკავშირების, თანაზიარობის იდუმალება). მე მაშინ გულწრფელად მიკვირდა: — რა უნდა „ხანუმაში“ სიმღერებს, მით უმეტეს ცეკვებს-მეთქი. არაფერს ვეკითხებოდი. ის იყო ჩვენს შორის მეგობრობის და სიახლოვის პირველი ძაფები იბმებოდა და არ მინდოდა რაიმე უადგილო რეპლიკით დამერღვია გულითადობის ატმოსფერო. თუმცა გულში მაინცდამაინც არ მჯეროდა ამ „მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული“ ექსპერიმენტისა.

სპექტაკლს რაღაც უცნაური (ვიტყოდი, მეტად უცნაური) წარმატება ხვდა წილად. მაყურებელთა აბსოლუტური უმრავლესობა აღტაცებით შეხვდა მას, მაგრამ ბოლომდე არ იყო რწმენა გამარჯვებისა, თვით „ხანუმას“ მონაწილეთა შორისაც კი (ცნობილია ეროსი მანჯგალაძის გამოთქმა „მგონი ჩავ...ფლავდით“), რაღაც უხილავი ფსიქოლოგიური ბარიერი აღიმართა, მაგრამ ვის შორის, დანამდვილებით ვერ იტყოდი.

მაყურებელს და თეატრს შორის?

არა! წარმოდგენიდან წარმოდგენამდე იზრდებოდა ინტერესი სპექტაკლისადმი.

თეატრსა და კრიტიკას შორის?

არა! რადგან კრიტიკა მაინცდამაინც არც კარგს ამბობდა და არც ავს — თუმც სპექტაკლს სიამოვნებით ესწრებოდა.

თვით თეატრში?

მე მგონი ცუდის მოლოდინის წინათგრძნობამ გადასძლია აქ ყოველივე — სიხარულიც და მბურვალე ოვაციებიც.

რაღაც სიტყვით აუხსნელი ატმოსფერო იყო. შესაძლოა, ეს გამოიწვია იმ ექომ, რაც გამოსცა თეატრის სამხატვრო საბჭოს სხდომამ, სადაც შეტევის ქარ-ცეცხლში მოექცა გია ყანჩელის მუსიკა, რ. სტურუას რეჟისურა, პიესის მეტად თამამი ადაპტაცია, მასში შეტანილი ირონიულ-სარკასტული ტონი და „უადგილო“ რეპლიკები.

მხოლოდ ახლა შეგვიძლია დავინახოთ შინაგანი კავშირი „ხანუმასა“ და „კავკასიურ ცარცის წრეს“ შორის და ამ სიშორიდან სხვაგვარად შევაფასოთ „ხანუმას“ მნიშვნელობა, დავინახოთ მასში ჩაგდებული ის მარცვლები, რომლებმაც ასეთი ნაყოფი გამოიღეს „კავკასიურში“. მაშინ კი ყველაფერი უჩვეულო იყო. უპირველესად, სპექტაკლის ჟანრი! — რა არის ეს? — „მიუზიკლი“, „მუსიკალური სპექტაკლი“, თუ მუსიკით უხვად შეზავებული მხიარული ვოდევილი, სავსე, მრავალფეროვანი „პასაჟებით“? — უპასუხოდ დარჩენილი ეს კითხვები ეკიდა ჰაერში. მუსიკა და პლასტიკა (წმინდა ქორეოგრაფიულიც) უხვად იყო რუსთაველის თეატრის ადრინდელ სპექტაკლებში, დაწყებული „ცხვრის წყაროდან“ — „ბახტრიონით“ და „ბებერი მეზურნეებით“ დამთავრებული.

მუსიკათმცოდნე ნატალია ზეიფასის შეკითხვაზე — უკავშირდება თუ არა თქვენი მუსიკალური მიდრეკილებანი რუსთაველის თეატრის ტრადიციებსო, რ. სტურუა უპასუხებდა: „გარკვეული თვალსაზრისით, რასაკვირველია. ჩვენ ყოველთვის გვყავდა ორკესტრი — უფრო ზუსტად, 1921 წლიდან, როცა თეატრს რუსთაველის სახელი ეწოდა. უკვე იმ წლებში ქართული თეატრის სცენაზე სინთეტიკური თეატრის ესთეტიკას ამკვიდრებდა კოტე მარჯანიშვილი, შემდგომ კი სწორედ რიტმო-მუსიკალურმა და პლასტიკურმა საწყისმა მრავალმხრივ განსაზღვრა სანდრო ახმეტელის

„გახელებული თეატრალობა“... და მაინც ისეთ როლს, როგორც დღეს, მუსიკა ჩვენს სპექტაკლებში არასოდეს თამაშობდა“ („სოვეტსკაია მუზიკა“, № 2, 1981 წ.). რასაკვირველია, სწორედ მუსიკალური საწყისი განსაზღვრავდა ამ სპექტაკლის სტილისტიკას მთლიანად და, კერძოდ, მსახიობთა თამაშს — დაწყებულს ინტონაციიდან — დამთავრებულს პლასტიკით. იგი იყო „ტონის“ მიმცემი მოქმედებისა და გარეგანი ანტურაჟისა. აქ ყველაფერი ძალზე გამომწვევად მსუბუქი, „ფრივოლური“, თავშესაქცევი იყო, ცეკვები — „ჩადგმული“. ცალკე პლასტიკური ატრაქციონების მსგავსად (შეუდარებელი იყო სოფიკო ჭიაურელის თავბრუდამხვევი ხვეულები „კინტოურის“ ცეკვისას), ასევე აკოფას — რამაზ ჩხიკვაძის — ქალაქური ინტონაციებით სავსე სიმღერები. მაშინდელი ქართული თეატრალური ხელოვნებისათვის უცხო და უცნობი იყო ბევრი რამ. თამაში ე. წ. „დამოკიდებულებით“ (არა ტენდენციურობის — ანუ იდეის, არამედ წმინდა თეატრალური ესთეტიკის თვალსაზრისით), თვითირონიით, „თვითდამხობით“, — სიმღერების ნომრებად ქცევით (მაშინ არ ვხმარობდით ბრეჰტისეულ ტერმინებს — „ზონგებს“ და „გაუცხოების ეფექტს“).

ცნობილი რეჟისორი იური ზავადსკი წინასწარმეტყველებდა 1969 წელს (ჟურნ. „სოვეტსკაია მუზიკა“, № 2), რომ მომავლის თეატრი წარმოქმნის სინთეტიკური სპექტაკლების ახალ ჟანრს ოპერის, ოპერეტისა და დრამის შეერთების შედეგად.

„ხანუმას“ თაობაზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი მუსიკალური თეატრისა და კომედიური სანახაობის შეერთების, სინთეზის შედეგად წარმოქმნილი სპექტაკლი იყო. თვით რობერტ სტურუას დღესაც, მტკიცედ სწამს, რომ რუსთაველის თეატრი წმინდა დრამატული თეატრია და არა მგონია, რომ ჩვენმა გამოცდილებამ რაიმე არსებითი შესძინოს „მომიჯნავე ჟანრების“ — ოპერის, ოპერეტის, მიუზიკლის განვითარებასო. „სხვა საქმეა, რომ პირადად მე არასოდეს დამიდგამს სპექტაკლი უმუსიკოდ — ჩემთვის იგი ძალიან მნიშვნელოვანი, განმსაზღვრელი კომპონენტია მაშინაც კი, როცა იგი... საერთოდ არ ჟღერს სპექტაკლში“ (ჟურნ. „სოვეტსკაია მუზიკა“, № 2, 1981 წ.).

ამ სპექტაკლში ერთმანეთს შეხვდნენ არა უბრალოდ რეჟისორი რ. სტურუა და კომპოზიტორი გ. ყანჩელი, არამედ — მუსიკათ-

მცოდნე ნ. ზეიფასს თუ დავესესხებით — „მუსიკალური რეჟისორი“ და „თეატრალური კომპოზიტორი“ („სოვეტსკაია მუზიკა“, № 2, 1981 წ.).

გ. ყანჩელის მუსიკის თეატრალობის გამო თავის დროზე ზუსტად შენიშნა გივი ორჯონიკიძემ წერილში „რაფსოდიები თემაზე „გია ყანჩელი“, რომ ჯერ კიდევ „ხანუმაში“ ბევრი ისეთი რამ ჩაისახა, რომელიც შემდგომ სპექტაკლებში განსხეულდაო. ეს არის „რეჟისორული კონცეფციის“ განუმეორებლობა — პირობითობის ღრმა ფსიქოლოგიური მოტივირება და პირობითობა ცხოვრებისეული რეალობისა. უბრალოების სირთულე და სირთულის უბრალოება... მუსიკის სტილისტიკური მთლიანობა, მისი საწყისების სიუხვითა და მოხმობილი მასალის ინტონაციურობის სიჭრელით“. გ. ორჯონიკიძე აღნიშნავდა აგრეთვე ძველი თბილისის „უჩვეულო და განუმეორებელ ფერადოვნებას გატარებულს ირონიულ პრიზმაში“ („სოვეტსკაია მუზიკა“, № 10, 1976 წ.).

რასაკვირველია, გ. ყანჩელს „მიუზიკლი“ არ დაუწერია, ანუ არ შეუქმნია დამოუკიდებელი — მთლიანობის თვალსაზრისით — მუსიკალური ნაწარმოები აუცილებელი მუსიკალური დრამატურგიით, ეს მაინც იყო თავისთავად დამოუკიდებელი, თავის თავში დასრულებული „ნომრები“, რომლებიც უკვე მოქმედების განვითარებაში იძენდნენ ესთეტიკურ, სახასიათო და, უეჭველად აღსანიშნავია, დრამატურგიულ ფუნქციასაც. ამ „დამოუკიდებლობის“ გამო იყო, ალბათ, რომ ამ სპექტაკლის მუსიკა უმალ გადავიდა ხალხში და ერთბაშად გახდა პოპულარული, განსხვავებით, ვთქვათ, „რიჩარდ III“-ის მუსიკისაგან, რომლის გამო თვით გია ყანჩელი ამბობდა: „სცენის გარეშე რომ მოვუსმინოთ „რიჩარდში“ გაჟღერებულ მუსიკას, დარწმუნებული ვარ, საშინელი შთაბეჭდილება დაგრჩებათ. თუნდაც სტილისტური სიჭრელის გამო, რომელიც ეწინააღმდეგება ნორმალურ გემოვნებას; მე არ ვამბობ კარგ გემოვნებას, ვამბობ, უბრალოდ ნორმალურ გემოვნებას“ („სოვეტსკაია მუზიკა“, № 2, 1981 წ.).

ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდებოდა, მართლაც რომ „ირონიულ პრიზმაში“ იყო გადატეხილი. გავიხსენოთ, თუნდაც მხატვარ მამია მაღლაზონიას მიერ შექმნილი სცენური გარემო: უკანა პლანზე აღმართული იყო სათვალთვალო კოშკივით მაღალი ნაგებობა,

რომელიც ჰაერში გამოკიდებულ აივანს მიაგავდა. ამ სიმაღლიდან წარმოთქვამდნენ თავიანთ სენტენციებსა თუ აფორიზმებს ვანო ფანტიაშვილი და მისი და, კნეინა თეკლე. ამ ქალბატონს არც ერთი სიტყვა არ ეკუთვნოდა წარმოთქმულ ტექსტში — „ტრადიციებზე“ აღზრდილი, მხოლოდ „ვეფხისტყაოსნის“ აფორიზმებს წამოიმღერ-წამოარეჩიტატივებდა, რაც თავადი ძმის ირონიულ მზერას იმსახურებდა. ეს ფარღალალა კოშკი — აივანი, რომელიც შენობას მოცილებულ ხარაჩოსაც მიაგავდა, წამოქცევის მუდმივ მოლოდინს იწვევდა. სცენის მარჯვენა მხარეს გამოდიოდა ძველი თბილისის აივნიანი სახლის ფასადის კიდე, რომელსაც თავს აფარებდა კოტე და რომლის ჩრდილში მდგარი, სონას შესტრფოდა — პოეტურ-ამაღლებული ანუ „ევფრუისტული“ სტილით. სცენაზე ფრონტალურად მდგარ მაგიდას შემოუსხდებოდნენ ხოლმე ვანო ფანტიაშვილის თანამეინახენი, რათა ფიროსმანის ცნობილი სურათის „ხუთი თავადის ქეიფის“ ფრონტალური კომპოზიცია შეექმნათ, „ბრტყლად“ დაჭერილი ყანწებით და სუფრაზე შორი-შორ განლაგებული ნატურმორტით.

ტყუილკოტრიანცის ბინა კი ფართოდ იყო გაშლილი, სადაც აკოფასა და ხანუმას კომიკური სცენები თამაშდებოდა, აქვე იყო თეატრალური „აქსესუარებიც“ — გრამაფონი და პატარა, ფარდით გამოყოფილი სცენა. ამ ფარდაში (ბრეჰტის „მეორე ფარდა“?) გამოყოფდა ხოლმე აკოფა თავის ვარდისფრად აღაჟღაჟებულ სახეს შავი, სქელი, დაფანჩული წარბებით, შავი კოკობი ულვაშით, „ხოშიანი“ ბალნიანი ხალით და დისკანტით აცხადებდა: „საბეზე გატყობთ კმაყოფილობას, ვიწყებთ მეორე განყოფილობას“. აქ მდგარ გრამაფონს ორმაგი ფუნქცია ჰქონდა — იგი ეპოქის „იმიჯიც“ იყო („ნუვორიშული“ ოჯახი ფეხდაფეხ მისდევდა დროს!) და ინსტრუმენტიც, რომელსაც უკან ფეხაწეული, თითქმის წაქცეულ-გადახრილი რ. ჩხიკვაძე, მაყურებლისაკენ სახით მოქცეული, დიდის ამბით „ქოქავდა“. სცენური ხუმრობა აბსურდამდე იყო მიყვანილი: წაკიდებული მაჭანკლების დასაშოშმინებლად ჰაერში ისროდნენ დამბაჩას და მაღლიდან სცენაზე განგმირული კურდღელი ვარდებოდა.

რ. სტურუამ აქ პირველად შესთავაზა მაყურებელს და თეატრს თამაშის ე. წ. „ღია წესი“, როცა მსახიობები თითქოს იქვე თხზავ-

დნენ სცენებს იმპროვიზაციულად, თვითვე ასრულებდნენ და ასევე თვითვე მხიარულად, ირონიულად აფასებდნენ მას. სტურუას სპექტაკლი იყო — თუ შეიძლება ითქვას — ვარიაცია ავქ. ცაგარელის „ხანუმას“ თემებზე, ხოლო ცალ-ცალკე ეროსი მანჯგალაძე „თხზავდა“ — ვანო ფანტიაშვილს, სალომე ყანჩელი — ხანუმას, რამაზ ჩხიკვაძე — აკოფას. სრული თავისუფლება, ვარიაციების შემცველი იმპროვიზაციები, სცენების გათამაშების მრავალვარიანტობა სიხარულით ავსებდა თვით მსახიობებს. ჩვენ ვხედავდით, რომ მსახიობები აშკარად ტკბებოდნენ თავიანთი თამაშით, ლაღობდნენ როლებში. ვანო ფანტიაშვილისა და აკოფას გაცნობას (თავადის პირველი ვიზიტი ტყუილკოტრიანცთან) პიესაში ერთი გვერდიც არ უჭირავს, მაგრამ ამ სცენას ე. მანჯგალაძე და რ. ჩხიკვაძე მთელ ოც წუთს თამაშობდნენ. აქ იყო მოულოდნელი „შეფასებების“ მთელი კასკადი. გულუბრყვილო, ბავშვურად ინფანტილური თავადისა და ეშმაკი, გონებამახვილი, მშიშარა აკოფას სახეები ამ „ეტიუდში“ სრულყოფილად იყო დახატული. მართლაც დაუვიწყარი დუეტი იყო! აკოფას მიერ თავისი ბატონის სახლში გამართულ „დამაშინი პრეზენტაციაზე“, როცა რ. ჩხიკვაძე იწყებდა თავის განთქმულ „ჩამოასხით, ერთიც უნდა დავლიო“, ეროსის ვანო ფანტიაშვილი, ეს ძველი მოქეიფე და დროისმატარებელი, ივიწყებდა თავისი ვიზიტის მნიშვნელობას, თავის „კნიაზურ“ სოლიდურობას, სიდარბაისლეს და ჭერიფის იშტაზე მოსული, თავის ხავერდოვან ბანს აყოლებდა აკოფას ტენორს.

მინიატურული სცენური შედევრი იყო აკოფასა და ს. ყანჩელის — ხანუმას მიერ შესრულებული ტანგო. პომადითა და ფერუმარილით გათხუპნულ სახეზე ხანუმა ჰაერის ბუშტს იფარებდა კეკლუცად და თან თავად ვანოს ეკურკურებოდა ვნების აღმძვრელად, ნახევრად განათებულ ოთახში. ეროსი მანჯგალაძის ვანოსთვის ეს იყო მოულოდნელი მოლანდება, საშინელი მოჩვენება, რომელიც „შიშის ზარს“ სცემდა და მისუსტებული სავარძელში მიესვენებოდა. ხანუმას დამახინჯებული ფრანგულის გამო კი შიშით, ფრთხილად, მაგრამ ისე, რომ თავისი „რენომე“ დაბლა არ დაეშვა, ეკითხებოდა: „ძალიან, ძალიან დიდ ბოდიშობანას მოვიხდი, მაგრამ რომელ ენაზე ლაპარაკობთ?“

გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ (1975 წ., 1 იანვარი) კორეს-

პონდენტმა ჰკითხა ერთხელ სტურუას — თქვენი აზრით, რა განაპირობებს „ხანუმას“ ესოდენ სიცოცხლისუნარიანობასო — რაზედაც რეჟისორმა უპასუხა: „მე მგონია, ამ სპექტაკლის წარმატება იმდენად ჩემი დამსახურება არაა, რამდენადაც მსახიობებისა: სალომე ყანჩელის, ეროსი მანჯგალაძის და რამაზ ჩხიკვაძის. ეტყობა მაყურებელი მოწყურებულია ასეთ კოლორიტულ სცენურ სახეებს, მხიარულ სანახაობას, მსახიობთა იმპროვიზაციას“. ამ პასუხში აშკარაა რ. სტურუასთვის დამახასიათებელი თავმდაბლობა და მორიდება. ვინ, თუ არა მან, განაწყო მსახიობები ამგვარი თამაშისათვის?! მრავალგზის მინახავს „ხანუმა“ და ყოველთვის ისეთი შთაბეჭდილება მრჩებოდა, რომ მსახიობები პირველად თამაშობდნენ ამ სპექტაკლს (და მეც პირველად ვუყურებდი), იმდენი ოდევილური სიმსუბუქე, საკუთარი მსახიობური შესაძლებლობით აღტაცება იგრძნობოდა ყოველ სცენაში. სავსებით ვეთანხმები აკადემიკოს გიორგი ჯიბლაძეს, რომელიც ვანო ფანტიაშვილის როლს მსახიობის ფანტაზიის ნაყოფად მიიჩნევდა: „ჩვენმა მაყურებელმა კარგად იცის, რომ ავქსენტი ცაგარლის კომედია „ხანუმა“ სრულიად ორიგინალური რეჟისორული გადაწყვეტითაა დადგმული. ეროსი მანჯგალაძისა და რამაზ ჩხიკვაძის „დუეტმა“ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ჩვენ ვიცინოდით, როცა მათ დიალოგი მიჰყავდათ, მაგრამ ეს იყო ისეთი ხალასი სიცილი, რომლის მსგავსი იშვიათად თუ განმეორდება. ეროსის თავადი ფანტიაშვილი მისი ფანტაზიის ნაყოფი უფრო იყო, ვიდრე დრამატურგისა. და ავტორს რომ შესძლებოდა თავისი გმირის ეროსისეული განსახიერების ხილვა, ეჭვი არ მეპარება, ავქსენტი ცაგარელი ხასიათის ასეთ ორიგინალურ, საკუთარ გახსნას მოუწონებდა როგორც არტისტს, ისე რეჟისორს“ (კრებ. „ეროსი მანჯგალაძე“, გვ. 217. თეატრალური საზოგადოების გამომც., 1985 წ.).

საოცარი წამი, გამონათების ეფექტი დგებოდა ეროსის შესრულებაში — „ყოველთვის ღიმილით ვუყურებდი ეროსის ფანტიაშვილს — იგონებს რ. სტურუა — მაგრამ უსათუოდ იყო ისეთი მომენტიც, როცა ცრემლი მოგერეოდა. მაყურებელი, რომელიც ხედავდა თუ რა ბედნიერი იყო სცენაზე მსახიობი შემოქმედებითს პროცესში, თვითონაც ბედნიერებით აღივსებოდა“ (დასახელებული კრებ., გვ. 190). ამ თანაზიარობის, „ერთად ყოფნის“, ერთად

ქმნადობის სიხარულს განიცდიდა მაყურებელი და ამიტომაც ეს სპექტაკლი ყოველთვის ე. წ. ანშლაგით მიდიოდა.

რამაზ ჩხიკვაძეც მთლიანად „გახსნილი“ იყო. საზღვარი არ იცოდა მისმა იმპროვიზაციებმა, ხან ხანუმას გამოუტყდებოდა მოულოდნელად სიყვარულში (ვითომ მაჭანკლის ვნებიანმა, ხორციანმა სხეულმა თავგზა დაუბნია), ხან წამოსროლილ სიტყვას „გამოუდგებოდა“ უკან დასაბრუნებლად (შეშინებული და გაოცებული ინტონაციით ამბობდა „არ უნდა მეთქო?“), ხან კი მოულოდნელად წამოიწყებდა (ორკესტრთან ერთად) სიმღერას და ამ სიმღერაში, ვოკალურ იმპროვიზაციებში იგი უფრო იყო აკოფა, ვიდრე ცხოვრებაში. რამაზ ჩხიკვაძე იგონებს: „მახსენდება „ხანუმა“. ავქ. ცაგარელს სულ ერთ გვერდზე აქვს გადმოცემული ფანტიაშვილისა და აკოფას შეხვედრა. ჩვენ კი ოცი წუთი მივგყავდა ეს სცენა. თითქმის ყოველ სპექტაკლზე იბადებოდა ახალი იმპროვიზაციები. ამ სპექტაკლს ერთი და იგივე მაყურებელი ვინ იცის მერამდენედ ესწრებოდა და ზოგჯერ თავადაც გვკარნახობდა ტექსტს. როდესაც ფანტიაშვილს რაიმე ახალს ვეტყოდი ან ახლებურად მოვიმოქმედებდი რამეს, ეროსი ერთს გემრიელად გამიცინებდა, მერე უცებ მოხუთავდა სიცილს, ვითომდა თავს როგორ გიყადრებო, და აგრძელებდა როლს“ (დასახელებული კრებ., გვ. 205).

თავისუფალი თამაშის სტიქია თავის ორბიტაში ითრევდა ყოველივეს. სიტყვას, მოვლენას, საგნებს რეალობის გარდა მეორე მნიშვნელობა — ირონიული — ენიჭებოდა. ხანუმა — ს. ყანჩელი წამღერებით კითხულობდა საპატარძლოს მზითვის უგრძეს სიას — თითქოს ლაღი პოემის სტრიქონებით გვატკბობდა. ეს გრძელი ეტრატი ისე ეჭირა ხელში, როგორც ლ. გუდიაშვილის ტილოზე გამოსახულ ნინო გუდიაშვილს. ამავე დროს, ეს თითქოს იყო გალაკტიონის ცნობილი სტრიქონის „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტის“ — პლასტიკური ხატი — „უკუღმა“ — ცბიერსა და ეშმაკს — ხანუმას — ეჭირა გრძელი პერგამენტი. ხანუმა — სალომე ყანჩელის მრავალი ჟესტი, სხეულის „დაჭერა“, ხელის მტევნის მოძრაობა გუდიაშვილის ადრეულ ტილოებზე გამოსახული პერსონაჟების პლასტიკის მინიშნებითი იმიტაცია იყო. ზოგჯერ ვანო ხოჯაბეგოვის გრაფიკული ფურცლებიც შეიძლებოდა გახსენებოდა კაცს.

კოტეს (ტ. ყველაიძე) და სონას (ბ. მირიანაშვილი) სატრფიალო ტექსტიც კი „პოეტურობით“ იყო სავსე, კომიკურად ამაღლებული ტონით წარმოთქმული. ეროსი—ვანო ფანტიაშვილის ამალა კი — ახალგაზრდა მოქეიფე, მომღერალი თავადიშვილები „ფიროსმანის თვალით“ იყო დანახული, მათი „კომპოზიციები“ უმალ ფიროსმანის ტილოების მიხედვით შექმნილი „ცოცხალი სურათები“ იყო, ვიდრე „რეალური“, ბუნებრივი პოზები (ამ ხერხს რეჟისორი გამოიყენებს „ყვარყვარეში“ — ივანოვის „ქრისტეს გამოცხადება“, მიქელანჯელოს „სამყაროს შექმნა“ და ლეონარდოს „საიდუმლო სერობა“ პლასტიკური მიზანსცენების აშკარა იმპულსი იყო ამ სპექტაკლში).

ერთი სიტყვით, სპექტაკლში კარგად იყო ნაგრძნობი და გადმოცემული ეპოქის კოლორიტი, ძველი თბილისური ცხოვრების სტილი (მკაფიოდ სტილიზებული). მხატვრის ირონიული თვალით დანახულ ამ სამყაროში საგნებისა და მოვლენების სასაცილო, მახვილი კონტურები მოჩანდა. ეს იყო ახალგაზრდა რეჟისორის იმგვარი რემინისცენცია, რომელიც ხელოვნების სფეროდან მიღებულ შთაბეჭდილებებსაც ეყრდნობოდა. ერთი სიტყვით, ეს იყო შემთხვევა, რომლის გამო დ. ადისონი იტყოდა: «Не вкус должен подчиняться искусству, а искусство вкусу». ამ დინამიკურ, მუსიკით და ლხინით სავსე ქალაქში რ. სტურუას ფანტაზიით გაცოცხლებული გმირები ცხოვრობდნენ და წარმატებით „ბაძავდნენ“ მათზე უფრო ადრე შობილ თავიანთ — „ორეულებს“; რომლებიც ავქ. ცაგარლის „ხანუმაში“ თვლემდნენ და გაღვიძებას ელოდნენ. რ. სტურუას ჯადოქრული ხელი შეეხო მათ, ისინიც უმალ ამოძრავდნენ და თითქოს თავიანთ წარსულს, რომელიც უკვე მაინცდამაინც კარგად აღარ ახსოვდათ, იხსენებენო, ჩვენ თვალწინ გაითამაშეს XIX საუკუნის მიწურულის თბილისური სცენები. გაივლის თითქმის ოცი წელი და რ. სტურუა „ხანუმას“ მიუბრუნდება მუსიკალური თეატრის სცენაზე (ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“), სადაც კვლავ გაბრწყინდება მისი რეჟისურის ირონიულ-პაროდიული სტილი. ამ სტილის გამო კარგად შენიშნა მუსიკათმცოდნე ა. პარინმა:

«В чем тайна стиля, когда пародия превращается в непародию, когда внутри грубого фарса обнаруживается тон-

чайший эстетизм?.. Изысканное «ретро» не допускает бытовщины — перед нами спектакль тяготеющий к поэтической красоте театра абсурда, когда сюжет существеннее глубины характера».

ამ ირონიული ქვეტექსტის გარეშე ვერ გავიგებდით „ხანუმას“. თუ მას პირდაპირ „მივეჯრებოდით“, თუ კლასიკური კომედიისადმი ერთგულების საზომით მივუდგებოდით და მიმეზური, ილუზიური თეატრის კანონებით გავსინჯავდით, მაშინ ხელში შეგვრჩებოდა „ მახინჯი შვილი“ — როგორც თვით რ. სტურუა ამბობს უსამართლოდ, სხვათა შორის, ამ სპექტაკლის გამო (იქნებ აჯობებდა ამ სპექტაკლისათვის ანდერსენის ზღაპრის მიხედვით გვეწოდებინა «Гадкий утенок» — მით უმეტეს, რომ მის ბუდეში ფრთებს ისწორებდა ისეთი „გედი“, როგორიცაა „კავკასიური ცარცის წრე“?).

„ხანუმას“ გამო ძირითადად მცირე რეცენზიები იბეჭდებოდა ან საერთო მიმოხილვებში ეთმობოდა რამდენიმე აბზაცი. სპექტაკლის განსაცვიფრებელმა ანშლაგებმა ერთგვარი დაბნეულობა წარმოშვა თეატრალთა წრეებში. მისი მხატვრული ღირსებები თუ ნაკლოვანებანი სპეციალური მსჯელობის საგნად არ ქცეულა. სხვათა შორის, საზოგადოების გაორებული დამოკიდებულება კარგად შენიშნა კრიტიკოსმა ჯანსუღ ღვინჯილიამ: „ამ საზოგადოებას... მშვენიერი სანახაობითი მხარისა და საშემსრულებლო ხელოვნების გამო, არ ეთმობა „ხანუმა“ და „ძველი ვოდევილები“, ერთი მხრივ; მეორე მხრივ კი, მართლაც დაეჩვეულია სპექტაკლების იაფფასიანობით და შინაგანად უპირისპირდება კიდეც ამ იაფფასიანობის ესოდენ დიდ რეზონანსს“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1975 წ.).

სპექტაკლის პრემიერიდან (1968 წ.) რამდენიმე წლის შემდეგ იგი, მოულოდნელად, ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მიერ გამართული დისკუსიის (№ 12, 1974 წ., № 1—3 1975 წ.) ცენტრში აღმოჩნდა. დისკუსიის თემა იყო „თეატრი და მაყურებელი“. როგორც ჩანს, ამ სადისკუსიო თემამ განაპირობა ინტერესი „ხანუმასადმი“, რადგან მაყურებელთა დასწრების თვალსაზრისით, ეს სპექტაკლი მართლაც განსაკუთრებული მოვლენა იყო საერთო ფონზე.

კრიტიკოსი ჯანსუღ ღვინჯილია იყო პირველი, რომელმაც სპექტაკლი „ხანუმა“ განიხილა ფართო ასპექტით — სოციალურ-საზოგადოებრივი, მხატვრულ-ესთეტიკური — თვალსაზრისით (მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სპექტაკლ „ძველ ვოდევილებთან“ დაწყვილებით). კრიტიკოსმა მრავალი ფრიად საყურადღებო აზრი გამოთქვა თავის ამ სადისკუსიო წერილში (იხ. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 2, 1974 წ.). შეეცადა გაეანალიზებინა „ხანუმას“ წარმატების ფენომენი, იგი განიხილა არა როგორც მარტოოდენ დამოუკიდებელი მხატვრული მოვლენა, ანდა როგორც გარკვეული სოციალური ტენდენციის გამოხატულება, არამედ უფრო ფართოდ — აკადემიური თეატრის ესთეტიკურ პრინციპებთან კავშირში.

კრიტიკოსის აზრით ავქ. ცაგარლის „ხანუმას“ პოპულარობას თავის დროზე განსაზღვრავდა ის სოციალური კონფლიქტი, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავდა პიესის გმირთა ვნებანი (ვაჭართა კლასისა და თავადთა წოდების წინააღმდეგობანი, ახალი სოციალური ფენის პრეტენზიები საზოგადოების წამყვან ძალად ქცევისათვის), ის კომიკური სიტუაციები, რომელნიც, წარმოიქმნებოდნენ რეალობასა და სურვილების შეუსაბამობათა გამო. ამის გამო კომედიისაგან აღძრული სიცილი სოციალური ბუნებისა იყო. ახლანდელ ვითარებაში კი, პიესის ერთ დროს აქტუალურ სოციალურ კონფლიქტს უკვე დაკარგული ჰქონდა სოციალური საფუძველი, ამიტომაც — ლოგიკურად დაასკვნიდა ჯ. ღვინჯილია — „დღევანდელი მაყურებლისათვის უცხოა „ხანუმას“ სოციალური საფუძველი, შეიძლება ასეც ითქვას: უცხოა ამ პიესის სოციალური ვნება. მისთვის ორგანული არ არის ის ცხოვრება, რამაც „ხანუმას“ კომიკური სიტუაციები წარმოშვა. „ხანუმა“ არ გამოხატავს დღევანდელი მაყურებლის სულიერ ცხოვრებას... ამიტომ სპექტაკლ „ხანუმასაგან“ აღძრული სიცილი არაჯანსაღი სიცილია, ამ სიცილს ფუნქცია არა აქვს, ის არ არის სოციალური, არ იწვევს კათარზისს“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 2, 1974 წ.).

უნდა დავეთანხმოთ ჯ. ღვინჯილიას იმაში, რომ „ხანუმას“ სოციალური კონფლიქტი ჩვენი დროის მაყურებლისათვის ანაქრონიზმი იყო. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ეს მარტო ჯ. ღვინჯილიას კი არ ესმოდა, ეს ესმოდა თვით რ. სტურუასაც და ამიტომ მან ეს

კონფლიქტი მხიარული, ვოდევილურ-ფარსული სანახაობის საფუძვლად აქცია. რ. სტურუამ ჩვენი წარსული ცხოვრების ეს წინააღმდეგობანი, რომლებიც ერთ დროს მძაფრ ხასიათს ატარებდნენ, სერიოზულად არ მიიღო — ისინი მან თეატრალური თამაშის ორბიტაში მოაქცია. დღევანდელი მაყურებლის თვალით შეხედა ძველ ცხოვრებას და ირონიული ღიმილით აღიქვა იქ დატრიალებული ამბები. ძველი სოციალური წინააღმდეგობანი გახადა ასოციალური და თავად კონფლიქტი აქცია ამით საკაცილო, კომიკურ მოვლენად, დაამდაბლა მისი მნიშვნელობა, გააფარსა არსი ამ წინააღმდეგობისა. სხვათა შორის, ესეც გარკვეული სოციალური პოზიციაა. მარტო ეს არ იყო. სპექტაკლს თავისი ქვეტექსტიც ჰქონდა. უეჭველია დღევანდელი თეატრი გულკეთილად, ერთგვარი სევდითაც კი, იცინოდა წარსულ თეატრზე, რომელიც იმგვარი თეატრალური ფორმებით, ისეთი მომხიბლავი მიამიტურობით და უშუალობით ართობდა მაყურებელს, რომელსაც დღეს ღიმილის გარეშე ვერ მოვიგონებთ და სწორედ ასეთი ღიმილით შევცქეროდით რემინისცინირებულ თეატრალურ სურათებს (იქნებ ჩვენ ვიყავით სპექტაკლის ერთი უსიტყვო პერსონაჟი ტიმოთე — ქ. ლოლაშვილი, — რომელიც ასეთი ინტერესით ადევნებდა თვალს მოქმედებას და ყოველი სიტუაცია მძაფრად ეხატებოდა სახეზე?).

ჯ. ღვინჯილია კატეგორიულად ამტკიცებდა, რომ „ხანუმას“ მაყურებელი არ არის რუსთაველის თეატრის მაყურებელიო (ეს აზრი ასეთივე კატეგორიულობით არ გაიზიარა ეთერ გალუსტოვამ — იხ. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1984 წ.), რადგან აკადემიური თეატრისათვის შეუფერებელია ხელოვნების ის საგანი, რომელიც ამ სპექტაკლის საფუძვლად ქცეულა და სოციალურ მოტივაციას მოკლებული კომედია სკეტჩადაა გარდაქმნილიო.

ჯ. ღვინჯილიას ვერ ვუსაყვედურებდით, რომ მას არ ჰქონდა თავისი პოზიცია, ვერც იმას ვუსაყვედურებთ, რომ ამ პოზიციის განსამტკიცებლად იგი ლოგიკური თანმიმდევრობით არ ავითარებდა თავის დებულებებს, მაგრამ ჩემი აზრით, მისი კრიტიკული პათოსი ერთ არსებით ხარვეზს შეიცავდა; — იგი კატეგორიულად უარყოფდა „ხანუმას“ როგორც მხატვრულ-სცენურ ნაწარმოებს. მართალია, გაკვრით კი აღნიშნავდა „მსახიობთა დახვეწილ თამაშს“, რითაც ისინი აღწევდნენ დიდ ეფექტსო („მაგრამ წყალ-

წყალა და ზედაპირულ ეფექტს"). დასკვნა კი იყო სრულიად კატეგორიული: „სპექტაკლ „ხანუმაში" მიღწეული ეფექტი ხელოვნებისეული ეფექტი კი არ არის, არამედ ხელოვნური გათამაშებით მიღწეული ეფექტია".

ხელოვნური გათამაშებანი, პედალიზაცია იაფფასიან ოხუნჯობაზე, სიტყვათა დამახინჯებაზე და შეუსაბამო აქცენტებზე გაანგარიშებული ეფექტები მართლაც იყო და ამ მხრივ მაღალგემოვნებიან მაყურებელს, რბილად რომ ვთქვათ, აოცებდა, მაგრამ არა მგონია, მართალი იყოს კრიტიკოსი, როცა უარყოფდა სპექტაკლის მხატვრულ ღირსებებს. მან უბრალოდ ვერ შეამჩნია (ან შეამჩნია, მაგრამ არ მიიღო) იმპროვიზაციის, თეატრალობის ის თავისებურება, რაც მიღწეული იყო ამ სპექტაკლში. ჯერ ერთი, როგორც ვთქვი, თვით კონფლიქტი პიესისა პარადოქსულად იყო „გაუცხოებული", ახალი თვალით დანახული; მეორე, აქ უკვე აშკარა იყო რეჟისორის ცდა მოესინჯა „თამაშის ღია წესის" შესაძლებლობანი, განემტკიცებინა მსახიობ-გმირს, მსახიობ-როლს შორის დისტანცირების, დამოკიდებულების ის ხერხი, რომელიც მან „სეჩუანელ კეთილ ადამიანში" — მოსინჯა. პრობლემის სერიოზულობის, ადამიანურ ვნებათა ჭიდილის, მაღალი კომედიის თვალსაზრისით, რასაკვირველია, „ხანუმა" ვერ იდგა აკადემიური თეატრის შესაფერის დონეზე (სხვათა შორის, ამ დისკუსიაში მეორეჯერ გამოსვლისას ჯ. ღვინჯილიამ სხვა კუთხითაც შეხედა საკამათო საგანს: „ამ ხასიათის სპექტაკლების აკადემიურ თეატრებში განხორციელება საერთოდ კი არ წარმოადგენს დაუშვებელ ფაქტს, არამედ ახლა, კონკრეტულად ამ პერიოდში, როდესაც ჩვენი წამყვანი თეატრები ჯერ კიდევ ვერ ფლობენ მყარ პოზიციას, შეუვალ პრინციპებს, თავისთავად სტილს". ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", № 1, 1975 წ.). დიახ, ვერ იდგა, მაგრამ თეატრალური გამომსახველობის ფორმათა ძიების თვალსაზრისით „ხანუმას" განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძლება მივანიჭოთ (თეატრის ისტორიაში ბევრი ისეთი „ჩავარდნილი" სპექტაკლია ცნობილი, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა რეჟისორის შემოქმედებითი სახის ჩამოყალიბებაში).

ჩვენ ყველანი მაშინ ძალიან „ახლოს" ვიყავით რუსთაველის თეატრში მიმდინარე პროცესებთან და მრავალი მომენტი, კანონ-

ზომიერი განვითარების აუცილებლობით გამოწვეული, შეიძლება ვერ შევამჩნიეთ. როგორც ჩანს, საჭირო იყო დრო, დისტანცია, რათა დაგვენახა ამ სპექტაკლის მნიშვნელობა რ. სტურუას ძიებათა რთულ გზაზე. ხდება ისიც, რომ მოვლენის შემფასებელი „ახლა“ მართალია, მაგრამ „შემდეგ“ აღარ არის ხოლმე მართალი. ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა ადგილს დაიჭერს შეფასების ობიექტი მოვლენათა დიალექტიკაში.

დისკუსიის სხვა მონაწილეებმა (მაგ. ნ. ურუშაძემ — „საბჭოთა ხელოვნება“, № 7, 1974 წ., მ. თუმანიშვილმა — „საბჭოთა ხელოვნება“, № 9, 1974 წ.), სპექტაკლის მხატვრული სახე თავისებურად განმარტეს, მაგრამ, ჩემი აზრით, მაინც სპექტაკლის ფენომენალური წარმატების მოვლენა სრულყოფილად ვერ გახსნეს. ნ. ურუშაძემ პრინციპულად არ მიიღო „ხანუმასადმი“, როგორც ლიტერატურული პირველწყაროსადმი, რ. სტურუას დამოკიდებულების მეთოდი. რაკი კრიტიკოსმა ამავე წერილში სრული სიცხადით უარყო პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ რ. სტურუასეული ინტერპრეტაციაც, ცხადი გახდა, რომ იგი თანმიმდევრულად არ იზიარებდა და არ ცნობდა იმ ახალ თეატრალურ ესთეტიკას, რომლის ნიშნები აშკარა იყო „ხანუმაში“, ხოლო სრულყოფილი სახით გამოვლენილი — „ყვარყვარეში“. ამგვარად „ხანუმა“, როგორც თეატრალური მოვლენა (ასევე „ყვარყვარე“) ნ. ურუშაძისათვის რეჟისორის იმ ტენდენციის გამოვლენა იყო, რომელსაც იგი კატეგორიულად არ იზიარებდა.

მე ვეთანხმები ნ. ურუშაძის აი, ასეთ მსჯელობას — რ. სტურუა ...„ქართული თეატრის დიდად საიმედო ძალაა იმიტომ, რომ მას შეუძლია შექმნას ჰეშმარიტად თეატრალური, ჰეშმარიტად თანადროული მხატვრული ნაწარმოები. ასეთი იყო „სეილემის პროცესი“, „ვახშმობის წინ“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (თ. ჩხეიძესთან ერთად). ბოლო წლებში კი რ. სტურუას შემოქმედებაში შეიმჩნევა სახელოვნო პრინციპების რადიკალური შეცვლა. მართლაც, „სეილემის პროცესი“, „ვახშმობის წინ“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“ — ერთი თეატრია, „ხანუმა“ და „ყვარყვარე“ — სრულიად სხვა“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 7, 1974 წ.).

დიახ, ვეთანხმები ნ. ურუშაძის ამ მოსაზრებას (თუმცა ძალზე

მკაცრად არის გავლებული სადემარკაციო ხაზი „ორ თეატრს“ შორის და წინა სპექტაკლებსა და მომდევნოებს შორის ყოველგვარი კავშირი გაწყვეტილია, რაც მთლად სწორი არ უნდა იყოს). მან სწორად შენიშნა, რომ რ. სტურუა ახალი თეატრის, ვთქვათ ასე — სტურუასეული თეატრის — „რადიკალურად“ შეცვლილი თეატრის შენებას შეუდგა, მაგრამ არ შემიძლია გავიზიარო მისი მოსაზრება, რომ: „ვინაიდან „ხანუმასა“ და „ყვარყვარეს“ პრინციპი, ჩვენი აზრით, სასცენო ხელოვნების ფუძისეული კანონებიდან გადახრაა (ერთ შემთხვევაში გასართობი ესტრადის, მეორე შემთხვევაში პოლიტიკური პლაკატისაკენ) — სახიფათოდ მიგვაჩნია იგი“.

მაგრამ უფრო მეტის კატეგორიულობით ვერ გავიზიარებ შემდეგს: „რა თქმა უნდა, „ხანუმასა“ და „ყვარყვარეს“ გზა ეფექტურია, მაყურებლის მიმზიდველი, მაგრამ ამ მაყურებლისათვის არა ჭეშმარიტად თეატრალური სულიერი საზრდოს მიმცემი, არამედ სუროგატი“.

„ყვარყვარეს“ მხატვრულ ანალიზს ჩვენ ცალკე თავს დავუთმობთ, სადაც დაწვრილებით გვექნება ლაპარაკი მის მნიშვნელობაზე, მის ირგვლივ შექმნილ კრიტიკულ ლიტერატურაზე. ამჯერად კი ისევ „ხანუმას“ დავუბრუნდეთ.

ნ. ურუშაძის აზრით, „ნამდვილი მაყურებელი“ ავქ. ცაგარლის „ხანუმას“ სახილველად მოვიდა. იმის სახილველად, თუ როგორ ამოხსნეს გმირთა სახეები ამ თეატრის შესანიშნავმა მსახიობებმა და როგორ შექმნეს ამის შედეგად სცენური სახეები. და არა იმის გასაცნობად, თუ როგორ თხზავენ ეს მსახიობები სცენაზე ახალ როლებს, ვისაც როგორ მოესურვება“.

ყოველთვის ძნელია, თუ შეუძლებელი არაა, ზუსტად განსაზღვრო გარკვეული სოციოლოგიური ანალიზის გარეშე, თანაც მაყურებლის მაგივრად, თუ რის სახილველად დადის იგი და რა იზიდავს მას. რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ამ სპექტაკლთან დაკავშირებით ამის მსგავსი არაფერი ჩატარებულა. ამიტომ შეუძლებლად მიმაჩნია იმის თქმა, რომ მაყურებელი თეატრში მოდის არა იმის „გასაცნობად“, თუ როგორ თხზავენ ეს მსახიობები სცენაზე ახალ როლებს.

„ხანუმა“ აშკარად იმპროვიზაციულ პრინციპზე აგებული სპექ-

ტაკლი იყო და თუ მსახიობები თავის თავს უფლებას აძლევდნენ ამ მინიჭებული თავისუფლების ფარგლებში მხატვრული ზომიერება დაერღვიათ (რაც მართლაც ხდებოდა), ამის გამო სპექტაკლის შექმნის იმპროვიზაციული პრინციპის უარყოფა არ მიმაჩნია მართებულად. მართალია, სპექტაკლის ტექსტი შეცვლილი იყო, „გათანამედროვებული“ (ზოგჯერ, როგორც ნ. ურუშაძე შენიშნავს, მსახიობთა წყალობით „დაუფარავ უხამსობამდე“ მისული), მაგრამ სიუჟეტური ქარგა მოქმედების ხაზი მთლიანად (და ცალკე გმირებისა), ვოდევილური ინტრიგა, ხასიათების ძირითადი ნიშან-თვისებანი სპექტაკლში შენარჩუნებული იყო. ამ ძირითადი „კარკასის“ ჩარჩოებში მსახიობები „ახალ როლებს“ კი არ ქმნიდნენ, არამედ „ძველ ხასიათებს“ ქმნიდნენ ხელახლა, ჭეშმარიტად თეატრალური ბრწყინვალებით, განუმეორებელი არტისტიზმით.

ამიტომაც არ მიმაჩნია კრიტიკოსის არც ის მოსაზრება მართებულად, თითქოს: „ხანუმას“ მონაწილეთა უმთავრესი ყურადღების გადატანა სალაპარაკო მასალაზე, სიტყვაზე (აქ მსახიობები ერთმანეთს ეჯიბრებიან ახალ-ახალი ტექსტების ჩამატებაში) და არა იმაზე, რაც ამ სიტყვას ბადებს, უბრალო შეცდომა და ნაკლი კი არა, სცენის ხელოვნების კიდევ ერთი ფუძისეული კანონის დარღვევაა“. თვით იმპროვიზაციის პროცესი გულისხმობს სიტყვიერი მასალის ცვლილებას (კლასიკური მაგალითი ე. ვახტანგოვის სპექტაკლი „პრინცესა ტურანდოტი“), თამაშის „ღია წესი“ კი ითმენს ახალი ტექსტის დამატებასაც კი (გავიხსენოთ ვს. მეიერჰოლდის სპექტაკლები). მაგრამ ეს არ არის უმთავრესი. უმთავრესია თამაშის ამგვარი „წესის“ ცნობა ან არ ცნობა. ამ შემთხვევაში ნ. ურუშაძე იდგა თავის მტკიცე პოზიციაზე და მისთვის დამახასიათებელი სიცხადითა და ლოგიკურობით არ ცნობდა მას. ამ პოზიციიდან შესაძლებელია სპექტაკლის ესთეტიკური სამყაროს უარყოფა, მაგრამ შეუძლებელია როგორც სპექტაკლის თავისებური მხატვრული სამყაროს ახსნა (ანუ მისი ახსნა „სხვა თეატრის“ პრინციპებით), ისე მისი წარმატების გაგება; ამიტომაც, სადისკუსიო წერილის სათაური „რისთვის დადის მაყურებელი თეატრში“, რომელიც, მართალია, პათეტიკურად კი ჟღერდა, მიუხედავად ამისა, მაინც ჰაერში გამოკიდებული რჩებოდა.

მ. თუმანიშვილმა სპექტაკლის წარმატება ძალზე უბრალოდ

განმარტა: „რაკი დისკუსიის დროს ლაპარაკი ჩამოვარდა სპექტაკლებზე „ხანუმასა“ და „ვოდევილებზე“, უნდა ითქვას, რომ ამ სპექტაკლებში ძირითადად ნიჭიერი მსახიობები თამაშობენ. სპექტაკლებში ბევრია სასაცილო ეპიზოდი, ბევრია მუსიკა. მაყურებელი სპექტაკლს მხოლოდ მცირე პრეტენზიას უყენებს. უყურებს როგორც მსუბუქ გართობას“.

იმის გასარკვევად, მოსწონს თუ არ მოსწონს მაყურებელს სპექტაკლი, მ. თუმანიშვილის აზრით, აუცილებელია სხვა ფაქტორებთან ერთად, შემდეგი სამი ფაქტორის გათვალისწინებაც, რომლებიც, საბოლოო ჯამში განსაზღვრავენ შეფასების კრიტერიუმს.

1. აინტერესებს თუ არა მაყურებელს ნაწარმოების თემა?
2. საინტერესოა, თუ არა სპექტაკლის ფორმა?
3. კარგად თამაშობენ თუ ცუდად სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები?

თუ მ. თუმანიშვილის წერილის მიხედვით ვიმსჯელებთ, „ხანუმას“ წარმატება მესამე ფაქტორმა განაპირობა. საკვირველია, რომ ასეთი მახვილი თვალისა და სიახლისადმი ყოველთვის საღად განწყობილ რეჟისორს, მხედველობიდან გამორჩა „ხანუმას“ ფორმისეული თავისებურებანი და სიახლენი.

ამავე წერილში, რომლის სათაურია „თეატრი დიალოგია მაყურებელსა და სცენას შორის“, იგი სვამს შემდეგ კითხვას, „რას ნიშნავს პიესის თავისებური წაკითხვა? ამისათვის **ამბავი**, რომელიც მაყურებელმა პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილებით იცის, უნდა ვაჩვენოთ უცნობი რაკურსით, უჩვეულო თვალთახედვით, საიდანაც მაყურებელს ეს საგანი არასოდეს დაუნახავს. ეს ყოველთვის საინტერესოა“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 9, 1974 წ.).

განა ამ სპექტაკლში მაყურებლისათვის ზედმიწევნით ნაცნობი **ამბავი** (საოპერო სპექტაკლიდან და პოპულარული ფილმიდან „ქეთო და კოტე“) სწორედ ახლებური, უცნობი რაკურსით არ იყო ნაჩვენები? რასაკვირველია — ავქ. ცაგარლის გმირები ხანუმა, აკოფა, ვანო „ნაცნობებიც“ იყვნენ და „უცნობებიც“ ერთსა და იმავე დროს. თუ „სცენური“ გამოსახვის უნიკალობას, და „ხელოვნებასთან ურთიერთობის სიხარულს“ შეადგენს „უცნობში

ნაცნობი საგნის შეცნობა“ (გვ. 103), განა ასევე არ არის (თუ შევაბრუნებთ) — როცა „ნაცნობში უცნობ საგანს“ შევნიშნავთ?!

მე, ცხადია, შორსა ვარ იმ აზრისაგან, რომ „ხანუმა“ გამოვაცხადო საეტაპო სპექტაკლად და მას უფრო თვალსაჩინო ადგილი მივაკუთვნო თეატრის ისტორიაში, ვიდრე ახლა მას უჭირავს კანონიერად. მე მხოლოდ მსურს, ცხადვყო, თუ როგორ მიდიოდა რ. სტურუა თავისი თეატრის შექმნისაკენ, რა გზა გაიარა მან და მის სპექტაკლებში რა მარცვლებია გაბნეული, რომლებმაც შემდგომში ესოდენ დიდი ნაყოფი გამოიღეს.

მე მესმის, რომ ჭეშმარიტებას გამოხატავდა მ. თუმანიშვილი, როცა ამბობდა, რომ „სპექტაკლ „ხანუმას“ ინფორმაციის ოდენობა და თვისება ყველაზე მეტად მიესადაგება რიცხვმრავალ მაყურებელს და, სამწუხაროდ, ინფორმაციის იმ კლასს განეკუთვნება, რომელიც მისთვის აუცილებელია“. მესმის ისიც, რომ „ხანუმას“ თამაშის დროს თეატრსა და მაყურებელს შორის არ ყოფილა „გაუგებრობის კონფლიქტი“, არც მაყურებლის „კულტურული დონის სიჭარბე“ დაპირისპირებია მას და არც სპექტაკლი შეიცავდა იმ დონის ინფორმაციას, რომ მაყურებელი ჯერ არ ყოფილიყო მზად მის აღსაქმელად.

კარგად მესმის ისიც, რომ შეუძლებელია ვოდევილის საფუძველზე (ამ ჟანრის თვით ყველაზე უბრწყინვალეს ნიმუშებზეც კი) პროგრამული ხასიათის სპექტაკლის შექმნა. უბრალოდ არ ვიზიარებ იმ აზრს, რომ სპექტაკლი აბსოლუტურად თავისუფალი იყო რაიმე პრობლემისაგან და არ შემიძლია დავიყვანო მისი ბრწყინვალე თეატრალობა ბალაგანურ გართობა-ლაზღანდარობამდე.

„რეჟისორ რ. სტურუას მიერ ნაჩვენები ქვეყანა, სინამდვილე გარეგნულად არა ჰგავს, ფსიქოლოგიურად და ბიოლოგიურად არ შეესაბამება ემპირიულად არსებულ სინამდვილეს. ისევე როგორც არ ჰგავს ხილულ სინამდვილეს ბრეჰტის, დიურენმატის, ფრიშის, უაილდერის და სხვათა მხატვრული სინამდვილე. ეს ასახული, რეპროდუცირებული სინამდვილე კი არ არის, არამედ მხატვრულად შექმნილი სინამდვილე, რომელიც, მართალია, გარეგნულად, კონკრეტული ნიშნებით არა ჰგავს, არ ემთხვევა, არ ფარავს ემპირიას, მაგრამ ინტენსიურად გამოხატავს ყოფიერების, სინამდვილის არსს“ (ნოდარ კაკაბაძე. „ლიტერატურული საქართველო“, 16. 01. 81).

ამ სპექტაკლის პირდაპირი უქვეტექსტო წაკითხვა, მისი სცენური ჟანრის გაუთვალისწინებლობა მიგვიყვანდა ისეთ კურიოზამდე, რაც დაემართა თეატრმცოდნე ნადეჟდა შალუტაშვილს, რომელიც ერთ მიმოხილვაში წერდა:

«...Или другой пример — постановка комедии А. Цагарели «Ханума». В ней — полная произвольность в трактовке образов, не ощущается стиль, дух, особенности эпохи. Режиссер так переделал пьесу, что невольно вспоминается шутка Н. Охлопкова, который справедливо считал, что в случае отказа от основной мысли автора, обязательных законов сцены и трактовки образов Иуда в «Тайной вечере» может превратиться в Христа» («Заря Востока», 30.IX.1969). როგორც ვხედავთ ეს „შუტკა" მაინცდამაინც მაგრად არ „ისვრის".

ეს მხიარული და ხალისიანი სპექტაკლი თითქოს „თეატრალური ხუმრობის" დონეზე რჩებოდა. სინამდვილეში კი მისი უპრობლემობა მოჩვენებითი იყო. თეატრმცოდნე დალი მუმლაძესაც სპექტაკლის ნაკლად სწორედ ეს უპრობლემობა მიაჩნდა. „გამარჯვება უდავო იყო, თუმცა „ხანუმას" ერთი მნიშვნელოვანი რამ აკლდა: ის უპრობლემო სანახაობა იყო და სწორედ ეს წარმოადგენდა მის აშკარა ღირსებებში დაეჭვების მიზეზს" (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", № 12, 1981 წ.).

მაგრამ, სინამდვილეში ამ დადგმაში ძალზე სერიოზული პრობლემა იდგა, რომელიც კარგად ცხადყო რ. სტურუამ ეროსი მანჯგალაძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ თავის წერილში: „ეროსის გამარჯვება მხოლოდ იმით როდი იყო გამოწვეული, რომ მან აქტიორულად კარგად განასახიერა ეს როლი, ან გამოავლინა იმპროვიზაციის უნარი და სხვა, არამედ მან, უპირველეს ყოვლისა, ითამაშა ჩვენთვის, ყველასათვის კარგად **ნაცნობი მოვლენა და არა მხოლოდ სახე**. თავდაპირველად ეროსის ფანტაშვილი, შესაძლოა, მოსულელოდაც მიიჩნიო, მაგრამ თანდათან აშკარავდება, რომ იგი დიდი ბავშვია, რომელსაც არ გააჩნია პრაქტიკული ჭკუა, კეთილია, მაგრამ არაფერი აბადია, რათა ეს სიკეთე მატერიალურ ფასეულობად აქციოს. არიგებს მამულებს, რომელიც არ გააჩნია. **იგი თავისებური დონ კიხოტია**. ნამდვილი ქართველი კაცის ხელგაშლილობით, როცა საქმე ეხება დიდ პრობლემებს და ზოგჯერ უჩვეულოდ ძუნწი — როცა საქმე ეხება წვრილმან საკითხებს. მისი პერსონა-

ჟი თითქოს უარყოფითი თვისებების მატარებელია (მთავარი მოქმედების ხაზით — ბებერი თხოულობს ახალგაზრდას, თანაც ანგარებით, მონაწილეობს საეჭვო მაჭანკლობაში, სიტყვას არღვევს მაჭანკალთან და სხვ.), მაგრამ ამ სახის უდიდესი თვისება ის იყო, რომ ეს სახე „კნიაზი — მანჯგალაძე“ უსაყვარლესი ადამიანი ხდებოდა მაყურებლისთვის. **აქ მსახიობმა ძალზე ღრმად ჩაიხედა ეროვნულ ხასიათში, დაგვანახა ჩვენი ნაკლი, მაგრამ ისეთი სიყვარულით, რომ წარმოაჩინა საქციელთა დადებითი მოტივებიც. შეუძლებელი იყო არ მოხიბლულიყავით ეროსის ბრწყინვალე გადაწყვეტით** (ხაზი ყველგან ჩემია. ნ. გ. იხ. დას. კრებ. გვ. 191). სხვათა შორის, „ხანუმას“ იდეური ჩანაფიქრი და პრობლემურობა კარგად შენიშნა ცნობილმა რუსმა თეატრალურმა კრიტიკოსმა სოლოდოვნიკოვმა („ლიტერატურნაია გაზეტა“ № 51, 1968 წ.):

«В театре имени Руставели я видел недавно премьеру комедии А. Цагарели «Ханума». Постановленная в стиле Пиросманашвили, отлично сыгранная актерами, эта комедия с увлечением воспринимается зрителями. Ее демократическая направленность в соединении с развенчиванием псевдо-национальных традиций дает всем своим эмоциональным зарядом простор, выход в жизнь молодому, здоровому, растущему. Сатирический заряд «Ханумы» бьет по отживающему, ушедшему в прошлое».

თუმცა თვით რ. სტურუა თავის „ხანუმას“ „ოდიოზურ სპექტაკლად“ ნათლავს, — ნუ დავუჯერებთ მას და შევხედოთ ამ სცენურ ქმნილებას ისტორიული პერსპექტივის გათვალისწინებით. იგი, ეს აშკარაა დღეს, იყო აუცილებელი საფეხური, გარდამავალი ეტაპი რეჟისორის შემოქმედებაში. თუმცა ამ სპექტაკლსა და „კავკასიურ ცარცის წრეს“ შორის თითქმის ათი თეატრალური სეზონი ძევს, ბევრი რამ, რაც მაშინ ინტუიტიურად იპოვა რ. სტურუამ „ხანუმას“ მხიარულ, კარნავალურ დღესასწაულში, შემდეგ მისი ესთეტიკური სისტემის შემავალ ნაწილად „გაფორმდა“, უკვე ღრმად გააზრებული, შინაგანი აუცილებლობით განპირობებული, პიესის თანამედროვე ადაპტაცია, აზრის თეატრალური თამაშით გადმოცემა (სადაც ხშირად სიტყვას განსაკუთრებული როლი აღარ ენიჭება), მეტაფორული აზროვნება, მუსიკის სტიქიით შობილი სახეები, და ამ სახეების განუმეორებელ პლასტიკურ ხატად ქცევის პროცესი, პირველად „ხანუმაში“ მოისინჯა წარმატებით.

„ღია თამაშიდან“ „სიყვარულიან თამაშამდე“

(ბ. ბრეჰტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ და „სამანაშვილის დედინაცვალი“)

გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში რუსთაველის თეატრის გასტროლების (საარბრიუკენი, დიუსელდორფი) დროს რ. სტურუამ „ტეატრ დერ ცაიტის“ (№ 3, 1976 წ.) თეატრალურ მიმომხილველს უთხრა, რომ ჯერ კიდევ ადრე, ახალგაზრდობისას მინდოდა ბრეჰტის „ლუკულუსის დაკითხვის“ დადგმაო, მაგრამ ეს განზრახვა მაშინ სისრულეში ვერ მოვიყვანე, რადგან მივხვდი, რომ ბრეჰტს კარგად არ ვიცნობდი, ღრმად არ მქონდა გაგებული მისი მთელი შემოქმედება. „შემდეგ... ვნახე ი. ლუბიმოვის მიერ დადგმული „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“. ამან მომცა ჭარბთულ თეატრში ბრეჰტის პიესის დადგმის იმპულსი. 1964 წელს რუსთაველის თეატრის მაშინდელმა სამხატვრო ხელმძღვანელმა დ. აღეიქსიძემ განახორციელა ბრეჰტის „სამგროშიანი ოპერა“. 1969 წელს მე გავბედე „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ დადგმა. უნდა გამოვტყდე, რომ ბრეჰტის დადგმის ეს ჩემი პირველი ცდა არცთუ საუკეთესო იყო, მაგრამ, ამის მიუხედავად, **ეს დადგმა დამეხმარა გამეგო თუ როგორ უნდა გვეთამაშა ბრეჰტი ჩვენს პირობებში“** (ხაზი ჩემია. — ნ. გ.).

ბ. ბრეჰტის დაბადებიდან ოთხმოც წელთან დაკავშირებით გამოქვეყნებულ სტატიაში — „სცენის რევოლუციურად გარდამქმნელი“ (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“, 14. 02. 1978 წ.) რ. სტურუა კვლავ უბრუნდება „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ დადგმის წინა ისტორიას. „ბრეჰტის დრამატურგიის პირველი გაცნობა მაშინ მო-

ხდა, როცა შ. რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე დ. ალექსიძემ დადგა „სამგროშიანი ოპერა“. თუმცა სპექტაკლს დიდი წარმატება ჰქონდა, მაგრამ, როგორც მე მგონია, მან ვერ მიაღწია სრულ განზოგადებას, რასაც ამ სპექტაკლის სტილისტიკა ითხოვდა. ასევე დაემართა ჩემს სპექტაკლსაც „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ — **მე ვერ შევძელი მეპოვნა ზუსტი ფორმა. ვერ შევძელი პიესის მიტანა ქართველ მაყურებლამდე“** (ხაზი ჩემია. — ნ. გ.).

ამავე აზრს ავითარებდა გოგი მესხიშვილი — ამ სპექტაკლის მხატვარი — ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ მუსიკალურ მიმომხილველთან საუბარში. „1969 წელს, ჩვენი ერთობლივი (იგულისხმება ცნობილი „კვარტეტი“: რეჟისორი რ. სტურუა, კომპოზიტორი გ. ყანჩელი, მხატვარი გ. მესხიშვილი, ქორეოგრაფი ი. ზარეცკი — ნ. გ.) ცდა მაშინაც იყო ბრეჰტი, „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, სადაც სოფიკო ჭიაურელი მთავარ როლს ასრულებდა. სპექტაკლი სავსებით დამსახურებულად ჩავარდა, მაგრამ ბევრი რამ, რაც მოგვიანებით „კავკასიურ ცარცის წრეში“, „რიჩარდ III“ და მომდევნო დადგმებში გამოჩნდა, პირველად სწორედ აქ იქნა მოსინჯული“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.). ვლადისლავ ივანოვი თავისი ვრცელი წერილის („ადამიანი საზოგადოებაში, სამყარო ადამიანში“. — „ფიქრები რუსთაველის სახელობის თეატრზე“) ერთ ქვეთავში — „ჰამბურგული ანგარიში მსოფლიოს კლასიკას“ — წერს, რომ თავის პირველ შეხვედრას ბრეჰტთან რ. სტურუა იხსენებს სიამოვნებით, მაგრამ უაღრესად მკაცრად. „ბრეჰტი მოგვიწოდებს გართობით ვასწავლოთო, ჩვენ კი ყოველნაირად ვცდილობდით, მხოლოდ ჭკუა გვესწავლებინა მაყურებლისათვის. ეს კი მოსაწყენი იყო“ (ჟურნ. „დრუჟბა ნაროდოვ“; № 6, 1977 წ.).

როგორც ვხედავთ, ბრეჰტის დრამატურგიის სიღრმისაკენ მიმავალი გზის პოვნა საკმაოდ გაუძნელდა რ. სტურუას.

მ. თუმანიშვილის მიერ 1965 წელს მოსკოვის ლენინური კომკავშირის თეატრის სცენაზე დადგმული „რაღა ის ჯარისკაცი, რაღა ეს“ — თვით რ. სტურუას აღიარებით — დიდი ნაბიჯი იყო წინ ბრეჰტის დრამატურგიისადმი შემოქმედებით დამოკიდებულებაში, რეჟისორმა მიანიშნა ის გზა, რომელიც ბრეჰტის დრამატურგიის სრული ათვისებისაკენ მიემართებაო.

თვით მ. თუმანიშვილიც ხაზგასმით აღნიშნავს იმას, რომ იგიც დიდხანს ვერ ბედავდა ბრეჰტის რომელიმე პიესის დადგმას: „ჩემს წინაშე იდგა რთული ამოცანა: უცნობ თეატრში მეცადა და ამეთვისებინა ბრეჰტის ახალი თეატრალური სისტემა. იგი დიდი ხანია მაღელვებდა, მაგრამ ვერაფრით გამებედა ამ ნაბიჯის გადადგმა, ეს სისტემა კარგა ხანია მაფორიაქებდა თავისი სხვაპლანეტური სტილისტიკითა და პრინციპებით“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 7, 1982 წ.).

ვცადოთ ერთგვარი თეატრალური რეანიმაცია, შეძლებისდაგვარად აღვადგინოთ წარსულის ფურცლები და ვნახოთ თუ როგორი იყო მ. თუმანიშვილის მიერ მინიშნებული გზა, რომელიც ბრეჰტის თეატრისაკენ მიემართება, ჩვენც „ვიგრძნოთ“ ის იმპულსი, რასაც იური ლუბიმოვის სპექტაკლი გამოასხივებდა. სანამ ამას ვიზამდეთ, მცირე ხნით შევაჩეროთ ჩვენი მზერა დ. ალექსიძის სპექტაკლზე „სამგროშიანი ოპერა“, რომელსაც რ. სტურუას თქმით „დიდი წარმატება ჰქონდა“ (ხოლო საერთოდ სპექტაკლის წარმატების ფენომენი ძალზე მნიშვნელოვანია რ. სტურუასათვის და ეს მოვლენა ხშირად გამხდარა მისი ანალიზის საგანი).

„სამგროშიანი ოპერა“ დ. ალექსიძის უკანასკნელი სპექტაკლი იყო რუსთაველის თეატრის სცენაზე. განშორების წინ ერთხელ კიდევ ხალისიანად მოავლო თვალი მისი ფანტაზიით შექმნილ კომედიურ-გროტესკულ სამყაროს და დრამატული ბრძოლების, დაძაბული, ნერვული ატმოსფეროს განსამუხტავად თუ თავის სულში ჯერ კიდევ ჩარჩენილი ოპტიმიზმის, სიცოცხლის სიყვარულის ასაღორძინებლად ყველაზე ცბიერ, პარადოქსულ, ირონიულ ბრეჰტს მიმართა. როგორც ჩანს, რეჟისორს სურდა თავისი გულგატეხილობა (უკვე გადაწყვეტილ ჰქონდა რუსთაველის თეატრის დატოვება), განშორების სევდა და ტკივილები ტრაგიკული ნიღბებით კი არ გამოეხატა (ამას იგი გააკეთებს კიევში, როცა ფრანკოს სახ. თეატრში სოფოკლეს „ანტიგონეს“ დადგამს), არამედ კომედიური სიხალისით, კურტ ვაილის მუსიკის ხმებით, თავისი საყვარელი მოწაფის — რამაზ ჩხიკვაძის — სიმღერით და მოხუცი პიჩემის ფარსული „შეგონებებით“, თუ კალამბურებით.

ხუთი წელია დ. ალექსიძის ამ სპექტაკლსა (1964 წ.) და რ. სტურუას „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს“ შორის (1969 წ.). ეს ხუთი

წელი იტევს ისეთ მნიშვნელოვან სპექტაკლებს, როგორებიცაა ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ (1965 წ.), სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“ (1965 წ., რეჟისორები ნ. ხატისკაცი, თ. მაღალაშვილი), შექსპირის „მეფე ლირი“ (1966 წ., რეჟ. მ. თუმანიშვილი), მ. ელიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები“ (1966 წ., რეჟ. ა. ჩხარტიშვილი), ჟან ანუის „ანტიგონე“ (1968 წ., რეჟ. მ. თუმანიშვილი), „ხანუმა“ (1968 წ.). და სხვ., აქვეა ყველაზე მძაფრი პოლემიკის, აზრთა დიამეტრული დაპირისპირების გამომწვევი შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1964 ;., რეჟ. ე. თუმანიშვილი), რომელიც უშუალოდ მოჰყვა დ. ალექსიძის „სამგროშიან ოპერას“. მაგრამ თეატრის ეს ვრცელი აფიშა „იტანს“ აგრეთვე სუსტ, კომპრომისულ, ვიტყოდი, კონიუნქტურულ სპექტაკლებსაც („სიმღერა შევარდენზე“, „დაკარგული ბარათი“, „ჩვენ, მისი უდიდებულესობა“, „ტოპაზი“, „დენბურგის ზარი“.).

დ. ალექსიძის სპექტაკლი მჩქეფარე ენერგიით, იუმორით, ბრწყინვალედ ნათამაშევი როლებით, ფ. ლაპიაშვილის გამომსახველი დეკორაციებით, ი. ზარეცკის „კასკადური“ ქორეოგრაფიით გამოირჩეოდა. ქართველი მაყურებელი პირველად ეცნობოდა ბრეჰტის დრამატურგიას და მისთვის ბევრი რამ უჩვეულო იყო. მაყურებელი მოუმზადებელი იყო ბრეჰტის „ზონგების“ აღსაქმელად, მისთვის უცხო იყო პიესის პარაბოლური ბუნება, დრამატურგის პარადოქსული ფილოსოფია და მთლიანად ამ პიესის „დრამატურგია“. ადრე ბრეჰტის თეატრის ჯარებზე, მაღლა, წარწერა იყო გაკეთებული, „ჩვენთან არ მღერიან და არ ცეკვავენ“. ესეც ბრეჰტისათვის დამახასიათებელი ჟესტია.:.

არასოდეს იმდენი სიმღერა და ცეკვა არ ყოფილა „ბერლინერ ანსამბლისა“ და რუსთაველის თეატრის სცენაზე, როგორც „სამგროშიანის“ წარმოდგენის დროს. ჩვენი მაყურებელი ამას პირდაპირ, ირონიული ქვეტექსტის გარეშე აღიქვამდა და სიამოვნებით ეძლეოდა ცხოველმოსილ სანახაობათა მხიარულებას და თავს არ იტკივებდა ცხოვრების პრობლემებზე დაფიქრებისათვის. მრავალი ნიშნით დ. ალექსიძის „სამგროშიანი“ დროს უსწრებდა. არა მხოლოდ მაყურებელი, არამედ საბჭოთა თეატრი, საბჭოთა რეჟისურა არ აღმოჩნდა მზად იმისათვის, რომ გაერღვია ე. წ. „არისტოტე-

ლური“ თეატრის, ილუზიური თეატრის საზღვრები და ახალ „სივრცეში“ გაჭრილიყო — ანტიმიმეზურ, ანტიილუზიურ თეატრს ზიარებოდა.

პირადად მე ძალიან მომწონს მ. თუმანიშვილის ერთი მოსაზრება: „ბრეჰტი ან ბრეჰტის მიხედვით რომ ითამაშო, საჭიროა უფრო მეტად ცხოვრებას, შენს გარემომცველ სინამდვილეს დაუკვირდე, ვიდრე პიესას. პიესის მიხედვით ცხოვრებას უნდა დააკვირდე“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. № 7, 1982 წ.).

„სამგროშიანი ოპერა“ ბრწყინვალე სპექტაკლი იყო, თუ მას განვსჯით დოდო ალექსიძის თეატრის ესთეტიკის და არა ბრეჰტის თეატრალური ესთეტიკის მიხედვით.

მეტყველი დეტალებით, გონებამახვილური მინიშნებებით შექმნილი ლონდონის ფსკერი — სოჰო, პიჩემის სამფლობელო, მექი-დანას საყვარელი საროსკიპო, შესაბამისი ანტურაჟით, საზოგადოების ფსკერზე დაშვებულთათვის ნამდვილი სამოთხე იყო. ეს იყო სოციალური საზოგადოების უკუფენა, ფსკერის „არისტოკრატიის“ კეთილდღეობა ჰყვაოდა სოციალური კონტრასტების პერიფერიებში. ყველაზე „მდაბალთა“ მორალი, ყველაზე „მაღალთა“ მორალი იყო. ეს, რასაკვირველია, ბრეჰტის პარადოქსული აზროვნების პლასტიკური გამოხატვა იყო. მაგრამ აქ „ზონგები“ — იმდენად „გაუცხოების ეფექტის“ შექმნას არ ემსახურებოდა, რამდენადაც გამოხატავდა კონტრასტს ფსკერზე არსებულ „სამოთხესა“ და მაღლა არსებულ „ჯოჯოხეთს“ შორის. ეს სპექტაკლს მწვავე პოლიტიკურ ჟღერადობას აძლევდა, რაც, სამწუხაროდ, მაშინ შეუმჩნეველი დარჩა თეატრალურ კრიტიკას და მაყურებელსაც. ნართაულად ამ სპექტაკლის კრიტიკული მახვილი მიმართული იყო ჩვენს სინამდვილეში იმ დროის ფეხმოკიდებული ჰედონიზმისა და თვითტკბობის წინააღმდეგ. იმ ადამიანების წინააღმდეგ, რომლებიც, მექი-დანას მსგავსად, არაფრის წინაშე არ იხევდნენ, ოღონდაც საკუთარი ვნებები დაეკმაყოფილებინათ. ვიმეორებ, სპექტაკლი გვხიბლავდა თავისი პირობითი თეატრალური ფორმით, ნიღბების კოლეიდოსკოპური სიმრავლითა და სიჭრელით. სრულად გამობრწყინდა რ. ჩხიკვაძის მუსიკალური ნიჭი, მისი პლასტიკურობა, თამაშის პირობითი სტილი (შესანიშნავი იყო მისი „გაქცევა“ ციხის გალიიდან). სპექტაკლი ორპლანიანი იყო: — ერთი

მხრივ, შემზარავი სიღრმე ფარისევლური ბუნებისა (პიჩემის მთელი მრევლი, მათხოვართა მთელი არმია თეატრალური ნიღბების დემონსტრირებას ახდენდა), მეორე მხრივ, — ბრეჰტის სასტიკი პირდაპირობა, პლაკატური სატირა.

აქ, „გაუცხოების ეფექტი“, აღიქმებოდა როგორც სოციალური საზოგადოებრივი შრტივი — ყველაზე ზნედაცემული ადამიანები უმაღლეს ზნეობრივ იდეალებს უქადაგებდნენ საზოგადოებას, ხოლო მომხიბლავი ავაზაკი, რ. ჩხიკვაძის — მექი-დანა, ქალთა გულთამპყრობელი, რომელიც მხიარული სიცილით მიაბიჯებდა მოკლულთა გვამებზე, ზნეობრივ სიმახინჯეს ატარებდა თავის არსებაში. ამ წარმტაცი ნიღბის უკან საშინელი ბოროტება იმალებოდა. მაგრამ მთლიანად სპექტაკლის სტილისტიკა, მისი ესთეტიკა, როგორც ვთქვით, უფრო დ. ალექსიძისეული იყო, ვიდრე ბრეჰტისეული, თუმცა ეს სრულიადაც არ გამორიცხავდა იმასაც, რომ „ეპიკური თეატრის“ ბევრი მოტივი ამ სპექტაკლშიც ბუნებრივად და ორგანალურად აყღერებულიყო.

* * *

ქართული რეჟისურის ყურადღების ცენტრში მალე აღმოჩნდა ბრეჰტის პირველი „ეპიკური“ პიესა „რაღა ის ჯარისკაცი, რაღა ეს“. მ. თუმანიშვილმა ეს სპექტაკლი დადგა 1965 წლის გაზაფხულზე, მოსკოვის ლენინური კომკავშირის თეატრის სცენაზე, სწორედ ერთი წლის შემდეგ, რაც შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ (პრემიერა 1964 წლის აპრილი) ირგვლივ გამართულმა პოლემიკამ ღრმა ჭრილობები მიაყენა მის სულს. როგორც ჩანს, მისთვის ამ პერიოდში აუცილებელი იყო განრიდებოდა თეატრსა და მის გარშემო შექმნილ ატმოსფეროს და სულ სხვა თეატრალურ (ამ შემთხვევაში ბრეჰტის) სამყაროში ეძია „სულის მშვიდობა“.

საოცარი დამთხვევაა — ორმა გამოჩენილმა ქართველმა რეჟისორმა პაროქსიზმის პირქუში შემოტევის დროს ბრეჰტის დრამატურგიას მიმართა: დ. ალექსიძემ დადგა „სამგროშიანი ოპერა“ — რუსთაველის თეატრის სცენაზე, მ. თუმანიშვილმა „რაღა ის ჯარისკაცი, რაღა ეს“ — მოსკოვის ლენინური კომკავშირის თეატრის სცენაზე.

მ. თუმანიშვილის მეთაურობით, ქართულმა შემოქმედებითმა ჯგუფმა (მხატვრები ო. ჭოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე, კომპოზიტორი ბიძინა კვერნაძე) შექმნა ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი „ბრეჰტიანაში“, რომელსაც საკავშირო პრესა ძალზე ფართოდ გამოეხმაურა. ცნობილმა შექსპიროლოგმა, ერუდიტმა და ბრწყინვალე ესეისტმა ალექსანდრე ანიკსტმა მოსკოვური თეატრალური სეზონის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად მიიჩნია იგი.

ეს ის პერიოდი იყო, როცა მოსკოვის მრავალი თეატრის სცენაზე ერთბაშად ბრეჰტის რამდენიმე პიესა დაიდგა. უკვე ქუხდა ტაგანკის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, სტანისლავსკის სახელობის თეატრში მიდიოდა „სამგროშიანი ოპერა“, მოსკოვის უნივერსიტეტის სტუდენტურ თეატრში სენსაციური წარმატება ხვდა „არტურო უის კარიერას“ (რეჟისორები სერგეი იუტკევიჩი და მარკ ზახაროვი)...

სპექტაკლი გვიჩვენებდა ტრაგედიას იმ კაცისას, რომელსაც არ შეეძლო ეთქვა „არა“ (სამი წლის შემდეგ, — 1968 წელს, მ. თუმანიშვილი რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დადგამს თავის ერთ-ერთ უბრწყინვალეს სპექტაკლს ჟან ანუის — „ანტიგონეს“, რომლის მთავარი გმირის ტრაგედია იმაში იყო, რომ მან შეძლო ეთქვა — „არა“). ერთხელ, როცა საჭირო იყო, სწორედ მაშინ ვერ თქვა „არა“ ღატაკმა და საცოდავმა მტვირთავმა ჰელი გეიმ. ამის შემდეგ მისი ცხოვრება უკუღმა წავიდა. ოთხმა ბანდიტმა ჯარისკაცმა ბუდისტური ტაძარი გაძარცვა. ერთი მათგანი ჯერაია ჯიპი, რაღაც ხათაბალაში გაება და დროზე ვერ მოვიდა. და აი, ეს ჯარისკაცები სთხოვენ გეის დროებით შეცვალოს ჯიპი. გეის არ შეუძლია „არას“ თქმა. თანხმდება. თანდათან იგი კარგავს თავის სახეს და ხდება ჯიპი. ერთ მომენტში იგი აპირებს დაუბრუნდეს თავის სახეს, თავის თავს, მაგრამ ჯარისკაცები მოუწყობენ შეუბრალებელ ტრიუკს: გააყიდინებენ არარსებულ სპილოს (რაკი ფულს აძლევენ, ესე იგი სპილოც არსებობს), დაიჭერენ აფერისტული სპეკულაციის გამო, გაასამართლებენ როგორც ჰელი გეის და დახვრეტას მიუსჯიან. დახვრეტის ინსცენირების შემდეგ ჰელი გეის აიძულებენ სამგლოვიარო სიტყვა წარმოსთქვას საკუთარ დაკრძალვაზე (ახლა, როგორც ჯერაი ჯიპმა). ამის შემდეგ ეს ახლად მოვლენილი ჯერაი ჯიპი ხდება ნამდვილი ჯალათი, ყველას მოკვლა

და კონდახით ცეკვა რომ სწადია. ბოლოს ნამდვილი ჯერაი ჯიპიც გამოჩნდება. ცრუ ჯიპი ცემით გახეთქავს ნამდვილ ჯიპს და უბრძანებს — ამიერიდან შენ ხარო ჰელი გეი. აი, ამგვარი ფარსულიგავური ამბავი უდევს საფუძვლად ბრეჰტის ერთ-ერთ ყველაზე პარაბოლურ პიესას „რაღა ის ჯარისკაცი, რაღა ეს“.

ქართველ მკითხველს იმიტომ შევახსენე პიესის ფაბულა, რომ მას არ უნახავს ეს სპექტაკლი და ამის გარეშე ძნელია მ. თუმანიშვილის ამ ნოვატორული ქმნილების ახსნა.

ეს ტრაგიკული თავგადასავალი, სპექტაკლში მოთხრობილი იყო ფარსულად, ელვარე თეატრალობით, რომელიც გონებამახვილური რეჟისორული მიგნებების, „სათამაშო მომენტების“ ერთიანობას წარმოადგენდა და ასეთიგად შეესატყვისებოდა ბრეჰტის მიერ გენიალურად მიგნებულ „დიდ თამაშს“. დინამიზმით, მეტაფორულობით, მსახიობთა შესანიშნავი თამაშით ყველასგან გამოირჩეოდა ლევ დუროვი, მთავარი გმირის ჰელი გეის როლში (ეს როლი მისი ბრწყინვალე დებიუტი იყო ამ თეატრში). სპექტაკლის გაფორმებაში აშკარა ირონიული ტონალობა სჭარბობდა. გაზეთების ნაგლეჯებით იყო აჭრელებული ქუჩის სარეკლამო ტუმბოები და კედლები (გაზეთის ფურცლები იყო გაფორმების ძირითადი დეკორაციული ელემენტი). ყურადღებიან მაყურებელს შეეძლო აქვე შეემჩნია ლუკას კრანახის „ადამი და ევას“ საგაზეთო რეპროდუქციაც. სხვათა შორის, რაღაც მსგავსებაც იგრძნობოდა ლ. დუროვის გეისა და კრანახის ადამს შორის. სცენური გმირის ფერმკრთალ სახეზე, რომელიც თხელი წვერით იყო შეღინღლული, მშვიდი, გულუბრყვილო, მშრომელი კაცის ნეტარება არეკლილიყო. სტ. რასსადინის შენიშვნით „დუროვის ჰელი გეი სცენაზე გამოდის როგორც პანტომიმის უხორცო გმირი, ჩაპლინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, როგორც „კომიკური აბსტრაქცია“ (ჟურნალი „ტეატრ“, № 8, 1965 წ.), ხოლო ე. ხოლოდოვი მასში რაღაც „ბიბლიურ-პატრიარქალურს“ ხედავდა (გაზ. „კომსომოლსკაია პრავდა“, 23. 04. 65 წ.).

სპექტაკლის პროლოგში (რომელიც იყო რეჟისორის „ფანტაზია ბრეჰტის თემებზე“), სცენაზე იდგნენ გარინდული, გაყინული, თითქოს თაბაშირისაგან ჩამოსხმული ადამიანები, ხელში გაზეთებით. მსახიობი ქალი, პატარა ჭოროს ერთ-ერთი წევრი (შემდეგ

რომ ქვრივად გადაიქცევა) კითხულობდა ამბავს პირველი მსოფლიო ომის ინვალიდისას, რომელიც კვარცხლბეკზე ასულა, დამდგარა აქ ვითარცა „უგრძნობელი კერპი და ელოდება, თუ როდის გაგზავნიან სასიკვდილოდ“... ამ ადამიანმა თავისი ნებით თქვა უარი საკუთარ სულზე, საკუთარ გრძნობებზე და ცოცხალი სხეული ბრინჯაოს ჯავშნით შეიბოჭა.

პროლოგის ნართაულობა სპექტაკლის მსვლელობისას სიცხადეს და შინაარსს იძენდა. ლაიტმოტივის გასაძლიერებლად რეჟისორმა პროლოგში გადმოიტანა ბრეჰტის ერთი ზონგიც.

А потом уже неважно что было вначале,
С какой целью все это свершали.
Ведь тот, кого так переделать сумел
Будет пригоден для всякой цели.

ბრეჰტის პიესა ასე იწყება:

ჰელი გეი (ერთხელ დილით, სკამზე მჯდომარე, ცოლს ეუბნება):

„ძვირფასო ცოლო...“

მ. თუმანიშვილის სპექტაკლი კი ასე იწყებოდა: მსახიობი ლ. დუროვი თვით წარუდგენდა თავისსავე გმირს მაყურებელს. იგი ბრეჰტის რემარკასაც ისე წარმოთქვამდა, როგორც საკუთარს: „ჰელი გეი, ერთხელ დილით, სკამზე მჯდომარე, ცოლს ეუბნება: „ძვირფასო ცოლო...“ მაგრამ ამ დროს მსახიობი სკამზე კი არ იჯდა, არამედ ავანსცენაზე იდგა, ხოლო ცოლი საერთოდ არსად ჩანდა ჯერ. ჩვენს წინ იდგა ლევ დუროვი, რომელიც წამის შემდეგ ჯერ გეის როლში უნდა „შეჭრილიყო“, შემდეგ კი ჯერაი ჯიპად „გარდასახულიყო“.

ამგვარი პირობითი ხერხი, აშკარად „ეპიკური“ თეატრის არსიდან ამოზრდილი, მაყურებელს პირობითი თამაშის, წარმოდგენის აღსაქმელად განაწყობდა (ეს ხერხი, ერთგვარად სახეცვლილი, გამოყენებული იყო რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის „სამანიშვილის დედინაცვალში“, რ. სტურუას „რიჩარდ III“, თ. ჩხეიძის — „ჯაყოს ხიზნებში“. გავიხსენოთ თუნდაც — „სამანიშვილის“ ერთი ფრაგმენტი. გ. გეგეჭკორი — მკითხველიცა და პლატონიც ერთდროულად — მიმართავდა მელანოს: „იფიქრე, ქალო, იფიქრე,

ეგებ შენც მოიგონო რამე — გამწარებით ეტყოდა ხოლმე პლატონი ცოლს". და თუმცა მელანო იქვე იყო, გ. გეგეჭკორი (მკითხველი, პლატონი) თვით უპასუხებდა თავის თავს: „მე რა უნდა მოვიგონო, რა უნდა გირჩიო?! — მოწყენით მიუგებდა ქმარს მელანო", ანდა მარგარეტ — ბედისწერა-მკითხველი „რიჩარდ III". ყველა ამგვარ შემთხვევაში ჩვენ „გაუცხოების ეფექტის" ზეგავლენას განვიცდით). ჰელი გეი თავისი ხასიათის „განვითარების" ოთხ ფაზას გადიოდა და თანდათან იძენდა „მატერიალურობას" — პატარა, სუსტი ადამიანისაგან ჩვენ თვალწინ იბადებოდა „სუპერმენი", ირგვლივ ყველაფრის დამმსხვრევი, შეუბრალებელი მონსტრი.

ამ ოთხი ფაზის გამო ბრეჰტი თავის ავტოკომენტარებში, რომელიც მან გაზეთ „ბერლინერ ბიორზენ-კურირს" გაუგზავნა, ამბობდა: ოთხ ფაზას შეესაბამება ოთხი ნიღაბი: მიამიტი მტვირთავის სახე (ვიდრე სასამართლოს სცენამდე), სახე „ბუნებრივი" (დახვრეტის შემდეგ ვიდრე გაიღვიძებდეს), სახე, მსგავსი „დაუწერელი ფურცლისა" (უმალვე, ცრუ გვამის საფლავზე წარმოთქმული სიტყვიდან) და კოლონიური არმიის ჯარისკაცის სახე (ფინალში). ჰელი გეის როლის ცნობილი შემსრულებელი ბერლინელი მსახიობი ლორე სწორედ ოთხ ნიღაბს იცვლიდა. მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში კი ლ. დუროვი უნიღბოდ თამაშობდა, მაგრამ სახენიღბების ეს ცვალებადობა ძალზე შთამბეჭდავად იყო გამოხატული მის შესრულებაში.

სხვათა შორის, ლორეს ბრეჰტი სწერდა: „საპირისპიროდ ტრადიციული დრამატული თეატრის მსახიობისა, რომელიც უკვე იმთავითვე შეიცავს განსაზღვრულ ხასიათს და ჩვეულებრივად გვიჩვენებს მას უბედურებათა შეჯახებაში, რომელიც ტრაგიკულ კონფლიქტს ქმნის, ეპიკური თეატრის მსახიობი გამოსახავს თავისი გმირის ხასიათის დაბადებას, მის წარმოქმნას მაყურებელთა თვალწინ. გამოხატავს იმნაირად, რანაირადაც გვიჩვენებს მის ქცევებს".

ამ მხრივ ფრიად საინტერესო იყო „დიალოგი" ჰელი გეისა და მის მეუღლეს შორის. ჰელი — ლ. დუროვი „გვიჩვენებდა", ანუ თავის თავს უამბობდა თუ როგორ ელაპარაკებოდა ცოლს, ხოლო ამ დროს მისი ცოლი დახვეწილი გრაციით, ცეკვით, პოზებით, რომელიც აღმოსავლური ცეკვის შესანიშნავი სტილიზაცია იყო,

სხეულის ვნებიანი თრთოლვით გვიჩვენებდა თუ როგორი ცოლი ჰყავდა გეის. ყველა თავისთვის თამაშობდა თითქოს, თავის მინიატურულ თეატრს ქმნიდა. ა. დიმშიცი „ლიტერატურნაია როსიაში“ (31. IX. 65) წერდა: „...რეჟისორმა ძალზე ჰკვიანურად და ნიჭიერად წაიკითხა ბრეჰტის პიესა, იგი გადაწყვიტა მებრძოლი პუბლიცისტიკისა და მოედნის სახალხო სანახაობის ტრადიციების შერწყმის სულისკვეთებით. მსახიობების მეშვეობით მან შეძლო განეხორციელებინა ბრეჰტისეული რეჟისურის მრავალი დამახასიათებელი პრინციპი: ფართოდ გამოიყენა სცენური პირობითობა, ბიომექანიკა და „გაუცხოების“ ეფექტი, რამაც შემსრულებლებს საშუალება მისცა სპექტაკლში შეეტანათ შეფასების, სათამაშო როლისადმი და უკვე შექმნილი სახისადმი სოციალური დამოკიდებულების ელემენტები“.

სწორედ მოედნის, ე. წ. „ნაივური“ თეატრის პრინციპით იყო დადგმული სპექტაკლის ერთ-ერთი ცენტრალური ეპიზოდი: გეის „მოქცევა“ ჯიპად: სამი ჯარისკაცით გარშემორტყმულ გეის რაც შეიძლება თავისუფლად და ძალდაუტანებლად ეჭირა თავი, მაგრამ მის სახეზე გამკრთალი საცოდავი ღიმილი მის შიშსა და დაბნეულობას ავლენდა. თუმცა თავი ისე მოჰქონდა, თითქოს თვითონ იღებდა გადაწყვეტილებას და არა სხვები მის მაგივრად, დამოუკიდებლად და არა ვინმეს ძალდატანებით. მაგრამ ჯარისკაცები რაღაც ყოყმანს ატყობდნენ და აი, ერთი მათგანი რაც ძალი და ღონე აქვს ხელს ჰკრავდა და მეორესთან მიაგდებდა, მეორე მესამესთან, მესამე პირველთან და ასე ათამაშებდნენ ბურთივით, სანამ „თავისი ნებით“ არ აღიარებდა, რომ თანახმაა იქცეს ჯიპად. გულისმომკვლელი საცოდაობა აღბეჭდოდა სახეზე ამ დროს მსახიობ ლევ დუროვს, ისეთნაირად იღმიჭებოდა, თითქოს ამბობდა — კარგად მესმის ეს ხუმრობა, იგი არაფერს ცუდს არ ნიშნავსო. სინამდვილეში სასტიკი თამაში იყო. ადამიანი იქცეოდა არარაობად, ბურთად, სათამაშოდ ძლიერთა ხელში... ეს იყო თავისებური ადაპტაცია წმინდა „თბილისური თამაშის“, რომელიც საკმაოდ იყო გავრცელებული 50-იანი წლების სკოლაში... აქლოშინებულ გეის, იღლიებში ჩაავლებდა ხელს ორი ჯარისკაცი და ციმციმ, ჰაერში ატაცებულს ავანსცენისაკენ მოარბენინებდნენ. მისი ფეხები ჰაერში ეკიდა, მაგრამ ისე იქნევდა, თითქოს მორბოდა ჯარისკა-

ცებთან ერთად, ქირქილებდა, რა კარგი ხუმრობა გცოდნიათო: „არა, ახლა კი ნამდვილად არ შემიძლია „არას“ თქმა“ — ამბობდა შეგობრული ტონით... „გადაგდების“ ამ სცენ-ს ერთი ვარიაციაც იყო სპექტაკლში. ცნობილია თუ რა სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებდა ბრეჰტი სცენურ კოსტიუმს. კოსტიუმი ადამიანს სცენაზე აუცხოებს — სხვაა ჩაცმული ადამიანი, სხვაა შიშველი. ადამიანის „იმიჯი“ — მისი კოსტიუმია. „გალილეო გალილეიში“ რომის პაპის ჩაცმის რიტუალი „სხვად ქცევის“ მთელი ეპიზოდი იყო. ნახევრად შიშველი რომის პაპი ჩვეულებრივი მოკვდავი იყო. მაგრამ ნელ-ნელა მოსავდნენ მას და ბოლოს როცა თავზე დაადგამდნენ ტიარს უკვე სხვა ადამიანი იყო სცენაზე — ღმერთის ნაცვალი, ნახევრად ღმერთი. თბილისელებისათვის კარგად ნაცნობ „კორიოლანოსში“ მხედართმთავრის აღჭურვა ფერისცვალების სრული სურათი იყო: კორიოლანოსი დედასთან, ვოლუმნიასთან საუბრობს ომში წასვლის წინ. ეს არის დედა-შვილის გულთბილი საუბარი, სიცოცხლითა და ენერგიით სავსე ჰაბუკი კორიოლანოსი ძალზე უშუალო და გულწრფელია. მაგრამ აი, გაუკეთეს სამკლაურები, ჩააცვეს აბჯარი, დაახურეს მუზარადი და ჩვენს თვალწინ იგი გადაიქცა გულცივ, ზვიად, პატივმოყვარე სარდლად. მაგრამ ხშირად ბრეჰტთან კოსტიუმი „გაუცხოებულია“ პატრონისადმი. იგი დამოუკიდებელ აზრს იძენს. ასე იყო ამ სპექტაკლში, სერჟანტი ფერჩაილდი მუნდირის გარეშე კარგავდა თავის ინდივიდუალობას, იგი არარაობა იყო. მუნდირი აძლევდა მას სახეს, აპიროვნებდა მას. ერთ სცენაში ნახევრად შიშველი ფერჩაილდის მუნდირს ბურთივით აქეთ-იქით ისროდნენ „ნაძირალები“. სერჟანტი სასოწარკვეთილი თავგანწირვით დასდევდა მუნდირს, რათა თავისი „სახე“ დაეჭირა. ადამიანის ნიველირების, არარად ქცევის ეს მოტივი მკვეთრად გასდევდა მთელს სპექტაკლს.

ამ სპექტაკლში არა მხოლოდ ადამიანთა საქციელი, არამედ თეატრში თეატრიც იყო პაროდირებული. „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ მ. თუმანიშვილს უსაყვედურეს ბერძნული თეატრის (60-იანი წლების დასაწყისში პირეის თეატრი საგასტროლოდ ეწვია თბილისს) ჭოროს ჭორეოგრაფიული პლასტიკის, მსახიობთა თამაშის დეკლამაციური მანერის პაროდირება. მ. თუმანიშვილის ბევრი რეჟისორული მიგნება იმ „ჩავარდნილ“ სპექტაკლში, იმდე-

ნად ძვირფასი აღმოჩნდა მისთვის და ბრეჰტს ამ პიესისათვის იმდენად ორგანული, რომ სულ სხვა მნიშვნელობა შეიძინა და სხვა ეფექტი ჰქონდა აქ. მაგალითად ოთხი ქალისგან შემდგარი ქორო გვიამბობდა თუ როგორ გადააქცევენ ჯარისკაცები ერთ ადამიანს სხვა ადამიანად და რა საშიშია საერთოდ ცხოვრება. შემდეგ კი გოგონები სხვა სცენაში, უცებ ნახევრად შიშველ „გერლსებად“ გადაიქცეოდნენ და ცეცხლოვანი კანკანით შიშველ ბარძაყებს ისროდნენ ჰაერში, ბოლოს კი ფურიებივით გახელებულნი თავს ესხმოდნენ გონებააბნეულ ჯერაი ჯიპს და მოსათვინიერებელ ბადეში გაახვევდნენ. ჰელი გეის ცოლის როლი, პირველი ეპიზოდიდან-ვე (რომელზედაც უკვე გვქონდა ლაპარაკი) ბოლო ეპიზოდამდე, ნათამაშევი კი არ იყო, არამედ ნაცეკვარი (ბალეტის პაროდია), სამი მსახიობი (სამი ჯარისკაცის როლის შემსრულებელი) — ერთ ჯარისკაცს თამაშობდა, ანუ, ერთი მელოდიის სამ ხმას ასრულებდა და ეს ჰეშმარიტად ესტრადული ბრწყინვალებით, თავისუფალი ბალაგანური სტილით იყო გაკეთებული. „ბალაგანური თეატრის“ პრინციპით იყო დადგმული გეის საბოლოოდ მორჯულების სცენაც. როცა მტვირთავი გეი უარს ამბობდა ჯარისკაცად გადაქცევაზე, მოძალადენი მას სპილოს სჩუქნიდნენ. ჰელი გეი თანხმდებოდა. ჯარისკაცები თავზე წამოიხურავდნენ უზარმაზარ რუქას, რომელზედაც დედამიწის ორივე ნახევარსფერო იყო გამოსახული, იკეთებდნენ აირწინაღს და სპილოდ „გარდაისახებოდნენ“. თუმცა ეს არაფრით ჰგავდა სპილოს, მაგრამ რაკი „მყიდველი“ გამოუჩნდებოდა, გეიც იჯერებდა, სპილო ყოფილაო. შემდეგ ამ „სპილომ“ საბედისწერო როლი ითამაშა მის ცხოვრებაში. გეიმ მისი გაყიდვა გადაწყვიტა, მაგრამ ხელი სტაცეს სამხედრო საჭურვლის უკანონოდ გაყიდვისათვის, გაასამართლეს და დახვრეტა მიუსაჯეს.

ბრწყინვალედ იყო დადგმული გეის „დახვრეტის“ სცენა. გეის ესმოდა გასროლილი შაშხანის ხმები, მაგრამ ცოცხალი იყო. ჩამოვარდებოდა საშინელი, ტრაგიკული პაუზა და გადარჩენილი ჰელი გეი ცხოველური აღტყინებით ისინჯავდა ჯანმრთელი სხეულის ყოველ კუნთს...

პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი ამბობს — «Уверяю Вас, что, если посмотреть с возвышенной точки зрения, здесь происходит историческое событие».

სპექტაკლი თავისი პოლიტიკური სიმახვილით მიმართული იყო იმ ტოტალური ძალის წინააღმდეგ, რომელიც ადამიანს სახეს უკარგავს, არარაობად აქცევს მას. როცა ინდივიდუალობის ნიველირების პროცესი საყოველთაო ხასიათს იძენს, ადამიანთა საზოგადოება გადაიქცევა — ეკენი იუნესკოს თუ დავესესხებით — „მარტორქების“ ჯოგად, რომელიც, გრიგალივით თუ დაიძვრება, ყველაფერს გაანადგურებს თავისი ფოლადის ფლოქვებით. ჩვენი საზოგადოება მაშინ, როცა ეს სპექტაკლი იდგმებოდა, ამგვარი ტოტალიტარიზმის პირისპირ იდგა და ამიტომაც მ. თუმანიშვილის შემოქმედებითი გაბედულება სამაგალითო იყო. ამ აზრითაც (რომ არაფერი ვთქვათ ბრეჰტის თეატრალური სამყაროს ათვისებაზე) სპექტაკლი „ისტორიული მოვლენის“ მნიშვნელობას იძენდა: იგი მხოლოდ ინდოეთის რომელიღაც პროვინციაში გათამაშებულ ამბავს არ გვიჩვენებდა. რეჟისორი ხედავდა, რომ ადამიანი კარგავდა თავის სახეს, თავის ინდივიდუალობას, იგი საზოგადოების, სოციალური სისტემის მიერ „გასხვისებული“, ადაპტირებული იყო, მისი გადაქცევა უსულო, მორჩილ არსებად არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენდა. სარკასტული ძალით ჟღერდა ბრეჰტის სიტყვები (რომელსაც წარმოთქვამდა ბეგბეკი — დაქვრივებული როსკიპი):

„ბატონი ბერტოლტ ბრეჰტი ამტკიცებს, კაცი კაცია.
ამის დამტკიცება ყველას შეუძლია.
მაგრამ ბატონი ბერტოლტ ბრეჰტი იმასაც ამტკიცებს,
რომ ნებისმიერ კაცს გარდაქმნი, თუ მოინდომებ“.

სპექტაკლის ეს აზრი ძალზე გამომწვევად ჟღერდა მაშინ, როცა ე. ევტუშენკოს თქმით: «Нравственная кастрация породила кастрацию художественную, даже стилевую. Необычная художественная форма уже воспринималась как антисоветское содержание» («Лит. газета», 10 августа, 1988).

მ. თუმანიშვილის ეს უჩვეულო ფორმის სპექტაკლი ერთ-ერთი იმ ქმნილებათაგანი იყო, რომელიც წინ აღუდგა ამ ზნეობრივი კასტრაციის პროცესს.

განა კასტრაცია არაა, როცა ადამიანს ჰკვეთენ მისთვის ყველაზე ძვირფას — საკუთარ „მე“-ს? როცა ადამიანები იმ დასკვნამდე მიდიან, რომ ამქვეყნად, „სადაც ყველაფრის დამტკიცება შეიძლე-

ბა", თითოეული მათგანი შეიძლება ისეთივე ცხოველად იქცეს, როგორც ჰელი გეი გადაიქცა სისხლისმსმელ ურჩხულად — ჯერაი ჯიპად!!!

ამ პიესის ბერლინში დადგმის გამო ბრეჰტი შენიშნავდა (1931 წ.): „გამოვიყენეთ არაჩვეულებრივი საშუალებები, ჯარისკაცები და სერჟანტები სცენაზე გამოდიოდნენ ოჩოფეხებითა და მავთულხლართებით. როგორც განსაკუთრებით დიდი ურჩხულები. მათ ჰქონდათ ნიღბები და გოლიათის ხელები. დაბოლოს, მტვირთავი ჰელი გეიც გადაიქცა ასეთ ურჩხულად“ (იხ. ზ. ჭარხალაშვილი, ბერტოლდ ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი“, გვ. 123, გამ. „ხელოვნება“, 1986 წ.).

* * *

საბჭოთა თეატრმცოდნეობაში დამკვიდრებული იყო აზრი, რომ ბრეჰტის თეატრალური ესთეტიკის, მისი პრინციპების ერთ-ერთი პირველი და საუკეთესო სცენური ინტერპრეტატორი რეჟისორი იური ლუბიმოვია.

და, აი, მისი ხელმძღვანელობით არსებული თეატრი 1966 წელს, ზაფხულში, საგასტროლოდ ეწვია თბილისს. „ტაგანკის თეატრი“ მაშინ უკვე საყოველთაო ყურადღების ცენტრში იყო მოქცეული. მისი სპექტაკლების გამო იმართებოდა უმწვავესი დისკუსიები, იბეჭდებოდა პოლემიკური წერილები. ჩვენშიც და უცხოეთშიც. მას თავდადებული მომხრეებიც ჰყავდა (უპირატესად ახალგაზრდობა, ინტელექტუალური თეატრალური სამყარო) და მოწინააღმდეგენიც (კულტურის მართვის ორგანოთა ზედა ფენებში, ორთოდოქსალურად მოაზროვნე, გავლენიან თეატრალთა წრეებში). თბილისში თეატრი თავისი საუკეთესო სპექტაკლებით ჩამოვიდა: ბრეჰტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, ჯონ რიდის „ათი დღე, რომელმაც მსოფლიო შეძრა“, ა. ვოზნესენსკის „ანტიმირი“, ოსიპოვის „მხოლოდ დეპეშები“.

თბილისელმა მაყურებელმა პირველად იხილა თეატრი, რომლის ესთეტიკური იდეალის ერთ-ერთი უმთავრესი, ვიტყოდი განმსაზღვრელი, ბრეჰტის „ეპიკური თეატრის“ ესთეტიკა იყო. თეატრის საუკეთესო სპექტაკლი — „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“,

სრულყოფილად გამოხატავდა ახალგაზრდული დასისა და რეჟისურის თეატრალურ მრწამსს. ალბათ სწორედ ამიტომაც აღიარებდა შემდგომ რ. სტურუა, რომ ი. ლუბიმოვის ამ სპექტაკლმა მომცა ქართულ თეატრში ბრეჰტის პიესის დადგმის იმპულსიო.

გაზეთ „კომუნისტისათვის“ (24 ივლისი, 1966) მიცემულ ინტერვიუში ი. ლუბიმოვი ამბობდა: „ხელოვნებაში არ შეიძლება საერთო რეცეპტების ძიება, ერთი სახეობის ქადაგება. თუ ხელოვნება არ იწვევს დიდ განზოგადებებს, მაშინ იგი, აუცილებლად, ბოლოს და ბოლოს, დაეშვება ცხოვრების „გამოჯავრების დონემდე, იაფფასიან მიმსგავსებულობამდე, რომლის ბოლო ნატურალიზმია...

როცა ვკითხულობთ დიდ ალმოჩენათა შესახებ თანამედროვე მეცნიერებაში და თვალს ვადევნებთ, თუ როგორ წარმოიშვება სხვადასხვა მეცნიერებათა სინთეზით ახალი მეცნიერებანი — ასტროფიზიკა, ბიოქიმია, გეობოტანიკა — მე ვფიქრობ, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში ძიება შეიძლება ნაყოფიერი აღმოჩნდეს ჟანრთა შერწყმაში. ამიტომ ვოცნებობთ სინთეტური სანახაობის, სინთეტური სპექტაკლის შექმნაზე...

პირველი ამგვარი ნაბიჯები გადავდგით სპექტაკლში „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ და „ათი დღე, რომელმაც მსოფლიო შეძრა“. ამ ნაწარმოებებში ჩვენ შევეცადეთ მიგვეღწია პანტომიმის, დრამატული სცენების, მუსიკალური ჟანრის, ექსცენტრიკის, კლოუნადის, გროტესკის ერთმანეთთან ჰარმონიული შერწყმისათვის და ყველაფერი — ეს გვექცია ერთიან სახალხო სანახაობად...“

რა ნახა ქართველმა მაყურებელმა? რა იყო ის იმპულსი, რომელმაც რ. სტურუას ბრეჰტის პიესის დადგმის სურვილი აღუძრა? აქ ჩემს თავს უფლებას ვაძლევ მივმართო ვრცელ თვითციტაციას, რათა მკითხველისთვის ნათელი გახდეს, თუ როგორ აღვიქვით მაშინ ეს ახალი თეატრალური მოვლენა მთელი საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში.

„იური ლუბიმოვის ორიგინალობა არა ძველი ხერხების, ძველი სცენური საშუალებების მექანიკურ გაცოცხლებაშია, არამედ გადამუშავებაში, ხელახლა გააზრებაში, ახალი თვისობრივი ხარისხის მინიჭებაში. მის დადგმებს უმალ წარმოდგენები უნდა ვუწოდოთ, ვიდრე სპექტაკლები — აქ წარმოადგენენ მოქმედებას,

სცენას, დიალოგს. ყველაფერი ემორჩილება ამ წარმოდგენის პრინციპს და ვინაიდან თვით წარმოდგენის ცნება უფრო ფართოა, ვიდრე საკუთრივ თეატრისა, იგი ბუნებრივად უთავსებს პანტომიმას, ბუფონადას, კლოუნადას, ექსცენტრიკას, საცირკო ხელოვნებას, მოედნის თეატრის გროტესკულობასა და სითამამეს — თეატრალური გარდასახვისა და განცდის ხელოვნებას. ეს არ არის სინთეტიკური თეატრი ძველებური აზრით. სინთეტიკური თეატრი გულისხმობს მრავალმხრივად განვითარებულ მსახიობს; სპექტაკლის პალიტრას ქმნის მუსიკის, პლასტიკის, ვანათების, რიტმის, სცენის სივრცის ორგანული მთლიანობა, მათი სინქრონულობა. ყველაფერი ეს ემორჩილება წმინდა თეატრალურ წარმოსახვას, განცდას, მსახიობისა და რეჟისორის ხელოვნებას. ი. ლუბიმოვის თეატრში კი ყველა ეს თეატრალური ფორმა უფრო (ზოგჯერ ხაზგასმულად, გამომწვევად) თავისთავადია. იგი არ ემორჩილება მსახიობის განცდის, ემოციის, ლოგიკის კანონებს. თავისთავად ყოველი ფორმა სრულუფლებიანობითაა აღბეჭდილი, შესაფერ მომენტში მიჩნეულია მაქსიმალურ, ამომწურავ საშუალებად. ამ მომენტში იგი გაბატონებულია სცენაზე, არაფერთან არა აქვს კავშირი — იგი თავისუფალია. ი. ლუბიმოვისთვის ყველა ეს სხვადასხვა ფორმა თანაბარი ესთეტიკური და ემოციური შესაძლებლობითაა აღჭურვილი — არც ერთს არ ენიჭება უპირატესობა მეორესთან შედარებით. იგი, მაგალითად, არ ფიქრობს, რომ მსახიობის განცდის ხელოვნება უფრო მაღლა დგას მსახიობის წარმოსახვის ხელოვნებაზე და პირუკუ, რომ გარეგნული პლასტიკური გამომსახველობა თავისი ძალით ჩამოუვარდება, ღრმა, ფსიქოლოგიურ ნიუანსირებაზე აგებულ სცენურ ურთიერთობებს, ან პირიქით. რეჟისორი, როცა ამას საჭიროდ და აუცილებლად მიიჩნევს — მაშინ მიმართავს სწორედ ა მ და ა რ ა ს ხ ვ ა ფ ო რ მ ა ს წმინდა სახით, რასაც ჩვენ იმ წამში, მომენტალურად აღვიქვამთ. ამ დროს მისთვის სხვა ფორმა თითქოს არ არსებობს. როცა საჭიროა სცენის აგება მსახიობის გარეგნულ, პლასტიკურ ხელოვნებაზე, იგი ამ დროს ივიწყებს განცდის ფაქიზ და რთულ ოსტატობას და მთლიანად სჯერდება პლასტიკურ ნახატს. თუ სცენურ მომენტს აღიქვამს როგორც გმირის ფსიქოლოგიურ-განცდით მდგომარეობას, აქ პლასტიკური ან სხვა რაიმე ხერხი დროებით დავიწყებას ეძლევა

და წმინდა განცდითი, გარდასახვითი სურათი გვეძლევა. ცხადია, თუ ი. ლუბიმოვის თეატრს განვსჯით განცდის თეატრის (და ამგვარ თეატრს მივიჩნევთ ერთადერთ რეალისტურ თეატრად) პრინციპით, მაშინ იგი ვერავითარ კრიტიკას ვერ გაუძლებს, სხვათა შორის, „თეატრი ტაგანკაზე“ არც წარმოსახვის თეატრია, ვინაიდან მის სპექტაკლებში მრავლადაა განცდის, გარდასახვის ხელოვნებაზე აგებული სცენები. ი. ლუბიმოვი არ არის ერთგული ერთი რომელიმე თეატრალური სტილისა. მისთვის თეატრი გაშლილი სივრცეა, მთელი სამყაროა, საიდანაც იგი არჩევს მისი პრინციპებისათვის შესაფერ ფორმებს და ამის შესაბამისად ქმნის თავის სტილს, ტაგანკის თეატრის სტილს.

შესაძლოა, აქ არსებობდეს სტილთა აღრევის, ეკლექტიზმის საშიშროება, მაგრამ რეჟისორი ადვილად იცილებს თავიდან ამ ხიფათს, ვინაიდან იგი მექანიკურად არ აერთიანებს სხვადასხვა სტილს. ი. ლუბიმოვი ორგანულად ითვისებს არა მარტო იმას, რაც შეუქმნიათ ჩვენს გამოჩენილ რეჟისორებს, არამედ ბუფონადურ, ექსცენტრიკულ და საცირკო ხელოვნებას, ყველაფერს, იგი უფარდებს თავის ესთეტიკურ პრინციპებს, ამუშავებს, ხვეწს და უმორჩილებს თეატრალურ კანონებს. ამ ბუფონადას, ექსცენტრიკას ჩვენ აღვიქვამთ არა „წმინდა“ სახით, არამედ როგორც სწორედ თეატრალურ ბუფონადას, სწორედ თეატრალურ ექსცენტრიკას. ამ მხრივ მისი სულიერი მამაა გამოჩენილი გერმანელი დრამატურგი და რეჟისორი ბერტოლდ ბრეჰტი.

„ეპიკური თეატრისა“ და „გაუცხოების“ თეორიის შემქმნელისთვის ასევე ფართო იყო თეატრალური სამყარო — იგი იყენებდა მოედნის თეატრის პრინციპებს, აღმოსავლური თეატრის ნიღბებსა და პირობითობას, ესტრადის პირდაპირობას, უღრმეს სოციალურ კონფლიქტებსა და დიდ ადამიანურ ტკივილებს გვიჩვენებდა.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ რეჟისორი იდეოლოგიური და ესთეტიკური განურჩევლობისა და ნიველირების პოზიციაზე დგას, რომ მის მიერ გაგებული რეალიზმი სხვა არა არის რა, თუ არა სწორედ ამ რეალიზმის უარყოფა, რომ იგი აშკარად ანტირეალისტური თეატრების (სიმბოლისტური, აბსტრაქტული, აბსურდული) ესთეტიკიდან იღებს მისთვის საჭირო ფორმებს და თავის სპექტაკლებში იყენებს. მაგრამ ეს ასე არ არის. მას საკმაოდ აქვს განვი-

თარებული სოციალური და მხატვრული ალღო იმისათვის, რომ განურჩევლად არ მიიღოს ყოველი თეატრის ესა თუ ის სცენური ფორმა. იგი იღებს მხოლოდ იმ საუკეთესოს (ყოველ შემთხვევაში ცდილობს ასე მოიქცეს), რაც წარსულ და თანამედროვე თეატრს შეუქმნია თეატრალურ და მის მომიჯნავე ხელოვნების სფეროში. ამგვარად, ი. ლუბიმოვის სელოვნება სინთეტიკურია ფართო აზრით, მასში ორგანულადაა გაერთიანებული მრავალსახოვანი გამომსახველი ფორმა. მაგრამ როგორ ხდება მათი „დალაგება“, ბუნებრივი შერწყმა და ერთი მთლიანი სტილისტური სპექტაკლის შექმნა? რეჟისორს უაღრესად აქვს განვითარებული პოლიფონიურობის გრძნობა, მრავალ ნაკადთა ერთ მდინარებად შეერთების ნიჭი, სინქრონულობის, მონტაჟური კომპოზიციის, სმენითი და ხედვითი უნარი. იგი სცენურ მოქმედებას, უპირველესად, დინამიკაში, პლასტიკურ სახიერებაში ხედავს, იგი კი არ ხსნის, კი არ აანალიზებს გმირის ხასიათს ან სცენურ მდგომარეობას, არამედ, როგორც ვთქვით, წარმოადგენს მას.

„თეატრი ტაგანკაზე“ შლის ტრადიციულად გაგებული სპექტაკლის არქიტექტონიკას, მის ჩვეულებრივ მდინარებას, მოქმედების ლოგიკურ განვითარებას. პლაკატს სცვლის სიმბოლიკა, სიმბოლიკას — პანტომიმური და მიმური სცენები, ცეკვას — სიმღერა, წარმოსახვას — განცდა, ლანდების თეატრს — დოკუმენტური სიზუსტე. ყოველივე ეს, მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა, მაღალ თეატრალურ ხარისხშია აყვანილი“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 1, 1967 წ.).

ძალზე კარგად თქვა ი. ლუბიმოვის ამ თეატრის გამო ცნობილმა თეატრმცოდნე ნ. კრიმოვამ:

«Мы знали всякого рода сценические аллегории, сказки и иносказания. Но это была особая аллегория — начисто лишенная эстетства и «литературности», простонародная, грубая, если можно так сказать — уличная, понятная до азбучности и понятней быть не может...

...Всякий выдающийся драматический талант расширяет наше представление об искусстве театра и о реализме, дополняя его новыми понятиями, открывая новые его возможности. В данном случае благодаря спектаклю Ю. Любимова на глазах помолодела физиономия нашей театральной музы и черты ее приобрели печать новой энергии, юмора и опти-

мизма» («Спектакли и годы», изд. «Искусство», 1969, стр. 493, 497).

ბუნებრივია, რომ ამ თეატრის გასტროლებს არ შეიძლება კვალი არ დაეტოვებინა ქართველ თეატრალთა (ასევე მაყურებელთა) ცნობიერებაში.

ცხადია, არც რ. სტურუა აღმოჩნდა ამ მხრივ გამონაკლისი. თამაშის ის „ღია წესი“, რომელიც „ხანუმაში“ ასე ბრწყინვალედ გამოვლინდა, შემდგომი განვითარებისა და გაღრმავებისათვის ამგვარი ე. წ. „ღია ფორმით“ შექმნილ პიესას მოითხოვდა და არა ტრადიციული დრამის „დახურულ ფორმას“.

1969 წელს რ. სტურუამ თავისი შემოქმედების, რეჟისორული აზროვნების განვითარების ახალ სტადიაში გადასვლის თვალსაზრისით, უაღრესად მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა — სცენაზე განახორციელა ბრეჰტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“. ეს უკვე სრულიად სხვა თეატრალურ სამყაროში გადადგმული პირველი ნაბიჯი იყო, ხოლო ამ სამყაროს სიღრმეში შესასვლელად ეს ბიძგი წინ — გარდუვალ აუცილებლობად ჩანდა.

რატომ აირჩია რ. სტურუამ თავისი პირველი ცდისათვის სწორედ „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ და არა სხვა, გაცილებ-თ უფრო მომგებიანი პიესა ბრეჰტისა?

ჩემი აზრით, აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭა პიესის ფორმისეულ თავისებურებას. „სეჩუანელი“, ისევე როგორც „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური მატი“, მკაფიოდ გამოკვეთილი პარაბოლური პიესაა ბრეჰტის შემოქმედებაში. თვით ბრეჰტი მის ჟანრს განსაზღვრავდა როგორც „პიესა-პარაბოლას“. (განსხვავებით, ვთქვათ, „დედილა კურაჟისა“ ან „გალილეო გალილეისაგან“, რომლებიც პიესის უფრო ტრადიციულ-რეალისტური ფორმით ხასიათდებიან, თუმცა აქაც მრავლადაა „ეპიკური თეატრის“ ელემენტები).

როგორც ცნობილია, პარაბოლა „გაუცხოების ეფექტის“ ერთ-ერთი ძირითადი მხატვრული ხერხია. „დრამატურგისათვის, — ამბობდა ბრეჰტი, — პარაბოლა კოლუმბის კვერცხია, რადგან იგი კონკრეტულია აბსტრაქციაში და, ამავე დროს, არსებითს თვალსაჩინოს ხდის“.

„სეჩუანელის“ მოქმედება ეგზოტიკურ გარემოში — ჩინეთშია

გადატანილი. ეს „გადატანა“, ფანტასტიკურ გარემოში მოთავსება მოვლენისა შესანიშნავი საშუალებაა მისი გაუცხოებისათვის. გერმანისტ ზურაბ ჭარხალაშვილს, ბრეჰტის შემოქმედების საფუძვლიანად მცოდნეს, თავის კაპიტალურ ნაშრომში „ბერტოლდ ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი“ (გამ. „ხელოვნება“, 1968 წ.) მოჰყავს ცნობილი მკვლევარის, ბინემენის აზრი ბრეჰტის პარაბოლასთან დაკავშირებით. „რატომ იყენებს ბრეჰტი ასე ხშირად ეგზოტიკურს? იმიტომ, რომ ეგზოტიკური ბაზისია პარაბოლისათვის. სიტუაცია, რომელიც ჩვენ წინაა, იმდენად ახლოსაა და იმდენად ჩვეულებრივია, რომ არ გამოდგება ზოგადი დასკვნებისათვის, მაგრამ თუ მას ეგზოტიკურ გარემოში გადავიტანთ, იგი გადაიქცევა ალეგორიად. თუ გამოვიყენებთ ეგზოტიკური გამოთქმით მორთულ ენას, მაშინ, ენაც პარაბოლის მსახური გახდება“ (გვ. 229).

მხოლოდ პარაბოლით და არა „პირდაპირი რეალიზმით“ შემეძლო გამომეხატა,— ამბობდა ბრეჰტი ამ პიესასთან დაკავშირებით,— რომ „უმწეო და უდღეურია საზოგადოება, რომელშიაც ადამიანი წესიერი და კეთილი შეიძლება იყოს მხოლოდ მაშინ, როცა სისტემატურად ცუდია“.

ასე „სისტემატურად ცუდია“ პიესის გმირი შენ ტე (გარდაქმნილი შემდგომ შეუბრალებელ შუიტად), რომელიც სიკეთისათვის იღვწის, თავს არ ზოგავს, რათა ცხოვრების მძიმე ტვირთი შეუმსუბუქოს მაშვრალთ. პარადოქსი ისაა, რომ უაღრესად კეთილი შენ ტე უძლურია იმისათვის, რომ სიკეთე თესოს. იგი გარდაიქმნება შუიტად — ცივ, შეუბრალებელ, სასტიკ მედუქნედ, — მაინც არაფერი გამოუდის („განწირულს ვინც დაეხმარება, — თვითონვეა იგი განწირული“, — ამბობს ბოლოს). შენ ტე-შუი ტა — ერთი მედალიონის ორი მხარეა, ორსახოვანი ერთიანობაა. პერსონაჟთა გაორების მხატვრულ ხერხს გაუცხოების ეფექტისათვის იყენებს აქ ბრეჰტი (ისევე როგორც პიესაში „რაღა ის ჯარისკაცი, რაღა ეს“, სადაც ჯარისკაცი ჰელი გეი ჯერაი ჯიპად გადაიქცევა) და ამ „ხერხს“ შესანიშნავად შეასხა ხორცი სოფიკო ჭიაურელმა „ორი“ გმირის წარმოსახვის დროს.

გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურა“-სადმი მიცემულ ინტერვიუში (5. XII 1980) რ. სტურუა ამბობდა: „როგორიც დღესა ვარ, ისეთად თავი 1969 წელს ვიგრძენი „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“

ორ სცენაში. ეს არის, ერთი, „ქორწილის“ სცენა და მეორე, შენ ტეს ზონგი, რომელიც მე მონოლოგად ვაქციე“.

თუმცა შენ ტეს — ს. ჰიაურელის პირველ გამოჩენას სპექტაკლ-ში წინ უძღოდა პროლოგი და რამდენიმე პატარა სცენა, მაინც სპექტაკლი მაშინ იწყებოდა, როცა მსახიობი იწყებდა თავის პლას-ტიკურ ვარიაციებს. სცენის სიღრმეში, უხეშად გათლილ კოშზე ეკიდა ასევე უხეში ბაწრისგან ნაქსოვი მორუხო-მონაცრისფრო სქელი ტილო, რომელიც მთელი სპექტაკლის ფონი იყო. ეს ფონი უაღრესად ბრეჰტისეული იყო, ე. ი. ეპიკური თეატრის ესთეტიკის მიხედვით შექმნილი. იმის გამო კი არ იყო ბრეჰტისეული, რომ მკაცრ ნაცრისფერ ტონში იყო გადაწყვეტილი, როგორც „ბერლი-ნერ ანსამბლის“ პირველი სპექტაკლი „დედილა კურაჟი“, რამაც განსაზღვრა და ერთგვარად დააკანონა კიდეც ბრეჰტის პიესების გაფორმების სტილისტიკა მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრში, იგი ბრეჰტისეული იყო, იმიტომაც, რომ ბრწყვიალა თეატრალობის, დეკორატიულობის, პომპეზურობის აშკარა ანტითეზად აღიქმე-ბოდა. ეს ფარდა ჩვეულებრივი, ცხოვრებისეული თვალსაზრისით, არაფერს ამბობდა, ე. ი. არც პეიზაჟს გამოხატავდა, არც შენობის კედელს, არც სეჩუანის ქალაქის ხედს, მაგრამ თავისი უხეში, ტლანქი ფაქტურით, ნაცრისფერი ტონით ქმნიდა იმგვარ განწყო-ბილებას, რომელიც შესანიშნავად ეხამებოდა პიესის მთავარი გმირის შენ ტეს თავგადასავალს. მხატვარ გოგი მესხიშვილის მიერ ეს უეჭველად ზუსტად და მხატვრულად შექმნილი გარემო — მთე-ლი სპექტაკლის ორგანული ნაწილი „დარღვეული“ იყო წინა, მკრთალი მოვარდისფრო აბრეშუმის ფარდით, რომელიც აშკარად კონტრასტული იყო გარემოს მთლიანი კოლორიტის მიმართ. იგი არ შეესაბამებოდა სპექტაკლს არც ფაქტურით, არც ფერის ტონა-ლობით. ფარდა, რომელიც თეატრში თეატრის არსებობაზე მიუთი-თებდა (ბრეჰტის თეატრის არსენალში იგი „გაუცხოების“ ერთ-ერთი ხერხია), რეჟისორს საშუალებას აძლევდა სრულიად გამოე-ცალკევებინა, გამოეყო, „გაეუცხოებინა“ საკვანძო მომენტები. ამ გარემოში შემოდიოდა ს. ჰიაურელი და ფაქტიურად იწყებდა სპექტაკლს. ამ შემოსვლას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა როგორც მსახიობისთვის, ასევე რეჟისორისათვის, ვინაიდან უკვე დრო იყო

დამდგარი იმისა, რომ აუცილებლად დაწყებულიყო მოქმედება (აქამდე რაც ვნახეთ მხოლოდ ტექსტის ილუსტრაცია იყო) და გარკვეულიყო სპექტაკლის სტილისტიკური თავისებურებაც. ს. ჭიაურელის შენ ტე შემოდიოდა ტანის რწევით, მაღლა აწეული ხელით ესალმებოდა ვანგს — წყლის გამყიდველს და თითქოს, დარბაზში მსხდომ მაყურებელსაც. ამ შემთხვევაში მსახიობი არ მალავდა, რომ იგი სწორედ სოფიკო ჭიაურელია და საგანგებოდ გამოდის სცენაზე, რათა ითამაშოს შენ ტე, ესე იგი, იმთავითვე კი არ ვხედავდით პიესის გმირს, არამედ ვხედავდით მსახიობს, რომელსაც ეს გმირი უნდა ეთამაშნა. მართლაც, იწყებოდა გმირის წარმოდგენა და, ამავე დროს, მსახიობის ამ გმირთან დამოკიდებულების ჩვენება. ეს ორმხრივობა, რეალისტურ ტრადიციებზე აღზრდილი მსახიობისათვის ძნელი მისაღწევი იყო. მსახიობის დამოკიდებულება განსახიერებულ გმირთან, რაც „გაუცხოების ეფექტის“ ერთ-ერთ საფუძველს შეადგენს, მიიღწევა „ზონგების“ წარმოთქმა-წამღერებით, რეჩიტატივით, დეკლამაციით და სხვა მსახიობური საშუალებებით. იური ლუბიმოვის „სეჩუანელ კეთილ ადამიანში“ მსახიობის დამოკიდებულება გმირისადმი გამოხატული იყო მხოლოდ მას შემდეგ, როცა მსახიობი — გმირი აბსოლუტურად „ამოღებული“ იყო სიტუაციიდან, გამოთიშული, სხვა იყო, დამოუკიდებელი, „გაჩერებული“, როგორც ე. წ. „სტოპ-კადრში“ („გაუცხოების ეფექტის“ გამო რ. სტურუა ერთგან შენიშნავდა, რომ მისი ახსნა უფრო ადვილია ფილოსოფიური პოზიციიდან, ვიდრე თეატრის პოზიციიდანო). „პიტერ ბრუკს ეკუთვნის, ვგონებ, ყველაზე უკეთესი განმარტება გაუცხოების პრინციპისა. გაუცხოება ეს არის მოწოდება შეჩერებისაკენ, გაუცხოება ჰკვეთს ხოლმე, სინათლეზე გამოაქვს მოვლენა, გვაიძულებს ახლებურად შევხედოთ მას“ (გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 5. XII. 1980 წ.).

ი. ლუბიმოვის სპექტაკლში შენ ტე-შუი ტახ როლის შემსრულებელი ზ. სლავინა მძაფრ ეპიზოდებში, როცა საკუთარი სიკეთისაგან ცუდ დღეში ვარდებოდა — წინ გამოიჭრებოდა, დგებოდა რამპასთან და ჩვენ, მაყურებელს გვიხსნიდა შენ ტეს საქციელს. მას, როგორც წესი, უკან მოჰყვებოდა ორი მუსიკოსი (გიტარით და აკორდეონით) და მსახიობის ყოველ სიტყვას, ყოველ

ჟესტს მუსიკალური აკორდით აღნიშნავდა. უკიდურესობამდე მისული შე ტე-ზ. სლავინა, ზოგჯერ მაყურებელსაც კი არ მომართავდა უშუალოდ, არამედ საკუთარი სულის სასოწარკვეთილ უმწეობას შეღაღადებდა.

„გამოყოფის“, სიტუაციიდან „ამოღების“ საუკეთესო მაგალითი: შენ ტე, როცა შუი ტად გარდაიქმნებოდა შავ სათვალეს იკეთებდა და ცილინდრს იხურავდა. ეს არ იყო, ცხადია, სრული „გარდასახვა“, რეჟისორი ენდობოდა მაყურებელს, რომელსაც უნდა დაეჯერებინა, რომ შუი ტას ცნობა შეუძლებელი იყო. ერთ სცენაში, როცა შენ ტეს შუი ტას კოსტიუმი ეცვა და ბედის დრამატული შეტრიალების გამო თავზარდაცემული შეშდებოდა, მსახიობის უკან ეს ორი მუსიკოსი მღეროდა. ქალი იდგა ხმაჩაწყვეტილი, გაჩუმებული, მწუხარებისგან სახემოქცეული. სათვალე მოხსნილი ჰქონდა, — ცილინდრი კი ისევ ეხურა თავზე. მისი უძრავი, ტრაგიკული გრიმასით გადასერილი სახე ნიღაბს ემსგავსებოდა, მაგრამ ეს იყო ნიღაბი საცოდავი კლოუნისა, რომელსაც თავისი ნამდვილი სახე ვერ დაუმალავს. რ. სტურუას სპექტაკლში ეს „დამოკიდებულება“ (მსახიობი-გმირი) სხვაგვარად იყო გადაწყვეტილი, რაც ოჟისორისა და მსახიობის ორიგინალურ აზროვნებას ცხადყოფდა. აქ როლიდან „გამოთიშვა“ უფრო ნატიფი, რთული და ნიუანსირებული იყო, თეატრალური ხელოვნების თვალსაზრისით უფრო სხვა, უფრო „რეალისტურ“ სტილში გადაწყვეტილი. ს. ჰიაურელი წარმოადგენდა შენ ტეს, ქმნიდა იმის ილუზიას, რომ ეს ბედკრული კეთილი ადამიანი მართლაც ასე მოიქცეოდა სეჩუანში, მაგრამ „ზონგების“ შესრულების დროს, როცა დგებოდა მომენტი როლიდან გამოთიშვისა, მსახიობი მთლიანად არ ტოვებდა თავის ნიღაბს, უცებ არ შლიდა გმირის ერთხელ უკვე მოხაზულ პორტრეტს — ეს იყო შენ ტე და, ამავე დროს, უკვე აღარ იყო შენ ტე. მსახიობი ამას აღწევდა როლის ტონალობისა და პლასტიკური ნახატის შეცვლით. ეს გრადაცია, ფაქიზი გადასვლები უაღრეს სიზუსტესა და ოსტატობას საჭიროებდა, ვინაიდან ეს იყო ბრეჰტის გმირების ჩვენების თავისებური გზა — რომელიც არც მთლად ბრეჰტისეული იყო, ანუ, არც მთლად ანტიილუზიური და არც მთლად რეალისტურ-მიმსგავსებითი, ილუზიური. რასაკვი-

რველია, ბრეჰტის „ეპიკურ“ თეატრში სულ მთლად არ არის გამორიცხული შესრულების ილუზიური ხერხი, იგი იგულისხმება კიდეც („თეატრი შეიძლება ერთდროულად ობიექტივირებას ახდენდეს და ფსიქოლოგიზირებასაც ცდილობდეს“. — ბრეჰტი), მაგრამ არა ასე აშკარად პარაბოლური პიესის თამაშის დროს. ერთი სიტყვით, გმირის სცენაზე წარმოდგენის რ. სტურუასა და ს. ჭიაურელისეულ რთულ პარტიტურას მრავალი ხიფათი ახლდა თან, რომელიც ბოლომდე მთლად წარმატებით არ იყო დაძლეული. ბრეჰტის დრამატურგიის ერთი უცნაურობა ისიცაა, რომ მისი ფორმა მაცდურია. სცენაზე გადატანისას იგი ემორჩილება, როგორც მსახიობურ გარდასახვას, ასევე წარმოდგენას (მე აქ არ ვლაპარაკობ საბოლოო მხატვრულ ეფექტზე), ე. ი. შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ პიესის თამაში შეიძლება ძველი ე. წ. „არისტოტელესეული დრამის“ ხერხით და წმინდა წარმოდგენითაც. „გაუცხოების ეფექტის“ მეთოდი განსაკუთრებულ (განსხვავებულის აზრით) აქტიორულ ტექნიკას და კულტურას მოითხოვდა. მსახიობი არ უნდა აცდუნოს იმის ილუზიამ, რომ რაკი გარდასახვა გამორიცხულია, გმირის წარმოდგენა ამიტომაც, შეიძლება გაცილებით იოლი იყოს. პირიქით, სინამდვილეში ამ „ხერხში“ თამაში მოითხოვდა ნამდვილ თეატრალობას, დეტალების სიზუსტეს, გონიერებასა და შინაგან კონტროლს. ეს ის პერიოდია, როცა რეჟისორი და მის სპექტაკლებში დაკავებული მსახიობები პირველად ეუფლებოდნენ, „გაუცხოების“ ტექნიკას და ინერციის წყალობით ილუზიური თეატრის გავლენისაგან მთლად თავისუფალი არ იყვნენ. ის გზა, რომელიც რ. სტურუამ და ს. ჭიაურელმა აირჩიეს შენ ტეს წარმოსადგენად იმით იყო რთული, რომ ამ თითქოსდა შეუმჩნეველი, ნატიფი „გაუცხოების“, გადასვლის ნიუანსირების დროს, როლიდან სრული გამოთიშვა შეიძლება შეუძლებელიც კი გამხდარიყო, ანდა, სხვა შემთხვევაში, როლის ეს ნიუანსირება სავსებით გამოჰპარვოდა მაყურებლის მზერას. ეს ნიშნავდა იმას, რომ „გაუცხოების ეფექტის“ ზემოქმედების ძალა შეგვესუსტებინა და. დავშორებოდით ბრეჰტის ესთეტიკას. ასეთი რამ ხდებოდა კიდეც სპექტაკლში და ამიტომაც იყო იგი არათანამიმდევრული, არამთლიანი. რეჟისორი ხან „ერწყმოდა“ ბრეჰტს, ხან შორდებოდა მას. ზოგჯერ ს. ჭიაურელის დამოკიდებულება შენ ტესადმი,

ანუ მისი დაშორება ამ გმირიდან არ იყო შესამჩნევი, ამ დროს ის ტექსტი, რომლითაც ბრეჰტი მსახიობს მაყურებელთან ალაპარაკებს, ე. ი. ტექსტი, რომელიც როლის შემსრულებელს ეკუთვნის და არა თვით როლს, ს. ჰიაურელს მიჰყავდა მონოლოგური პრინციპით (ე. ი. ამას გმირი ამბობდა და არა მსახიობი), ანუ ძველი თეატრის პრინციპით, რასაც ბრეჰტი ეწინააღმდეგება. თუმც თვით ფორმა მონოლოგისა ბრეჰტს „ეპიკური“ თეატრის აუცილებელ ელემენტად მიაჩნდა, მაგრამ როცა ამას მსახიობი წარმოთქვამდა თავისი სახელით და არა „სხვად ქცეული“. სამაგიეროდ შენ ტეს ერთ-ერთი მთავარი ზონგი, რ. სტურუამ, თავისებურად გააუცხოვა და ხაზგასმულად, აშკარა მონოლოგად გადააქცია, რითაც მოულოდნელ ეფექტს მიაღწია... ეს იყო ფინალური სცენის შემდეგ წარმოთქმული სიტყვა-მონოლოგი უშუალოდ მაყურებლისაკენ მიმართული. ეს მონოლოგი პასუხია ღმერთების პარადოქსულ დასკვნაზე: „არა, აქ სრული წესრიგია“.

ძვირფასო ხალხო, მოგვიტევე, ნუ გვიწყენს კაცი,
ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ფინალი დამთავრდა მარცხით.
ვერ გაგრძნობინეთ ამ ბაჯაღლო ლეგენდის ეშხი
და ასე მწარე დასასრული ერგო ჩვენს ხელში.
სათქმელი ვერ ვთქვით, თუმცა უკვე ფარდა დაეშვა
და შევუპყრივართ შეშფოთებას, რაღაც კაეშანს
ეგებ ამაოდ დავშვრით, შიშით ნათილისმარი?
ჩვენი ლოზუნგი გვერდზე დარჩა, ჩვენი მიზანი.

„ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ფინალი დამთავრდა მარცხით“ და „სათქმელი ვერ ვთქვით, თუმცა უკვე ფარდა დაეშვა“ — სპექტაკლში ორაზროვნად ჟღერდა. ერთი მხრივ, ეს იყო სპექტაკლის ავტორთა დამოკიდებულება სცენაზე გათამაშებული რეალობის მიმართ, ხოლო მეორე მხრივ, ეს იყო რეზიუმე, შეფასება თვით სპექტაკლისა, როგორც მხატვრული მოვლენის — „ეგებ ამაოდ დავშვრით, შიშით ნათილისმარი?“ — მიუხედით, ისე არ გამოგვივიდა სპექტაკლი, როგორც გვქონდა თავდაპირველად ჩაფიქრებული — თითქოს ამას გვეუბნებოდა თვით რ. სტურუა თავისი მსახიობის პირით.

იქნებ მოძებნო, დასასრულის სულ სხვა გზა-კვალი,
ის უნდა იყოს,
უნდა იყოს,
იყოს სხვაგვარი.

(პიესა გერმანულიდან თარგმნა ნოდარ რუხაძემ, ლექსები თარგმნა ავთანდილ სვანმა. გამ. „ხელოვნება“, 1979 წ.).

და მაინც, ს. ჰიაურელი თავის გმირზე „მესამე პირში“ არ ლაპარაკობდა, მაგრამ როლის ქვეტექსტი მუდმივად საგრძნობი იყო: შეხედეთ ამ საცოდავ შენ ტეს, რომელსაც მე ამ საღამოს წარმოგიდგენთ, რა საბრალოა იგი. რა უმწეოა და რა ძნელია იყოს კეთილი ამ მოუწყობელ, გაუტანელ წუთისოფელში, სადაც ყველას წაგლეჯაზე უჭირავს თვალი, სადაც ყველა იმის მეცადინეობაშია, როგორმე ძირს დაგცეს, გაგთელოს, მოგატყუოს და ამაზე ააგოს საკუთარი კეთილდღეობა.

განსაკუთრებული სირთულე, რომელიც ვირტუოზულად იყო დაძლეული ს. ჰიაურელის მიერ, მდგომარეობდა კეთილი ქალის — შენ ტეს შუი ტად, — პირქუშ მამაკაცად „გარდაქმნაში“. ორივე როლს განსხვავებული პლასტიკა და ტონალობა ედო საფუძვლად, მაგრამ მაყურებელს სულ ახსოვდა, რომ ეს ერთი მსახიობია ორად „განსხვისებული“. შენ ტეს ისევე უჭირდა კეთილ ადამიანად ყოფნა, როგორც შუი ტად გადაქცეულს ეძნელებოდა ავკაცობა. ჩვენ ვხედავდით და ვგრძნობდით, რომ შუი ტას ნიღბის ქვეშ ისევ ძველი შენ ტე ცოცხლობდა. გუმანით ვხვდებოდით, თუმც ვერ ვხედავდით, თუ როგორ იცვლებოდა ტანჯვისაგან შენ ტეს სახე ნიღაბქვეშ, ვინაიდან მას საკუთარი ბუნების შეცვლა არ შეეძლო, კეთილი ადამიანი იყო და იძულებული გახდა თავისივე თავისთვის ეღალატა, „გაეუცხოებინა“ საკუთარი ბუნება და ქცეულიყო საწინააღმდეგო ბუნების ადამიანად — ბოროტ შუი ტად. შუი ტა — ნიღაბია მხოლოდ და ნიღბადვე რჩება ბოლომდე. როგორადაც არ უნდა „გაუცხოვდეს“ ადამიანი საკუთარი შინაგანი ბუნების მიმართ, მისი პირვანდელი არსება უცვლელია მაინც (აკი მიხვდა კიდეც, რომ ეს „ბოლოს და ბოლოს ის არის, რაც არის“).

ბრეჰტის ერთ-ერთი პარადოქსის შინაარსი ისაა, რომ სიკეთე

ბოროტებას უხმობს გამარჯვების მისაღწევად და მას იხდის მოკავშირედ. ასეთი იყო სეჩუანური ცხოვრების წესი!

მაგრამ განა მარტო სეჩუანური?..

სოციალური სიმახვილის, აზრის თანმიმდევრულობის და მისი ლოგიკურობის თვალსაზრისით სპექტაკლი ეჭვს არ იწვევდა და ასევე თანმიმდევრული რომ ყოფილიყო რეჟისორი თავის მხატვრულ-სცენურ საშუალებებში, მაშინ, ცხადია, მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენასთან გვექნებოდა საქმე.

მიამიტობა იქნებოდა იმის წარმოდგენა, თითქოს ამ სპექტაკლის დადგმისას, რ. სტურუას ხელში ეჭირა ბრეჰტის თეორიული ნაშრომები „ეპიკური“ თეატრის თეორიაზე, „გაუცხოების ეფექტზე“, ანდა მისი „მცირე ორგანონი“ თეატრისათვის, ისევე როგორც გულუბრყვილობაა, იმის წარმოდგენაც, რომ ამ სპექტაკლის შემფასებელსაც ხელში ეს შრომები ეჭიროს და „ეპიკური“ თეატრის თეორიულ დებულებებს უსადაგებდეს სპექტაკლს, ამ ცოცხალ ორგანიზმს, რომლის თავისებურება განპირობებულია, არა მარტო დრამატურგიული კანონებით, არამედ რეჟისორისა და მსახიობების, მთლიანად თეატრის სტილითა და ტრადიციებით. სწორედ ამ გარემოებამაც განაპირობა, ჩემის აზრით, სპექტაკლის შედარებით წარუმატებლობა. მაშინ, როცა სტურუამ შეძლო ბრეჰტის ესთეტიკის, ბრეჰტის თეატრის შერწყმა ქართულ ტრადიციასთან, ჩვენს სანახაობრივ-თეატრალურ კულტურასთან, შედეგიც ბრწყინვალე მივიღეთ. ვგულისხმობ „კავკასიური ცარცის წრეს“, სპექტაკლის უკლებლივ ყველა სცენას. აქ კი, „სეჩუანელ კეთილ ადამიანში“, ასეთი სრულყოფილი იყო ქორწილის სცენა. გულისშემძვრელი სასოწარკვეთილებით და სიხარულით იყო გაჟღენთილი „ინტერმედია ფარდის წინ“, როცა საქორწილოდ მორთული შენ ტე ჯვრის დასაწერად მიდის ქალაქის გარეუბნის იაფფასიან რესტორანში: „ახლა საქორწილო გზაზე დამდგარს, შიშისა და სიხარულის გრძნობა, ერთდროულად მეუფლება“ ამბობდა ს. ჰიაურელი მცირე ფარდის წინ მდგარი და ჩვენ ვგრძნობდით, რომ მის სხეულში გამოუცნობი მომავლის შიში უფრო ჩასახლებულა, ვიდრე სიხარული. გადასწევდა „თეატრში თეატრის“ ფარდას და რესტორნის ინტერიერში აღმოჩნდებოდა. ეს იყო ერთდროულად ქორწილიც და ქორწილის პაროდიაც. არავის აინტერესებდა პატარძალი: უმუშე-

ვრები, „ნაძირალები“, ნათესავის ნათესავები (არც ერთი არ იყო შუი ტას ნათესავი), ერთი სიტყვით, მექორწილეთა ეს ჯრელი საზოგადოება მხოლოდ იმის ცდაში იყო, რაც შეიძლება მეტი ეჭამა და მეტი დაელია. აქ ყველას თავისი საფიქრალი ჰქონდა: სანაძო, მფრინავი ზუნი ელოდება შუი ტას, რათა დაპირებული 300 დოლარი მიიღოს, დედამისი, ქ-ნი იანგი, ხან რესტორანში შევარდება, ხან ქუჩაში გამოვარდება (ისიც შუი ტას ელოდება). რასაკვირველია, ყველა ხედავს და გრძნობს, რომ შენ ტეს ქორწინება ფიქციაა, რომ სასტიკად შეცდა ეს კეთილი ქალი. შენ ტე კი „სიხარულისგან“ ცრემლმორეული გაჰყვირის სტუმართა გასაგონად, „არ შევმცდარვარ, ზუნს ცოლად რომ გავყევი. მას არაფრით არ გამოუხატავს იმედის გაცრუება“. ზუნის დედა — სალომე ყანჩელი — კი, აფორიაქებულია, აშკარად ნათხოვარ ძვირფასეულობაში გახვეული, კვლავ, შერბის და გამორბის რესტორანში, ხან სტუმართა შორის დაფარფატებს. მარჯვენა ფეხზე მარცხენა ტუფლი აცვია, მარცხენაზე — მარჯვენა და მიუხედავად იმისა, რომ არავის აინტერესებს, თუ როგორია მისი შვილი (დედა-შვილის დამოკიდებულება კი წმინდა ანგარებიანია), საჯაროდ აცხადებს: „ჩემი შვილით აღფრთოვანებული ვარ. სულ იმას ვეჩიჩინებოდი, ვისაც კი ხელს დაადებ, ყველა ცოლად წამოგყვება-მეთქი“.

ორივე დედა-შვილი ფულს ელოდება შუი ტასაგან (ის კი ვერ მოვა, რადგან შენ ტე ანუ იგივე შუი ტა, აქაა, იგი პატარძალია). ერთდროულად ცეცხლმოკიდებულნი და დამდუღრულნი ცდილობენ შეაჩერონ ქორწინება, გადასდონ, იქნებ ჩაშალონ კიდეც, მაგრამ ქორწილი სტუმრებისთვის მაგრადაა გახურებული, მთვრალი საზოგადოება პირდაპირ ბოთლით ისხამს ხახაში ღვინოს. ქ-ნი იანგი კი განაგრძობს, ჩემი შვილი მეუბნებაო — „ცოლს სიყვარულით ვირთავ, ფული გადამწყვეტი არ არის, ეს ქორწინება სიყვარულითააო“.

მფრინავი ზუნი, დროის გაწელვის მიზნით გამოცდას უწყობს საპატარძლოს „შეგიძლია, სამი ჩაის ფოთლისაგან ხუთი ფინჯანი ჩაი მოადუღო“ და როცა უარყოფით პასუხს მიიღებდა, ვითომ დიდად გულმოსული და საწყრალოდ გათეთრებული კაცის სახეს მიიღებდა.

ამ დროს ბონზა ყოველნაირად იქაჩებოდა — ახლავე უნდა დავწეროვო ჯვარი სიძე-პატარძალს — ღვინით გალეშილი ფეხზე

ძლივს დგას, ხმას ვერ იღებს და ხელით ანიშნებს ჭალბატონ იანგს — დრო არ ითმენსო. „რესტორნის“ კარის ზანზალაკები გაუწყვეტლივ წკრიალებდნენ: — ვიღაც მოდიოდა, მაგრამ არავინაც არ მოდიოდა, კარებთან ფეხის ხმა ისმოდა, მაგრამ არავინ არ შემოდიოდა.

ქორწილი კი, რომელიც ფაქტიურად დამთავრდა, არა და არ იწყებოდა, მთვრალები დაბორიალებდნენ და ერთმანეთს ეხვეოდნენ, ბონზა ბარბაცით სტოვებდა მექორწილეებს, ერთი სტუმარი დაბეჯითებით ამტკიცებდა: „აყალმაყალი მოხდება. ვგრძნობ კიდეც და სუნიც მცემს. პატარძალი ქორწილს ელოდება, სიძე კი ბატონ ბიძაშვილს.

ზუნი — ბატონ ბიძაშვილს არ ეჩქარება“.

ოფიციანტის პროტესტის მიუხედავად (ფულის გადამხდელი არავინაა) მთვრალი სტუმრები სტოვებდნენ იქაურობას, არეულ დარბაზში სამნი რჩებოდნენ: სასოწარკვეთილი შენ ტე, მთვრალი სასიძო, დაბნეული სადედამთილო. აქ გ. ხარაბაძე ასრულებდა „სიმღერას წმინდა უშაბათო კვირაზე“.

ღარიბ ჰერქვეშ ვინც გაზრდილა
აკვანში აქვს ჩასძენილი;
როგორ დაჯდა ოქროს ტახტზე
ღატაკ ქალის პირმშო შვილი...
როდის უნდა მომხდარიყო?!
ეს დღე იყო... და არ იყო.

ეს იყო ჭეშმარიტად დამაფიქრებელი ტრაგიფარსი, რომელიც გვართობდა კიდეც და სევდითაც გვავსებდა. ინტერესმოკლებული არ იქნება თუ გავიხსენებთ, როგორ იყო დადგმული ქორწილის ეს სცენა ი. ლუბიმოვის სპექტაკლში. იგი უფრო ტრაგიკულ ტონალობაში მიდიოდა, სტუმრები ნახევარწრედ იყვნენ განლაგებული, თითქოს ლექცია უნდა მოისმინონ. კიდეში მჯდარ პირტიტველა ჭაბუკს მიმართავდნენ როგორც მღვდელს. არავითარი მაგიდა, არავითარი საჭმელი. სტუმრებს ხელში ეჭირათ ფინჯნები და როგორღაც გახევებულნი ისხდნენ—ეს „ანტიქორწილი“ იყო. თავიდანვე ვგრძნობდი, რომ იგი უეჭველად ნაღვლიან-დრამატული ნოტით დამთავრდებოდა. ამას შენ ტეს სახეც გვამცნობდა. ქალი უკვე მიმხვდარიყო თავის უბედურებას, მაგრამ არ სურდა ამის დაჯერე-

ბა, იგი ხედავდა სატრფოს ნამდვილ სახეს და არ უნდოდა მისი დანახვა.

მართალია, ბრეჰტი თავის თეორიულ წერილებში ამტკიცებდა, ჩემი რეჟისორული და დრამატურგიული მეთოდი გადმოსაცემად არის ძნელი, თორემ პრაქტიკულად მისი განხორციელება სცენაზე არც ისე რთულიაო, მაგრამ სწორედ თეატრალურმა პრაქტიკამ დაამტკიცა, რომ ეს მთლად სწორი არ არის და ბრეჰტისათვის ჩვეული ეშმაკობაა მხოლოდ. მისი ყოველი პიესის დადგმა უამრავ სიძნელესთან არის დაკავშირებული. რთული მარტო პარადოქსული აზროვნების წვდომა და განსხეულება როდია. რთულია თამაშის ტექნიკის გარდაქმნა. ამ დადგმამდე ამ მსახიობური ტექნიკის ათვისება დაბეჯითებით და თანმიმდევრობით არავის უცდია ქართულ სცენაზე. ამიტომ ბრეჰტის ყოველი პიესის დადგმის თვით ფაქტიც კი მისასალმებელი იყო, როგორც ცდა თეატრალური შეზღუდულობიდან გასვლისა და ქართული თეატრის გამომსახველ საშუალებათა გამდიდრებისა.

ბრეჰტი ამბობდა, რომ თეატრს შეუძლია იმ შემთხვევაში ასახოს სინამდვილე, თუ ეს არის ისეთი სინამდვილე, რომლის შეცვლა შესაძლებელია. რ. სტურუა სპექტაკლში გვიჩვენებდა სინამდვილეს, რომლის შეცვლა არა თუ შესაძლებელია, არამედ აუცილებელიცაა. ესაა კრიტიკული დამოკიდებულება მოცემული სინამდვილისადმი: „პროვინცია სეჩუანი პარაბოლაა, რომელშიც განზოგადებულია მთელი ქვეყანა, სადაც ადამიანი ადამიანს ექსპლოატაციას უწევს“, — ამბობდა ბრეჰტი პიესის შესავალში.

სპექტაკლი იწყებოდა ღმერთების მოვლინებით ამქვეყნად. ისინი ეძებენ კეთილ ადამიანს. თვით ღმერთების არსებობა არის პიესის ალეგორიული, ეპიკური ფონი. ისინი „ობიექტურნი“ უნდა იყვნენ. მაგრამ ეს ობიექტურობა სპექტაკლში ძალზე ინერტულად იყო წარმოდგენილი. აქ არ იყო თამაში, ირონია. რეჟისორის მიერ ბრწყინვალედ მიგნებული ერთი კომედიური დეტალი — ღმერთები ჩვეულებრივი სპორტული სანახაობისათვის დამახასიათებელი მსაჯებივით ციფრების ჩვენებით აფასებდნენ შენ ტეს ბუნების ავკარგიანობას — მოშვებულად, ეფექტის გარეშე იყო გათამაშებული. შესაძლოა, „გაუცხოების ეფექტის“ კანონებით, ეს ღმერთები უკიდურესად „დამიწებულნი“, გაპრიმიტივებულნი იყვნენ,

ვინაიდან ამ შემთხვევაში, ეფექტი — უჩვეულოს, გამონაკლისის, იშვიათის ყოველდღიურ, ჩვეულებრივ მოვლენად გადაქცევას გულისხმობდა, გულისხმობდა ზეციურისადმი მიწიერ დამოკიდებულებას, მაგრამ ეს ღმერთები იმდენად იყვნენ ყოფითობამდე დაყვანილნი, პრიმიტიულად გაუბრალოებულნი, რომ ეს შორს იყო პარაბოლური წარმოსახვისაგან.

როგორც ვთქვით, ს. ჭიაურელი არ ცდილობდა შენ ტე ზუსტად გარდაესახა შუი ტად. აქ მცირე გარეგნული დეტალები იყო გამოყენებული. ჩვენ მხოლოდ ნიღაბს კი არ ვხედავდით, რომელიც მსახიობს სახეზე აუფარებია, ეს იყო ნიღაბი უფრო ფართო გაგებით, რომელსაც — თუ შეიძლება — ადამიანური ნიღაბი ვუწოდოთ. ამიტომ ახდენდა ასეთ დიდ შთაბეჭდილებას ბოროტი „ბიძის" შუი ტას „ნიღბის" მიერ გულის სიღრმიდან ამომსკდარი ის სიტყვები, რომელსაც მხოლოდ ქალძს (შენ ტე) გული თუ ამოჩკვნესებდა. აქ, ჩვენ, ისე როგორც არც ერთ სხვა სცენაში, ვხედავდით ნიღბისა და აზრის შეუსაბამობას, მოჩვენებისა და რეალობის კონფლიქტს, რაც ძლიერ დრამატულ ეფექტს ქმნიდა. ასევე სწორი ფსიქოლოგიური განწყობით, თუ ვისესხებთ განცდის თეატრის ამ ტერმინს, პლასტიკურად და თეატრალურად იყო გათამაშებული მფრინავ იანგ ზუნთან (მსახიობი გოგი ცარაბაძე) დაკავშირებული ყველა სცენა, განსაკუთრებით პირველი შეხვედრა, შენ ტეს დაბრუნება დილის რიჟრაჟში, როცა მას ვხედავდით განწმენდილს, გაცისკროვნებულს, რომლის თვალში სეჩუანის ნაცრისფერი პეიზაჟი მრავალფეროვანი და მიმზიდველი ჩანდა, ვხედავდით კეთილ ქალს, რომლისათვის ადამიანური ბიწიერებანი, შიმშილი, დევნა, შეურაცხყოფა უკვე აღარ არსებობს. ბედნიერებისაგან ისე იყო გათანგული, რომ ეთიშებოდა ამ სამყაროს. „გამოთიშვის" ეს ეფექტი პლასტიკურად კიდევ ერთხელ თამაშდებოდა, როცა შენ ტე თავის წარმოსახულ ბავშვს დაასეირნებდა სეჩუანის ქუჩებში და მასთან „ყანრულ" სცენებს გაითამაშებდა. „ოი, სიხარულო! ჩემს მუცელში პატარა ადამიანი ჩაისახა. ჯერ კიდევ შეუმჩნეველია, მაგრამ იგი უკვე აქ არის. სამყარო მას საიდუმლოდ ელოდება. ქალაქებში უკვე ლაპარაკობენ, გაჩნდა ისეთი ვინმე, ვისაც ანგარიში უნდა გაეწიოს (იგი საზოგადოებრიობას თავის პატარა შვილს წარუდგენს). მფრინავია... (და პატარა შვილი ხელჩაკიდე-

ბული „დაჰყავს“). მოდი შვილო, შეხედე ქვეყანას. აგერ ტე წელში მოიხარე, მიესალმე (შენ ტე წელში მოიხრება), ასე, ახლა თქვენ ნაცნობები ხართ. მომისმინე, აგერ მეთულუხჩე მოდის. მეგობარია, ხელი გაუწოდე, ნუ გეშინია. „გეთაყვა, ერთი ჭიქა სუფთა წყალი ჩემი შვილისათვის, ცხელა“ (შენ ტე ჭიქა წყალს აწვდის შვილს).

პანტომიმისა და სიტყვის (ავტორის რემარკებიანად) სრული ჰარმონია იყო აქ. ს. ჭიაურელი თითქოს ჩვენ თვალწინ „ჩაატარებდა“ მეთულუხჩეს, პოლიციელს, მდიდარი კაცის ალუბლებიან ბაღს, ჩვენ „ვხედავდით“ თუ როგორ ჰამდა იგი ჩვილი ბავშვის ხელით მოკრეფილ ალუბლებს... და რაც უფრო ხაზგასმულად თეატრალური იყო ამგვარი სცენები, მით უფრო თვალსაჩინო იყო ჩვენებისა და წარმოდგენის ხერხი, ასე ორგანული ამ სპექტაკლისათვის.

მაგრამ ზოგჯერ ეს თეატრალობა, ამ შემთხვევაში ვუწოდოთ მას „გაუცხოება“, რეჟისორის შესაძლებლობათა საზღვრებს მიღმა რჩებოდა. ეს განსაკუთრებით მოულოდნელი იყო ისეთი რეჟისორისაგან, რომელმაც თავისი ადრეული სპექტაკლებით უკვე დაამტკიცა, თუ როგორ უყვარს გამძაფრება, მოქმედების გათეატრალება, სიტუაციებისა და პერსონაჟების გროტესკული წარმოსახვა. ახლა, შესაძლებელი რომ იყოს, წარმომიდგენია, როგორ დადგამდა იგი რვასულიან ოჯახთან დაკავშირებულ სცენებს, რომლებიც მაშინ სპექტაკლში ძალზე დეკორატიული, ორნამენტული იყო. ამ შემთხვევაში ბრეჰტისათვის ეს იყო ბრბო, მაგრამ მას გარკვეული სოციალური და თეატრალური ფუნქცია ეკისრებოდა. რეჟისორმა კი სავსებით წაართვა ამ ოჯახის წევრებს „ზონგები“, რაც პიესაში მათ არსებობას გარკვეულ აზრს ანიჭებდა. მსახიობები მანეკენებივით შემოდიოდნენ სცენაზე და ასევე გადიოდნენ სცენიდან. უსულოთა ეს ხროვა მოულოდნელად ალაპარაკდებოდა ფინალში. გასაგები იყო რეჟისორის ჩანაფიქრი: — მას სურდა მოულოდნელობის ეფექტით შეექმნა გაუცხოების ეფექტი, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს არ გამოვიდა.

შესანიშნავად დაწერილი ეპიზოდური როლები (პოლიციელი, ხალიჩებით მოვაჭრე მოხუცი ცოლ-ქმარი, წყლის გამყიდველი) აქ თითქოს ყოფითი სპექტაკლებიდან გადმოსახლდნენ, იმდენად არაორგანული იყო მათი მოქმედება.

გამონაკლისი იყო პატარა როლი დალაქ შუ ფუისა, რომელსაც

ბრწყინვალედ თამაშობდა გურამ საღარაძე. ეს იყო პატარა შედევრი, ნათამაშევი თეატრალური ოსტატობის ყველა წესის მიხედვით. აქ რეჟისორი არ ერიდებოდა გაზვიადებას, უკიდურეს თეატრალობას, წარმოსახვის თამაშს. ყველაფერი გაზვიადებული და ჰეშმარიტი გროტესკული სითამამით იყო გათამაშებული გ. საღარაძის მიერ. მისი მოძრაობა იყო რბილი და არამყარი, თითქოს ცვილისაგან იყო შეჭმნილი ამ დალაქის სხეული (ი. ლუბიმოვის სპექტაკლში ბატონი შუ ფუ მთელს თავის სასიყვარულო გზნებას ხელების, ფეხების, ტანის რიტმული მოძრაობა-ცეკვით გამოხატავდა). ეს სირბილე, ამორფულობა სხეულისა, ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნიდა, თითქოს პერსონაჟის ხმა, სხეული, თმა ტკბილ და სქელ ლაქში იყო გავლებული. მან თითქოს იღლიებში იგრძნო ეროსის — სიყვარულისა და ვნების ამ ღმერთის — ფრთების შეხება, რამაც მისი ცოდვილი სხეული გაამსუბუქა, მაღლა, ღრუბლებში აიტაცა. გახარებული, აღგზნებული, ვნებათა ნისლში გახვეული დალაქი ავანსცენაზე გამოდიოდა, „იღებდა“ წარმოსახულ ვიოლინოს და მისი ტკბილი ჰანგების თანხლებით მაყურებელს, ასევე დაშაქრული ხმით, თითქოს ბურუსიდან ესაუბრებოდა თავის სიყვარულზე, შენ ტესთან მოსალოდნელ შეხვედრაზე. „განცვიფრებული ვარ, როგორ ლამაზია ფროილაინ შენ ტე, თქმბაქოს მაღაზიის მფლობელი; ამ დრომდე სრულებით არ მომწონდა. სამი წუთია რაც იგი ვნახე, და მგონი უკვე, შემიყვარდა. დაუჯერებლად სიმპათიური პიროვნებაა!“...

ეს იყო მისი ცხოვრების ყველაზე ნეტარი წუთები, მაგრამ ჩვენ იმასაც ვხედავდით, რომ ამ დალაქის სხეულში ჩასახლდა არა ყოვლისმძლე ეროსი, არამედ თხისფეხებიანი და ეშმაკისრქებიანი პატარა ბაკქი, რომელიც აფორიაქებს მის უძლურ და განცხრომას მონატრებულ სხეულს... „ამ დროს, საერთოდ, როგორ ვულგარულსა და უწმინდურს არ ფიქრობენ! და მაინც არაფერი მოხდება, არაფერი. არავითარი ხელის შეხება: ვითომ შემთხვევითაც კი, მაშინაც, როცა სამარილეს ასაღებად ხელს გავწევ. მხოლოდ იდეების გაცვლა-გამოცვლას ექნება ადგილი. მაგიდაზე დადგმულ ყვავილებს შორის ორი სული ერთმანეთს იპოვის... შეთავაზებული იქნება თანაგრძნობა და დახმარება, მაგრამ თითქმის უხმა-

უროდ. ცხადია, ეს მხოლოდ გამოხედვით იქნება საცნაური, გამოხედვით, რომელიც შეიძლება სიტყვაზე მეტსაც ნიშნავდეს".

შენ ტეს შეყვარებული მფრინავის როლში გ. ხარაბაძე და რეჟისორი ასევე რთულ გზას ირჩევდნენ, რომელსაც წარმატებით სძლევდნენ კიდეც. ვგულისხმობ იმ მუდმივ გაურკვევლობას, ორაზროვნებას, რომელიც ამ როლის შესრულების მანერისთვის იყო დამახასიათებელი. ამის წყალობით შენარჩუნებული იყო ის ინტერესი გმირისადმი, რომელიც აუცილებელია ბრეჰტის აღსაქმელად. ამ გაურკვევლობის, გაოცებისა და ახალი, უცნაური შემოტრიალების წყალობით მაყურებელი კრიტიკულად განეწყობოდა ამ გმირისადმი. პასუხი გაურკვეველია, ვერ გაიგებ როგორია ეს მფრინავი იანგი. ამას „პროვოცირებას" უწოდებს ბრეჰტი — მაყურებელი როგორღაც გალიზიანებულია, შეშფოთებულია ასეთი გმირის მიმართ.

„ბერლინერ ანსამბლის" უპირველესი მსახიობი, ბრეჰტის თანამეცხედრე და თანამებრძოლი ჰელენ ვეიგელი ამბობდა: „თუ თქვენ გსურთ ითამაშოთ ბრეჰტი, ითამაშეთ იგი მხიარულად, იუმორითა და პოეზიით. ამას თქვენ ყველა მის პიესაში იპოვნით. ნუ ითამაშებთ ბრეჰტს, როგორც ბიბლიურ ბრძენკაცს". ჩვენ ვერ ვიტყოდით, რომ ამ სპექტაკლს აკლდა პოეზია — ამის მაგალითი იყო ს. ჭიაურელის თამაში, ვერც იმას ვიტყოდით, რომ მას აკლდა იუმორი — ამის მაგალითი იყო გ. სალარაძის თამაში, მაგრამ სპექტაკლს აკლდა ის მხიარული ტონი, მჩქეფარება, პარადოქსულობა, სტილის მთლიანობა, რაც კიდევ უფრო გამოკვეთდა იმ სერიოზულ და მძაფრ პრობლემებს, რაც პიესაში (და სპექტაკლშიც) იყო წამოჭრილი...

მაგრამ შორს არ იყო „კავკასიური ცარცის წრის" — „თეატრის ამ სავიზიტო ბარათის" — როგორც ედინბურგის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის დირექტორი ჯონ დრამონდი იტყოდა, პრემიერაც. ყოველი მომდევნო სპექტაკლი აახლოვებდა ამ ბედნიერ ვარსკვლავზე გაჩენილი სპექტაკლის ტრიუმფს...

* * *

გამოთქმა „სიყვარულიანი თამაში" დავით კლდიაშვილს ეკუთვნის. თავის შესანიშნავ მოგონებებში იგი მწარე ტკივილით წერ-

და — თავისი პიესების დადგმით უკმაყოფილო — „ჩემი სახეები სად გაჰქრნენ, სად გადასხვაფერდნენ“.

დიდი ხნის მანძილზე დ. კლდიაშვილის დრამატურგია ამოუცნობი სამყარო იყო ქართული თეატრისათვის. მისი მცირე ფორმის პიესები, სადაც ადამიანთა ცხოვრების ტრაგიკომიკური სურათია დახატული, ცალმხრივად გაიგო რეჟოლუციამდელმა ქართულმა თეატრმა (გამონაკლისიც იყო ვ. შალიკაშვილის — დარისპანი და ლ. მესხიშვილის მიერ დადგმული „ირინეს ბედნიერება“) — იგი ვერ ჩასწვდა მწერლის ღრმა ტრაგიზმს, მხიარული ნიღბით დაფარულ სულისშემარხეველ სევდას.

რუსთაველის თეატრში დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებთა დადგმას თავისი მცირე, მაგრამ ფრიად საგულისხმო ისტორია აქვს. 1922 წელს აკაკი ფალავამ განახორციელა დ. კლდიაშვილის ერთმოქმედებიანი პიესა „უბედურება“ („...მის პიესებში ეს სურათი ნამდვილი შედევრია. ამდენი უბრალოება სულისა და ამდენი ადამიანურობა მე სცენაზე ნაკლებ მინახავს“. — წერდა გაზ. „ქართული სიტყვის“ თეატრალური მიმომხილველი. იხ. ვ. კიკნაძე, „დავით კლდიაშვილის თეატრი“, გამ. „ხელოვნება“, 1973 წ., გვ. 91).

ორი სეზონის შემდეგ კვლავ ა. ფალავას რეჟისორობით დაიდგა „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ინსცენირება („რუსთაველის თეატრი დიდი ხანია ასე არ ამეტყველებულა მშობლიური განცდებითა და ფიქრებით... ქართველი მსახიობები ძლივს თავის ქერქში დავინახეთ — და გასაოცარი სინამდვილითაც განახასიერებს ჩვენი ცხოვრების ცრემლნარევი სიცილით მოსასმენი ამბავი, ნამდვილი ტრაგედია“—წერდა ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“. იხ. ვ. კიკნაძის დას. წიგნი. გვ. 99). ამ სპექტაკლის სიახლე (ქართული თეატრისათვის, ცხადია) იყო სცენაზე მთხრობელის შემოყვანა, რომელიც სურათებს შორის მაყურებელს ინსცენირებაში გამოტოვებულ ადგილებს მოუთხრობდა, რათა სანახაობა და სიტყვა ერთ მთლიანობაში წარმომდგარიყო.

ვ. კიკნაძეს თავის წიგნში, სადაც საინტერესოდაა განხილული როგორც დ. კლდიაშვილის დრამატურგია, ასევე მის ნაწარმოებთა საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლი, მოჰყავს გაზეთ „ქართული სიტყვის“ (1924, № 24) კრიტიკოსის ფრიად საგულისხმო დაკვირვება, რომელიც შორს სცილდება დ. კლდიაშვილის პიესების დადგმის

იმდროინდელ ტრადიციას და გამოირჩევა მწერლის „თეატრალურ სამყაროს“ ორიგინალური გაგებით: „სამანიშვილის დედინაცვლის“ განსახიერება შეიძლება ორი გზით. ერთი... „გზაა — სადა, რეალისტურ ხაზებში მომწყვდეული, გარეშე ყოველგვარი ტრიუკებისა, მაგრამ იუმორის წყაროში განბანილი, მეორე გზაა, გზა სტილიზაციის, გროტესკის ხაზებში გამართვისა. ეს გზაც საინტერესო იქნებოდა და, ცხადია, რეალიზმის მოწინააღმდეგე ბანაკს უფრო დააკმაყოფილებდა“ (გვ. 101).

1936 წელს რეჟისორმა კუკური პატარიძემ დადგა „შემოდგომის აზნაურები“, რომელსაც მაშინდელი პრესის აღიარებით, წარმატება ხვდა, მაგრამ ეს არსებითად იყო ნაბიჯი უკან დ. კლდიაშვილის შემოქმედების ათვისების პროცესში. კარგად მახსოვს თვით კ. პატარიძის მიერვე აღდგენილი ეს სპექტაკლი (1957 წ.). დ. კლდიაშვილის ტრაგიკომიკური სამყარო აქ დაყვანილი იყო ვოდევილურ სიტუაციამდე, გარეგნულ კომიკურობამდე, რეჟისორი „ამხილებდა“, ჰკიცხავდა მწერლის გმირებს, სრულიად ვერ გრძნობდა მათში ცხოვრების დრამატული კონფლიქტებიდან მომდინარე ტკივილებს, ახალ ისტორიულ ვითარებაში ადგილდაკარგულ აუტსაიდერად ქცეული თაობის შინაგან გაორებას. თეატრი დასცინოდა, „ამათრახებდა“ ხელმოკლე „შემოდგომის აზნაურებს“. თვით მწერალი კი ამბობდა, რომ მე ვწერდი ამ უბედური ადამიანებისადმი სიბრალულით გამსჭვალულიო. მებრალებოდა ადამიანი, რომელიც მახინჯმა ცხოვრებამ გააუბედურა და სასაცილო მდგომარეობაში ჩააყენა. ჩემი ცხოვრების გზაზე წინ მიმიძღოდა მხოლოდ ადამიანებისადმი სიყვარულიო. ამ სპექტაკლში კი (ინსცენირებაში გაერთიანებული იყო „სოლომონ მორბელაძე“ და „დარისპანის გასაჭირი“ — მოთხრობა და პიესა) პირდაპირ გამასხარავებული იყო დარისპანი. თითქოს დავიწყებას მიეცა კოტე მარჯანიშვილის ღრმააზროვანი შენიშვნაც: „დ. კლდიაშვილის პიესები სრულიად არ არიან სწორად გაგებულნი ჩვენი დამდგმელების მიერ. არ შეიძლება, მაგალითად, „დარისპანის გასაჭირიდან“ ანეკდოტური ვოდევილის შექმნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოები გაჟღენთილია ნამდვილი ტრაგიზმით. დიახ, მე ვამბობ, რომ ეს ტრაგიკომედია დგას სიცილისა და ცრემლების ზღვარზე“ (ჟურნ. „კავკასიონი“, № 1—2, 1924 წ.).

რუსთაველის თეატრის ეს სპექტაკლი კი მხოლოდ კომიკური ელემენტების ხაზგასმით ცდილობდა სასაცილო სიტუაციების შექმნას, სადაც დ. კლდიაშვილის გმირები გრძელჩოხებიან მანეკენებად იყვნენ ქცეულნი.

1952 წლის თეატრალურ სეზონში აკაკი ვასაძემ დადგა „დარისპანის გასაჭირი“, რომელიც გამოირჩეოდა პროფესიული ოსტატობითა და კულტურით, მაგრამ ამ სპექტაკლს ახალი სიტყვა არ უთქვამს დ. კლდიაშვილის ამ ყველაზე პოპულარული პიესის ინტერპრეტაციაში.

უაღრესად პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა მ. თუმანიშვილის სპექტაკლს („პოეზიის საღამო“), სადაც მეორე განყოფილება მთლიანად ეთმობოდა „დარისპანის გასაჭირს“ (1964 წლის სეზონი). საგულისხმოა, რომ „პოეზიის საღამოს“ დამდგმელ ჯგუფში რ. სტურუაც იყო (დამდგმელი მ. თუმანიშვილი. რეჟისორები ბ. კობახიძე, კ. შახარაძე, რ. სტურუა). ცხადია, ახალგაზრდა რეჟისორისათვის, რომელსაც ამ დროისათვის რუსთაველის თეატრის სცენაზე მხოლოდ ორი სპექტაკლი ჰქონდა დადგმული („მესამე სურვილი“, „ეახშმობის წინ“) განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მ. თუმანიშვილის მიერ — „დარისპანზე“ ჩატარებული მუშაობის მთელ პროცესს („მაგიდაზე კითხვიდან“, რეპეტიციებამდე, რეპეტიციიდან — სცენაზე), დიდი სერგო ზაქარიაძის მიერ დარისპანის როლის სიღრმეებში წვდომას, ამ სახის გამო რეჟისორსა და მსახიობს შორის გამართულ კამათს, მსჯელობას, აზრთა ურთიერთგაზიარებას და იმ დამუხტულ, ვიტყოდი დაელექტრებულ ატმოსფეროს, რომელიც თან სდევდა ს. ზაქარიაძის მუშაობას.

„ვისა ჰგავს დ. კლდიაშვილი? — კითხულობს მ. თუმანიშვილი თავის წიგნში „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ — არავის. ამ შემთხვევაში არავითარი შედარება არ გამოგვადგება, მას ანალოგს ვერ მოვუძებნით ვერსად, მთელს მსოფლიოში. დ. კლდიაშვილს ასახვის სრულიად განსხვავებული ხერხებისა და საშუალებების პალიტრა აქვს. და, თუ გნებავთ, სრულიად განსხვავებული ნატურაც, რომელიც მას შთააგონებს შემოქმედებისათვის და იდეებიც, რომლებიც მას აიძულებს კალამი აიღოს ხელში. დავით კლდიაშვილის განსაკუთრებული სამყაროა — მისივე წარმოსახვით შექმნილი

სამყარო, ეს მთელი თეატრია. მას თავისი გრძნობადი ბუნება აქვს. გრძნობად სამყაროს, ალბათ, თავისი განუმეორებელი კოლორიტი და თხრობის ხერხები აქვს" (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", № 3, 1982 წ.).

დ. კლდიაშვილის ეს „გრძნობადი ბუნება" ამოიცნეს სწორედ მ. თუმანიშვილმა და ს. ზაქარიაძემ, თავისი, მართლაც, განუმეორებელი კოლორიტით და სიღრმით. სპექტაკლის სახეს, მის თავისებურებას, რეჟისორის ჩანაფიქრის აზრს მაინც ს. ზაქარიაძის თამაში განაპირობებდა. მისი დარისპანი ჩვენში ერთდროულად იწვევდა სიცილსაც და სევდასაც (ს. ზაქარიაძე ღრმად იცნობდა უშანგი ჩხეიძის შემოქმედებას და, ცხადია, დარისპანის როლზე მუშაობისას, გაითვალისწინებდა თავისი დიდი წინამორბედის მიერ რადიოში ჩაწერილ „დარისპანს"). ეს იყო ენერგიული და უმწეო, მხნე და სასოწარკვეთილი მოხუცი. ტკივილით გვეკუმშებოდა გული, როცა მის ნაღვლიან სახეს შევცქეროდით და იმავ წამს გვეღიმებოდა მისი ტრაბახისა და „მოლხენის" გამო. როგორი აწრიალებული, აფორიაქებული, დაუდგრომელი იყო, როცა ცდილობდა კაროჟნაც შეეგდო მხიარული განწყობილების წრეში, თავისი „ბუზიკიანათ". ჩვენ ვხედავდით, რომ ს. ზაქარიაძის დარისპანი იძულებული იყო ეტრაბახა, მაგრამ ეს იძულება, სიცრუის თქმისა, სტანჯავდა მას. ს. ზაქარიაძემ შექმნა ტრაგიკული ნიღაბი ადამიანისა, რომელსაც არ სჯერა მის მიერვე შეთხზული სინამდვილისა, მაგრამ სურს, რომ სხვებმა დაიჯერონ, რათა ამ სხვების თვალში მაინც შეინარჩუნოს ადამიანური ღირსება. ს. ზაქარიაძე განსაკუთრებული რელიეფურობით გვიჩვენებდა იმ მწუხარებას, რომელიც ეუფლებოდა დარისპანს, როცა ხედავდა, რომ მიუხედავად მისი თავდაუზოგავი მცდელობისა მაინც არავის სჯეროდა მისი. ამიტომაც უფრო მეტის რიხით ამბობდა ხოლმე.

„თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ..."
„თამამად შემიძლია ვთქვა..."
„თამამად შემიძლია მოგახსენო..." და ა. შ.

ბოლოს დაღლილ, ადამიანების მიმართ გულგატეხილ დარისპანს, იმ მწარე შეგნებით გამსჭვალულს, რომ ქალიშვილს ვერ მოუნახა პატრონი, ვერ უშოვა ლუკმა-პური, აპათია იპყრობდა. წან-

წალმა, კაროჟნას „პროწიალმა“ მოღალა ცხოვრებისაგან ისედაც გატეხილი ს. ზაქარიაძის — დარისპანი. სევდიანი ფინალი: ერთხელ, უკანასკნელად კიდევ სცდის თავის და კაროჟნას ბედს, კიდევ ერთხელ ანახებს ვიღაც ყმაწვილა თავის სვეგამწარებულ კაროჟნას და თუ აქედანაც არაფერი გამოვიდა, თუ მისი ყოველი მეცადინეობა ამაო გამოდგა, მაშინ იგი ხელს აიღებს ყოველივეზე. ამ უკანასკნელი გამგზავრების წინ იმედის ნაპერწკალი მკრთალად გაკრთებოდა სერგო ზაქარიაძის თვალებში: „ღმერთო, კეთილად დააბოლოვე ჩვენი მგზავრობა...“

ამ სპექტაკლში ერთგვარად დარღვეული იყო ტრაგიკომიკურის ჰარმონია. ს. ზაქარიაძე გაცილებით მეტი სიმძაფრით გვიჩვენებდა დარისპანის სულის ამაფორიაქებელ ტკივილებს, მის მიერ ცხოვრების სიმწრის დრამატულ განცდას, ვიდრე იმ ხალისიან ნიღაბს, რომელსაც ასე ხშირად მიმართავდა მწერლის გმირი. რეჟისორისა და მსახიობის ინტერპრეტაციით წინა პლანზე გამოდიოდა, უმთავრესი იყო ხასიათის დრამატული საწყისი, სევდისმომგვრელი ინტონაცია, რომელიც ხშირად ფარავდა სიცილს. „ცრემლიანი სიცილისა“ და „სიცილიანი ცრემლის“ ორპლანიანობა შესუსტებული იყო სპექტაკლში, რეჟისორული გააზრების პოლემიკური ბუნების გამო. რეჟისორისა და მსახიობის თვალში დარისპანი მხიარული, ილუზიებს აყოლილი მოხუცი კი არ იყო (რასაც ამ როლის ტრადიცია გულისხმობდა), არამედ ცხოვრების მძაფრ წინააღმდეგობაზე ღრმად დაფიქრებული კაცი, რომელიც თვით ამ ცხოვრებამ კომიკურ წინააღმდეგობაში მოაქცია. დარისპანის ფანტაზიით შექმნილ სამყაროს მოჩვენებით ილუზიორობას არღვევდა ს. ზაქარიაძე და მასში ცხოვრების სისასტიკე შეჰქონდა, რომელსაც ვერ ანელებდა მისივე გმირის თანდაყოლილი იუმორი. ცხოვრებამ ამ გმირის ირგვლივ რაღაც მოჯადოებული წრე შექმნა, რომლის გარღვევას ამაოდ ცდილობდა ს. ზაქარიაძის დარისპანი. სავსებით სწორად წერდა ვ. კიკნაძე: „ქართულ სცენაზე დარისპანი ასე არასოდეს არ წარმოუსახავთ... ამ შემთხვევაში რეჟისორული და აქტიორული ინტერპრეტაცია სწორედ პიესის სიღრმისეული პათოსის მთელი სერიოზულობით წარმოდგენას გულისხმობდა. გადახრა ტრაგიკულისაკენ, რომელიც სრულიად შეგნებულად მოხდა, პიესას არ უქმნიდა იმ საფრთხეს, როგორც ეს ტრადიციულად კომი-

კური საწყისის გაფეტიშებამ მოუტანა მას“ (იხ. დას. წიგნი, გვ. 69).

შემდეგ, როცა მ. თუმანიშვილმა ტელევიზიაში დადგა „დარისპანის გასაჭირი“ (ისევ ს. ზაქარიაძე ასრულებდა დარისპანის როლს) სერგო კლდიაშვილმა სპეციალური წერილი უძღვნა მას და სწორედ დადგმის ტრაგიკულ ტონალობაზე გაამახვილა ყურადღება „ნეტავ ავტორს ენახა ეს სპექტაკლი. დარწმუნებული ვარ, რომ იგი მწერალს გაახარებდა. არ გადავაჭარბებ, თუ ვიტყვი, რომ ეს იყო პირველი სპექტაკლი, რომელმაც ეს ნაწარმოები ტრაგედიის სიმაღლემდე აიყვანა“ (ხომ სწორედ ასე აღიქვამდა ამ პიესას დიდი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი და სწორედ ასე უნდოდა მისი დადგმა).

ჩვენის მხრივ, შეგვიძლია ასევე გადაუჭარბებლად ვთქვათ, რომ მ. თუმანიშვილი და ს. ზაქარიაძე იყვნენ პირველნი, რომლებმაც მთელის ძალით გვიჩვენეს და, რაც მთავარია, განგვაცდევინეს მწერლის პიესის ტრაგიკომიკური ბუნება, მისი განუმეორებელი მხატვრული სამყარო და კოლორიტი.

ახალგაზრდა რ. სტურუა, რომელიც ხარბად იწოვდა ყოველივე ახალსა და ორიგინალურს, უბრალო მეთვალყურის როლით არ შემოიფარგლებოდა ამ პიესის დადგმის დროს. იგიც, სხვებთან ერთად ხედავდა, რომ ეს იყო „გმირების ქცევით, განცდებით, თვით მათი მეტყველების მელოდიით მწერლის განცდათა ფერწერის ღრმად წვდომა და გასულიერება სცენაზე“ (მ. თუმანიშვილი). ასეთი მოვლენები უკვალოდ არ ქრებიან და თუმც რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ სავსებით ორიგინალური ნაწარმოებები იყო, „დარისპანის“ გამოცდილება ერთგვარი მნიშვნელოვანი ორიენტირის როლს მაინც ასრულებდა.

დასაწყისში, როცა ამ ინსცენირების დადგმაზე მარტო თ. ჩხეიძე მუშაობდა, ნებსით ეს უნებლიეთ, „დარისპანის გასაჭირზე“ მუშაობის შედეგად დაგროვილი თეატრის გამოცდილება, ვფიქრობ, ერთგვარ ზეგავლენას ახდენდა რუსთაველის თეატრის დებიუტანტის მუშაობაზე. მით უმეტეს, რომ სპექტაკლში მონაწილეობდა ისეთი მაგნიტური ძალის მსახიობი, როგორიც იყო სერგო ზაქარიაძე (ბეკინა სამანიშვილი), რომლის შინაგანი ძალა, დამარწმუნებლობა, ტემპერამენტი და აზროვნების სიღრმე პირდაპირ მოუ-

გერიებელი იყო. სავარაუდოა ისიც, რომ ს. ზაქარიაძე ვერ განთავისუფლდა დარისპანის როლზე აღებული დრამატული ნოტის უპირატესობის ინერციისგან და ბეკინაც ვერ დააყენა „სიცილისა და ცრემლის“ საზღვარზე.

მე არ ვამტკიცებ (ძალიანაც რომ მოვინდომო, ვერ დავამტკიცებ), რომ ს. ზაქარიაძემ თავის ნებაზე წაიყვანა სრულიად ახალგაზრდა თ. ჩხეიძე, მაგრამ, გამოვთქვამ ვარაუდს, რომ სპექტაკლის ვარიანტი, რომელიც სამხატვრო საბჭომ შეაჩერა, მაინც მ. თუმანიშვილის მიერ გაკვალული გზით მიდიოდა. აუცილებელი არ არის, ვიფიქროთ, რომ ეს იყო გამარჯვების გარანტია, ისევე როგორც არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ეს განაპირობებდა ამ პირველი ვარიანტის ხარვეზებს.

დრო შეიცვალა. თეატრი ითხოვდა დ. კლდიაშვილის შემოქმედების გააზრების ახალ საფეხურს (განსხვავებულს!), თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების მიღწევების გათვალისწინებას.

და, როცა უკვე დადგმულ სპექტაკლზე ხელახლა დაიწყეს მუშაობა, როცა შეიქმნა უნიჭიერეს რეჟისორთა „ტანდემი“, სცენაზე, ხელახლა დაიბადა, უფრო სწორად, უკვე შექმნილი სპექტაკლის საფუძველზე შეიქმნა თვისებრივად განსხვავებული სცენური ნაწარმოები, რომელმაც, გარკვეული თვალსაზრისით, ახალი ეტაპი შექმნა დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ახლებური, ღრმა გაგებისათვის, ხელი შეუწყო ახალი თეატრის — „დავით კლდიაშვილის თეატრის“ შექმნას.

მე პირადად ვიზიარებ ცნობილი რუსი თეატრალური კრიტიკოსის კონსტანტინე რუდნიცკის აზრს, რომ რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის ერთობლივი სპექტაკლი, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, გარკვეული აზრით, უეჭველად, პროგრამული ნამუშევარია“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.).

დაახლოებით ასეთსავე აზრს ავითარებს ვლადისლავ ივანოვი თავის წერილში «Человек в обществе, мир в человеке» (ჟურნ. „დრუჟბა ნაროდოვ“, № 6, 1977 წ.). «Мачеха Саманишвили» Давида Клдиашвили (1969) стала некой отправной точкой на нынешнем этапе становления режиссуры театра... Многие идеи и образы, позднее проявившиеся в открытой и яркой форме, были аккумулированы уже в той давней работе» (გვ. 228).

რასაკვირველია, არც რ. სტურუასა და არც თ. ჩხეიძეს აზრადაც არ ჰქონდათ მაინცდამაინც „საპროგრამო“ სპექტაკლის შექმნა. ეს იყო მათი პირველი (და უკანასკნელი) ერთობლივი ნამუშევარი, ხოლო თ. ჩხეიძისთვის, საერთოდ, პირველი სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის სცენაზე.

როგორც ვთქვით, ინსცენირების დადგმას თ. ჩხეიძე დამოუკიდებლად შეუდგა. მან მსახიობებთან ერთად ზედმიწევნით ზუსტად და ღრმად განსაზღვრა თითოეული გმირის ცხოვრების ფსიქოლოგიური არსი, სკრუპულოზური თანმიმდევრობით დაამუშავა მათი ქცევის ყოველი მოტივი, შინაგანი მდგომარეობა. თ. ჩხეიძის მზერა შიპყრობილი იყო კლდიაშვილის ადამიანის შინაგანი სამყაროს წვდომისათვის. მისი მეთოდი, უპირატესად, ანალიტიკური იყო. იგი მსახიობებთან ერთად განიცდიდა გმირების ფსიქიკაში მომხდარ ძვრებს, შინაგან რყევებს და მათი სრულყოფილი გადმოცემისათვის ეძებდა შესატყვის სცენურ საშუალებებს. იგი, როგორც ჩანს, იზიარებდა ცნობილი ქართველი ფსიქოლოგის ანგია ბოჭორიშვილის მოსაზრებას, რომ დ. კლდიაშვილის სიცილი „მხოლოდ მწუხარების ცრემლებით განბანილის ხელშია გამართლებული... ვისაც კლდიაშვილის კომედიებში ტრაგედია ვერ დაუნახავს, მას არა აქვს უფლება იფიქროს, რომ იგი იცინის კლდიაშვილის სიცილით“ (გაზ. „კომუნისტი“, 25. IX. 1962 წ.).

თ. ჩხეიძეს სწორედ მწუხარების ცრემლით განბანილი სკალპელი ეპყრო ხელთ, როცა დ. კლდიაშვილის გმირების „სულის ანატომირებას“ შეუდგა.

მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს საკმარისი იყო დ. კლდიაშვილის გმირების ფსიქოლოგიური სიღრმეების წვდომისათვის და არ იყო საკმარისი დ. კლდიაშვილის სამყაროს მრავალფეროვნების ჩვენებისთვის. გარდა იმისა, რომ დ. კლდიაშვილი არაჩვეულებრივად ღრმად იხედება თავისი გმირების სულში, ამავე დროს, იგი უაღრესად პლასტიკური მწერალია და „უცნოური“ ხედვა აქვს. მისი სამყარო, უაღრესად რეალური, ხელშესახები, ნაგრძნობი, ამავე დროს, ნიღბებისა და ფანტასტიკურის საზღვარზე მოძრაობს. მისი ადამიანები ძალზე არტისტულნი არიან თანდაყოლილი ბუნებითაც და გარემოების კარნახითაც. ხშირად უწევთ თამაში, მიმართავენ მისტიფიკაციას, ოსტატურად მალავენ სულის ტკივილებს

და მხიარული კაცის ნიღაბს ეფარებიან („ჩემისთანა მოლხენილი კაცი არ მეგულება“ — ამბობს დარისპანი).

კარგად შენიშნა მწერალმა მაკა ჯოხაძემ: „დავით კლდიაშვილის შემოქმედება ნიღბოსანი ადამიანებითაა სავსე... არა მარტო სავსე, არამედ ეს ნიღაბი ამოსავალი წერტილია, ქვაკუთხედია მათი ცხოვრებისა და არსებობის გამართლებისა. ნიღაბი მათი მალამოა, რომელიც დროებით აყუჩებს ტკივილებს. მაგრამ მის მიღმა მაინც მიმდინარეობს სულიერი გამოფიტვისა და დაშლის ფარული პროცესი. **დავით კლდიაშვილის გმირები ერთსა და იმავე დროს მსახიობებიც არიან და მაყურებლებიც**“ (ხაზი ჩემია. — ნ. გ. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 2, 1978 წ.).

არაფერი აბადიათ, მაგრამ სტუმარს კალთას შემოახევენ შინ შემოპატიჟებით. მართლაც რეალურსა და დაუჯერებელს შორისაა პლატონ სამანიშვილის მოგზაურობა იმერეთის სოფლებში საკუთარი სადედინაცვლოს პოვნისათვის. ნამეტანია აგრეთვე ორნაქმრევი და უშვილო ქალის ძიება და თან ისეთი ქალისა, რომელიც ჰარმაგ და ძალ-ღონით სავსე ბეკინას ნამდვილ ქალობას გაუწევს. დ. კლდიაშვილის გმირები ერთდროულად რეალურ გარემოში ცხოვრობენ და ილუზიურშიც. ამ თვალსაზრისით ისინი ორპლანიანები არიან. სხვათა შორის, დ. კლდიაშვილის გმირების ნიღბოსნობას და ორპლანიანობას ძალზე ორიგინალურად ჩასწვდა ს. ახმეტელი. ცნობილია, რომ ოცდაათიან წლებში იგი ძალზე სერიოზულად ფიქრობდა ნიღბების, ბერიკების ტრადიციის აღორძინებაზე: „დღეს ჩვენ ვიწყებთ მუშაობას „შემოდგომის აზნაურებზე“. განა შეიძლება მისი დადგმა ხალხური ნიღბების გამოუყენებლად? დ. კლდიაშვილის გმირთა პორტრეტებში მე ვხედავ ნამდვილ ხალხურ ნიღბებს, ვხედავ მათ სახეებს. მაგალითად, დარისპანი ტრაგიკული პათოსის ნიღაბია... როცა ბეკინა ანსახიერებს სახეს, მან უნდა იცოდეს ამ სახის წარსული, თუ ეს მარტო იმპროვიზაცია იქნება? მსახიობი აქ ორბუნებოვანია, როცა ბერიკა ბერიკაობს, ეს პირველი სახეა, მსახიობობა კი — მეორე...“ (ა. ახმეტელი. წერილები. გამ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964 წ., გვ. 174).

უნდა ვიგულისხმოთ, რომ თ. ჩხეიძის მიერ შექმნილი სცენური სამყარო ამ „უცნაურობას“, ორპლანიანობას იყო მოკლებული.

სხვა შემთხვევაში საჭირო არ იქნებოდა რ. სტურუას თანაავტორობა.

ამ სპექტაკლში ბედნიერად შეერწყა ურთიერთს თ. ჩხეიძის ფსიქოლოგიური ანალიზის ნიჭი და რ. სტურუას მეტაფორული, მძაფრი თეატრალური აზროვნება.

«Буйная метафоричность и гротесковость искусства Р. Стуруа и страстный, ранящий психологизм Т. Чхеидзе — два способа описания и воссоздания мира на сценических подмостках... Если художественное мышление Р. Стуруа развернуто в ширь общества, то у Чхеидзе оно направлено в глубь личности. В первом случае режиссер глядит на человека глазами общества, во втором — на мир глазами личности».

რ. სტურუას ამ დროს უკვე განვლილი აქვს არტურ მილერისა და ბ. ბრეჰტის დრამატურგიის, „დარისპანის გასაჭირზე“ მუშაობის „სკოლა“. იგი დაეუფლა სოციალური პანორამის ერთბაშად, მთლიანად მოხილვის ოსტატობას, ჩასწვდა საზოგადოებრივი ცხოვრების კატაკლიზმებში მოხვედრილი ადამიანის რეალისტურ ბუნებას, ცვალებადი სამყაროს კონფლიქტურ დინამიკას, ახლოს მივიდა ბრეჰტის ესთეტიკასთან, უკვე მოსინჯა მისი „გაუცხოების ეფექტის“ თეატრალურობა.

თ. ჩხეიძის სპექტაკლი უკვე დასრულებული იყო, თუმცა ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებზე, მის ესთეტიკაზე იყო აგებული, მას „რაღაც“ აკლდა იმისათვის, რომ ამოძრავებულიყო, სული ჩაედგა, რაღაც სხვა მხატვრულ ხარისხში გადასულიყო. ერთი ისეთი სვლის მიგნება იყო საჭირო, რომელიც ცხოვრების ამ უტყუარ სურათს თეატრალურ სურათად გადააქცევდა, „ნამდვილ“ ცხოვრებას — თეატრალურ ცხოვრებად. დაუჯერებელია, თითქოს ს. ზაქარიაძეს, გ. გეგეჭკორს, რ. ჩხიკვაძეს, კ. საკანდელიძეს და სხვებს დ. კლდიაშვილის გმირების გაცოცხლება გაუჭირდათ სცენაზე... არც გასჭირვებიათ, მაგრამ მათი გმირები, ფსიქოლოგიურად სწორად დახატულნი, ნაკლებად თეატრალურნი იყვნენ (თეატრალურნი — დ. კლდიაშვილის მწერლური ხედვის შესაბამისად).

და ასეთ სვლას მიაგნო რ. სტურუამ, „უცნაური“ გამოგონებისა და ხატოვანი აზროვნების რეჟისორმა. მან თ. ჩხეიძის მიერ შექმნილი რეალური სამყარო პირობით-თეატრალურ სამყაროში

გადაიყვანა და ამ სამყაროში დაასახლა ეს სავსებით რეალური გმირები. ამის შედეგად თვით ამ გმირებმაც — შეინარჩუნეს რა თავიანთი „რეალობა“ — პირობით-თეატრალური არსებობა დაიწყეს. ეს სვლა ძალზე უბრალოა, თითქოს ადვილად მისაგნები, მაგრამ მან ბიძგი მისცა მთელს შემდგომ მოქმედებას, სხვა ტონალობაში გადაიყვანა იგი და პირობითი-თეატრალური თამაშის უწყვეტი ჯაჭვი წარმოქმნა.

რა იყო ეს პირობითი ხერხი, რომელმაც შემდგომ განსაზღვრა სპექტაკლის სტილი?

... მსახიობთა ერთი ჯგუფი მოდიოდა დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმში. სტენდებზე ეკიდა ძველი აფიშები, ეთნოგრაფიული რეალიები. გრძელი ჩოხები, ყაბალახი, ჭამარ-ხანჯალი, მათრახი, მამაპაპური ყანწები. სტელაჟებზე ეწყო ძველი წიგნები, საოჯახო ალბომები, მწერლისათვის ძვირფასი რელიქვიები. ერთი მათგანი — გიორგი გეგეჭკორი — მიდიოდა სტენდთან, ხელში იღებდა წიგნს, იკეთებდა სათვალეს, გადაფურცლავდა და იწყებდა კითხვას. დანარჩენები იქვე ისხდნენ, ზოგი ტახტზე, ზოგი სკამებზე. ყველას თანამედროვე ტანსაცმელი ეცვა. მსახიობთა მზერა მიმართული იყო გ. გეგეჭკორისაკენ. დარბაზში ისმოდა მის მიერ მსუბუქი იმერული აქცენტით წაკითხული ფრაზა: „ბეკინა სამანიშვილი, რასაკვირველია, ღარიბი აზნაური იყო, გვარიანი ღარიბიც“. ეს ფრაზა (რა საოცარი ოსტატობით, როგორი მახვილი სმენითაა აქ ჩასმული სიტყვა „რასაკვირველია“) შეაკრთობდა, გააოცებდა იქვე მჯდარ სერგო ზაქარიაძეს, შეცბუნებული წამოდგებოდა და ყაბალახს მოიგდებდა მხარზე, ერთს მოხედავდა გ. გეგეჭკორს, რომელიც ამასობაში წიგნს თაროზე შემოსდებდა, შემობრუნდებოდა და დები იშხნელების სიმღერის მოკლე ფრაგმენტის ფონზე წარმოთქვამდა — „მღუპავ? ... მამა? მღუპავ? დანას მიყრი ყელში?“, რაზედაც გულწრფელად გაოცებული ს. ზაქარიაძე უპასუხებდა: — „გღუპავ?! რათა შვილო, რათა?.. შენისთანა შვილი უნდა დაღუპოს მამამ?!“ ამ დიალოგის დასაწყისშივე ჩვენ თვალწინ თითქოს „გაჰქრნენ“ გ. გეგეჭკორი და ს. ზაქარიაძე — სცენაზე იდგა პლატონი და ბეკინა (სხვა მსახიობები სცენას შეუმჩნევლად ტოვებდნენ). პლატონი, გამწარებული და სასოწარკვეთილი პლატონი, თავზარდაცემული შესცქეროდა თავის ახოვან, ჭარმაგ

მამას, ხოლო ბეკინა კი თავმომწონედ ისწორებდა ყაბალახს, კმაყოფილებით „აპლაკუნებდა“ ჩიბუხს და გულმოწყალებით, თავისი აუმღვრევლობით და საკუთარ სიმართლეში დარწმუნებული კაცის ტონით ცდილობდა თავზარდაცემული შვილის დაწყნარებას.

როცა ამ მოთხრობას ვკითხულობთ, გვატყვევებს მისი სევდანარევი იუმორი, ნაღველიანი კილო, ტრაგიკომიკური სიტუაცია, რომელიც სიცილთან ერთად ჩვენს სულს ტკივილით არხევს, ისეთ ატმოსფეროში ვექცევით, თითქოს შევცქერით ძვირფას ადამიანებს, რომლებიც დაბნეულნი დგანან თავიანთი პატარა, გადაუჭრელი პრობლემების პირისპირ, მუდარით სავსე თვალები ჩვენსკენ მოუპყრიათ და ხსნას ჩვენგან ელიან.

სპექტაკლი კი ისე იწყებოდა, თითქოს რეჟისორები საგანგებოდ ცდილობდნენ აერიდებინათ ამგვარი განცდები. სცენური გარემო და ანტურაჟი „გაუცხოებული“ იყო — აქ არ იყო იმერული ყოფის სურათები, ოდასახლები თუ კოინდრიანი ეზოები, სადაც გრძელ ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილი, ყაბალახიანი „აზნოუშვილები“ დაბიჯებენ.

მიუხედავად ამისა, ჩვენ გარკვევით „ვხედავდით“ პლატონის ოდასა და სამზადი სახლის გვერდით მდგარ კვინცხას, რომელზედაც „თეძოებამობუსკული რაში“ — იმერეთის ეს როსინანტი აბია. „ვხედავდით“ მტვრიან გზაზე თოხარიკით გაქანებულ ცხენებს, რომელზედაც ორნაქმრევი და უშვილო დედაკაცის მაძიებელი პლატონი და კირილე ამხედრებულან.

სინამდვილეში კი მხოლოდ დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმია სცენაზე, თუმცა სპექტაკლის მხატვრებს ა. რამიშვილსა და მ. ჰავჰავაძეს პირდაპირ არ გადმოუტანიათ ეს სახლი, მისი ასლი არ შეუქმნიათ. ეს კონკრეტული და, ამავე, დროს, მხატვრულ-მეტაფორული მინიშნება იყო. სახლი ჩვენსკენ ღია იყო, სიღრმეში გადიოდა რიკულებიანი, გრძელი, ლამაზი აივანი, რომელიც აჟურულად იხატებოდა ლურჯი ცის ფონზე და ჩვენი შინაგანი თვალი „ხედავდა“ იმერეთის თვალწარმტაც ლანდშაფტს. ეს სახლ-მუზეუმი უცვლელად და გაუნძრეველად იდგა მთელი სპექტაკლის მანძილზე, მაგრამ მისი „ექსპონატების“ განუწყვეტელი მონაწილეობა მოქმედებაში მას სიცოცხლითა და მოძრაობით ავსებდა. არც ერთი დეკორაციული ელემენტი აქ არ იყო შემთხვევითი, მოქმე-

დების გარეშე დარჩენილი: თაროზე შემოდებულ წიგნს სცენიდან გვიკითხავდნენ, სამფეხზე მიგდებული თეთრი ყაბალახი სერგო ზაქარიაძის მხარზე აღმოჩნდებოდა მოგდებული, კედელზე ჩამოკიდებული კრაველის ბოხოხი კირილეს თავზე გადაინაცვლებდა, საექსპონატო ყანწები ხელჩართულ სმაში ჩაებმებოდა, მათრახიც ატკაცუნდებოდა თავის დროზე, გახელებული, მთვრალი კირილე კედლიდან იტაცებდა დამბაჩას და ჯიმშერის სალონს არბევდა. სახლის გვერდზე პატარა კოლორიტული იმერული კუნჭულიც თავისი სიცოცხლით ცხოვრობდა: ბაზარზე გასაშრობად გაფენილ ტყლაპს ფეხმძიმე ელენე წაახევდა კიდეს, საფრთხობელასავით სარზე აღმართული ცხენის ქალაც და წკნელისგან კონტურშემოვლებული მისი სხეული „ცოცხლდებოდა“ და პლატონის ცხენად გადაიქცეოდა. ყველა საგანი თავის ფუნქციას ბოლომდე ასრულებდა. სპექტაკლის ფინალში მუზეუმის თაროზე შემოდებული წიგნი კვლავ გოგი გეგეჭკორის ხელში აღმოჩნდებოდა, რათა სცენიდან ნაჩვენები ამბის მწუხარე ეპილოგი მოგვესმინა...

ეს იყო შინაგანი ინსპირაცია. სცენაზე კი ისევ ისე, თანამედროვე კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობები მოქმედებდნენ, უგრიმოდ, უპარიკოდ. ერთის მხრივ, კვლავ დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმში ვიყავით, მეორე მხრივ კი, დავით კლდიაშვილის მოთხრობის გაცოცხლებულ გმირებთან:

«Избранный прием позволяет то сокращать дистанцию между актерами и героями повести, то увеличивать ее, делая непреодолимой» («Дружба народов», № 6, 1977).

როგორც კი გ. გეგეჭკორი და ს. ზაქარიაძე იწყებდნენ თამაშს, ქრებოდა ყოველგვარი პირობითობა, ჩვენი მზერის მიღმა რჩებოდა, უკან გაქანდებოდა, როგორც კადრი რამ ბინდბუნდში „გასრიალებული“, საქორწილო კაბა, წინაპართა ეაჟკაცობის მაუწყებელი ხმლები და ვეება ყანწები, ვხედავდით მხოლოდ მამაშვილს, რომელსაც თავიანთი საზრუნავი და საფიქრალი გასჩენიათ. მხოლოდ ჩვენი წარმოსახვა ქმნიდა ამ ადამიანებისათვის შესაფერ გარემოს, საჭირო კოლორიტს. ჩვენს წარმოსახვაზე ამგვარი ნდობა, რასაც სპექტაკლის ეს პირობითი ფორმა განაპირობებდა, ძალზე მაცდუნებელი და სახიფათო იყო. საკმარისი იყო რომელიმე მსახიობს დაეკარგა ამგვარი სცენური ცხოვრების სიმართლის

შეგრძნება, რომ ბრწყინვალე რეჟისორული და მსახიობური დეტალები ხელოვნური, „ლიტერატურული თეატრის“ ატრიბუტებად ქცეულიყო. ჩვენი მსახიობები კი ძალდაუტანებლად გადიოდნენ წარსულში და იქ დასახლებული ადამიანების ვნებებს გვიმხელდნენ. „ამ ნოსტალგიურ თამაშში თანამედროვე კოსტიუმერიას ირონიისა და გაუცხოების სიცივე შეჰქონდა... ერთ რამედ ღირდა პერსონაჟთა ეს გალერეა: ერთნი თანაგრძნობას იწვევდნენ, მეორენი თანალმობას, მესამენი გაკვირვებას. მაგრამ მაინც ყველანი, თუმცა თანამედროვე კოსტიუმებში იყვნენ გამოწყობილნი, აღიქმებოდნენ დროის დიდი დისტანციიდან, როგორც ძველებური რამ საკვირველებანი“ (კ. რუდნიცკი. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.).

სცენური პირობითობა „გაცოცხლებული“ იყო მსახიობების მიერ, რომელთა თამაში რეალურობისა და პირობითობის „შეფასებას“, დაბოლოს, სინთეზს ეყრდნობოდა. ეს გადასვლები იყო ძალზე ნატიფი, გამძაფრებული, მსუბუქი და მრავალფერად ნიუანსირებული. ისეთის ძალდაუტანებლობით მიჰყავდა როლი გ. გეგეჭკორს, რომ პირადად მე, ყოველთვის მეპარებოდა ის მომენტი, იმ შემოქმედებითი წამის დადგომა, როცა იგი, მოთხრობის მკითხველი, მოთხრობის მთავარ გმირად გადაიქცეოდა. გ. გეგეჭკორი „სამანიშვილის დედინაცვლის“ საკმაოდ დიდ ნაწყვეტს კითხულობდა და თანდათან, თვალშეუვლები ნიუანსებით უახლოვდებოდა თავის მეორე როლს — პლატონს — და როცა მოგვესმოდა „მღუპავ, მამა?“ — უკვე გვიან იყო — ჩვენ წინ ნამდვილი პლატონი იდგა.

სცენური ცხოვრების ეპიზოდებს, საგნებს, გარემოს, ყოფის რეალიებს პირდაპირ კი არ აღვიქვამდით, არამედ სცენური მეტაფორის საშუალებით, ზოგჯერ პარადოქსული ელემენტების ჩართვით. აქ შესაძლებელი იყო ორი სკამი შეკაზმულ ცხენებად გადაქცეულიყო, რომელზედაც პლატონი და კირილე შემოჯდებოდნენ. დარბაისელი ადვოკატი ივანე გვერდევანიძე (ავთო მახარაძე) შბოლოდ ტანის რიტმული რხევით გვარწმუნებდა, თითქოს ცხენზე ამხედრებულაო და პლატონიც იძულებული იყო თავის არარსებულ ცხენს მოსჯდომოდა და ერთი მაგარი „წკეპელი“ ეთავაზებინა. ამ მოჩაჩქაქე „მხედრების“ სცენას ბრწყინვალედ მიგნებული

იუმორისტული დეტალი ანათებდა. ამ ეპიზოდში გ. გეგეჭკორი ხან მოთხრობის მკითხველი იყო, ხან პლატონი. და აი, როცა პლატონის როლში იყო, „ცხენზე შეჯდებოდა“ ხოლმე და ივანე გვერდევანიძეს ესაუბრებოდა ხაზგასმული ზრდილობიანობით, როცა სპექტაკლის წამყვანი-მკითხველი „ცხენიდან გადმოხტებოდა“, მიატოვებდა ივანეს და ჩვენ, მაყურებელს გვიზიარებდა პლატონის ფიქრებს, მის შინაგან მონოლოგს გვიკითხავდა.

„გაუცხოების“ ეს ეფექტი, როლიდან გამოთიშვის, დისტანცირების ხერხი სხვა სცენებშიც იყო გამოყენებული. ამავე დროს, იუმორი იმ სცენებშიც იყო შეტანილი, სადაც, თითქოს, ამის შესაძლებლობაც კი არ იყო. ბეკინას გადაწყვეტილებით თავზარდაცემული, შეშინებული პლატონი ეუბნებოდა შეწუხებულ მელანოს: — „იფიქრე, ჭალო, იფიქრე, ეგებ შენ მოიგონო რამე“ — გ. გეგეჭკორი აგრძელებდა ორ პლანში თამაშს და იქვე, პაუზის გარეშე თვითონვე დასძენდა — „გამწარებით ეტყოდა ხოლმე პლატონი ცოლს“ — შემდეგ ისევ იგი ამბობდა მელანოს სათქმელს (თუმცა მელანოს როლის შემსრულებელი მსახიობი ელენე საყვარელიძე იქვე იჯდა და თანაგრძნობით შესცქეროდა ქმარს): „მე რა უნდა მოვიგონო, რა უნდა გირჩიო?! — მოწყენით მიუგებდა ქმარს მელანო“. ეს სიტყვები, ეს წამიერად გაელვებული „გაუცხოების ეფექტი“, მოულოდნელ, მხიარულ ტონს აძლევდა მთელის სერიოზულობით ნათქვამ სიტყვებს. ვითარება სერიოზული იყო, მაგრამ მისი ფონი მხიარული ფერებით ელავდა. ასევე მკაფიო სცენური ფორმა ჰქონდა მოძებნილი დარიკოსა (ლამზირა ჩხეიძე) და კირილეს (რამაზ ჩხიკვაძე) ოჯახურ სკანდალებს, რომლებიც ყოველთვის აბსურდულნი იყვნენ „იონესკოს სტილში“, ვინაიდან სიტყვების ამ კორიანტელში, რასაც ცოლ-ქმარი სულმოუთქმელად წამოისროდა, ყველაფერი სერიოზული გამახსრებული იყო.

ამგვარად, თავიდანვე დაშვებულმა პირობითობამ (წარმოდგენა მწერლის სახლ-მუზეუმში) მთლიანად განსაზღვრა სპექტაკლის სტილისტიკა. თითქოს ეს უნდა ყოფილიყო მწერლის სტილზე ერთგვარი ძალდატანება (აშკარა, ღია პირობითობა), მაგრამ საოცარი ეფექტი ის იყო, რომ ყველაფერი, რასაც ვხედავდით, სავსე-

ბით ბუნებრივად შემოდიოდა ჩვენს ცნობიერებაში, თვით პირობითობა ამგვარი ყოფის აუცილებელ, იმანენტურ სახედ და ფორმად მიგვაჩნდა. რეჟისორები ამოდიოდნენ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა საერთო ბუნებიდან, გრძნობდნენ მისი გმირების არტისტიზმს, განსაკუთრებულ მიდრეკილებას დეკორისადმი (ამიტომ ხომ არ იყო ბეკინა „ერთობ გადაპრანჭული!!“), სიტუაციის პარადოქსულობას, ხშირად გროტესკულობამდე მისულს.

ყოველი სცენური ეპიზოდი თავის თავში იყო დასრულებული, სიტუაციის სცენური განსხეულების შესაძლებლობა ბოლომდე ამოწურული. მხოლოდ აუცილებელი ლოგიკური დასასრულის შემდეგ თამაშდებოდა მომდევნო ეპიზოდი. თითოეული მათგანი თავისთავადი იყო და, ამავე დროს, მთლიანის ორგანული ნაწილი. ამ იუმორით სავსე სცენებში ნელ-ნელა, შეუმჩნეველად „მოიპარებოდა“ სევდა, წამიერად გვიჩვენებდა სახეს და იკარგებოდა, მერე ისევ გამოჩნდებოდა სიცილში შეფარული, რათა, ბოლოს, ფინალში, სერგო ზაქარიაძის სახეზე აღბეჭდილიყო იმგვარი გამომეტყველება, რასაც დ. კლდიაშვილი „ცრემლიან სიცილს“ უწოდებდა... მოხუცი ბეკინა წამოწითლებული (სირცხვილისაგან თუ სიხარულისგან?), ცრემლმორეული (ბედნიერებისა თუ უბედურებისაგან?) იდგა სცენაზე და მისი მოკეთეები, მოყვრები ნელი ნაბიჯით, უცნაურად სერიოზული სახეებით, უახლოვდებოდნენ და ხაზგასმული მნიშვნელობით ხელს ართმევდნენ — ულოცავდნენ ვაჟიშვილის გაჩენას, თუ თანაგრძნობას უცხადებდნენ მოსალოდნელი მწუხარების გამო? — ხელს ართმევდნენ — (უფრო ასე ჩანდა) როგორც პანაშვიდზე ჭირისუფალს (გულისშემძვრელი სცენაა — გაჩნდა ახალი სიცოცხლე, ხალხი კი მწუხარებას შეუპყრია). ბეკინა — ს. ზაქარიაძე კი, მაინც გახარებულია, მაინც გატანჯული, ერთდროულად ებრძვის მწუხარების ცრემლსა და სიხარულის ცრემლებს. მისი სახე ქცეული იყო ამ საპირისპირო გრძნობების ჭიდილის ასპარეზად. მაგრამ საკმარისი იყო ბეკინას მოახლოებოდა ჯიმშერ სალობერიძე (გიორგი საღარაძე) — მისი ხნის კაცი, რომ წამიერად შესცვლოდა ბეკინას სახის გამომეტყველება, ეს ორი მოხუცი კაცი შეთქმულივით ართმევდა ხელს ერთმანეთს. ჯიმშერი თანაუგრძნობდა და ულოცავდა, ხოლო ბეკინას სახეზე სიამაყისა და თავმომწონების ღიმილი ისეთნაირად ათამა-

ზდებოდა, თითქოს ძველ მეგობარს ეუბნებოდა პასუხად — „არც ისეა საქმე, როგორც ეს გლახები ფიქრობენო“. გაიელიდა ჯიმშერი საპანაშვიდო წრეს და ბეკინას სახეს კვლავ მწუხარე გამომეტყველება უბრუნდებოდა. ეს გახლდათ კულმინაციური ტრაგიკომედიური სცენა, რომელიც მოულოდნელი იყო სრული იდილიური სურათის ფონზე, რომელიც ადრე ვიხილეთ. მშვენიერ სცენურ მეტაფორად იყო გადაქცეული დ. კლდიაშვილის ფრაზა: „ელენემ სულ მოკლე ხანში ოჯახის წევრთა სიყვარული დაიმსახურა და ამ დედაკაცმა სიამტკბილობა შემატა სახლს“. ბეკინა, ელენე (ლ. ძიგრაშვილი), პლატონი და მელანო ისე ეწყობოდნენ, ისე ჯდებოდნენ, გვეგონა შევცქეროდით ძველებურ, გაყვითლებულ, საოჯახო ალბომში ჩაკრულ სურათს, ათასგზის გადიდებულ გამოსახულებას, სადაც მსხდომარეთ ხელები მუხლებზე აქვთ დაწყობილი, ხოლო ფეხზე მდგომთ მათ მხრებზე დაუსვენებიათ ხელის მტევნები. ეს ბედნიერი კვარტეტი ნეტარი სახით მღეროდა „გალიაში რომ გაგზარდე, ბოშო, ჩარი...“ ასეთივე პლასტიკური სიცხადით იყო გადაწყვეტილი ელენეს „მოტაცების“ ეპიზოდი. ავანსცენაზე იდგა ს. ზაქარიაძე — ბეკინა, აღელვებული, მოლოდინით შეპყრობილი, წელში გამართული („სიცოცხლეშემატებული“). დაძაბული, ნერვიულად ეწეოდა თუთუნს (გავიხსენოთ: „ძალიან ეამა გუნებაში ისიც, რომ ქალის მოტაცება სჭირდებოდა. ბეკინას გაახსენდა ყმაწვილკაცობა, ამისთანებს ჩვეული გიჟმაჟობა“). მის ზურგს უკან კი, არიერ სცენაზე მოტაცების სცენა თამაშდებოდა (რომელსაც იგი, ცხადია ვერ ხედავდა). „ხორუმის“ რიტმულ რეპლიკებს აყოლილი, ცეკვითა და შეთამაშებით პლატონი და არისტო (კარლო საკანდელიძე) ფარულად ეპარებოდნენ ელენეს და „იტაცებდნენ“. ეს თამაში, მოტაცების ხალისიანი ინსცენირება, ავანსცენაზე მდგარი ბეკინას პოზა (საკმარისი იყო ერთი მოეხედა, რომ დანგრეულიყო პირობითობა), სრულიად აქარწყლებდა მოხუცი ქალის მოტაცების სკანდალურ ხასიათს და მას თავშესაქცევ, გასართობ ხუმრობად გადააქცევდა, ხოლო, ამას დაპირისპირებული, ბეკინას მღელვარება და სერიოზულობა, აჩემებული სურვილის ახდენის მოუცილებელი წყურვილი, მის ხასიათს კომიკურ ფერებს მატებდა. რაც უფრო ღირსეულად ეჭირა თავი ბეკინას, მით უფრო

რელიეფური იყო ნამდვილი, მხოლოდ ჩვენთვის ცნობილი, კომიკური შეუსაბამობა.

ყველა ის სცენა, რომლებიც რეჟისორებმა თვითონ შეთხზეს, „დაუმატეს“ დავით კლდიაშვილის თხრობას (ელენეს მოტაცება, პანაშვიდი), იმდენად ორგანული იყო, იმდენად შესისხლხორცებული მწერლის სამყაროსთან, რომ მაყურებელს წამითაც არ ეპარებოდა ეჭვი მათს ნამდვილობასა და „წარმომავლობაში“.

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი თავიდან ბოლომდე ღრმად იყო გააზრებული, მტკიცედ კონსტრუირებული, მაინც შთაბეჭდილება ისეთი იყო, რომ რეჟისორები მსახიობებს სრულ თავისუფლებას აძლევდნენ, უბიძგებდნენ იმპროვიზაციებისაკენ. ეპიზოდები თითქოს გადაქცეული იყო სცენურ ეტიუდებად, რომლის ფარგლებში მსახიობის ყველა მონაცემის შემოქმედებითი გამოვლენა თვით მსახიობის ნიჭსა და სურვილზე იყო დამოკიდებული.

სპექტაკლის კომპოზიციის მთლიანობა სწორედ ამ „ეტიუდების“ ზუსტი შეთანხმების, შერწყმისა და კონტრაპუნქტის შედეგად მიიღწეოდა. ამიტომაც იყო, ალბათ, რომ სპექტაკლში მონაწილე ყველა მსახიობი ანსამბლის განუყრელი ნაწილიც იყო და სოლისტიც, რომელსაც „საკონცერტო ნომერი ეძლეოდა“ თავისი ნიჭის სრულყოფილად დემონსტრირებისათვის.

ბრწყინვალედ გრძნობდა გ. გეგეჭკორი დ. კლდიაშვილის სტილს, მის სევდით შეფერილ იუმორს, რომელიც გამოსახვისათვის დიდ შინაგან ტაქტსა და ზომიერებას მოითხოვდა. ჭეშმარიტად, ეს იყო ცხოვრებისაგან განაწამები კაცი, რომელიც ყოველდღიურ სარჩოზე ზრუნვით მოღლილა და შეშინებულა. ეს რბილი, ზრდილი, სასოწარკვეთილი პლატონი სცენაზე გადაიქცეოდა გადარეულ, წრეგადასულ ადამიანად. შინაგანი ფსიქიკის ამ რღვევის პროცესის დასაწყისი იყო „პლატონის სიზმარი“, რომელსაც მსახიობი ისე ხელშესახებად ხატავდა, რომ ნათლად ვხედავდით ამ ორად გაყოფილ სახლ-კარს და სარჩო-საბადებელს. სომნაბულით შეპყრობილის სიმსუბუქით ადიოდა ტაბლაზე, წელში უცნაურად გადიხრებოდა, ხელებს განზე გაშლიდა (ჯვარცმულს ემსგავსებოდა) და სწრაფად, სხაპასხუპით წარმოთქვამდა მოთხრობის იმ ადგილს, სადაც მისი გარესამყაროს გახლეჩის „აპოკალიფსური“ (მისთვის), ღიმილის მომგვრელი (ჩვენთვის) სურათია გადაშლილი. აქ იგი

ერთდროულად პლატონიც იყო და ელენეც, სიზმარშიც იყო და „ცხადშიაც“ (იმდენად პლასტიკურად ხატავდა მსახიობი ამ სიზმრისეული სურათების დინამიკურ ცვალებადობას): „უმწვერვალესად აღელვებული კაცის თვალწინ ყოველივე აირია, აიშალა, ამოძრავდა; აცახცახებული, ათრთოლებული ძლივს იდგა ფეხზე. ეს რაღა ამბავია?! რა არის ეს?! რა ამბავი ხდება დღეს ამ სახლში? ... რამ გადარია ყველა? ვინ გამოალაგა გარეთ კოდი, საცერი, სამტკიცი, ქოთნები, გობი, კოვზი, როდინი, კეცები? ვინ იშლება და ირევა ასე უცნაურად?

— შუაზე, შუაზე! — დაიძახა ვიღაცამ.

— მეიცადეთ, მეიცადეთ! გაჩერდით! ნუ ჩქარობთ!.. ეგებ მკვდარი დაიბადოს! შედექით! ეგებ ღმერთმა სიცოცხლე არ აღირსოს! გაჩერდით! გაჩერდით, თქვე ოხრებო! ნუ შვებით მაგას! გაჩერდით, გაჩერდით, გა-ჩერ-დით!“

და პლატონი — გეგეჭკორი უმწეოდ, უღონოდ, მოცელილივით ეცემოდა დაბლა და მის თვალებში აშკარად აღბეჭდილიყო სულის მტანჯველი გაორება: სიზმარი იყო ეს ყოველივე, თუ ცხადი?

გ. გეგეჭკორი პლატონს ხატავდა როგორც მრავალპლანიან, რთულ ხასიათს. მას შემდეგ რაც ბეკინამ თავისი ახირებული და ჟინიანი გადაწყვეტილება გამოუცხადა, თითქოს მას ხალისი უნდა წართმეოდა, ერთი აკვიატებული ფიქრის და უსიამოვნო განზრახვის მონად გაეხადა (მაინცდამაინც ორნაქმრევი და უშვილო დედაკაცის ძიება). მაგრამ მსახიობი გვაჩვენებდა, რომ პლატონი ბუნებით ხალისიანი, ამყოლი, კარგად გაზრდილი, მომლხენი და ჰირთხმომენია. მას შეუძლია განთავისუფლდეს შინაგანი შებოჭილობისგან, კარგად დაიჭიროს თავი უცხო საზოგადოებაში, თავისი გასაჭირი ცოცხლად, კომიკურადაც კი დახატოს, წამიერად დაივიწყოს ეს გასაჭირი, რათა ირგვლივ მყოფნი არ შეაწუხოს, ღვინის სმაშიც ტოლი არ დაუდოს კირილეს და ლხინშიც გაჰყვეს (გავიხსენოთ მისი ცეკვა, ხალისიანი და, ამავე დროს, რაღაც ძალდატანებითი, რადგან ბოლომდე ვერ დაუვიწყებია თავისი ბედკრულობა); არ უჭირს ეშმაკ და მელაკუდა არისტოსთან დიპლომატიური, ფრთხილი ლაპარაკის გაბმა, გადაკრული, ქვეტექსტებით საუბარი, არც ყმაწვილკაცური ვნება და რისკი დამცხრალა მასში —

ელენეს მოტაცების აქტიური მონაწილეა და ხორუმის მხედრულ რიტმებს აყოლილი ცეკვა-თამაშით, ისიც, არისტოსთან ერთად, ახტება არარსებულ გუბეებსა და გორაკებს, რათა ბეკინას დროზე მოჰგვარონ მოტაცებული ქალი და ამ სულმოსწრაფებულ სასიძოს მზითვით „სავსე“ ცარიელი ხურჯინი მიუგდონ. ერთი სიტყვით, ჩვენ წინ ერთობ სასიამოვნო იმერელი აზნაურია, საკმაოდ დახვეწილი მანერებით და ზნეკეთილობით გამორჩეული.

მით უფრო კონტრასტულია მისი ცხოვრების ფინალი. მის არსებაში თურმე ატავისტური, ბნელი ინსტინქტებიც ცოცხლობს. სანამ უკიდურესად არ დაიძაბა ვითარება, ჩვენ არსებითად სრულად არ გვცნობია პლატონი. იმ წუთებში, როცა ადამიანის ზნეობრიობა, მისი სულის ბუნება უნდა გამოვლინდეს, ე. ი. როცა უნდა გაირკვეს მაღალი ზნეობისაა ეს კაცი თუ უზნეო, მომთმენი და მიმტევებელია, თუ ბოროტი და შურისმაძიებელი, ჩვენ წინ პირქუში, ბნელი პიროვნების სურათი იხატება.

მაგრამ, განა შეგვაზიზღა მსახიობმა პლატონი, გაკიცხა იგი შეუბრალებლად? თუმცა თავისი ამ არაადამიანური საქციელით ასეთ რამეს სავსებით იმსახურებდა. არა! ასე რომ მოქცეულიყო, მაშინ იგი დ. კლდიაშვილს უღალატებდა. ჩვენ ვხედავთ დაცემულ პლატონს და გვებრალება იმის გამო, რომ ადამიანური სახე ვერ შეინარჩუნა, ვერ დაიჭირა თავი ღირსეულად, გაწირა ყველა და პირველ რიგში, საკუთარი თავი.

„სიზმრისეული“ მოლანდება როლის შესრულების კულმინაციაა (მოქმედების დრამატული კულმინაცია პლატონის მიერ ელენეს სასიკვდილოდ გამეტებაა), ყველაზე მრავალპლანიანი ეპიზოდი და რთული გრადაციებით სავსე.

თუ სპექტაკლის განვითარების მანძილზე გ. გეგეჭკორი ხან პლატონი იყო და ხან დავით კლდიაშვილი, რომელიც ძლივს შესამჩნევი, მსუბუქი, ირონიული კილოთი მოგვითხრობდა ამბავს (სხვათა შორის თხრობის მომენტში გ. გეგეჭკორის ინტონაციებში მკრთალად ისმოდა პლატონის ინტონაციებიც), აქ იგი ერთდროულად ორივე იყო და, რაც საოცარია, ეს ორპლანიანი თხრობა (შიგ დიალოგიც იყო) გ. გეგეჭკორმა თითქოს ერთი გმირის მონოლოგად გადააქცია, ისე რომ ორპლანიანობა არ დაუკარგავს. ამის გაკეთება მხოლოდ ისეთ ოსტატს შეეძლო, როგორიც გ. გეგეჭკო-

რია. ერთი მხრივ, გ. გეგეჭკორი — დავით კლდიაშვილი — გვიყვებოდა პლატონის კოშმარული, სიზმრისეული ხილვების გამო, მოგვითხრობდა თუ როგორ იტანჯება მისი გმირი და, ამავე დროს, სცენაზე პლასტიკური სიცხადით ვხედავდით თუ როგორ იტანჯებოდა გ. გეგეჭკორი-პლატონი.

პლატონის უკანასკნელ ამოძახილში: „ეგებ მკვდარი დაიბადოს... გაჩერდით, გაჩერდით, გა-ჩერ-დით“ უკვე ტრაგიკული ყვერა სწვდებოდა ჩვენს სმენას. «Своеобразие спектакля в том, что драматический сюжет омертвления человеческой души воплощен в комической фабуле, в ряде острокомических жанровых сцен. Герои «Мачехи» во власти эгоистической разобщенности, но внешне они само внимание и предупредительность» («Дружба народов», № 6, 1977).

ამ სიზმრის შემდეგ პლატონის „გადარევის“ პროცესი, მისი სულის დაშვება ქვესკნელისაკენ ელვის სისწრაფით მიმდინარეობდა. ამ პროცესის კულმინაცია იყო, როცა გამხეცებული, გონებაარეული პლატონი ელენეს მივარდებოდა და მის მოკვლას ლამობდა მუცელში წიხლისა და სამფეხა ჯირკოს ჩარტყმით (რათა ქალის სხეულში გაჩენილი სიცოცხლეც ჩაეკრო). ამ წუთიდან თვით პლატონი გადაიქცეოდა ჩვენს თვალში მკვდარ სულად, ცოცხალ ლეშად, რომელსაც სახე კი შერჩენია ადამიანისა, მაგრამ ყოველგვარი ადამიანური წაშლილა ზედ. ამის შემყურე ბეკინა — ს. ზაქარიაძე, მართლაც საყვარელი და ღირსეული ბეკინა, და არა გადაპრანჭული „აზნოუშვილი“, რომელიც ახალი სანეტარო დღეებისთვის ემზადებოდა (შეკავებული ღიმილი დასთამაშებდა მსახიობის სახეს), უცებ ბეჩავდებოდა, ბერდებოდა და მის შეშინებულ სახეზე მუდარით სავსე თვალები ნაღვლიან შუქს აფენდნენ.

გ. გეგეჭკორის თხრობაში პულსირებდა, ცოცხლდებოდა დავით კლდიაშვილის ადამიანებისადმი სიყვარულით გამთბარი გული. ამბის თხრობისას გ. გეგეჭკორს — დ. კლდიაშვილის კვალად — სრულიადაც არ განუზრახავს პლატონის გაშარჟება, დამცირება, სასაცილოდ აგდება. პირიქით, იგი ცდილობდა გაეგო ამ გმირის სულის მოძრაობის მექანიზმი, მისი შინაარსი. მაგრამ მსახიობისთვის მთავარი იყო ჩვენც, მაყურებელსაც გაგვეგო ეს და არც ჩვენ გაგვეკიცხა პლატონი, მიუხედავად იმისა, რომ ფინალში საზარელი საქმე ჩაიდინა. ეს მიმტევებელ-შემწყნარებელი, თანაგრძნობით სავსე

გული მსახიობისა ჩვენს გულებთან ერთად უნისონში ძგერდა, რადგან პატარა და საცოდავი ადამიანისადმი ეს კეთილი, ფრთხილი, თბილი დამოკიდებულება ძლიერად მოქმედებდა ჩვენს განწყობაზე.

თუ გ. გეგეჭკორი გვიჩვენებდა პლატონის სულის კვდომის, მისი „წახდენის“ პროცესს, რ. ჩხიკვაძის კირილე უკვე დასრულებული, ეგოცენტრული პიროვნება იყო. ეს თავაშვებული, უმიზნო, თავქარიანი ყმაწვილი, ამავე დროს, ბუნების ბრუტალური ძალების, თავაწყვეტილი ქროლვის, ბრმა სტიქიის შვილი იყო. მსახიობი დიდი ტემპერამენტით გადმოგვიშლიდა გმირის არეულ ბუნებას, რომელიც თავაწყვეტილ სმაში, სკანდალებში, სხვათა დამცირებაში და აბუჩად აგდებაში ეძებდა ხსნას. რ. ჩხიკვაძის ეს მხიარული, უდარდელი კირილე, რომლის ყოველი საქციელი თვალისმომჭრელი არტისტულობით ბრწყინავდა, თავისებურად ტრაგიკული ადამიანი იყო. მისი აუტანელი ჟინიანობა, იარაღის ტრიალი, დარბაისელი საზოგადოების შეურაცხყოფა, არტისტულ „შარმში“ იყო გახვეული, მაგრამ სიღრმეში პიროვნების არარაობას ვჭვრეტდით.

მწერალმა მაკა ჯოხაძემ თავის მშვენიერ წერილში „ნიღაბი — თავშესაფარი“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 2, 1978 წ.) ძალზე თავისებურად დაინახა და გახსნა კირილე მიმინოშვილის ხასიათი. დავით კლდიაშვილის გმირთა შორის მან სწორედ კირილე მიიჩნია „ერთადერთ უკულტურო და თავაწყვეტილ მაყურებლად“ (გავიხსენოთ მისივე ნათქვამი: „დავით კლდიაშვილის გმირები ერთსა და იმავე დროს მსახიობებიც არიან და მაყურებლებიც“). პირადად მე ბევრ საერთო ნიშანს ვხედავ ამ სახის მ. ჯოხაძისეულ (ლიტერატურულ) და რ. ჩხიკვაძისეულ (თეატრალურ) ინტერპრეტაციაში. „ჰეშმარიტად კი კირილე მიმინოშვილის ტიპი არა მარტო ქართველი აზნაურია, არამედ ყველაზე დაუნდობელი და ცინიკური მაყურებელი ერთსა და იმავე დროს. მისი ცინიზმი პათოლოგიაში გადადის...

კაფკასეული, ამაზრზენი სიმართლით ხდება მის მიერ ადამიანის არარაობის დამტკიცება. ოღონდ კაფკა ამას მხატვრული ცნებებითა და ფილოსოფიური განზოგადებით აღწევს, ხოლო კლდიაშვილი ამნაირი ზიზღნარევი ინტონაციებით: „კოსტაია ხარ შენ

თუ პროსტაია" ესაა უკიდურესად დამაკნინებელი ფორმა პიროვნებისა"

«Рамаз Чхиквадзе в роли сельского хвостуна, смутьяна и буяна Кирилэ Миминошвили поднимался на гоголевские высоты: грузинский Ноздрев, он удержу не знал, во хмелью был сразу и смешон и страшен. С какой-то хищной остервенелостью пьяный Кирилэ хватал окружающих за волосы, щипал за щеки, кому пытался вывернуть руку, кому открутить нос, кому оторвать ухо. Он упивался своей безнаказанностью, он буйствовал и бесновался... Комедийная энергия, казалось, распирает актера и рвется наружу, сокрушая все преграды» (К. Рудницкий. «Парный портрет к юбилею», «Театр», № 4, 1988).

რ. ჩხიკვაძის კირილე შინაგანი ენერგიის, შთაგონების, იმპულსურად მოვარდნილი მასხრობისა და ღაღობის სტიქიის ტალღებს მიჰქონდა. ეს იყო ცხოვრების სიამეს დაწაფებული ეპიკურელი, ამა სოფლის წამისყოფლობის შემცნობელი, სცენურად უეჭველად მოუგერიებელი (შესრულების ბრწყინვალების გამო), მაგრამ, ამავე დროს, შემაწუხებელი სწორედ ამ დაუოკებელი ენერგიის გამო, რადგან იგი არ სცნობდა სხვათა უფლებას და მის ირგვლივ არსებული სამყაროს მოწყობა თავისი გუნების მიხედვით სურდა. ეს ატაცება, ზერელობა, საოცარი სულსწრაფობა მსახიობის სცენურ „ატრაქციონებში" იყო გამოხატული, არაფერს არ ამთავრებდა – სიმღერას შუაზე სწყვეტდა, გაცხარებული ლაპარაკისას ერთი საგნიდან მეორეზე ხტოდა, ხან ერთს დაეტაკებოდა, ხან მეორეს – ჯიმშერის სალონში შეჭრილი რ. ჩხიკვაძის – კირილე იქაურობას სულ ბრდღვინს ადენდა, გიტარის ხმას ხელის დაკვრით ახშობდა, ვერიჩკას თავზე გადააყრიდა „ფოდნოსზე" დალაგებულ ჩაის სერვიზს, არისტოს (კ. საკანდელიძე) უმოწყალოდ და ხანგრძლივად კოცნიდა (სინამდვილეში კბენდა), პლატონს სტუმრებს მიუგდებდა ხელის კვრით, აივანზე შეხტებოდა, დამბაჩას დაატრიალებდა, შიშის ზარს დასცემდა იქაურობას და მოაჯირიდან დაბლა ხტებოდა. ამ წუთებში იგი „ხალისიანი ტერორისტი" იყო, რომელიც, ქვეშეცნეულად, სიამოვნებას ჰპოვებდა სხვების დამცირებაში, თუმც თავის „ამაღლებას" ამაში არ ეძიებდა.

«Кирилэ – Р. Чхиквадзе – неожиданная и издевательская параллель трагическому герою. По своему не менее масштаб-

ный, он выворачивает наизнанку все отличительные черты этого героя. Трагическая высота самосознания превращается в его полное отсутствие, в абсолютную, неконтролируемую импульсивность... Кирилэ – персонаж трагикомический, топчется внизу, у точки отсчета человеческих ценностей. В нем – животное упоение существованием, бульдожья хватка жизнелюба, которые повергают окружающих в гнетущее состояние» («Дружба народов», № 6, 1977).

მართლაც ასეა, რ. ჩხიკვაძის კირილესათვის თვით ცხოვრებაა დიდი თამაში, სადაც მას მხიარული მასხარას ნიღაბი აურჩევია. იგი ამ ცხოვრებაში მხოლოდ ლხენის საბაბს ხედავს, სხვა ყველაფერი მისი მზერისათვის მიუწვდომელია.

ქორწილი, ნიშნობა, დღეობა, სატირალი, პანაშვიდი; ქელეხი მისთვის ერთიანი, გაბმული ქეიფის სუფრაა, სადაც შეიძლება თავაწყვეტა და თავდავიწყება, სხვისი დამცირებისა და ღირსების შელახვის ხარჯზე თვითდამკვიდრება. ყოველი ეპიზოდი რ. ჩხიკვაძეს ისეთი უსაზღვრო შინაგანი სიხარულით მიჰყავდა, თითქოს იმ წუთს მოულოდნელად გაჩენილი დეტალებით ისე ავსებდა, ისეთ უკიდურესობამდე ამძაფრებდა სხვადასხვა სცენური ეტიუდების ამ კომედიურ ორომტრიალს, რომ სიცილისაგან სულშეხუთული მაყურებელი გატაცებით მიჰყვებოდა მსახიობის არაჩვეულებრივი ნიჭიერებით შექმნილ თამამ იმპროვიზაციებს, რომელსაც დასასრული არ უჩანდა.

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

არ ვიცი, იმის გამო, რომ სპექტაკლზე ორი სრულიად განსხვავებული რეჟისორი მუშაობდა, თუ წინასწარი განზრახვის შედეგად, აქ, პირველად რ. სტურუას შემოქმედებაში, თეატრალურ

სტილთა ერთგვარი აღრევა იყო. ჯერ ჩვენი რეჟისორი არ იყო მისული სხვადასხვა სტილის შეგნებულად ეკლექტიკურ „თანაარსებობამდე“, აქ მხოლოდ ასეთის მინიშნება ჩანდა. მართლაც, ერთმანეთთან რაიმე კონფლიქტის გარეშე, აქ იყო ფსიქოლოგიური რეალისტური თეატრის სტილიც და პირობით ექსცენტრული, ფარსული და პაროდირებული მანერაც შესრულებისა (წარმოიდგინეთ, საკონცერტო ნომრებისაც კი). უაღრესად სერიოზულად, ყოველგვარი ექსცენტრიკის გარეშე თამაშობდნენ ს. ზაქარიაძე, ლ. ძიგრაშვილი, ე. საყვარელიძე. ასეთივე სერიოზულობით ეჭირათ თავი სალონში გ. საღარაძესა და ნ. მგალობლიშვილს, მაგრამ ეს იყო რბილი იუმორით წარმოდგენილი პაროდირებული სურათი ამგვარი „სერიოზული“ ტრადიციული შესრულებისა (თვით ეს პროვინციული, ალბათ იმერეთში უკანასკნელი სალონი, რაღაც მოუხელთებელი, ნოსტალგიური სევდითაა სავსე — ერთი, თუნდაც უმნიშვნელო სოციალური კატაკლიზმა და ეს სალონიც, ეს უკანასკნელი თავშესაფარი პატარა ინტელიგენტური სურვილებისა — ისევე გაქრება, როგორც თავის დროზე გაქრა და დავიწყებას მიეცა მრავალი ქართული სალონი, სადაც სულის ჭეშმარიტი არისტოკრატები იყრიდნენ თავს).

ასევე იყო აღრეული სხვადასხვა ეპოქის კოსტიუმები. ეს ჯერ არ იყო კოსტიუმების კარნავალური აღრევა (რომელიც შემდგომ, პრინციპულ მნიშვნელობას შეიძენს რ. სტურუას მომდევნო სპექტაკლებში), ეს მხოლოდ პირველი მოსინჯვა, ცდა გახლდათ. სპექტაკლის თითქმის ყველა მონაწილე თანამედროვე, ცივილურ კოსტიუმში იყო გამოწყობილი. მხოლოდ ჯიმშერის სალონის დიასახლისებს — ქალბატონ სალომეს (ნ. მგალობლიშვილი) და ვერიჩკას (ზ. ბოცვაძე) ეცვათ ძველებური, გრძელი საღამოს კაბები, რაც კარგად ეხამებოდა ამ „სალონის“ წარმოდგენის იმიტაციურ-ირონიულ სახეს.

რ. სტურუამ და თ. ჩხეიძემ სიყვარულითა და თანაგრძნობით სავსე მზერა მიაპყრეს წარსულს. და თუმცა ეს დამოკიდებულება მოკლებული არ იყო ირონიასა და კომიზმს, უპირატესად მაინც იგრძნობოდა ამ — „პატარა“ ადამიანების ტრაგიკომიკური არსებობის გაგებისა და ახსნის სურვილი. სპექტაკლის რეჟისორები არავის არ ამხელდნენ, არავის არ ადანაშაულებდნენ გმირთა ამ

ყოფაში ჩავარდნის გამო, მაგრამ არც ძველი ყოფის იდილიურ სურათს გვიხატავდნენ. ისტორიულ მოვლენებს, სოციალურ დინამიზმს ისინი საკმაოდ ობიექტურად უყურებდნენ და წარსულის სურათებს — გაცოცხლებულს თეატრალური ქმედებით — ამ ობიექტურობას უნარჩუნებდნენ. სპექტაკლში, სადაც ასე ორგანულად შეერწყა ურთიერთს პირობითი თეატრალობა, მეტაფორული აზროვნება და ფსიქოლოგიური თამაშის სიღრმე, ცოცხალი ხასიათები და „თეატრალური ნიშნები" — უმთავრესი იყო ადამიანურ ურთიერთობათა ზნეობრივი მოვალეობის, ურთიერთ პატივისცემის ტრადიციული ინსტიტუტების რღვევით გამოწვეული გულისტკივილი, მოწოდებული მაღალი კომედიისათვის დამახასიათებელი ჰეშმარიტი იუმორით. სპექტაკლის ირონია სრულიადაც არ გამორიცხავდა ტრაგიკომიკურ სიტუაციაში ჩავარდნილი ადამიანებისადმი თანაგრძნობით გამსჭვალულ სიყვარულს. ირონია და თანალმობა — ეს ორი არსებითი მდგომარეობა სულისა, სპექტაკლს დიდი ზნეობრივი ძალით მსჭვალავდა.

«Открытый полемический пафос спектакля состоит в том, что грузинский древний быт усушен до музейных экспонатов. Он не заслоняет людей и их психологию. Подобное отстранение позволяет заострить проблему национального характера, а не национального реквизита» (В. Иванов, «Дружба народов», № 6, 1977).

ინტელექტუალური თეატრის „უცხო“ გმირები

სამი სეზონის მანძილზე რუსთაველის თეატრის სცენაზე ფრანგი ინტელექტუალის ჟან ანუის ორი პიესა დაიდგა, 1968 წელს — „ანტიგონე“ (რეჟ. მ. თუმანიშვილი) და 1971 წელს „მედეა“ (რეჟ. რ. სტურუა).

ვერ ვიტყვით, რომ ამგვარი არჩევანი შემთხვევითი იყო. არც მ. თუმანიშვილი და არც რ. სტურუა არ განეკუთვნებიან შემოქმედთა იმ კატეგორიას, რომლებიც ასეთ გადაწყვეტილებას თავიანთ ესთეტიკურ, ფილოსოფიურ, უფრო ფართოდ — ცხოვრებისეულ პოზიციას არ უკავშირებდნენ. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ორივე რეჟისორმა ე. წ. „ინტელექტუალური თეატრის“ წვდომის ერთნაირი გზა განვლეს — ჯერ ბ. ბრეჰტის პიესები დადგეს, შემდეგ ჟ. ანუისა. აშკარაა, რომ ჩვენი რეჟისორების სურვილი იყო, რაც შეიძლება სრულად მოეცვათ „ინტელექტუალური თეატრის“ სამყარო მისი ორი „პოლუსის“ — ბ. ბრეჰტისა და ჟ. ანუის — (შემოქმედებითი მეთოდებით ეგზომ განსხვავებული ამ მწერლების)— სცენური ინტერპრეტაციის გზით.

30-იანი წლების მეორე ნახევარში ჩასახული ფრანგული ინტელექტუალური დრამა, რომელიც მოგვიანებით დამკვიდრდა თავის სამშობლოშიც კი, საბჭოთა სცენაზე მთელი თეატრალური ეპოქის შემდგომ პოულობს განსხეულებას.

ახალი სცენური საშუალებების, სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობის დაუფლების გზით რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი პალიტრის გამდიდრება აუცილებელი და კანონზომიერი მოვლენა იყო. საბჭოთა თეატრალურმა კულტურამ ბევრი რამ დაკარგა იმის გამო, რომ მისი ყურადღების გარეშე დარჩა „სისას-

ტიკის თეატრის“, „აბსურდის თეატრის“, „დოკუმენტური თეატრის“ ძალზე მნიშვნელოვანი მონაპოვარი როგორც დრამატურგიული აზროვნებისა და ტექნიკის განვითარების სფეროში, ასევე წმინდა თეატრალურ (რეჟისურა, მსახიობის ხელოვნება, სცენოგრაფია) სამყაროში ახალი მოდელების გააზრების პროცესში.

მართალია, ბრეჰტის და ფრანგი ინტელექტუალების (ყველაზე სახელგანთქმული მათ შორის, ცხადია, ეგზისტენციალისტი სარტრია) მსოფლაღქმის სხვადასხვა ფილოსოფიური სისტემები, მხატვრული ორგანიზაციის პრინციპები და ასევე სხვადასხვა სტრუქტურები განსაზღვრავენ, მაგრამ მათ აერთიანებთ ერთი პრინციპი — მხატვრული აზროვნების რაციონალიზმი. ტ. ბაჩელისის თქმით:

«Существует методологическое различие между произведением, которое исследует предмет с позиций разума и произведением, которое делает сам разум предметом своего исследования» («Современный зарубежный театр». Изд. «Наука», 1969 г., стр. 40).

„ინტელექტუალური თეატრის“ ამ ცნობილი საბჭოთა მკვლევარის აზრით, პირველ შემთხვევაში, მხატვრული მასალის დამუშავებისას სარგებლობენ გონების კრიტერიუმებით და ინტელექტის იარაღით. ასეთი ტიპის მხატვარს იგი უწოდებს შემოქმედს, რომელიც «Разумное исследует и отражает неразумную действительность» (გვ. 40).

ამ გზით იგი გამოხატავს სინამდვილეს და არა მხოლოდ თავის აზრს ამ სინამდვილეზე, იკვლევს გარესამყაროს, უპირატესად, უღრმავდება ისტორიას, ან შორეულ ქვეყნებში გადააქვს მოქმედება, რათა მისი დაკვირვებანი უფრო მნიშვნელოვანი იყოს გონებისათვის, ვიდრე ყოველდღიური ემპირიის უამრავი ერთტიპური მოვლენების უშუალობაა.

ეს მიმართულება ყველაზე დიდი პოეტური ძალით ბრეჰტის თეატრში გამოიკვეთა.

მეორე შემთხვევაში — ინტელექტუალი თავისი პროფესიით მოაზროვნეა, იგი იკვლევს სწორედ გონების პრობლემებს, როგორც ჩვენი საუკუნის სიტუაციის ტოტალურ პრობლემებს. «Разум проверяется разумом же, практический разум критикуют с позиций чистого разума» (იქვე, გვ. 41).

ამ ტიპის ინტელექტუალურ დრამატურგებს მიეკუთვნებიან სარტრი და ანუი.

მეოცე საუკუნის შუა წლებში მიმდინარე კონფლიქტურმა სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა განსაკუთრებული სიმძაფრით დააყენა ინდივიდისა და საზოგადოების ურთიერთობა. მთელ ამ კომპლექსს ამ დროის ხელოვნება ტრაგიკული სიმძაფრით ასახავს. პიროვნების, ინდივიდუმის გაუცხოებამ (სოციალური თვალსაზრისით) ცნობიერების კრიზისი გამოიწვია, რადგან ადამიანის გონებამ გაიაზრა თავისი ეს გაუცხოება.

თუ ფრანგი ინტელექტუალებისათვის მთავარი იყო პიროვნებაში პირადი პასუხისმგებლობის გრძნობის გაღვივება, ბრეჰტისათვის გარდუვალი იყო ადამიანის მიერ ისტორიული სიტუაციის შეცნობა. ამიტომაც, სარტრისა და ანუის დრამატურგიისათვის დამახასიათებელია „ჩაკეტილობა“ — (სივრცის, დროის), „შეჩერება“, ყურადღების კონცენტრაცია ინდივიდის შინასამყაროზე (აღებულია ერთი სიტუაცია), ბრეჰტისათვის ტიპურია ეპიკური გაშლილობა, პროცესი, მოქმედებისა და ეპიზოდების სიმრავლე და სერიულობა (აღებულია სიტუაციათა მდინარება). ანუისათვის მთავარია პიროვნების, ინდივიდის ინტერესები, ბრეჰტისათვის — საზოგადოების, ხალხის.

ბ. ზინგერმანი ამბობდა, რომ ბრეჰტი «Вовсе не отвергает значения нравственных побуждений человека, но направляет их в другую сторону... Он предлагает людям изменить существующее положение вещей, а не размышлять о том, как при существующем положении вещей нравственно вести себя («Театр», № 1, 1961).

სამყარო — ბრეჰტის დრამატურგიაში — ადამიანის ნებისყოფისაგან დამოუკიდებლად არსებობს. ფრანგი ინტელექტუალები კი მიმართავენ სწორედ ადამიანის გონებას და სამყაროს უმორჩილებენ ამ ადამიანის ნებისყოფას (ამიტომაც აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა რას იტყვის გმირი კრიზისულ სიტუაციაში, იტყვის „ჰოს“ და ამით მოახდენს თავის ადაპტირებას მიუღებელ სინამდვილესთან, იტყვის „არას“ და ამით უარყოფს ამ სინამდვილეს).

ფრანგული ინტელექტუალური დრამის გმირი, ეგზისტენციონალური გმირია, იგი „უცხოა“, „მოსულია“ (მედეას მითი და მისი ტრაგედია სწორედ ზედგამოჭრილია ამ ტიპის დრამატურგიისა-

თვის), განწირულია, მისი მოქმედება არ ითვალისწინებს წარმატებებს.

ჩვენს რეჟისორებს, როგორც ჩანს, სურდათ არა მარტო ინტელექტუალური დრამის ორი პოლუსი მოეცვათ, არამედ ცხოვრების უკიდურესობათა აზრსაც ჩასწვდომოდნენ. ისევ ტ. ბაჩელისს მოვუხმობ:

«Персонажи Брехта деиствуют, чтобы жить. Персонажи Сартра (ანუის პერსონაჟებიც, დავსძენთ ჩვენი მხრით — ნ. გ.) — чтобы умереть или убить».

თუ ანუის ანტიგონე იმიტომ მოევლინა ამ ქვეყანას, რომ უარეყო კრეონტის სახელმწიფოებრივი სამართალი და ეთქვა „არა“ — რათა მერე მომკვდარიყო, ანუისივე მედეა თავისი არსებობის გამართლებას ხედავს იმაში, რომ შური იძიოს, მოკლას და ამით უარი თქვას იაზონის „ცივილიზებულ“ სამყაროზე, რომელიც უპირისპირდება და ანადგურებს პიროვნების შინაგან თავისუფლებას.

ადამიანური ტრაგედიის სწორედ ეს ძირითადი მოტივი აინტერესებდა რობერტ სტურუას. „მედეას“ დადგმის გამო რ. სტურუამ, მაშინ, ტელევიზიაში გამოსვლისას განაცხადა, რომ იგი დააინტერესა ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლის ამ იდეამ, რომელიც ჟან ანუის გამოხატა ამ პიესაში. ამ ფრაზამ, რატომღაც მძაფრი რეაქცია გამოიწვია კრიტიკოს შალვა მაჭავარიანში, რომელმაც არც ანუი დაინდო, არც ეგზისტენციალიზმი და არც რობერტ სტურუა: „დროა უკუვაგდოთ ზოგიერთი კრიტიკოსის მიერ ანუის ეგზისტენციალისტური მსოფლმხედველობის შენიღბვის მიზნით წამოყენებული სრულიად უმართებულო დებულება შესახებ იმისა, თითქოს ანუის ანტიკურ თემაზე დაწერილი პიესები ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლის იდეით არის გამსჭვალული და, მაშასადამე, ფაშიზმისა და ნეოფაშიზმის წინააღმდეგ მიმართული. ბოროტების წინააღმდეგ საბრძოლველად ერთი სიტყვაც კი არ შეუტანია ანუის ამ პიესებში... რეჟისორს არც კი უცდია რითიმე შეერბილებინა ავტორის კაცთმოძულე, ეგზისტენციალისტური შეხედულებანი. ანუის გმირების ალოგიურობა, შინაგანი წინააღმდეგობანი და გრძნობათა ბუტაფორიულობა მკვეთრადაა ხაზგასმული დადგმაში, იგი მკაფიოდ გამოსჭვივის თითოეული შემსრუ-

ლებლის თამაშში“ (ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, № 5, 1971 წ.).

ამ ციტატაში თავდაყირაა დაყენებული საერთოდ ეგზისტენციალიზმის არსი და კერძოდ, ანუის შემოქმედება, რომელიც ადამიანის არსებობის, მისი სულისმიერი ცხოვრების მაღალი ნორმების დამკვიდრებაა (აქვე აღვნიშნავ, ბარემ: შ. მაჭავარიანის ეს სტატია ძალზე საფუძვლიანად გააკრიტიკეს ნ. არველაძემ, ვ. ქართველიშვილმა და ბადრი კობახიძემ, საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში გამართულ განხილვაზე, 1972 წლის 17 იანვარს). ამგვარი სტატიის გამოქვეყნება მით უფრო საოცარი იყო, რომ უკვე არსებობდა ჟან პოლ სარტრის, ჟან ანუის პიესათა თითქმის სრული თარგმანები, რუს თეატრმცოდნეთა შესანიშნავი გამოკვლევები, დაბოლოს, რაც მთავარია, იმავე ჟან ანუის პიესის — „ანტიგონეს“ — მიხეილ თუმანიშვილისეული ბრწყინვალე ინტერპრეტაცია რუსთაველის თეატრში*.

მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმული „ანტიგონე“, საერთოდ ქართული თეატრის ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი, უაღრესი სიმძაფრით გამოხატავდა იდეათა დრამას, ორი იდეოლოგიის (კრეონი — ანტიგონე) სამკვდრო-სასიცოცხლო დაჯახებას, ორი შეურიგებელი ხასიათის (ამ იდეის მატარებელი ხასიათის) ტრაგიკულ კონფლიქტს. ეს იყო ღრმა განცდაზე, დიდ შინაგან ტემპერამენტზე, სულიერ ძალაზე აგებული სპექტაკლი, რომელსაც ს. ზაქარიაძე და ზ. კვერენჩხილაძე აღმავალი დინამიზმით, თვითდაწვის, თვითგანადგურების შეუბრალებლობით წარმართავდნენ.

თეატრმცოდნე დ. მუშლაძე ფიქრობს, რომ რ. სტურუას მიერ დადგმული „მედეა“ (მთავარ როლს აქაც ზ. კვერენჩხილაძე ასრულებდა) პოლემიკური იყო მ. თუმანიშვილის „ანტიგონეს“ მიმართ:

„მედეაში“... „შედარებით სუფთა სახით იყო წარმოდგენილი იდეათა დრამის ანტიილუზორული, ანტიმიმეზური ბუნება, მისი მრავალპლასტიანი სტრუქტურა“... მ. თუმანიშვილის „ანტიგონესთან“... „მიმართებაში შეინიშნებოდა რ. სტურუას წარმოდგენის პოლემიკური ხასიათი. ამ პოლემიკას მაშინ პრინციპული მნიშვნე-

---

* 1972 წელს გამოვიდა იზოლდა ბაჩიაშვილის ერცელი და საინტერესო მონოგრაფია „ჟან ანუის დრამატურგია“.

ლობა ჰქონდა რეჟისორისათვის. იგი მიზნად ისახავდა ინტელექტუალური თანაგანსჯის გამოწვევას, მედეას პიროვნებად განხორციელების პროცესში, ნაწარმოების ტრაგიფარსული ბუნების გამხელას, მაყურებლის გამოფხიზლებას, მისი ცნობიერების პერიფერიაში მიყუჟული სასიცოცხლო იმპულსების ამოქმედებას და ნაკლებად ელტვოდა ემოციური თანადგომისა და თანალმობის გაღვიძებას, ხასიათისა და მოვლენის ფსიქოლოგიურ წვდომას“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1981 წ.).

პირადად მე არ შემიძლია სრული კატეგორიულობით ვთქვა, რომ რ. სტურუას სპექტაკლი ანტიმიმეზური და ანტიილუზორული იყო. თვით ანუის ეს პიესა ნაკლებად ემორჩილება ანტიილუზორულ ესთეტიკას. ვიტყოდი მეტსაც — იგი აგებულია მედეას გონებრივი და სულიერი სამყაროს დიდ შინაგან კონფლიქტზე, გრძნობათა ჭიდილზე. შინაგანი თავისუფლებისთვის, არჩევნების თავისუფლებისათვის მებრძოლი გმირი ყველაფერს წვავს ცხოვრების გზაზე და თვითონაც იწვავს ხანძარში თავს. მოქმედება, განსჯა, განცდა, კონცენტრირებულია ამ ერთ გმირზე (უფრო სწორად — ამ გმირში იღებს სათავეს) — იგი იზოლირებულია ყველას მიმართ კონფლიქტური დაპირისპირების გამო. ეს კონფლიქტი მედეასათვის მით უფრო ტრაგიკულია, რომ მის არსებაში თანაარსებობს ორი ურთიერთგამომრიცხავი გრძნობა — სიძულვილი და სიყვარული. მედეას მთელი თავისი სულის ფიბრებით სძულს იაზონი, მაგრამ ვერც მისდამი სიყვარული დაუძლევია ბოლომდე. შეგვიძლია ვთქვათ პირიქითაც — მედეას მთელი თავისი სულის ფიბრებით უყვარს იაზონი, მაგრამ ვერც მისდამი სიძულვილი დაუძლევია ბოლომდე. რაც უფრო შორსაა მისგან იაზონი, მით უფრო მწვავეა სურვილი მასთან ახლოს ყოფნისა. ამ გამანადგურებელი გრძნობების, ურთიერთგამომრიცხავი ფიქრების ტრაგიკული მსხვერპლია მედეა.

ამიტომაც მისი განხორციელება ასეთსავე შინაგან კონცენტრაციას მოითხოვს, თვითჩაღრმავებას, მის სულში დაძრული ყოველი იმპულსის ფიქსაციას.

სწორედ ასეთი გმირის განხორციელებაა ზ. კვერენჩხილაძის მოწოდება. მას შეუძლია ტრაგიკულად გაორებული ადამიანის ერთიანი ფსიქოლოგიური სურათის შექმნა. რ. სტურუა კი მას

ძალზე რთული ამოცანა დააკისრა, რომელიც მსახიობისგან მთელი ფსიქოფიზიკური აპარატის გარდაქმნას მოითხოვდა. რეჟისორის სურვილი იყო ანუის ეს ფრანგული ინტელექტუალური პიესა ბრეჰტის გერმანული ინტელექტუალური თეატრის კანონებით განეხორციელებინა. პიესის შინაგანმა ბუნებამ, მისმა სტრუქტურამ დიდი გამძლეობა გამოავლინა და არ მიიღო რეჟისორული „დიქტატი“. ამის გარდა მთავარი გმირის — მედეას შემსრულებელი ზ. კვერენჩხილაძე მთელი თავისი აქტიორული ბუნებით, შინაგანი სულიერი წყობით ამგვარი თეატრის ანტიპოდია. რამდენადაც მის შემოქმედებას და მის პოზიციას ვიცნობ, იგი არა მხოლოდ ფსიქოლოგიურად არ იღებს ამ თეატრს, არამედ მისი პრინციპული მოწინააღმდეგეა თავისი შეგნებით, აზროვნების ბუნებითაც. რ. სტურუა, ჩემი აზრით, შეცდა, როცა თავისი არჩევანი ამ მსახიობზე შეაჩერა. შინაგანი კონფლიქტი ამ ორ შემოქმედს შორის გარდაუვალი იყო. აქ არ მოხდა ორმხრივი შეგუება, ურთიერთადაპტაცია. ზ. კვერენჩხილაძის შესრულებაში როლის ის ეპიზოდები იყო ძლიერი, სადაც იგი სრულიად გარდაისახებოდა მედეას როლში, სადაც საჭირო იყო ძლიერი ვნებებისა და ტემპერამენტის გამოვლენა, განცდის ტრაგიკულ დაძაბულობამდე მიყვანა. სწორედ ამ ძლიერ მომენტებში სცილდებოდნენ ერთმანეთს რ. სტურუა და ზ. კვერენჩხილაძე. იქ სადაც რეჟისორული კონცეფცია მოითხოვდა „გაორებას“, ჩვენებას, დამოკიდებულებას, მსახიობი ფერმკრთალად გამოიყურებოდა, თითქოს ნაძალადევად თამაშობდა, ჩაროზდა სხვა „განცდის ეპიზოდებზე“ გადასვლას. მოკლედ, სწორედ ამ სუსტ მომენტებში „უახლოვდებოდნენ“ ერთმანეთს რ. სტურუა და ზ. კვერენჩხილაძე. ამიტომ სპექტაკლი მთლიანობას ვერ აღწევდა, მას აშკარად ეტყობოდა შინაგან წინააღმდეგობათა კვალი. ამ წინააღმდეგობათა ნაძალადევად შეერთების ნაკერები.

ფრანგული ტრადიციის ერთგული ჟან ანუი თავისი გმირების კონსტრუირებას ახდენს თავისი ფილოსოფიური მრწამსის საფუძველზე. ეს ერთგვარად მიჯნავს ერთმანეთისაგან გმირებს, ამპლუის საზღვრებში კეტავს მათ. ამ სპექტაკლში კი მთავარი გმირი თავის ამპლუაშიც იყო და, ამავე დროს, მის გარღვევასაც ცდილობდა.

რ. სტურუასთვის ამ შემთხვევაში ამოსავალი წერტილი, რითაც

იგი ცდილობდა ინტელექტუალური დრამის სიღრმეების წვდომას, იყო გმირის, მედეას, ეგზისტენციალი, მისი „უცხოობა“, „მოსულობა“, „ბარბაროსობა“. „გაუცხოების ეფექტი“ ამ შემთხვევაში გამოდიოდა, როგორც საერთო დრამატული სიტუაციის ამხსნელი, მაგრამ ამ ფილოსოფიურ-სოციალურ მოტივზე მტკიცედ ვერ დადგა „გაუცხოების“ თეატრალური ეფექტი. აქ მსახიობის მიერ შექმნილი სახის დისტანცირება უმალ აღიქმებოდა როგორც პაუზა შესრულებაში, „ჩავარდნა“, „ორმო“ მოქმედების განვითარებაში. ამიტომაც ეს სცენური სახე-პორტრეტი თითქოს გამოსახვის ორგვარი ტექნიკით იყო შესრულებული — ნაწილი ფერწერული სისავსით, მსუყედ იყო გამოკვეთილი, ნაწილი — ფერმკრთალი გრაფიკული ბინდით დაფარული.

ბ. ზინგერმანის დაკვირვებით თუ ჟ. ანუის „ანტიგონეში“ მთელი ქალაქია აჭოთებული გახრწნილი გვამის სუნით და ანტიგონეა ერთადერთი, რომელიც თავისი შეუბღალავი სიწმინდით ირგვლივ სურნელებას აფრქვევს, «В «Медее» дурной трупный запах исходит и от героини. Медея со своими чарами, своей ненавистью, уверенностью, что вечно надо сражаться, что всё дозволено, — чужая, она нездешнего происхождения. Может быть, в горах Кавказа, где варвары сражаются врукопашную с барсами, её страсти, её фанатизм и её бесстрашие воспринимались бы как нечто естественное, но здесь, под этими мирными небесами, на берегу спокойного моря, ей не место» («Очерки истории драмы 20-го века». изд. «Наука», 1979, стр. 390).

მართლაც, მთელი ქალაქი თითქოს იწვოდა ლხინის, ღრეობის, კოცონის კვამლში გახვეული. მაგრამ რა იყო ეს? ქალაქის კვამლი თუ მედეას მისნურ-ჯადოსნური განზრახვების ფარდა? სცენაზე დიდხანს იდგა მრუმე სიბნელე და ჩვენი თვალი ძლივს არჩევდა მედეას სხეულსა და მისი ფურგონის კონტურებს (დაუფარავი გადაძახილი ბრეჰტის დედილა კურაჟის ფურგონთან — ცხოვრების გზაზე აგორებული ამ მარადიულ სიმბოლო-ნიშანთან. ალეგორია უფრო ნათელი ხდებოდა, როცა მედეა ამ ფურგონში შეებმებოდა).

გმირის ეს „უცხოობა“ მკვეთრად იყო გამოვლენილი მსახიობის ჰეშმარიტად ფანატიკურ სიძულვილსა და სიყვარულში, რაღაც

არაადამიანურ ვნებიანობაში და ამ ვნების შეუბრალებელ თვითგანადგურებაში. მითიური მედეას არსება — ანუ ისეთი, როგორც ბერძნულმა მითმა შემოგვინახა — იბადებოდა მედეა-ქალისაგან (კვნესით-ვაებით, ხმაში ავხორცული ინტონაციით იძრობდა თავიდან პარიკს და თმაგაშლილი ჯადოქარი-მისანი დგებოდა ჩვენ წინაშე) და ასევე ჩვენ თვალწინ თვითდაწვით ამთავრებდა სიცოცხლეს. ამ ორ უკიდურესობათა შორის გადიოდა ეს ქალი ტანჯვის, თვითგვემის და შურისგების ვნებით გამწარებულ სიცოცხლეს.

ძონძებში თუ ძველ ნაჭრებში ჩამჯდარი მედეას არსებიდან მშობიარე ქალის ტკივილებით გამოდიოდა „მეორე“ მედეა.

„...სცენაზე შემორბის პატარა ბიჭი, რომელსაც მოაქვს იაზონისა და კრეუზას ქორწინების ამბავი. მედეა ღირსეულად ისმენს მომაკვდინებელ ახალ ამბავს. ნელ-ნელა კლავს თავის თავში იაზონის მოსიყვარულე მედეას და მკითხველის წინ არაჩვეულებრივი სიცხადით იბადება ახალი ადამიანი — განთავისუფლებული, ძლიერი, შეუდრეკელი და ყველაფრის შემძლე, რომელიც აღარ არის შებოჭილი ვალდებულების, სიყვარულისა და მოვალეობის გრძნობით. იაზონი თავისი ნებით განერიდა მედეას სამყაროს, დატოვა იგი სამუდამოდ მარტო და ამ სიმარტოვით დაუბრუნა თავისუფლება“ (ი. ბაჩიაშვილი „ჟან ანუის დრამატურგია“, 1972, გვ. 203).

კედლის ძირას, ქალაქის კარიბჭესთან კვამლით ახრჩოლებულ გარემოში, ფერადი ნაჭრების გროვაში ფუთფუთებდა მედეა. ქალაქის განაპირა ადგილი, პოლისის კედლის მიღმა გარემო (მხატვარი თეიმურაზ სუმბათაშვილი), უკვე მიგვანიშნებდა იმას, რომ მედეა „გარეთაა“, გარიყულია, ქალაქი-სახელმწიფოს მიღმაა, მარტოა, „უცხოა“ და ამდენად კანონგარეშეა, რადგან ის კანონები, რომელიც „კედლის“ მიღმა მოქმედებენ, მედეაზე აღარ ვრცელდებიან, აღარ იცავენ მის ადამიანურ ღირსებებსა და უფლებებს (უზარმაზარ, მძიმე კარიბჭეს გრძელფარაჯებიანი, მუზარადიანი მცველები დარაჯობდნენ. თითქოს საკონცენტრაციო ბანაკის კარიბჭეს იცავდნენ, რათა მათი ნება-სურვილის გარეშე არც არავინ შემოსულიყო და არც გასულიყო. ამ კარებიდან შემოდიოდნენ მედეასთან შესახვედრად კრეონტი და იაზონი კი პირველად კარიბჭეში ჩატანებული პატარა კარიდან. თვით მედეა კი კარიბჭის ზღურბლს ვერ სცილდებოდა). ამ უფლებების მოპოვება

ახლა დამოკიდებულია თვით მედეაზე, როგორც პიროვნებაზე, რომელიც შინაგანი თავისუფლებისა და არჩევნების თავისუფლებისათვის უნდა იბრძოდეს, თუკი იგი ტრაგიკული გმირია. მან უნდა დაამტკიცოს, ფელინის სიტყვებს თუ მოვიშველიებთ, რომ „ადამიანები თავისუფალნი არ არიან არჩევანისაგან, მაგრამ თავისუფალნი არიან არჩევანში“.

ქალაქი ილხენს, ცივილური ცხოვრება ჩქეფს კედლის მიღმა, აქ კი, კედლის აქეთა მხარეს, ბარბაროსული ქაოსია, დიდი ქალაქის (თ. სუმბათაშვილმა უმალ თანამედროვე ქალაქ-ურჩხულის სახე გამოხატა ფონად, ვიდრე ანტიკური ქალაქ-პოლისისა. სცენის ამგვარი გადაწყვეტა რეჟისორის ჩანაფიქრს უპასუხებდა: თანამედროვე ურბანისეულ-ცივილიზებული სამყარო პირველი წამლეკავია ადამიანის ინდივიდუალობისა) სანაგვეა, სადაც მედეა გამოურიყავს ბობოქარი ცხოვრების ტალღებს. შემოდის კრეონტი — ედიშერ მაღალაშვილი მძიმე ჰიშკრიდან, რაფინირებული, დახვეწილი გემოვნებით ჩაცმული. ხელში წკეპლა უპირავს, რომელსაც ელეგანტურად ხმარობს. ტირანი და უმწეო ქალი, შეუზღუდავი უფლებებით აღჭურვილი მძლევარი და მაწანწალა, ცივილიზაცია და ბარბაროსობა უპირისპირდება აქ ერთმანეთს. თავის ძონძებში ფეხმორთხმით მჯდომარე ხვდება მედეა ტირანს. ბოშა ქალის სითავხედით მიეჭრება მედეა კრეონტს და მხარზე ფამილარულად დაადებს ხელს — ახლანდელი მდგომარეობის ამ საშინელი კონტრასტის მიუხედავად, მედეა ცდილობს აგრძნობინოს კრეონტს — ჩვენ ტოლები, თანაბარუფლებიანები ვართო. პირველივე სცენას რ. სტურუა შინაგანი ბრძოლით, დაპირისპირების სიმძაფრით ავსებს. მედეას თავხედურად შემოდებულ ხელს მხრიდან ვერაფრით ვერ იშორებს კრეონტი. გამოუთქმელი, გაუმხელელი ორთაბრძოლის მოწმენი გავხდით... მედეა, ვითარცა ბარბაროსი ისე იქცევა, წკეპლას გაბოსტაცებს და გააფთრებით შეუტევს. რეჟისორს ამ შემთხვევაში არ აინტერესებს ის, რომ მედეას ძარღვებშიც მეფური სისხლი ჩქეფს, რომ იგი დიდგვაროვანთა და სხვა, დიდი ცივილიზაციის შვილია. რ. სტურუა განგებ ამდაბლებდა მედეას, მიწაზე ორივე ფეხით მაგრად აყენებდა. ეს მედეა არაფერს ერიდებოდა — წყევლა-კრულვით იკლებდა იქაურობას, იფურთხებოდა, საცემრად იწევდა, მზად იყო ფრჩხილებით გამოეღადრა

ყველი მოწინააღმდეგისათვის. მედეა ებრძვის კარიბჭესა და კედლის მიღმა არსებულ სამყაროს, მის თვალში იქ მცხოვრებნი ცივილიზებულთა ბრბოა, უპიროვნო მასა, რადგან თითოეული მათგანი კანონის ანუ ფხიზელი გონების, პრაგმატული გონების მონაა. თვითონ კი თავისუფალია ნების დამთრგუნველი კანონებისგან. იაზონი — გურამ საღარაძე და მედეა სიძულვილ-სიყვარულით სამუდამოდ გადაჯაჭვული ყველაზე კონტრასტულად განახორციელებენ სხვადასხვა სამყაროს (მშვენიერი მიზანსცენა იყო სპექტაკლში: ხელიხელჩაკიდებულ მედეასა და იაზონს ერთმანეთისთვის ზურგი მჭიდროდ მიუბჯენიათ. ასეთ პოზაში გარინდულებს მიჰყავთ დიალოგი. სიახლოვე-სიშორის, დაკარგვისა და პოვნის, ურთიერთლტოლვისა და განშორების პლასტიკური ხატი იყო გმირთა ეს დგომა. ისინი ლაპარაკობდნენ თავიანთი ცხოვრების უინტიმეს დეტალებზე, იაზონი ცდილობდა მედეაში სატრფოსა და ქალის კეთილშობილური გრძნობების გაცოცხლებას, მედეა — იაზონში უკომპრომისო, დიადი მიზნების განხორციელებისათვის მებრძოლ ბუნებას. ორივენი ერთმანეთს იყენენ გადაჭდობილნი, მაგრამ ერთმანეთისგან დაშორებულნიც, ამავ დროს).

„... ორი არსება, რომლებსაც ერთმანეთის მიმართ მხოლოდ უმწიკვლო გრძნობები და სპეტაკი სიყვარული ამოძრავებთ, ორი არსება, რომელთა დამოკიდებულებაში გარეგნულად გამქრალია მამაკაცი და ქალი და მათი ურთიერთობა ორი თანამებრძოლის, ორი პატარა ძმის ურთიერთობად გარდაქმნილა. თითქოს იაზონისა და მედეას არსებობა ცალ-ცალკე დღემდე მხოლოდ მთელის ნახევარი ნაწილი იყო, თითოეულმა მათგანმა იპოვა თავისი მეორე — აუცილებელი ნახევარი და ორი ახალგაზრდა ერთ არსებად იქცა, ერთი ფიქრითა და ერთი ოცნებით განიმსჭვალა. დაუნდობელი ცხოვრების წინაშე ერთ არსებად ქცეული იაზონი და მედეა ერთმანეთის თანამოაზრენი და თანამებრძოლნი არიან. ისინი ორი პატარა ძმის მსგავსად, სახელოდაკაპიწებული მიაბიჯებენ თავიანთი ცხოვრების გზის ყველაზე პატარა, მაგრამ ყველაზე ძვირფას მონაკვეთზე და ორივე მზად არის, თავგანწირვით დაიცვას მეორეს სიცოცხლე, ბედნიერება, სიხარული“ (იხ. ი. ბაჩიაშვილის დასახელებული წიგნი. გვ. 212).

მაგრამ ეს არის მოგონებათა თვალწარმტაცი პანორამა, რომე-

ლიც მათში სხვა გრძნობებსაც აღვიძებს. წამიერად ცოცხლდება ამ ორი ადამიანის არსებაში მინავლებული ვნებანი. აქ რ. სტურუა ურთიერთლტოლვის, „ნახევარი ნაწილის“ მთელად ქცევის სუბლიმაციურ სურვილთა აღგზნებულ სურათს ხატავდა — სექსუალური სურვილებით აღგზნებულები მედეა და იაზონი ვნებიანი ორგიით ტკბებოდნენ და სულის კეთილშობილურ გამოფხიზლებას ავხორცულ ხვევნა-ალერსში აჭრობდნენ.

მხოლოდ იაზონისადმი სიძულვილში ეძებდა მედეა ხსნასა და თავისუფლებას, თითქმის დაიბრუნა კიდეც დაკარგული თავისუფლება (ხომ ეუბნებოდა ძიძას: „ახლა ყველაფერი დამთავრდა, ბოლო მოეღო. ამ საღამოს, ძიძავ, მე ისევ მედეა ვარ. ო, რა კარგია! ხედავ, როგორ დავწყნარდი, ძიძავ, რა მშვიდად ვსაუბრობ? მე ვკვდები. ნელა ვკლავ რაღაცას ჩემში, რაღაცას ვახრჩობ“). მაგრამ რეჟისორი აქ სხვანაირად ფიქრობდა — სიყვარული ასე ადვილად არ ნებდება სიძულვილს, ასე ადვილად არ ხდება მონობიდან თავისუფლებაში გადასვლა, „კაცის სუნით გაბრუებული დედაკაცი, რომელიც დაბმული ძუკნასავით იწვა და ელოდა“, ასე ერთის ამოსუნთქვით ვერ განთავისუფლდება თავბრუდამხვევი სექსისაგან.

სიყვარულმა უბედურება მოუტანა, სიძულვილმა თავისუფლება, მაგრამ არის კიდევ რაღაცა, რომელსაც ასე ადვილად ვერ შეელევია მედეა — ესაა ლტოლვა მამაკაცისკენ, იაზონისაკენ, ანუ ისევ მონობისაკენ. ასე ქანაობს მედეა სიყვარულსა და სიძულვილს შორის, თავისუფლებასა და მონობას შორის ვიდრე საბოლოოდ არ დაუსხლტება იაზონის სამყაროს და საკუთარ თავს არ დაუბრუნდება, ვიდრე თავის არსებობად არ აქცევს მისსავე ნათქვამს: „ო, ზიზღო ჩემო! რა ხასხასა, რა ტკბილი და სურნელოვანი ხარ, ჩემო სიძულვილო!“...

... მედეაში ზიზღს იწვევდა იაზონის ცივილური სამოსიც კი. მაწანწალის სიშმაგით მივარდებოდა იაზონს, ტანთ შემოაძარცვავდა თეთრ, მაქმანებიან პერანგს და თავის ძონძებში მოისვრიდა. ეს ტანსაცმელი მედეას თვალში გარეგანი ინდიკატორი იყო იაზონის კონფორმიზმის, მისი შეგუების. ამიტომაც ვერ იტანდა თავისი საყვარელი ადამიანის სხეულზე „ზნეკეთილობის“ ამ გარეგან ნიშნებს. მხოლოდ ასე უნდა გავიგოთ მედეას მოქმედება ამ სცენაში, რომლის თავისებური (ჩემი აზრით, მცდარი) ინტერპრეტაცია შე-

მოგვთავაზა მაშინ შ. მაჭავარიანმა: „როგორც კი თავს იჩენს გრძნობათა და მოქმედებათა ავტორისეული ალოგიურობა, მსახიობიც (ზ. კვერენჩხილაძე. — ნ. გ.) აშკარად იბნევა, ეკარგება არა მარტო გრძნობისა და მოქმედების შესაბამისობა, არამედ უბრალოდ მოქმედების საზრიანობაც. ასეა, როცა იაზონთან საუბარში, იაზონისაგან ღალატში ბრალდებული მედეა, წამითაც არ შეუშფოთებია სინდისს, პირიქით, ტანსაცმელი შემოაძარცვა იაზონს, ეროტიკული ჟესტებით მოინდომა მისი გაღიზიანება (გაიხსენეთ დაკონკილ ჩვრებში მრისი ნებიერი გორაობა. იხ. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, № 5, 1971 წ.).

სპექტაკლში პლასტიკურად გამოხატული კონფლიქტი ორ სამყაროს შორის ძალიან ნათლად იყო მოწოდებული, მაგრამ ეს მაინც გარეგანი ნიშნების, ისევ პლასტიკის დონეზე იყო დარჩენილი და მას აკლდა პიროვნების შინაგანი პროცესების, ანალიზის, ფსიქოლოგიური ცხოვრების აუცილებელი პლასტები, რის გამოც კონფლიქტმა არსებითად მხოლოდ გარეგნული გამოხატულება ჰპოვა. ჩვენ ვხედავდით შედეგს და არა პროცესს, რომელიც ამ შედეგამდე მიიყვანდა გმირებს. ერთი სიტყვით, აქ არ იყო ინტელექტუალური დრამისთვის დამახასიათებელი შინაგანი ექსპრესია. თუ ეგზისტენციალური ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით შევხედავთ მედეას, მასში აღმოვაჩენთ მის პიროვნულ მიდრეკილებას თვითაღგზნების, თვითგახელების, შინაგანი სამყაროს გააქტიურებისაკენ. მედეას მთავარი სცენები კრეონტთან და იაზონთან ამგვარი გახელებით მიჰყავდა მსახიობს, მაგრამ ეს თავისუფალი არ იყო გარეგნული ეგზალტაციისაგან.

ფსიქოლოგიის ისტორიის მკვლევარის მ. იაროშევსკის თქმით, ეგზისტენციალური ფსიქოლოგია «... Провозглашает поход за человека как целостную, уникальную личность во всей полноте её внутреннего опыта, в её «открытости» миру и непрерывной самоактуализации... В конструктивном, отношении моделям «расщеплённого», «фрагментарного» человека экзистенциальная психология противополагает идею нерасчленённой личности, её «Я» (Self), её «самости» (М. Ярошевский, Психология в XX столетии, изд. Пол. лит. М., 1974 г., стр. 313, 315).

... კვლავ კვამლში ეხვეოდა მთელი სცენა. ეს უკვე იყო გრძნე-

ული მედეას მიერ გაჩაღებული კოცონი, რომელშიც იგი თავის ბავშვებთან ერთად იფერფლებოდა... მაგრამ თვითგანადგურების ეს აქტი აღარავის აღელვებს, ადამიანები დაღლილნი არიან თანაგრძნობისა და თანალმობისაგან, დესპოტიზმმა, ტირანიამ გამოფიტა ისინი, ყოველგვარი ადამიანური ჩაკლა მათში, ყოველი კორინთელი ადაპტირებულია სისტემის მიერ, მათ წონასწორობას ვეღარ არღვევს მედეას უკანასკნელი თავზარდამცემი აქტიც კი...

მხატვრულ-სტილისტური უთანაბრობით, ერთგვარი შინაგანი წინააღმდეგობითაც კი აღბეჭდილი ეს სპექტაკლი, რომელსაც არც თეატრისთვის და არც რეჟისორისთვის წარმატება არ მოუტანია, სხვა მხრივ იყო მნიშვნელოვანი. ჯერ ერთი: ჟან ანუის დრამატურგიამ გააფართოვა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარის საზღვრები, მისი ესთეტიკური ინტერესების სფეროში შემოიტანა ახალი ნაკადი, მეორე — ტოტალური რეჟიმის, დესპოტიზმის, ადამიანის შინაგანი თავისუფლების დამთრგუნველი მონობის წინააღმდეგ ბრძოლა რ. სტურუას შემოქმედების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი (თუ მთავარი არა) მოტივია, რომელიც ასე მძაფრად გამოიკვეთა მის მიერ ადრე დადგმულ „სეილემის პროცესში“, გაგრძელდა „მედეაში“ და დასრულებული სახე მიიღო მის მომდევნო ნამუშევრებში. დაბოლოს, თვით რ. სტურუასათვის უკვალოდ არ ჩაუვლია ინტელექტუალური თეატრის ამ თვალსაჩინო წარმომადგენლის პიესაზე მუშაობას — მან გაამდიდრა რეჟისორის პარტიტურა, ერთგვარად დააახლოვა თეატრის იმ ესთეტიკურ სამყაროსთან, რომლისკენაც იგი ასეთი შეუპოვარი თანამიმდევრობით მიდიოდა, სამყაროსთან, რომელიც თავის თავში იტევს სხვადასხვა სტილის, მანერის, თვით ჟანრის მრავალფეროვან ერთიანობას, ითავსებს შეუთავსებელს და როგორც ამ ბოლო დროს ამბობენ ხოლმე — ეყრდნობა შეგნებულ ეკლექტიზმს.

ამ თვალსაზრისით (და მხოლოდ ამ თვალსაზრისით!) საინტერესო იყო აგრეთვე 1973 წელს რ. სტურუას მიერ დადგმული „ექიმი შტოკმანი“.

პიროვნება და საზოგადოება, დიქტატორი და ხალხი, მათი ურთიერთობის შედეგად წარმოქმნილი სოციალური და ზნეობრივი კლიმატი XX საუკუნის ლიტერატურისა და თეატრის ერთ-ერთი უმთავრესი თემაა. რა ადგილი უჭირავს ადამიანს ავტორიტარულ

სისტემაში, როგორ ხდება მისი ფსიქოლოგიური ადაპტაცია. რა გზით ცდილობს ადამიანი თავისი ინდივიდუალობის შენარჩუნებასა და დამკვიდრებას, როცა მთელი სოციალური გარემო მტრულადაა განწყობილი მის მიმართ? აი, კითხვები, რომელსაც თავს დასტრიალებენ ახალი ევროპული დრამის მამამთავრები, იბსენიდან მოყოლებული, სარტრით და ბრეჰტით დამთავრებული.

სოციალურ გარემოსთან, საზოგადოების ცნობიერებაში განმტკიცებულ წარმოდგენებთან ინდივიდის ამბოხი, ასე ძლიერად და დინამიკურად გამოხატული ჰენრიკ იბსენის შემოქმედებაში, ჩვენი რეჟისორის ინტერესების სფეროს არ სცილდებოდა. ფ. ენგელსის თქმით, იბსენი, მართალია, ასახავს წვრილი და საშუალო ბურჟუაზიის სამყაროს, მაგრამ ამ სამყაროში:

«Люди ещё обладают характером и инициативой и действуют самостоятельно».

იბსენის გმირები ამ დამოუკიდებელი მოქმედებისთვის არიან გაჩენილნი, ისინი ისე იქცევიან, თითქოს თავისუფალნი იყვნენ გაბატონებული სოციალური სისტემის მორალისა და ვალდებულებებისაგან და ამ საზოგადოებას უპირისპირებენ თავიანთ თავისუფალ ნებას, პიროვნულ სუვერენობას, რომელიც, უპირველესად, მათს ინდივიდუალურ ამბოხშია გამოხატული. ძლიერი პიროვნული ნებელობა უპირისპირდება სოციალური წრის (იბსენთან — ბურჟუაზიული საზოგადოების) მტკიცე, ავტორიტარიზმით განმტკიცებულ ურთიერთობებს, რომელიც ყოველნაირად ცდილობს ამ თავისუფალი ნების მოშთობას. «Среда у Ибсена — შენიშნავს ბ. ზინგერმანი — проявляет себя как быт, обыденщина, — и как политическая реальность... В драматургии Ибсена мотивы бытовые и общественно-политические ещё не расчленены» (Б. Зингерман, «Очерки истории драмы XX века», изд. «Наука», 1979 г., стр. 191).

ჩემი აზრით, სწორედ ყოფა, როგორც პოლიტიკური რეალობა, რ. სტურუას უპირველესი საგანი იყო. ეს ყოფა ისე შეკავშირებულია სოციალური ურთიერთობის ტრადიციით, ისეა გადაჯდობილი სახელმწიფოებრივ და პოლიტიკურ ძალებთან, ისეა გამობრძმედილი ისტორიულ კატაკლიზმებში, იმდენი გამოცდილება აქვს შეძენილი, რომ ძალიან ადვილად ახერხებს პოლიტიკური ბრალდების იარლიყი მიაკრას პიროვნული თავისუფლების გამოვლენას,

ხოლო მეამბოხე ინდივიდს „ხალხის მტერი“ უწოდოს. თვით ცნება „ხალხის მტერი“ (იბსენის „ექიმი შტოკმანის“ პირველი სათაური) ჩვენში მრავალ ასოციაციას (სოციალურს, პოლიტიკურს, ზნეობრივს) აღძრავს და უეჭველია, ამგვარი ასოციაციებისაგან არც რ. სტურუას ეს სპექტაკლი უნდა ყოფილიყო თავისუფალი.

პიესაში არის ერთი მომენტიც, რომლისთვისაც არ შეიძლება ყურადღება არ მიექცია რ. სტურუას. ეს არის სისტემის მიერ ანგაჟირებული ადამიანის მდგომარეობა სოციალურ სიტუაციაში. შტოკმანი — კურორტის ექიმი, სახელმწიფო სამსახურშია, ამიტომ „სისტემის“ აზრით, მას არა აქვს უფლება ჰქონდეს განსაკუთრებული აზრი ან შეხედულებანი (რაკი „სისტემის“ სამსახურშია), განსხვავებული „შეკავშირებული უმრავლესობისაგან“. ცალკეული პიროვნება უნდა ემორჩილებოდეს „ერთიან ინტერესებს“ ანუ უნდა ემორჩილებოდეს ხელისუფლებას, რომელიც „საერთო კეთილდღეობის სადარაჯოზე დგას“. შტოკმანის მდგომარეობას განსაკუთრებით ართულებს ის, რომ ამ „შეკავშირებულ უმრავლესობასთან“ ერთად მას ქალაქის პოლიტიკური პარტიებიც უპირისპირდებიან („პარტია, — ამბობს შტოკმანი, — ხორცის საკეპი მანქანასავითაა, ყველა თავს ერთ მასად ფქვავს. ამიტომაცაა ამდენი ფარშირებული თავი, სავსე ხორცით, ფაფით და ათასგვარი“ სისაძაგლით“).

რ. სტურუასათვის ამ სპექტაკლში მთავარი იყო ეჩვენებინა, რომ მისი გმირი არ ნებდება სიტუაციის ძალდატანებას, რომ მას ვერ ჩაითრევს მეშჩანური შემგუებლობის ჭაობი და ბოლომდე შეინარჩუნებს ინდივიდუალურ სულს, რა დარტყმებიც არ უნდა შეაყენოს მას სოციალურმა წრემ.

იბსენის თანამედროვე კრიტიკოსი შლენტერი ამბობდა: „თუკი საერთოდ ოდესმე სადმე უარსებიათ ვერაგ მხატვრულ ნაწარმოებებს, ესენი უეჭველად იბსენის უახლესი დრამებიაო“.

რეჟისორმა იბსენის ეს პიესა ბრეჰტისა და ანუის ინტელექტუალური თეატრის პრიზმაში გაატარა თითქოს. პირველივე მოქმედებაში (II სურათი) გამოყენებულია ბრეჰტის „გაუცხოების ეფექტის“ არსენალიდან აღებული ერთი დეტალი — საპროექციო ეკრანი (ეკრანს ხშირად იყენებდა „პოლიტიკური თეატრის“ შემქმნელი — ერვინ პისკატორიც, ხოლო შემდეგ ვს. მეიერჰოლდი

და კ. მარჯანიშვილი. მაგრამ ისინი სხვა ფუნქციას აკისრებდნენ მას). ეკრანზე განათებული იყო წითელი ფანქრით ხაზგასმული იბსენის ამ პიესის ტექსტის ფრაგმენტები (მაგ. I მოქმედებაში: მრავალგზის გადიდებული იყო შემდეგი ნაწყვეტი: „ჰოვსტადი: გუშინ თქვენ ბრძანეთ, რომ ჩვენი სამკურნალო წყლები მოშხამული, საძაგელი ჭაობიაო. მე კი მგონია, ჩვენი უბედურების მიზეზი სულ სხვა ჭაობი გახლავთ, ის ჭაობი, რომელშიც მთელი ჩვენი ქალაქის ცხოვრება ლპება“. II მოქმედებაში: „ამ ქალაქში არც ერთი კაცური კაცი არ მოიძებნება, ყველა საკუთარ სოროზე ფიქრობს, საზოგადოებრივი ცხოვრება კი ფეხებზე ჰკიდიათ“). ტექსტის ეს „მსხვილი პლანი“, რომელიც ამოღებული იყო პიესის კონტექსტიდან, აშკარად მიგვანიშნებდა იმაზე, თუ რა პრობლემა აწუხებდა რეჟისორს. ასე პირდაპირ, გაშიშვლებული სახით აწვდიდა რეჟისორი მაყურებელს თავისი დადგმის უმთავრეს აზრს, რომელიც ზოგადად ჩვენს ეროვნულ ტკივილებსაც ეხმიანებოდა.

რეჟისორი აანალიზებდა ცოვლენათა კავშირ-ურთიერთობებს, ამიტომ თავს არიდებდა მეტაფორულობასა და „წვინდა სანახაობით“ ელემენტების სიჭარბეს (ეს, ცხადია, არ ნიშნავს იმას, რომ სპექტაკლში არ იყო რ. სტურუასათვის დამახასიათებელი მეტაფორული აზროვნება და გროტესკი). შტოკმანის სულიერი ევოლუციის სხვადასხვა სტილის შესაბამისად რეჟისორი ქმნიდა ადეკვატურ სცენურ სიტუაციებს, მაგრამ ყველაფერს ეტყობოდა, რომ ეს იყო რეჟისორის ცივი განსჯის ნაყოფი, მიღწეული მძლავრი ინტელექტის აქტიური, უპირატესი „მუშაობით“, რომელიც თითქოს საგანგებოდ უელიდა გვერდს ემოციას. სპექტაკლს მბურვალება, ტონუსი აკლდა, რის გამოც თვით შტოკმანის ყველაზე მგზნებარე მონოლოგები მაყურებელს გულგრილს ტოვებდა. პიესის და სპექტაკლის კულმინაციური სცენაც კი — მეტაფორული მინიშნებითა და გროტესკული სიმძაფრით სავსე — მოსალოდნელ ეფექტს ვერ იწვევდა. ეს ის სცენაა, როცა შტოკმანი საჯაროდ გამოდის კაპიტან ჰორსტერის სახლში. ავტორის რემარკა გვამცნობს: „ქალაქის ყველა წოდების მოქალაქეთა დიდი შეკრებილობა. ხალხში ჩანს აგრეთვე რამდენიმე ქალი და მოწაფე. ხალხი თანდათან ემატება სიღრმიდან, დაბოლოს დარბაზი ივსება“. „ყველა წოდება“ სპექტაკლში თავისებურად იყო წარმოდგენილი. ერთი მხრივ,

ექიმი შტოკმანის მცირერიცხოვანი თანამგრძნობნი, მეორე მხრივ, კი, ამ საზოგადოების ელიტა და ნიშებში ჩამდგარი შავსამოსიანი მანეკენები, თავიანთი გაქვავებული, შემაზრზენი, უგამომეტყველო ნაცრისფერი სახეებით. გასაგები იყო რეჟისორის და მხატვრის (გოგი მესხიშვილი) მიერ მასის ამგვარი გადაწყვეტა: უტყვი, მორჩილი, ბრმა და გაქვავებული მასა არარაობას წარმოადგენს, იგი მხოლოდ მოწმეა ამბებისა და აი, ასეთმა მასამ უნდა გამოუტანოს მსჯავრი შტოკმანს (გავიხსენოთ შეკრებილთა ფორმულირება: „კრებამ დაადგინა: ჩაითვალოს ექიმი შტოკმანი „ხალხის მტრად"). სცენურად ძალზე გონებამახვილურად გადაწყვეტილი ეს ეპიზოდი დასაწყისში უეჭველად ახდენდა ეფექტს, მაგრამ მოქმედების განვითარებას და მის დინამიზმს ვეღარ მიჰყვებოდა (მასა-მანეკენების, ერთნაირი ნიღბებით სახედაფარული უსიცოცხლო მარიონეტების ბრწყინვალე სცენა შექმნა რეჟისორმა „ას ერგასის დღეში").

ეფექტი მალე ქრებოდა, რადგან გაქვავებული მანეკენების ნიშან-მეტაფორას ძალზე ადვილად კითხულობდა მაყურებელი და ასევე ადვილად კარგავდა მისადმი ინტერესს. სახედაკარგული ადამიანების ამ ფონზე — რეჟისორის ჩანაფიქრით — უფრო მკვეთრად უნდა გამოჩენილიყო შტოკმანის ინდივიდუალური ამბოხის მნიშვნელობა, მაგრამ ეს ასე არ ხდებოდა, ვინაიდან გიორგი გეგეჭკორის მოძრავი, მოუსვენარი, სიცოცხლით სავსე თომას შტოკმანი ეჯახებოდა უპასუხო და უსულო მანეკენების შეუვალ სიცივეს, რის გამოც მეამბოხე სულის ღაღადისი ყოველგვარი საპასუხო რეაქციის გარეშე რჩებოდა. ექიმ შტოკმანის ამ მძაფრ სიტყვაში რეჟისორი და მსახიობი აქცენტს აკეთებდნენ არა იმდენად შტოკმანის სულიერ არისტოკრატიზმზე, პირიქით, გ. გეგეჭკორის შტოკმანი უაღრესად დემოკრატიული, უშუალო და გულგახსნილი იყო და თვით ყველაზე მძიმე წუთებშიც კი არ ტოვებდა იუმორის გრძნობა („არასდროს არ უნდა ჩაიცვას კაცმა თავისი საუკეთესო შარვალი, როცა თავისუფლებისა და ჰეშმარიტების დასაცავად მიდის"). განსხვავებით თავის ძმისაგან, რომლის მისამართით იგი ამბობდა: „მე აკი მუდამ თვალწინ მყავდა ისეთი ჩინებული ეგზემპლიარი, როგორიცაა ჩემი ძმა პეტერი — მოუხეშავი, დახავსებული, თავისი ცრურწმენებით გაჟღენთილი...".

„დარაზმული უმრავლესობისადმი“, „მტკიცე უმრავლესობისადმი“ მის სიძულვილზე, რამდენადაც უფრო ღრმა აზრის შემცველ მოვლენაზე, გ. გეგეჭკორი განსაკუთრებით გამოჰყოფდა შტოკმანის იმ სიტყვებს, რომელიც თეატრში მოსულ თანამედროვე ადამიანის სულს ყველაზე უფრო ძლიერად შესძრავდა: „...მე აღმოვაჩინე, რომ ყველა ჩვენი სულიერი სასიცოცხლო წყარო მოწამლულია, რომ მთელი ჩვენი საზოგადოებრივი, მოქალაქეობრივი ცხოვრება აგებულია სიცრუით მოწამლულ ნიადაგზე“. ხაზგასმით გამოჰყოფდა არა მხოლოდ იმას, რომ „უმცირესობა მუდამ მართალია“, არამედ იმას, რომ „უმრავლესობა არასოდეს არ არის მართალი“.

გ. გეგეჭკორი — შტოკმანის ამ ზნეობრივ-პოლიტიკური სიტყვის მთელ პათოსს ერთგვარად ეწინააღმდეგებოდა რეჟისორის მიერ „მოგონილი“ მანეკენების აზრობრივ-სცენური მნიშვნელობა. მართალია შტოკმანი დაუდევრად, ვიტყოდი, აგდებულად, ზიზღნარევი ქედმაღლობითაც ლაპარაკობს ბნელ ხალხზე, უვიცთა ბრბოზე, რომელიც გონებრივი არისტოკრატიის წარმომადგენლებს უპირისპირდება (სწორედ ამ ბრიყვთა, უვიცთა და დადუმებულთა ბრბოს მეტაფორულ სახედ წარმოგვიდგებოდა ნიშებში ჩამდგარი მანეკენები), მაგრამ მთელი მისი პროტესტი, მისი მგზნებარე პათოსი მიმართულია საზოგადოების იმ ელიტარული ფენის წინააღმდეგ, იმ ლიბერალური უმრავლესობის წინააღმდეგ, რომელთაც მმართველობის სადავეები უპყრიათ ხელთ და ყოველგვარი პროგრესული, თავისუფალი აზრის ჩახშობას ლამობენ. სოციალური სისტემის მიერ ადაპტირებული მმართველი ფენის მონებად, მათ მანეკენებად ქცეულან, თავიანთი „უფროსების თავით ფიქრობენ, უფროსების მოსაზრებებით ცოცხლობენ. ადამიანები, რომლებიც ასე იქცევიან, სულიერი პლებეები არიან“. და რაკი ეს ადამიანები აზრის თავისუფლებას ახშობენ, ისინი ამით კეთილ ზნეობასაც ებრძვიან, ანუ უზნეონი არიან, რადგან „აზრის თავისუფლება და კეთილი ზნეობა თითქმის ერთი და იგივეა“. აი, ამ ხალხს ებრძვის შტოკმანი და არა უსახო მასას.

შტოკმანის ანტიპოდი, მისი ძმა — კურორტის მმართველი და ბურგომისტრი, რომლის როლსაც ეროსი მანჯგალაძე ახორციელებდა, ერთგვარი გარდამავალი „მომენტი“ იყო ადამიანის ცოცხალი სა-

ხიდან მანეკენამდე. ე. მანჯგალაძე — პეტერ შტოკმანის სახეს თითქოს რაღაც ავადმყოფური გამომეტყველების ნიღაბი ეკრა. მისგანაც მომწუსხველი სიცივე მოდიოდა. ამ თავდაჯერებული, საკუთარ თავში ჩაკეტილი ადამიანის მოძრაობაში იყო რაღაც რობოტისეული დაპროგრამება, ცოცხალი ადამიანებისგან შორს ყოფნის სურვილი. კონტრასტი ძმებს შორის ნათელი იყო — თუნდაც ამ გარეგნული პორტრეტის მიხედვით, მაგრამ კონფლიქტი სოციალური სამყაროს ამ ბურჯსა და ინდივიდუალურ მეამბოხეს შორის ცალმხრივ ხასიათს ატარებდა — პეტერ შტოკმანის სახის ამგვარი ინტერპრეტაციის გამო. ბურგომისტრის ყოველი რეპლიკა თითქოს მექანიკური იყო, ადამიანურ გრძნობებსა და ინდივიდუალურ განცდებს მოკლებული.

ე. მანჯგალაძის პეტერი შემზარავ შთაბეჭდილებას ტოვებდა თავისი უსიცოცხლო, უმოძრაო გამომეტყველებით, მაგრამ ეს სახე აშკარად გარკვეული ტენდენციის გამოხატულება უფრო იყო, ვიდრე რეალური ადამიანი.

პიესის ასეთმა გააზრებამ და სცენურმა გადაწყვეტამ გამოიწვია რეჟისორის ორიგინალური ჩანაფიქრის, მისი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პოზიციის გაფერმკრთალება, რამაც განაპირობა მაყურებლის საგრძნობი გულგრილობა სპექტაკლის მიმართ, მიუხედავად ამისა, ვიმეორებ, რომ სპექტაკლი იყო მწვავედ პოლემიკური, თანამედროვე ასოციაციების აღმძვრელი მრავალი, უაღრესად დრამატული ეპიზოდებით სავსე. მთელი საიდუმლო იმაში იყო, რომ სპექტაკლის სიმძაფრე ემოციურ გამოძახილს ვერ ჰპოვებდა ჩვენში, ხოლო თანამიმდევრული ზემოქმედება გონებაზე, რეჟისორის აპელაცია მაყურებლის აზროვნებაზე ამ მაყურებელს სპექტაკლში დატრიალებული დრამის თანამოქმედად ვერ ხდიდა ბოლომდე. ერთი მხრივ, ჩვენ ვხედავდით (უფრო სწორად, ვხვდებოდით) რომ ამ სპექტაკლით მრავალ ჩვენთვის საჭირბოროტო, თავშისაცემ პრობლემაზე გვიბამდა დიალოგს, მაგრამ მინავლებული გრძნობების გამო, ისეთ აქტიურობას არ ვიჩენდით, როგორც ამას სპექტაკლის ავტორები მოელოდნენ ჩვენგან.

სპექტაკლს ეტყობოდა დახვეწილი გემოვნება, გამოირჩეოდა მაღალი თეატრალური კულტურით, შინაგანი ლოგიკით (დაწყებული სცენოგრაფიითა და კოსტიუმებით, დამთავრებული მთავარი

გმირების შესრულებითა და რეჟისორული აზროვნების სახიერებით). სცენური კონსტრუქცია — ექიმ შტოკმანის ბინა — ძალზე ადვილად ემორჩილებოდა მეტამორფოზებს, მცირეოდენი ცვლილებით იგი ძალდაუტანებლად გადაიქცეოდა გაზეთ „თავისუფალი სიტყვის“ რედაქციად, კაპიტან ჰორსტერის სახლის ინტერიერად. ნორვეგიული ფიორდების სიმკაცრით სუნთქავდა სცენური გარემო, მოშავო-მონაცრისფრო ტონი სჭარბობდა საერთო კოლორიტში და უცებ — მოულოდნელი ეფექტი — ჰორსტერის დარბაზი, სადაც შტოკმანი თავის უმნიშვნელოვანეს სიტყვას წარმოთქვამდა — სივრცითა და ჰაერით იყო სავსე, დეკორაციის მუდმივი ელემენტი — კიბე აქ სხვა ფუნქციას იძენდა — მისი პლატფორმა შტოკმანისათვის ზოგჯერ იმპროვიზირებულ ტრიბუნად გადაიქცეოდა.

რ. სტურუასათვის ეგზომ საყვარელი სცენური გათამაშების პლასტიკური ინტერმედიის ეპიზოდიც (ასეთნაირად უცხო იბსენის თეატრალური ესთეტიკისათვის, სადაც მთავარია ხასიათის გამოკვეთა და პირდაპირი ინტელექტუალური კამათი) აქ ორგანულად იყო ჩასმული მოქმედებაში და შტოკმანის ხასიათის გამოვლენის გარდა თავისებურ სიმბოლურ აზრსაც იძენდა. მხედველობაში მაქვს სცენა გაზეთ „თავისუფალი სიტყვის“ რედაქციაში, სადაც ადრე მისულ პეტერს არ სურდა აქ მოულოდნელად მოსულ თავის ძმასთან შეხვედრა და საჩქაროდ გაეცლებოდა იქაურობას, მაგრამ რედაქციის მაგიდაზე ცილინდრი და ხელჯოხი რჩებოდა. შტოკმანი, — რასაკვირველია, სცნობდა თავისი ძმის „რესპექტაბელობის“ ამ მოუცილებელ ატრიბუტებს — შეხტებოდა მაგიდაზე, ცილინდრს თავზე დაიდებდა, ხელჯოხს შეათამაშებდა და პიტერად „გარდაისახებოდა“. ამ თავშესაქცევ კლოუნადაში მნიშვნელოვანი აზრი იდო — პიროვნების გარეგანი ნიშნები („ინდიკატორები“) ხშირად უფრო არსებითია, ვიდრე თვით პიროვნების ჭეშმარიტი არსება. მაგრამ სპექტაკლი, როგორც ვთქვით, თავისუფალი იყო ამგვარი თეატრალური მისტიფიკაციებისა და მეტაფორულობისაგან და თანამიმდევრულად მიჰყვებოდა რეჟისორის მიერ მოფიქრებულ ლოგიკის უწყვეტ ხაზს, მთავარი აზრის პირდაპირი, „შიშველი“ გადმოცემის ტენდენციას. იშვიათად დაუმორჩილებია თავისი დიდი ფანტაზია რეჟისორს ასეთი შეუბრალებლობით. იშვიათად შემოუსაზღვრავს თავისი თეატრალური ხილვების ჰორიზონტი ასე

მკაცრად. მე ვერ ვიტყვი, რომ მან თავის რეჟისორულ მრწამსს უღალატა, რადგან ზედმეტად ენდო გონებისმიერ თეატრალურ „კონსტრუქციას“, რამაც განაპირობა, ალბათ, ამ სპექტაკლის ნაკლები ემოციურობა და ზემოქმედების ძალის შემცირება.

ბრეჰტი თავის „ეპიკურ თეატრზე გავრცელებული და ბანალური შეცდომების მოკლე სიაში“ წერს, რომ „ეპიკური თეატრი კი არ ებრძვის ემოციებს, არამედ სწავლობს მათ და არ კმაყოფილდება მხოლოდ მათი წარმოშობით. გონების გათიშვა გრძნობისაგან ბანალური თეატრის ბრალია, რადგან იგი პრაქტიკულად უარყოფს გონებას. ამ თეატრის დამცველები, როგორც კი თეატრალურ პრაქტიკაში მცირეოდენი გონება გამოჩნდება, მაშინვე ყვირიან, გრძნობების მოსპობა უნდათ“.

რასაკვირველია, ამ სპექტაკლში რეჟისორს სრულიად არ ჰქონდა განზრახული გონებისა და გრძნობის გათიშვა (რაც პრაქტიკულად, ალბათ, შეუძლებელიცაა), მაგრამ ერთგვარი პოლემიკური პოზიცია აქ, ასე თუ ისე, მაინც საცნაური იყო: რ. სტურუა სწორედ იმ ბანალურ თეატრს უპირისპირდებოდა, რომელიც ემოციურ ეგზალტაციას ანიჭებდა უპირატესობას და ამ თეატრის ოპონენტის სიმკვეთრით სპექტაკლში ინტელექტუალურ საწყისზე აკეთებდა მახვილს. გონიერებისა და ემოციის ამ დისჰარმონიის (და არა „გათიშვის“) შედეგი იყო ის, რომ „ექიმი შტოკმანი“ ვერ იქცა რ. სტურუას ნიჭის შესაფერ სპექტაკლად.

ერთი ნაბიჯი რჩებოდა ჰარმონიულად სრულყოფილ სპექტაკლამდე. ეს სპექტაკლი რ. სტურუას სახელგანთქმული „ყვარყვარეა“.

მანამდე კი მან ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“, ჭეშმარიტად „აქტიორული“ სპექტაკლი დადგა.

საოცარია პირდაპირ, რობერტ სტურუას არც ერთ სპექტაკლს არ ჰქონია ისეთი ხანგრძლივი სიცოცხლე, როგორც ნოდარ დუმბაძის „თეთრი ბაირაღების“ მიხედვით დადგმულ „საბრალდებო დასკვნას“. 1974 წლიდან მოყოლებული (1988-89 წწ. თეატრალური სეზონი) ეს სპექტაკლი მყარადაა რეპერტუარში. დაიშალა ამ სპექტაკლის ბრწყინვალე მსახიობური შემადგენლობა, ჩვენს შორის აღარ არიან ეროსი მანჯგალაძე და ნოდარ ფირანიშვილი, მიზეზთაგან სხვათა და სხვათა თავიანთი როლები თანდათან „მია-

ტოვეს“ რ. ჩხიკვაძემ, ზ. კვერენჩხილაძემ, ნ. ფაჩუაშვილმა, კ. კავსაძემ, ბ. წიფურიამ, გ. საღარაძემ, გ. ქავთარაძემ...

სპექტაკლმა იცვალა სახე, მაგრამ ასე სახეცვლილი კვლავ განაგრძობს სიცოცხლეს. მხოლოდ გიორგი გეგეჭკორი დარჩა პირველი შემადგენლობიდან და მან შემოგვინახა სწორედ მოგონება სპექტაკლის იმ საერთო სულისკვეთებისა. დღეს ეს სპექტაკლი, პირუთვნელად თუ ვიტყვით, მხოლოდ აჩრდილია ძველი ბრწყინვალების, საკუთარი თავის დროით გახუნებული ასლი. 1974 წელს კი, მახსოვს, პრემიერის დღეს, ხალხით გაჭედილი რუსთაველის თეატრი მხურვალედ ესალმებოდა სპექტაკლის მონაწილეებს. მაყურებელი შემდეგაც დიდხანს აღარ მოჰკლებია ამ წარმოდგენას.

რუსთავის დრამატულ თეატრში უფრო ადრე დადგმული ნ. დუმბაძის ამ რომანის ინსცენირება, გ. ლორთქიფანიძის რეჟისურით, პირდაპირ ფანტასტიკური პოპულარობით სარგებლობდა (ბრწყინვალე აქტიორული ანსამბლი იყო დაკავებული აქ: აკაკი ვასაძე, ო. მეღვინეთუხუცესი, გ. ბერიკაშვილი, თ. მაისურაძე, ნ. მგალობლიშვილი, ლ. ანთაძე) და მიუხედავად იმისა, რომ მრავალ თბილისელ მაყურებელს ნანახი ჰქონდა ეს სპექტაკლი, ამან კი არ შეანელა ინტერესი რუსთაველელთა ნაწუშევრის მიმართ, არამედ კიდევ უფრო გააცხოველა.

ცნობილმა რუსმა თეატრალურმა კრიტიკოსმა ჰ. მარტინმა რუსთაველის თეატრის ამ სპექტაკლს „ლიტერატურნაია გაზეტაში“ (16. 01. 74) „სასაცილო დრამა“ უწოდა.

მართლაც, სპექტაკლის მსვლელობის მანძილზე მაყურებელთა დარბაზი თითქმის განუწყვეტლივ იცინოდა, თუმცა წინასწარი გამოძიების საკნის ბინადართ სამხიარულოდ სრულიადაც არ ჰქონდათ საქმე. ისინი თავიანთ წარსულს მისტიროდნენ თუ ინანიებდნენ, ნოსტალგია შეპყრობილნი იხსენიებდნენ იქით, საკნის კარს მიღმა მიმდინარე ცხოვრებას.

ამ ინსცენირებას, სხვათა შორის, ძალიან მძაფრი წინააღმდეგობა გაუწიეს იდეოლოგიის ჩინოვნიკებმა. რუსთავის დრამის თეატრის სცენაზე მისი დადგმა „გამოეპარათ“ თუ წაუყრუეს, მაგრამ დედაქალაქში, შოთა რუსთაველის სახელობის ლენინის ორდენოსანი სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე ამ სპექტაკლს ყალყზე შემდგარი შეხვდნენ (ამას გადატანითი მნიშვნელობით არ

ვაშბობ: — ცხენოსანი მილიციის გამოძახებით იმუქრებოდნენ). ისე, კაცმა რომ თქვას, ამ ფხიზელ იდეოლოგებს კი ჰქონდათ საქმე საშოშმანოდ: ამ თეატრის სცენიდან პირველად უჩვენებდნენ საზოგადოების სოციალურ ფსკერზე მოხვედრილ ადამიანებს (თანაც ციხის საკანში), ჩვენი ცხოვრების ბნელ მხარეს, გაუბედურებულ, გზასაცდენილ ადამიანებს, სისხლის სამართლის დამნაშავეებს: ქურდებს, მექრთამეებს, კაცისმკვლელებს, ნაცვლად ჩვენი დღეების ჰეროიკისა და არნახული შრომითი ენთუზიაზმისა. ხომ არ იყო საშიშროება „ციხის რომანტიკისა“ და „დამნაშავეთა სამყაროს გაიდეალებისა“?

???

ჰ. მიტინი ზემოთ ხსენებულ წერილში წერდა:

«Сидел рядом со мной профессор, приехавший ненадолго в родной город откуда-то из Белоруссии, явно наслаждается талантливой игрой актеров, динамичной режиссурой, улыбался соленым и тонким шуткам персонажей, ужасался вспышками человеческой скорби, а потом, после спектакля, сказал мне: «А все же зачем надо было показывать эти преступные элементы на сцене театра?» Не хотелось бы ссылаться на классические примеры литературы. Но нельзя было не ответить, что театр показал нам не «Элементы», а... людей».

მართლაც, ადამიანის სულიერი ტანჯვის, წამიერი სიხარულის, პირქუში სასოწარკვეთითა და იმედით განათებული განცდების მთელი გამა შექმნა რეჟისორმა, კიდევ ერთხელ ცხადყო, თუ რა ღრმად და სერიოზულად უფიქრდებიან მის სპექტაკლებში მსახიობები თავიანთი გმირების განცდებს და არა თუ უღრმავდებიან, არამედ ჭეშმარიტი თეატრალურობით გადმოგვცემენ სულიერი ცხოვრების კონფლიქტებს. სპექტაკლის კომპოზიციის და მოქმედების განვითარების ცენტრში იყო „უდანაშაულოდ დამნაშავე“ ზაზა ნაკაშიძე. სწორედ ამ კეთილი და მიმტევებელი ჭაბუკის თვალით შევცქეროდით ჩვენც, რეჟისორის ნებით, ციხის საკანში გამომწყვდეული ადამიანების ბედ-იღბალს. თეატრის ინსცენირების ამ ვარიანტის მიხედვით ზაზა სპექტაკლის მთხრობელიც იყო და მოქმედი გმირიც — მისი დამოკიდებულება სხვა გმირების მიმართ წარმართავდა ჩვენს ურთიერთობას მთელი ამ სამყაროს მიმართაც.

ეს სამყარო კი ჩაკეტილი იყო, სივრცითა და დროით განსაზღვრული, გაპირობებული საგანგებო სიტუაციით. მხოლოდ გმირთა მოგონებები თუ გვაკავშირებდა გარესამყაროსთან, თორემ ყოველთვის, განუწყვეტლივ ამ მიკროსამყაროსკენ იყო მიმართული ჩვენი მზერა. მოქმედი პირნი გამუდმებით ჩვენ წინ იყვნენ (თვით ინსცენირების პირობის მიხედვით). საკანს წამიერად თუ ტოვებდა რომელიმე მათგანი, ისიც სხვისი ნების კარნახით. ადგილისა და მოქმედების ეს კონცენტრაცია მსახიობებს განუწყვეტელი შინაგანი ცხოვრების აუცილებლობის პირისპირ აყენებდა. საკნის ნაცრისფერი კედლები (მხატვარი გოგი მესხიშვილი), დიდი რკინის გისოსებიანი ფანჯარა, შავი გრძელი მაგიდა, ძელები, ორსართულიანი ნარები ამ სამყაროს პირქუშ სულს, მის მკაცრ, ადამიანისათვის უცხო სასიცოცხლო სივრცის პირობით და, ამავე დროს, რეალურ ნიშნებად იყო ქცეული. ამ გრძელი მაგიდის ირგვლივ თამაშდებოდა ადამიანთა დრამა, ამ მაგიდის ქვეშ შეაგდებდა ხოლმე განრისხებული ლიმონა (კახი კავსაძე) სიტყვამრავალ და ამჩატებულ შოშიას (რამაზ ჩხიკვაძე), საკნის ფანჯარასთან მიყუჟული შოშია თავის სევდიან-ლირიკულ თუ კომიკურ აღსარებებს წარმოთქვამდა. თითქოს ჩაკეტილი, პანოპტიკური სამყარო იყო, მაგრამ აქაც დიდი, გარესამყაროს ვნებები თამაშდებოდა. თითქოს ამ გარეჭვეყანასთან საკნის ბინადართ სარკმლიდან შემოსული მკრთალი სინათლისა და მათი ჯანმრთელობის გასაგებად მოსული ექთან ნუნუს (ნ. ფაჩუაშვილი) გარდა არაფერი აკავშირებდათ, მაგრამ უხილავი ძაფები მაინც იყო გაბმული ამ დიდ ცხოვრებასთან, რომელმაც ისინი ასე დაუნდობლად გარიყა. ეს უხილავი და, ვიტყოდი იდუმალი ძაფები ზაზას არსებიდან მოდიოდა (ამ როლს სამი შემსრულებელი ჰყავდა — გ. ქავთარაძე, ს. ლაღიძე და ტ. ყველაიძე) და ყველას არა მარტო გარეჭვეყანასთან აკავშირებდა, არამედ ერთმანეთთანაც.

„ჩემთვის, მაგალითად, გარდუვალია ვიპოვო საგნის თეატრალობა და შევაერთო იგი ინტელექტთან, შევაერთო ემოციურად“,— ამბობდა რ. სტურუა ერთ თავის ინტერვიუში (გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 05. 12. 1980 წ.).

აქ „საგნის თეატრალობა“ ის იყო, რომ ციხის საკანში პატიმრები აწყობდნენ თვითგასამართლების სცენას, სადაც თითოეულ

მათგანს თავისი ნებით არჩეული როლი უნდა ეთამაშა. ეს თვით-გასამართლება სპექტაკლის მამოძრავებელი ძალა იყო, სიტუაციის დამძაბავი, მოულოდნელი კონფლიქტის სათავე. აღმოჩნდა, რომ ადამიანები საკუთარი, დათრგუნული სინდისის ძიების გზას უფრო დაძაბულად ეძებენ არა იურისპრუდენციული მართლმსაჯულების პირისპირ მდგარნი, არამედ მაშინ, როცა „სინდისის სამსჯავროზე“ გამოაქვთ თავიანთი ცოდვა-ბრალი. ყველა პატივარი უჩვეულო მდგომარეობაში აღმოჩნდა, მათ თავისებური „ციხის თეატრი“ უნდა გაემართათ. ახალი როლები უნდა ეკისრათ წარმოსახვისა და სპონტანური მოქმედების ამ პიესაში, უნდა წარმოეთქვათ ის სიტყვები, რასაც მათ როლი აკისრებდათ. მაგრამ ისინი ამ სიტყვებს არ წარმოთქვამდნენ. ლაპარაკობდნენ მხოლოდ იმას, რასაც შინაგანი ხმა კარნახობდათ და ამის გამო ეს „თამაში“ უაღრესად მკაცრი, უკომპრომისო გამოვიდა. ჩვენს რეჟისორს იმთავითვე ახასიათებდა ზნეობრივი მომთხოვნელობის გამძაფრებული გრძნობა და, ბუნებრივია, სწორედ ამგვარი მაღალი სამსჯავროს წინაშე დააყენა სპექტაკლის გმირები. ამ გათამაშებულმა სცენებმა სრულიად ახლებურად გაამჟღავნა ყოველი მათგანის ხასიათი, ამოატივტივა მათს ქვეცნობიერებაში მიჩქმალული თუ მიძინებული სინდისი, მაგრამ მთავარი მაინც სხვა იყო: მათ ახლა უკვე ერთმანეთსაც სხვა თვალით შეხედეს: არა მარტო საკუთარი თავი „იგრძნეს“, არამედ სხვებიც. ეს უკვე თანაზიარობის, თანალმობის ნიშანი იყო და იმედი იმისა, რომ ყველაფერი განწირული არ არის დასაღუპავად.

სპექტაკლის ლირიკულ-სევდიანი მოტივი, რომელიც რ. ჩხიკვაძის შოშიას უკავშირდებოდა, თითქოს ერთგვარად ანელებდა, „არბილებდა“ კომიკურ-გროტესკულ ნაკადს, რომელიც სრულად იყო გამოვლენილი გ. გეგეჭკორის — ტიგრან გულოიანისა და ბ. წიფურიას — გოგოლის როლებში. რ. ჩხიკვაძის შოშიას თავდაპირველი ცინიზმი და არასერიოზულობა შეუმჩნევლად გადადიოდა სევდის, მელანქოლიის ხმაში. საკნის ფანჯარასთან საცოდავად მიყუჟული შოშია მღეროდა (თუ მოსთქვამდა?) გულშიჩამწვდომ მელოდიას (კომპოზიტორი ბიძინა კვერნაძე) „მზე ამოვა... გვიან, მაგრამ, გაზაფხულიც მოვა“ — მისტიროდა თავის უაზროდ გატარებულ ცხოვრებას და დაკარგულ დროს. რეჟისორი და მსახიობი

მხოლოდ მკრთალი მინიშნებებით თუ გვაგრძნობინებდნენ, რომ იყო რაღაც არტისტული შოშიას ბუნებაში, მიდრეკილება სხვა ცხოვრებისაკენ, მაგრამ ეს „რაღაც“ მანვე ჩაკლა საკუთარ თავში. სპექტაკლის ფინალში, როცა სათითაოდ გაჰყავდათ პატიმრები, საკანში მარტო რჩებოდა შოშია, თავის სარკმელთან მიმჯდარი. რკინის გისოსებიანი ფანჯარა „ქალაქის“ მხრიდან (ანუ „იმ“ ცხოვრებიდან) წამოსული ცისფერი შუქით ნათდებოდა. საკანი ბნელდებოდა და ამ ლურჯ ფონზე გამოკვეთილი, მარტოდ დარჩენილი შოშიას ფიგურა ჩვენში თანაგრძნობისა და იმედის ნაპერწკალს აღვივებდა: „მაინც მოვა გაზაფხული...“

„წარმოუდგენლად მიმაჩნია, რომ ორი საუკუნის მიჯნაზე მდგარმა ხელოვანმა მთელი შეგნებით არ იზრუნოს იმისათვის, რომ ადამიანები მაღალზნეობრივი კატეგორიებით განსჯიდნენ ცხოვრების ყველა ასპექტში. ზნეობის ამაღლება, მის განსპეტაკებაზე ზრუნვა ქართული თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე აქტუალურ პრობლემად მიმაჩნია“, — ამბობდა რ. სტურუა ამ სპექტაკლის დადგმიდან რამდენიმე წლის შემდეგ (გაზ. „თბილისი“, 13. 01. 78), მაგრამ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ასეთ მაღალზნეობრივ პოზიციაზე იდგა იგი 1974 წელსაც და ნ. დუმბაძის რომანის სცენაზე დადგმასაც ამ თვალსაზრისით მიუდგა.

გაზეთ „კომუნისტში“ (22. 04. 73) გამოქვეყნდა გ. ბარამიძის რეცენზია ამ სპექტაკლზე — „სიმართლის გამარჯვების რწმენით“, სადაც სხვათა შორის, ნათქვამი იყო: „სიმართლე რომ ითქვას, წინასწარ გვეგონა, რომ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის — „საბრალდებო დასკვნის“ სახით აკადემიური თეატრის სცენაზე უთუოდ ვნახავდით „ხანუმას“ რეცეპტით წარმოდგენილ „მიუზიკ-ჰოლს“. მით უმეტეს, რომ ნ. დუმბაძის ლიტერატურულ პირველწყაროში („თეთრი ბაირაღები“) ალაგ-ალაგ გამოყენებული ანეკდოტური მასალაც იძლეოდა ამის საფუძველს. საბედნიეროდ ასე არ მოხდა“.

იმდენად ძლიერი იყო შექმნილი სტერეოტიპების ინერციის ძალა, რომ ნ. დუმბაძის ამ რომანში იმის შესაძლებლობას კი ხედავდნენ, რომ იგი რეჟისორს „მიუზიკ-ჰოლად“ გარდაექმნა (თანაც „უთუოდ“). მაგრამ, „ხანუმას“ შემდეგ რეჟისორმა ხომ ჟანრობრივად და სტილისტურად ისეთი განსხვავებული სპექტაკ-

ლები დადგა, როგორებიც იყო: „სეჩუანელი კეთილი კაცი“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „მედეა“, „ექიმი შტრკმანი“. 1968 წლიდან („ხანუმას“ პრემიერა) 1973 წლამდე („საბრალდებო დასკვნის“ პრემიერა) რ. სტურუამ ევოლუციის რთული გზა განვლო, შტამპად არ უქცევია არც ერთი თავისი ორიგინალური მიგნება, არსად გაუმეორებია რომელიმე ხერხი, განახლების, ძიების ამ მძაფრსა და საინტერესო პროცესში. მთელი მისი შემოქმედება ყოველგვარი მზამზარეულის, „რეცეპტების“ უარყოფაა და რაღა მაინცდამაინც ნ. დუმბაძის ამ რომანის დადგმისას გამოიყენებდა რაიმე შტამპს.

აშკარა იყო, რომ იგი თავის თავს სულ სხვადასხვა ჟანრში სცდიდა, განუწყვეტლივ ამდიდრებდა თეატრალურ გამომსახველობით საშუალებების არსენალს. შინაგანი თვალით იგი უკვე ხედავდა განსხვავებულ ესთეტიკაზე აღმოცენებულ თეატრს, გრძნობდა თვისობრივი ნახტომის აუცილებლობას, ახალი სტილით, სტრუქტურულ ელემენტთა ახლებური სინთეზით შექმნილი სპექტაკლით თავისი შემოქმედების რადიკალური ამაღლების საჭიროებას.

ეს შინაგანი მზაობა, შინაგანი მოთხოვნილების გამოვლენის მტანჯველ-სასიხარულო გარდუვალობა მოითხოვდა შესაფერის დრამატურგიას და ახალ თეატრალურ იდეათა საიდუმლოებისათვის ფარდის ახდას.

ასეთი პიესა იყო პოლიკარპე კაკაბაძის კომედია „ყვარყვარე თუთაბერი“.

ასეთი სპექტაკლი იყო რობერტ სტურუას „ყვარყვარე“.

კარნავალური ფარსი — ანტიქრისტეს მისტერიები

„ყვარყვარეს“ დადგმის გამო გამართულ ერთ უაღრესად საინტერესო დიალოგში (მწერალ გურამ ბათიაშვილთან. „თეატრალური მოამბე“, № 4, 1974 წ.) რობერტ სტურუა ამბობდა: „ამ პიესაზე სამუშაოდ დიდი ხანი ვემზადებოდი, წლების განმავლობაში ვფიქრობდი მასზე, მაგრამ ხელს მიშლიდა ის, რომ ჩვენს დამოკიდებულებას პიესაში აღძრული პრობლემებისადმი ვერ მოეუძებნე ფორმა. მე მინდოდა ყვარყვარე ყოფილიყო არა მხოლოდ ჩვენი ისტორიისათვის დამახასიათებელი მოვლენა, არა მხოლოდ ქართული ყოფის ფაქტი, არამედ ამ კონკრეტულ მაგალითზე მეჩვენებინა, საერთოდ, პოლიტიკური ავანტიურისტის სახე... მე გავავლე პარალელი ქრისტეს ცხოვრებასთან... ამ პარალელის მეოხებით ვაჩვენე ე. წ. „ანტიქრისტე“.

ერთი წლის შემდეგ კვლავ გაიხსენა პიესის დადგმის წინაისტორია: „ყვარყვარეს დადგმაზე ფიქრი ამ ხუთიოდე წლის წინათ ამეკვიატა. პიესის იდეურ-აზრობრივ გადაწყვეტას საკმაო ხანი მოვანდომე. დღეს ჩემთვის (და, არა მარტო ჩემთვის) ყვარყვარეს პიროვნება არ შეიძლება იყოს ლოკალური, ერთეული, გამონაკლისი მოვლენა. იგი მხოლოდ სასაცილო პიროვნება როდია. მას დიდი ზიანის მოტანა შეუძლია საზოგადოებისათვის. სპექტაკლში სწორედ ყვარყვარეს ეს საზოგადოებისათვის მეტად არასასურველი მანკიერი თვისებები წამოიწია წინა პლანზე. რაც შეეხება სპექტაკლის ფორმას, მე ირონიულად დავუკავშირე ყვარყვარეს ცხოვრება მაცხოვრის ხალხის „სიკეთისათვის თავდადებას“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 01. 01. 75).

როცა რ. სტურუას თხოვენ თავისი საუკეთესო სპექტაკლის დასახელებას, იგი უყოყმანოდ ამბობს — „ყვარყვარეო“ (ერთხელ, ასეთი შეკითხვის გამო, ბერნარდ შოუს სიტყვები მოიშველია — „რა არის მწვერვალი? — უკანასკნელი ნაბიჯი დაღმართის წინ. ვუმადლი ჩემს ვარსკვლავს, რომ წინ ჯერ კიდევ ლოდები მაქვს აღმართული...“ გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 01. 05. 79).

„ყვარყვარეს“ პირველმა საჯარო განხილვამ შოკის მომგვრელი შთაბეჭდილება მოახდინა. გაოგნებულნი იყვნენ რ. სტურუას ნიჭის თაყვანისმცემლებიც და მისი რეჟისორული სტილის მოწინააღმდეგეებიც.

მახსოვს, თეატრის მაშინდელმა დირექტორმა აკაკი ბაქრაძემ მითხრა — „თეატრი თუ გვინდა, ეს არის თეატრი!“

ამ პირველი საჯარო განხილვის შემდეგ წარმოუდგენელი აურზაური ატყდა თეატრალურ სამყაროში: პოლიკარპე კაკაბაძის ბრწყინვალე პიესა — „ყვარყვარე თუთაბერი“ — მრავალგზის დადგმული ქართული პროფესიული თეატრის თუ მოყვარულთა სცენაზე, ზეპირსიტყვიერებაში გადასული ყვარყვარეს სახელი, კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმული პირველი სპექტაკლი და უშანგი ჩხეიძის ლეგენდად ქცეული შესრულება — ქართველი მაყურებლის ცნობიერებაში ასე ღრმად გამჯდარი ეს ყოველივე, ერთბაშად, ერთ საღამოს „აყირავდა“, გადატრიალდა და ვიხილეთ სულ „სხვა“ პიესა. ვცნობდით კიდეც და ვერც ვცნობდით ამ კარგად ნაცნობ პიესას, ყოველი სიტყვა, ფრაზა უცვლელად დატოვებული, მოქმედების ხაზი და სიუჟეტი — ასევე უცვლელი და მაინც სრული შთაბეჭდილება იყო, რომ პიესა „შეცვლილია“.

უცნაური და მოულოდნელი იყო ყველაფერი: პიესის ადაპტაცია, სპექტაკლის ფორმა (ყველა კომპონენტით), მოქმედებაში ჩართული სცენები (პროლოგში მოხეტიალე დასის მსახიობები, შემდეგ კი ეპიზოდი ბ. ბრეჰტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა“), პარალელი ქრისტესა და დიდი მასშტაბის პოლიტიკურ ავანტიურისტებთან, უაღრესად მწვავე პოლიტიკური აქცენტები და მინიშნებები...

ყველა ხედავდა და გრძნობდა, რომ უჩვეულო თეატრალურ მოვლენასთან ჰქონდა საქმე, რომ ეს იყო სრულიად ახალი სიტყვა ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში, ბრწყინვალე კარნავალური

სანახაობა, სინთეზი, მისტერია. მერე, როცა ვნებები დაცხრა, როცა რ. სტურუამ თავისი სხვა შედევრებიც („კავკასიური ცარცის წრე", „რიჩარდ III") შექმნა, ნათელი გახდა, რომ თურმე მაშინ ჩვენ ვყოფილვართ ე. წ. „რობერტ სტურუას თეატრის" პირველი სპექტაკლის მაყურებლები.

მანამდე კი სპექტაკლმა ხელისუფლების მაღალი ეშელონების ზოგიერთ წარმომადგენელში შეშფოთება და აღშფოთება გამოიწვია. პრემიერამდე თერთმეტჯერ მოეწყო სპექტაკლის „საჯარო" გასინჯვა („საჯაროს" ბრჭყალებში იმიტომ ვსვამ, რომ ხშირად სპექტაკლს ერთი ან ორი თანამდებობის პირი ესწრებოდა). პირადად მე თერთმეტსავე „გასინჯვას" დავესწარი, თეატრის კედლების მიღმა გამართულ ყველა „დახურულ" მსჯელობაში მივიღე მონაწილეობა და კარგად მახსოვს, რა პრეტენზიებს უყენებდნენ სპექტაკლს, რა შეიცვალა და რა „ამოვარდა" იქიდან.

ბეწვზე ეკიდა სპექტაკლის ბედი, მაგრამ საბოლოოდ ორმა გარემოებამ ითამაშა გადამწყვეტი როლი — პირველი, თვით სპექტაკლი ხელოვნების ისეთი ბრწყინვალე ნიმუში იყო, რომ მისი აკრძალვა თეატრალური საზოგადოების საყოველთაო აღშფოთებას გამოიწვევდა.

მეორე — რესპუბლიკის მაშინდელმა ლიდერმა მხარი დაუჭირა თეატრის ამ თამამ, ვიტყოდი, უპრეცედენტო ნამუშევარს, უპრეცედენტოს — თუ გავითვალისწინებთ იმდროინდელ საყოველთაო პოლიტიკურ კონიუნქტურას (აქ არ შემიძლია არ აღვნიშნო საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების მაშინდელი გამგის ნ. ჩერქეზიშვილის პრინციპული პოზიცია, ხოლო შემდეგ, როცა სპექტაკლი უკვე მიდიოდა და კიდევ ერთხელ შემოუტიეს — არსებითი კორექტივი მოითხოვეს — შემოქმედებითი მივლინებიდან დაბრუნებული კულტურის მინისტრის ოთარ თაქთაქიშვილის სიმტკიცე).

ახლა ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ თუ რა მოჰყვებოდა „ყვარყვარეს" — ამ „პოლიტიკური თეატრის" აკრძალვას. ჩანასახშივე მოაშთობდნენ რ. სტურუას თეატრის პირველ, უმშვენიერეს ნაყოფს და საეჭვოა, რომ გულგატეხილი და იმედგაცრუებული რეჟისორი შემდგომ შეძლებდა თავისი სხვა შესანიშნავი სპექტაკლების შექმნას. აღარ იქმნებოდა არც „კავკასიური ცარცის წრე" (არც ამ

სპექტაკლს დაჰკლებია პოლიტიკური ბრალდებების სუსხი. ამაზე შემდეგ), არც „რიჩარდ III“ (ცნობილია ერთი საშინელი პოლიტიკური დასმენის ისტორია), არც მისი მომდევნო სპექტაკლები, და ნათქვამს თუ შევაჯამებთ, რუსთაველის თეატრს არ ექნებოდა დღევანდელი სახე, რომელიც სწორედ რ. სტურუას სპექტაკლების წყალობით მსოფლიოს კულტურული ცხოვრების ყურადღების ორბიტაშია მოქცეული.

სად იყო მაშინ საჯაროობისა და დემოკრატიზმის ის ატმოსფერო, რომელიც ახლაა?! ვინ გაბედავდა მაშინ, თუნდაც მკრთალი მინიშნებით, პოლიტიკური დიქტატორის ისეთი მკვეთრი ფარსულ-პაროდიული პორტრეტის დახატვას, რომელშიც უახლესი წარსულისა და ჩვენი დროის ბელადების ნაცნობი შტრიხები იყო საცნაური?! ვის მოუვიდოდა აზრად სცენაზე შეექმნა იმგვარი მიზანსცენების კომპოზიციები, სადაც პოლიტიკურ სისტემათა რიტუალებში ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ?!

ეს გაბედეს რ. სტურუამ და რუსთაველის თეატრმა.

სწორედ ეს პოლიტიკური „ავანტიურა“ იგრძნეს მაშინდელმა პარტიულმა ფუნქციონერებმა და სპექტაკლს მთელი ფრონტით შეუტიეს. მაგრამ ვინ გაბედავდა ხმამაღლა ეთქვა — სპექტაკლში მავანისა და მავანის პოლიტიკური ფიგურის პაროდიააო. გამოიყო სპეციალური კომისია ერთი ხელმოცარული თეატრმცოდნის მეთაურობით (ეს თეატრმცოდნე არც ერთი სტატიის ავტორი არც მაშინ ყოფილა და არც ახლაა). კომისიამ ფარად იფარა პ. კაკაბაძის პიესის სიწმინდის დაცვის მისია და სპექტაკლის ტექსტსა და პიესის ტექსტს დაუწყო ჩაძიებით ჩხრეკა, რადგან ღრმად იყო დარწმუნებული: რ. სტურუამ აბსოლუტურად გადაასხვაფერა პიესაო. რა გამოირკვა: — ბ. ბრეჰტის პიესის ერთი ეპიზოდის ციტატის გარდა, ყველა სიტყვა პ. კაკაბაძის კალამს ეკუთვნოდა (სპექტაკლში გამოყენებული იყო რამდენიმე რეპლიკა პ. კაკაბაძის პიესებიდან — „კახაბერის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“). მაშ რა ქმნიდა იმის სრულ ილუზიას, რომ სცენაზე რ. სტურუამ აბსოლუტურად სულ სხვა პიესა დადგა, რომ მან ფაქტიურად ახალი პიესა შექმნა „ყვარყვარე თუთაბერის“ მოტივებზე. სინამდვილეში რ. სტურუამ ახალი ტექსტი კი არ შეთხზა, არამედ შექმნა სრულიად ახალი სცენური გარემო, სულ სხვა სასიცოცხლო და სამოძრაო სივრცე

ამ ტექსტისათვის. მან „გამოიგონა“ ახალი ეპიზოდები, შექმნა მოქმედების სხვა პარტიტურა ამ პიესაზე დაყრდნობით და პ. კაკაბაძის საყოველთაოდ ნაცნობი სიტყვები სულ სხვანაირად აღერდა, ახალი ქვეტექსტი და აზრი შეიძინა, ერთი სიტყვით, ტექსტი „გაუცხოვდა“. ამიტომ უკიჟინეს რეჟისორს შენი სიტყვებით რატომ შეცვალე დრამატურგის სიტყვებიო, რადგან „გაუცხოებული“ ტექსტი ვერ იცნეს.

განსაკუთრებით დიდი ეჭვი აღძრა ყვარყვარეს სიტყვებმა: „ცხრა წელიწადია სამოთხის კარი ღიაა და მეძახის, ყვარყვარე შემოდიო, მაგრამ ქვეყნის საქმე არ მიშვებს“. ეს „ცხრა წელიწადი“ უეჭველად თეატრმა ჩაამატაო — დაიჟინეს. გულწრფელად უნდა ვთქვა, რომ ვერც მე და ვერც აკაკი ბაქრაძე უცებ ვერც კი მივხვდით, თუ რატომ ჩააცივდნენ მაინცდამაინც ამ საკრალურ რიცხვს. ჩავხედეთ პიესას — აშკარად წერია: „ცხრა წელიწადი“. კატეგორიულად მოითხოვეს მისი ამოღება (მერე მივხვდით: სპექტაკლის პრემიერა შედგა 1974 წელს, ე. ი. სწორედ „ცხრა წელიწადი“ მოთავდა, რაც ლეონიდ ბრეჟნევი პარტიის სათავეში მოექცა).

საინტერესო პარალელი: ტაგანკის თეატრის ახალმა ხელმძღვანელმა ნ. გუბენკომ* ჟურნალ „ოგონიოკის“ (№ 30, 1988 წ.) ფურცლებზე მკითხველს მოუთხრო იმ მძიმე პოლიტიკურ სიტუაციაზე, რაშიც ამ კოლექტივს და მის სახელგანთქმულ რეჟისორს ი. ლიუბიმოვს უხდებოდათ მუშაობა: «Помню наше общее отчаяние, когда запретили «Бориса Годунова». Тогда тоже было «мнение», будто спектакль сделан к смерти Брежнева, хотя он и репетировался девять месяцев».

„ყვარყვარეში“ იყო ერთი სცენა, როცა ყვარყვარე — ეს ანტიქრისტე — თავის მოწაფეებს შეიწყალებდა, რიგში ჩამწკრივებულებს ყველას სათითაოდ ხელს ართმევდა და პირზე კოცნიდა. ეს იყო იმ დროს ჩვენში დამკვიდრებული პოლიტიკური რიტუალი: ლ. ბრეჟნევი თავისი კამარილიის ყველა წევრს ასევე მგზნებარედ და მხურვალედ კოცნიდა ხოლმე ყოველ შესაფერსა თუ შეუფერებელ მომენტში. აქ უკვე ყველაფერი ნათელი იყო, ყო-

* ნ. გუბენკო. ყოფილი (1989 წლის ნოემბრიდან) სსრკ კულტურის მინისტრი.

ველგვარი, ნართაულის გარეშე. ბუნებრივია, ეს ეპიზოდი დაუყოვნებლივ ამოიღეს. გადასხვაფერდა აგრეთვე ყვარყვარესა და მისი მოწაფეების „სხდომის“ სცენა, რომელიც ასევე აშკარად გამოხატავდა წარსულში სტერეოტიპად ქცეულ პარტიულ სუბორდინაციას. აუცილებელი იყო ამგვარ დათმობაზე წასვლა (სერიოზულ შენიშვნათა რაოდენობა ორ ათეულს აღწევდა), რათა სპექტაკლს რამპის შუქი ეხილა და დიდი საქმე არ დაღუპულიყო. ყოველი ამგვარი „შესწორებების“ შემდეგ სპექტაკლის ხელახალი გაცოცხლება ეწყობოდა ხოლმე (ციებ-ცხელებით შეპყრობილი, განერვიულებული დასი ძალების უკიდურესი ღაძაბვით თამაშობდა). განსაკუთრებით მძიმე იყო საფინალო სცენის მთლიანად ამოღება. ეს სცენა აზრობრივად და კომპოზიციურად ჰკრავდა სპექტაკლს. რ. სტურუას ფინალის ხელახალი დადგმა მოუხდა. სპექტაკლის გამო ამტყდარ ამბებს შორეული გამოძახილიც ჰქონდა. თბილისური ხმაურის ექო მოსკოვსაც მისწვდა. მოსკოვში რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს, „ყვარყვარეს“ სპექტაკლზე მოვიდა საბჭოთა კავშირის კპ ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების მაშინდელი გამგე ნ. შაურო. ეს უკიდურესად ფრთხილი და ორთოდოქსი ხელმძღვანელი საბჭოთა კულტურისა, როგორც ჩანს, თბილისიდან „კარგად“ იყო ინფორმირებული: სპექტაკლი ჯერ არც იყო დაწყებული, რომ ცივად და მკაცრად მკითხა (მის გვერდით ვიჯექი): „ეს ის სპექტაკლია, სადაც კომუნისტს სანაგვე ყუთში აგდებენ?“ — „არა, — მივუგე მე, — ეს ის სპექტაკლია, სადაც სანაგვე ყუთში ცრუ ბოლშევიკს აგდებენ!“ (სპექტაკლში მართლაც იყო სცენა, სადაც ყვარყვარეს ხალხი უზარმაზარ ყუთში აგდებდა. ეს ყუთი აღიქმებოდა, როგორც „ისტორიის სანაგვე ყუთი“).

ყოველივე ამას იმიტომ კი არ ვიხსენებ, რომ ვინმე რამეში დავადანაშაულო, დაგვიანებული რევანშის შთაბეჭდილება შევქმნა. არა, უბრალოდ, მკითხველმა უნდა იცოდეს, თუ რა ძნელ ვითარებაში უხდებოდათ მუშაობა ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეებს. აქვე, მთელი კატეგორიულობით უნდა გავმიჯნოთ ისინი, ვინც პოლიტიკური კონიუნქტურის გამო ებრძოდა სპექტაკლს იმათგან, ვინც ესთეტიკური, მხატვრული თვალსაზრისით არ იღებდა

მას და რუსთაველის თეატრის ბუნებისაგან გადახრის საშიშ სიმპტომებს ხედავდა.

„... რატომღაც კინემატოგრაფს აქვს იმის უფლება, თქვას, რომ ჩვენ ამა და ამ ნაწარმოების კინოვარიანტს ვქმნითო. ეს არ იწვევს წინააღმდეგობას კინომცოდნეებში. ჩვენმა სპექტაკლმა კი მაქსიმალურად გამოხატა ნაწარმოების ტენდენცია, აზრი, მაგრამ ყველა მაყურებელმა ერთნაირად როდი მიიღო იგი. დარწმუნებული ვარ, ოცი წლის შემდეგ, როდესაც სხვა რეჟისორი დაუბრუნდება ამ პიესას, იგი აღარ დადგამს მას ისე, როგორც ჩვენ დავდგით. კლასიკა ხომ იმიტომ არის კლასიკა, რომ მუდამ ცოცხალია. მუდამ თანამედროვე", — ამბობდა რ. სტურუა (იხ. „ახალგაზრდა კომუნისტი", 01. 05. 79) და იქვე იხსენებდა, რომ კ. მარჯანიშვილმა „მეფე ლირში" შეიტანა სცენა შექსპირისვე „კორიოლანოსიდან", ხოლო ს. ახმეტელმა შილერის „ინ ტირანოსში" აჯანყების სცენა „ფიასკოს შეთქმულებიდან".

„ცხადია დანაშაული იქნებოდა, აგვეღო რომელიმე მხატვრის ტილო და ზედვე დაგვეხატა რაიმე, მაგრამ ობიექტურად, პიესა ხომ რჩება?" (იქვე).

ასე გასცა პასუხი რამდენიმე წლის შემდეგ რ. სტურუამ თავის ოპონენტებს, რომლებიც საყვედურობდნენ პ. კაკაბაძის პიესის „გადაბრუნების", უცხო ჩამატებების გამო.

მართალია, რ. სტურუას „მხატვრის ტილოზევე არ დაუხატავს" ახალი „ნახატი". იგი, მე მგონი პირიქით მოიქცა, თავის მიერ შექმნილ მოქმედებათა და გამოგონილ ეპიზოდთა „ხატს" ზედ დაადო პ. კაკაბაძის ტექსტი, თუმცა ისიც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პიესის ტექსტზე მან ახალი „მოქმედების ტექსტი" დაადო, ისე რომ თავდაპირველი დედანი არ დაუფარავს. „პიესას დღევანდელი თვალთახედვით რომ შევხედე, მეოცე საუკუნის ისტორიას რომ გადავხედე, ბევრი ქვეყნის მაგალითი რომ გავიხსენე, ვიგრძენი — პიესას გარკვეული მოდერნიზება დასჭირდებოდა. მე გავავლე პარალელი ქრისტეს ცხოვრებასთან, რადგან თავისი დროისათვის იგი წარმომიდგება კეთილის, პროგრესის საწყისად. აქ პარალელის მეოხებით ვაჩვენე ე. წ. ანტიქრისტე, რომელიც თავის საქმიანობას სიკეთის სახელით იწყებს — ქადაგებს იმას, რაც ხალხისათვის საჭირო და მისაღებია. ყვარყვარეს ასეთი რამ სჭირ-

დება თავისი ანტიქრისტეობის პირველ ეტაპზე, მანამ, სანამ ძალაუფლებას ჩაიგდებდეს ხელში. ამ პარალელის მიგნებამ განაპირობა სპექტაკლის შინაგანი სტრუქტურა, რომელიც ქრისტეს ბიოგრაფიის ეტაპებს დაუკავშირდა (ყვარყვარეს გაჩენა და პირველი ქადაგება — სცენა ეკლესიაში, ორი ნათლისცემა — სცენები სევასტისა და გულთამზესთან, იერუსალიმში შესვლა ქრისტესი — სცენა მენშევიკების მთავრობის სასახლეში, საიდუმლო სერობა — სცენა მოწაფეებთან, ჯვარცმა — სახრჩობელაზე ასვლა.), მაგრამ განსხვავება ის არის, რომ ყვარყვარე უკუღმართ საქმეებს აკეთებდა, მისი იდეალი იყო უკუღმართი, ასაღებდა კი მას პროგრესულად, ხალხისათვის საჭიროდ...“

„...მსოფლიო თეატრალური გამოცდილების სალაროში არის უამრავი მაგალითი იმისა, რომ მოქალაქენი ეკლესიაში ქრისტეს ცხოვრების ამა თუ იმ ეპიზოდს განასახიერებდენ ხოლმე. ასეთი რამ, უმთავრესად, რელიგიურ დღესასწაულებზე ხდებოდა. აქედან გამომდინარე, გადავწყვიტე „ყვარყვარესათვის“ 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“ („თეატრალური მოამბე“, № 4, 1974 წ.).

ბუნებრივია, რომ სახის ამგვარი გააზრების შედეგად პიესის მასშტაბი გაიზარდა, ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა შეიძინა. პ. კაკაბაძის მიერ შექმნილ ამ უაღრესად ეროვნულ ხასიათში არის ელემენტი პოლიტიკური ავანტიურისტის ზოგადი სახისა. სწორედ ამ ელემენტის გაზრდით, მისთვის საყოველთაო ხასიათის მინიჭებით შეძლო რ. სტურუამ ქართული ფოლკლორის წიაღში ნასაზრდოები სახის განზოგადება, ისტორიული ჩარჩოების გარღვევა და „საერთაშორისო“ ასპარეზზე გამოყვანა. მაგრამ პ. კაკაბაძის პიესის უაღრესად ეროვნული ხასიათი, მისი ეროვნული ფორმა, ბუნებრივია, ძნელი დასაძლევი აღმოჩნდა, მისი შინაგანი სტრუქტურა ამგვარ განზოგადებას წინააღმდეგობას უწევდა. ამიტომ ფიქრობდა რეჟისორი წლების მანძილზე ამ პიესაზე ხელი დაძაბულად, ვიდრე არ მიაგნო ქრისტე-ანტიქრისტეს პარალელურ დაპირისპირებას. ამან განსაზღვრა, — როგორც თვით რ. სტურუა ამბობს,—

სპექტაკლის ფორმა, მისი სტრუქტურა, სივრცე და დრო და რო-გორც კ. რუდნიცკიმ შენიშნა, 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“ ჟანრის კოლორისტული ცდუნებანი გლობალურ განზოგადებათა სასარგებლოდ“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.).

ხოლო ვლადისლავ ივანოვის თქმით:

«...Р. Стуруа не захотел ограничиться изложением истории восхождения и падения Кваркваре Тутаберн и используя фольклорное происхождение героя и арсенал современного театра, он придал повествованию притчевую интонацию, связал пеструю событийную эмпирию жизни Кваркваре в некую устойчивую, законченную структуру, мобилизованную для реализации политического и нравственного вывода» («Дружба народов», № 6, 1977).

„ყვარყვარეს გაჩენა და პირველი ქადაგება — სცენა ეკლესიაში“

დასაწყისშივე აღვნიშნე, რომ ამ სპექტაკლის ხილვით მაყურებელი ერთგვარ შოკში ჩავარდა-მეთქი. მართლაც, ნაცვლად პოლიკარპე კაკაბაძის წისქვილისა, სადაც ყვარყვარე თუთაბერი, ნაცარქექიად წოდებული, კერიას მისჯდომია მეწისქვილესთან ერთად, ნაცარში ჯოხით გეგმებს ხაზავს და ცხოვრების აზრს ასე განმარტავს: „... სიამტკბილობით მოვუქციოთ ერთმანეთს ღრანჭი. მეტი რა არის ქართველი კაცის სიცოცხლეო“, — ჩვენ ვხედავდით უცნაურ, ყოლისმომცველ სამყაროს — ეკლესიის უზარმაზარ ინტერიერს — ადამიანთა განსაცვიფრებელი ფერისცვალების ასპარეზს. სამყარო, რომელსაც სპექტაკლი გვიჩვენებდა, ქაოსში იყო თითქოს გახვეული, სიტუაცია არეული, დაუწმენდავი. არ ჩანდა რეალური ძალა, რომელიც იკისრებდა ამ აბსურდული ვითარების წესრიგში მოყვანას... ხალხი დაშინებულია, გზააბნეული და სასოწარკვეთილი... ეს არის დრო, როცა ეკლესიას ეშმაკეულნი ეპატრონებიან ხოლმე და ქვეყანას — ავანტიურისტები. ზნეობრივი

საყრდენები მოშლილია, პოლიტიკური ვნებანი დაწვრილმანებული, საზოგადოებრივი ტემპერამენტი ჩამცხრალი, ხოლო ადამიანთა ურთიერთობანი — გაურკვეველი და ამღვრეული. ასეთ ვითარებაში ყველაფერი მოსალოდნელია — ავანტიურიზმის აღმაფრენა, მხდალის გმირად გამოცხადება, მაწანწალის მაცხოვრად მოვლინება, უპოვარის განდიდება, გლახაკის ასვლა ხელისუფლების კვარცხლბეკზე, ქვეყნის მტვრიან გზებზე ფეხშიშვლად მავალი კაცის ხელჯოხის შეცვლა ხელისუფლის კვერთხით და დაძენძილი მოსასხამისა — ელვარე პორფირით. ყველაზე გაბედულსა და თავხედს შეუძლია თავზე დაიდგას დაუდევრად მიტოვებული გვირგვინი, რომელიც მასხარას ჩაჩის შთაბეჭდილებას ტოვებს მანამდე, სანამ ამ გვირგვინის ამღები თვით არ ირწმუნებს თავის ძალას და სხვებიც, თავიანთი სიბრმავის გამო, ამასვე არ დაუდასტურებენ — ძლიერი და შეუცვლელი ხარო. აქ ვხედავდით სცენის კუთხეში მიგდებული ურმის თვალს და სამეფო გვირგვინს. ეკლესიის ვრცელ, ოვალურ კედელზე გამოხატული წამებული წმინდანების სხეული სამიზნედ უქცევიათ და ანგელოზის ღვთაებრივი სახის გვერდით უზარმაზარი ფოტოებიდან თანამედროვე, შეშფოთებული მოქალაქენი იმზირებოდნენ.

ეკლესიის ინტერიერი — არეული სამყაროს ეს მოდელი, ცალკე იყო შემოფარგლული ბადის კედლით და ერთგვარი „სათაგური“ იყო შექმნილი. სპექტაკლის მხატვრებმა მირიან შველიძემ და უშანგ იმერლიშვილმა ეს სამყარო თეატრალური იგავის სულისკვეთების შესაბამისად შექმნეს. ეს ყველაფერი თითქოს შემთხვევითი კოლაჟის ნაყოფი იყო, თეატრალური ფანტაზიის თამაშით წარმოსახული. ასეთ „მაღალსა“ და „მდაბალ“ საგანთა გარემოცვაში ყვარყვარეს მეტამორფოზები ძალიან ბუნებრივი იყო. მ. კაზმინა, თავის საინტერესო წერილში „მირიან შველიძე და თეიმურაზ ნინუა“ — (ჟურნ. „ტეატრ“, № 11, 1980 წ.), წერს, რომ ყვარყვარე: «Дурачит временные власти, одну за другой, прилаживаясь к обстановке, величаясь рыцарем без страха и упрека. Грустный лик богородицы взирает на это ничтожное создание с жалостью. Тревожные заревные цвета зажигают поверху сцены фрески, вернее, то, что от них осталось. Освещают внизу сети, хлам, сортирную будку у самой воды, холеное голое тело, разлегшееся на легких

мостиках, «как дыня на грядке». Намеренное смешание времен, ликов, лика святого и лика грешного, смешанные вне эпохи костюмы У. Имерлишвили, откровенные цитаты из Брехта (седьмая картина из «Карьеры Артуро Уи») придали спектаклю характер притчи — притчи о фашистской диктатуре».

ამ თეატრალური სამყაროს ავანსცენაზე კი იდგა ერთნაირად ჩაცმული (მეზღვაურის ზოლიანი მაისურები ე. წ. „ტელნიაჟკა“, ყელზე — უზარმაზარი თეთრი ბანტი, შიშველ მკლავებზე წამოცმული თეთრი მანჟეტები, თავზე — შავი, მაღალი „კატელოკი“) მაღალი კაცი — ჯემალ ღაღანიძე და პატარა ბიჭუნა — ნანული სარაჯიშვილი. ორივეს დიდი, მსხვილი, ზემოთ აპრეხილი ულვაში ჰქონდა, შუბლზე — ორი მოზრდილი ლაქა, ესენი სპექტაკლის პროლოგს სიმღერითა და რეჩიტატივით წარმოთქვამდნენ. ეს პროლოგიც უცნაური რამ იყო. საიდან გაჩნდა, რა უნდოდა აქ?! პ. კაკაბაძის ამ პიესას ხომ ყვარყვარე იწყებს, რომელიც მეწისქვილეს საყვედურით მიმართავს („კმარა, მუდამ ხომ არ უნდა იღიღინო?!), რადგან მოხუცი „ფიქრს აწყვეტინებს“ და ნაცრის მოქარგვაში უშლის ხელს. შეცვლილი იყო როგორც გარემო, ასევე ექსპოზიცია. პროლოგის სიტყვებით ჩვენ უნდა მივმხვდარიყავით, რომ მოხეტიალე დასს განუზრახავს სპექტაკლის გამართვა, რომ ეს ორნი სპექტაკლის წამყვანები იყვნენ, რომელთაც ამ დასის და, საერთოდ, თეატრის ზნეობრივი პროგრამა გვამცნეს („მაშ, ჩემო დასო, მიწიერ ცოდვა-მადლის კანონს ნუ გადაუხვევ ხელოვნებაში“).

რ. სტურუა თავიდანვე, დაუფარავად, მოურიდებლად აღიქვამდა ამ პიესის განსახიერების ტრადიციულ ფორმას და „მოულოდნელობის ეფექტს“ ქმნიდა. ყოფითი კომედია, დაფუძნებული ფოლკლორულ ნიღაბსა და ცხოვრების კონკრეტულ რეალობაზე, იძენდა ზოგად ხასიათს, სადაც, ცხადია, უკვე გამქრალიყო ფოლკლორის გულუბრყვილობა და რეალობის კონკრეტულობა. ასეთ ვითარებაშიც ყვარყვარეს ჩვეულებრივი სახით შემოყვანა ანაქრონიზმი იქნებოდა. რეჟისორი, მას უნდა მივუზღოთ საკადრისი, ამ მხრივ პრინციპულად თანმიმდევრული იყო. ყვარყვარეს შემოსვლა ქრისტეს გამოცხადებას ჰგავდა. ეს „გამოცხადება“ ერთობ მკაფიოდ იყო გამოხატული... ქვემეხების ქუხილის, გრიალის,

მკვეთრი კანონადის შემდეგ (ჩვენ ვხვდებოდით, რომ ეს ხმები რუსეთ-ოსმალეთის ფრონტიდან მოდიოდა) ნელა, ფრთხილი ნაბიჯით შემოდიოდა შეჯგუფული ხალხი, მათ ნახევრად შემობრუნებული ხელაპყრობილი ქალი (ლიკა ჭავჭავაძე) მოუძღოდათ. ამ სცენის კომპოზიცია მოგვაგონებდა ფრაგმენტს ა. ივანოვის სურათისას „ქრისტეს გამოცხადება“. კვლავ მეორდებოდა ქვემეხების გრიალი და შეშინებული ხალხი, უკვე ეკლესიაში შემოსული, ძირს განერთხოდა. ამ დროს შემოვარდებოდა ფეხშიშველა, სახეგათეთრებული, შეშინებული ლტოლვილი, რომელსაც ჯარისკაცის ფორმა ეცვა, დახედავდა ძირს გართხმულ ხალხს, წამიერად შეჩერდებოდა და მერე უკანვე გავარდებოდა, რათა მცირე ხნის შემდეგ ისევ შემოსულიყო. ახლა მას ტანზე გადაუცვამს ჯვალოს მოსასხამი, მსგავსი ქრისტეს პერანგისა. დავუკვირდეთ მას: გათეთრებული სახე გაჰქვავებია, ნიღბად ქცევია, უსიცოცხლო, ვნებამიუკარებელია. შემოსვლისთანავე საზეიმო, ტრაგიკული ტონით მიმართავდა შიშისაგან გონდაკარგულ ხალხს: „სულ ასე უნდა იწვანწალოთ, უთაურებო? თქვენი კაცად გახდომა არ იქნა და არ მოხერხდა!“ დიახ, ეს ყვარყვარეს სიტყვებია, რომლითაც (პ. კაკაბაძის პიესაში) იგი მიმართავს თავის საცოდავ თანასოფლელებს კაკუტასა და ქუჩარას. აქ კი, სპექტაკლში, ყვარყვარე — რამაზ ჩხიკვაძე მიმართავდა ხალხს, ვითომცდა მათზე ზრუნვით შეჰპირებულა, დაღლილა, შემოძარცვია ტანსაცმელი, ფეხშიშველი უვლია წმინდანივით და დღენიადაგ მათ ბედზე ფიქრობს. ის იყო უაღრესად მნიშვნელოვანი დასაწყისი ამ სპექტაკლისათვის, განმსაზღვრელი მთელი მისი სტილისტიკის და მიმართულებისა. აქედან იწყებოდა ყვარყვარეს საკვირველი მეტამორფოზები და მისი სვლა ცხოვრების სხვადასხვა „რკალში“, რომელიც თავისი თანმიმდევრობით მაცხოვრის ცხოვრებას მოგვაგონებდა, გარდატეხილს გროტესკულად, შებრუნებულად, ირონიული პარადოქსულობით.

აქ ყველაფერს მსჭვალავდა ირონია რეჟისორისა, რომელიც პათეტიკური, ამაღლებული, სიმბოლური საგნებისა და ყოფის რეალიების დაპირისპირებაზე იყო აგებული. შემდეგ, მოქმედების განვითარების კვალად, ყველაზე მდაბიურ პათეტიკურ სახეს იღებდა, ხოლო პათეტიკური ძირს იყო „დაშვებული“. ეს „ამბივალენტური ხერხი“ სპექტაკლის პრინციპად იყო გადაქცეული.

ყვარყვარე უსახო, ერთფეროვან, უფრო ზუსტად, ერთსახოვან მასაში მოქმედებდა. „ყვარყვარე მე, — ამბობდა რ. სტურუა, — განზრახ დავნთქე უფერულ, ნაცრისფერ ბრბოში, იმიტომ, რომ ამ ბრბოს თვით ყვარყვარე ირჩევს. ასეთ „გმირებს“ ხომ პიროვნება მხოლოდ ხელს უშლის და ამიტომაც საკუთარი თავის ირგვლივ ისინი ვაკუუმს ქმნიან. მათ თავზარს სცემს ვინმეს ინდივიდუალობა. ჩვეულებრივი, უფერული მასა, რომელიც თავის სარგებელს გამოელის ამგვარი „ბელადებისაგან“, ისე მიისწრაფვის მისკენ, როგორც ბუზები თაფლისაკენ“ (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“, 27. 09. 1974 წ.). ასეთი გარემოს ფონზე უფრო მკვეთრად იხატებოდა ყვარყვარეს ფიგურა, ეს მასა, მონების ბრბო, თავის მხსნელს, მესიას ელოდება. თვით ეს ბრბოა მზად იმისათვის, რომ ფეხშიშველა ყარიბში ქრისტე-მხსნელის სახება დაინახოს. სწორად შენიშნავდა ვლ. ივანოვი რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეს გამო:

«Он — проекция темных, слепых инстинктов толпы, несет в себе и комплекс неполноценности и манию величия. В белоснежном балахоне святого и клоуна, с босыми ногами, мертвенно-белым, напудренным лицом-маской, на котором особой фантосмагорической жизнью живут обведенные черными кругами глаза, Кварквare оставляет ощущение изворотливой, скользкой гадины» («Дружба народов», № 6, 1877).

რ. სტურუა სპექტაკლში არსებითად ინარჩუნებდა პ. კაკაბაძის პიესის მოქმედების თანამიმდევრობას (თუმც პროგრამაზე ეწერა: „საშნაწილიანი სანახაობა პ. კაკაბაძის პიესების მიხედვით“), ყვარყვარეს აღზევებისა და დაცემის ციკლი „ჩასვული“, აკინძული იყო ქრისტეს ლიტურგიული ქმედების „კონსტრუქციაში“. ადვილი მისახვედრია, რომ სპექტაკლში მოქმედება შემთხვევით არ იწყებოდა ეკლესიის შიგნით. მას ორმაგი აზრი ჰქონდა. ერთი მხრივ, რეჟისორი მიგვანიშნებდა, რომ მოხეტიალე დასი თავის სპექტაკლს იწყებს ეკლესიაში, ისევე როგორც შუა საუკუნეებში წმინდანების ცხოვრების რომელიმე ეპიზოდის ამსახველი ლიტერატურული დრამები თამაშდებოდა, ხოლო, მეორე მხრივ, გვიჩვენებდა, რომ ყვარყვარეს სწორედ აქ ებადება აზრი, შეშინებულ, ეკლესიაში შეხიზნულ ხალხს (რომელიც ძალზე გაუბედავად იწყებს ცნობილ სიმღერას „შორი გზიდან სატრფოს ველი, სხვა მოდის და

ის კი არა"), მხსნელის სახით გამოეცხადოს (ეს არსებითი მომენტია). ეს „სხვა" ყვარყვარეა, არა მხსნელი, არამედ მხსნელის ნიღაბს ამოფარებული. მოძრაობისა და რიტმის მონაცვლეობაზე იყო აგებული ყვარყვარე — რ. ჩხიკვაძის პირველი შემოსვლა და მეორე — „გამოცხადება". პირველად იგი შეშინებული, ფეხის წვერებზე შემდგარი სწრაფად შემოირბენდა, ასევე სწრაფად მიმოავლებდა თვალს ზარდაცემულ ხალხს და ლანდის უსწრაფესად გაქრებოდა შემდეგ. მეორეჯერ იგი შემოდიოდა წელგამართული, დინჯი ნაბიჯით, მთელ ტერფს ადგამდა ძირს. მისი მოძრაობა გაწონასწორებული, მშვიდი და შენელებული იყო. ხმაში ჟღერდა განკურხვის („უთაურებო") და შებრალების („თქვენი კაცად გახდომა არ იქნა და არ მოხერხდა") ტონი — როგორც ეს ხალხის ჭირ-ვარამზე დაფიქრებულ ადამიანს შეშვენის.

ხალხი იმდენადაა დაბნეული, სასოწარკვეთილი, უკეთესის მოლოდინით სავსე, რომ მცირე ყოყმანის შემდეგ (ამ ყოყმანს ყვარყვარე მწარედ გადაუხდის ხალხს) ყვარყვარესადმი მოწიწებისა და შიშის გრძნობა იპყრობს. ყვარყვარემ უცებ აუღო ალღო ამ ფსიქოლოგიურ მომენტს, მარჯვედ გამოიყენა იგი და ერთი ნაბიჯით აიწია კვარცხლბეკის სიმაღლეზე. მაშასადამე, ეს არის შეგნებული აქტი და არა შემთხვევითობა. ყვარყვარე ვერაგი, გამჭრიახი და მოქნილი კაცია. სპექტაკლის ამ დასაწყისით უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი დიდი ხანია მოსცილდა კერიის ნაცარს და ცხოვრების ორომტრიალმა საკმაოდ დიდი გამოცდილება შესძინა. ამ მოსაზრებას ადასტურებდა პირველი მოქმედების მეორე სცენაც, როცა ყვარყვარე ამაყად შეიმართებოდა, გულზე ხელებს დაიკრეფდა და მხედრული, საზეიმო ნაბიჯით, სევასტის ნაცვლად გაჰყვებოდა ჯარისკაცებს, ვითარცა ღირსეული პოლიტიკური პატიმარი. ესეც ყვარყვარეს შეგნებული მოქმედებაა. აქ მან გამოიყენა სიტუაცია და არა მხოლოდ თვით სიტუაციის წყალობით აგორდა მისი კასრი.

«У Р. Чхиквадзе герой — раб обстоятельств, сумма конъюнктур, но именно это и придает ему силу. Осознанные рабство и ничтожество становятся источниками его свободы и величия. Он никогда не выступит против обстоятельств, но с поразительной точностью улавливает момент, когда их можно оседлать... Запугивая всех и повергая ниц, он вглядывается в окружающие лица, готовый сам испугаться и

распластаться на полу. Он балансирует на головокружительной высоте. Тираня пассивную и обезличенную толпу, Кварквере постоянно оставляет за собой возможность юркнуть в нее, раствориться, выделяясь разве что безумно вращающимися глазами деревенского дурачка, с которого и требовать нечего» (Вл. Иванов, «Дружба народов», № 6, 1977).

ამგვარად, ამ ვრცელ სამყაროში „ჩადგმულ“ ყვარყვარეს ცხოვრების მოდელს ავსებდა შეგნებული თავგანწირვა, მოწამებრივი ცხოვრება, ბრძოლა, დაცემა და აღზევება და საბოლოო კრახი. ყველაფერი ეს კი სინამდვილეში (გარდა მისი ჭეშმარიტი კატასტროფისა) წარმოადგენდა ავანტიურისტის ბრწყინვალე მისტიფიკაციას, მოჩვენებას, რასაც იგი პირადი განდიდებისა და კეთილდღეობისათვის იყენებდა. რ. ჩხიკვაძის სახე მთელი სპექტაკლის მანძილზე გახევებული იყო, ნიღბად ქცეული, მხოლოდ ხანდახან თუ გადასერავდა მას ირონიული ღიმილი და ასევე წამიერად თუ გადაურბენდა შიშის ჩრდილები. ამით მსახიობი და რეჟისორი მიგვანიშნებენ, რომ ყვარყვარე უცვლელია, მარადიულ ნიღაბსაა ამოფარებული. ამასვე ნიშნავს მისი სულ ფეხშიშველა სიარული, რომელსაც ორმაგი ქვეტექსტი აქვს. აქ ჩანდა მსახიობისა და რეჟისორის დამოკიდებულება ამ გმირისადმი: რაც არ უნდა განდიდდეს ყვარყვარე, რა სიმაღლეებსაც არ უნდა ეწიოს, მაინც „ფეხშიშველაა“, უპოვარია, სულით გლახაკია, მისი არსი „შიშველია“, მეორე მხრივ, ეს მომენტი გამოდიოდა როგორც თვით ყვარყვარეს ბუნების, მისი თვალთმაქცობის აშკარა, თვალშიმოსახვედრი მეტაფორა: როგორც არ უნდა გავდიდკაცდე, მაინც თქვენთან ვარ, თქვენისანი ვარ, — თითქოს ეუბნება იგი ხალხს, — ისეთივე ვარ, როგორიც ვიყავი მაშინ, ფეხშიშველი მხსნელად რომ მოგევლინეთო. ეს არის გროტესკული არსი სპექტაკლისა, როცა ყველაფერი თამაშდება, როგორც გმირის ცხოვრების დიდი ზნეობრივი აქტი, როგორც დიდი მოვლენა, პოლიტიკურად და საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი აქტი, შესაბამისი დეკორიუმით მორთული, მაშინ როცა მისი არსი უზნეობაა, ანტიხალხურია, ანტისაზოგადოებრივი. ლიტურგიული ქმედება, რომელსაც ხალხის რწმენა ედო საფუძვლად, აქ თავისი არსებით პა-

როდიზირებულია, მნიშვნელოვან, დიად ფორმაში მოქცეულია ავანტიურისტის „სიდიადე“.

„მთელი სპექტაკლის მანძილზე, — წერდა კონსტანტინე რუდნიცკი, — რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარე ფეხშიშველა იყო. ეს გახლდათ ერთი იმ ირაციონალური მიგნებათაგანი, რომელნიც გვაოცებენ თავიანთი ანბანური ჭეშმარიტებით და მიზანში აუცდენელი, პირდაპირ გულისგულში მორტყმით. მხოლოდ რეჟისორის ფანტაზიის მოულოდნელ აფეთქებას შეუძლია გვიჩვენოს ამაღლებული კონტრასტი თითქოსდა თაბაშირისგან ჩამოსხმულ, ცივ, მიუკარებელ, თეთრად გაქვავებულ სახესა და ურცხვად გაშიშვლებულ ფეხებს შორის, კადნიერად (მაგრამ ფრთხილად!), თავხედურად (მაგრამ შიშით!) რომ სთელავდა სცენის პლანშეტის ხორკლიან ზედაპირს. მდაბიოს გაშიშვლებული ფეხები უეჭველად იმას გვიდასტურებენ, რომ ყვარყვარე სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანია იმ გაძვალტყავებული ხალხისა, რომელიც მას მაღლა ასტყორცნის და მასვე დაემონება. ყვარყვარეს სახეში ვხედავთ, რომ მდაბიონი მაღლა მიისწრაფვიან და თვითგაღმერთების გზას ადგებიან. ბრბო შეუმცდარად გრძნობს მასში თავისიანს. ცდება მხოლოდ იმ უაზრო, სულიერ მოიმედობაში, რომ „ჩვენი“, „ჩვენებური“ კაცი შეძლებს და ისურვებს ბრბოს ინტერესების დაცვას. ძალაუფლებას ხელში აიღებს არა ამა თუ იმ პრივილეგირებული კასტის წარმომადგენელი, არამედ დაბალი ფენებიდან გამოსული „უბრალო ადამიანი“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.).

ყვარყვარეს ფეხშიშველობისა და თეთრი ნიღბის (თეთრ სახეზე ძალზე მკვეთრად იხატებოდა სქელი შავი წარბები, შავადვე შემოხაზული თვალები, თითქოსდა მარმარილოსაგან გამოთლილი ცხვირი) გამო საინტერესო აზრს გამოთქვამდა რამაზ ჩხიკვაძე: „ეს ფეხშიშველობა მე, როგორც მსახიობს, შინაგანად მეხმარება უფრო ცხადად წარმოვსახო მაწანწალა, ყვარყვარეს ნატურა. ყვარყვარეს ფრაკიც აცვია, მაგრამ ამით მე არ ვკარგავ პერსონაჟის ბოსიაკურ საწყისს. იგი ნაძირალაა და წმინდანად, ხალხისათვის წამებულ კაცად გვაჩვენებს თავს.

რაც შეეხება ნიღაბს, ამაზე კი ვიტყვი — ძველი ბერძნები ხშირად მიმართავდნენ ამგვარ თეატრალურ ნიღაბს, მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი ნიღაბი მსახიობს ხელს უშლის სრულად გამო-

ხატოს პერსონაჟის სულიერი მოძრაობანი, ამ სპექტაკლში იგი მაინც მნიშვნელოვან კომპონენტად მიმაჩნია — ყვარყვარე არ გვეცლინება თავისი ნამდვილი სახით, მას უდიდესი ნიღაბი აქვს აფარებული ცხოვრებაში, იგი მუდამ შენიღბულია“ („თეატრალური მოამბე“, № 4, 1974 წ.).

ისევე, როგორც ყვარყვარე იყენებდა ნიღაბს, რომელიც მის ნამდვილ ბუნებას ფარავდა, ასევე რეჟისორი სპექტაკლის ფორმას გვაწვდიდა როგორც ზოგადობას, ეს ფორმაც თავისთავად გრანდიოზული ნიღაბია, მასკარადია, სადაც ცოცხალ ნიღბოსანს კარნავალი გაუმართავს. ამ ფორმის ელემენტი — მუსიკაც — ამგვარ გააზრებას ემორჩილებოდა, ყვარყვარეს მოქმედების მნიშვნელოვან მომენტებს თან ახლდა ბეთჰოვენის, ვებერის ქმნილებების ყველაზე პათეტიკური, საკაცობრიო იდეალების გამომხატველი მუსიკალური ფრაგმენტები. აქ ყველაფერი მოხმობილი იყო იმისათვის, რომ გაზრდილიყო, ამაღლებულიყო მოქმედება ყვარყვარესი, რომელიც, თავის მხრივ, ასევე ყველაზე პათეტიკურ ჟესტს მიმართავდა. ასეთია ამ პარადოქსის აზრი — სწორედ ყველაზე ამაღლებული, საუკეთესო, დახვეწილი და დიადი ფორმებითაა დახასიათებული ყველაზე მდაბიო, მიუღებელი და დასაგმობი. ეს ერთგვარი ექსცენტრიადაც იყო, რომელიც აგრე რიგად იყო დაფასებული ბერნარდ შოუს შემოქმედებაში.

„ქრისტეს ცხოვრებასთან“ პარალელმა, — ამბობდა რ. სტურუა, — განაპირობა სპექტაკლის დეკორაციული და მუსიკალური გადაწყვეტა. მასში გამოყენებულია როგორც ძველი ქართული საგალობლები, ისე ქრისტეს თემაზე შექმნილი თანამედროვე „პოპ ოპერის“ ნიმუშები. ცნობილია, რომ ყვარყვარესნაირი არაკაცები და ავანტიურისტები მუდამ მაღალ კატეგორიაზე, ამაღლებულად ლაპარაკობენ და ამით მალავენ თავის ნამდვილ ზრახვებს. ამიტომ ამ მუსიკალური გადაწყვეტის მისია იყო შემდეგი: მუსიკა და სცენაზე მიმდინარე სიტუაცია ერთმანეთთან შეპირისპირებისას ქმნის პაროდიას, რომელიც ტრაგიკულ განწყობამდე უნდა ამაღლდეს“ („თეატრალური მოამბე“, № 4, 1974 წ.).

ამგვარად, ყოველი მოვლენა, რომლის ეპიცენტრი ყოველთვის ყვარყვარეა, გვეძლეოდა გაზრდილ მასშტაბში, ჰეროიზებული, ყოველმხრივ გაკეთილშობილებული გარეგნულად, მაგრამ თეატრში

მოსული მაყურებელი ხედავდა, რომ ყველაფერი ეს „მოგონილია“, დანამატია, რათა უფრო მკვეთრად გაესვას ხაზი ამ მოვლენის არსებით სიყალბეს, მის მოჩვენებითობას. ეს გარეგანი და შინაგანი შეუსაბამობა წარმოქმნიდა ჭეშმარიტად უმძაფრეს სატირას, როცა არსება გვეძლევა „გაშიშვლებულად“, თუმცა იგი შემოსილია და დეკორი ბრწყინვალეა, აი, რატომაა საშიში ყვარყვარე და „ყვარყვარიზმი“. იგი ეყრდნობა და იყენებს ყველაზე საუკეთესოს, რაც სხვას შეუქმნია, ეყრდნობა სიკეთეს, რადგან თავად ბოროტებაა, იყენებს ზნეობას, რადგან თავად უზნეობაა, რათა კარგად შეინიღბოს, თავისი ზრახვები არ გამოაჩინოს და საუკეთესო იდეალები წინ წაიძღვაროს, რათა სავალი გზა გაიადვილოს და სწრაფად აირბინოს ხალხის რწმენით შექმნილ კვარცხლბეკზე. სხვანაირად იგი ძალზე ადვილი საცნობი იქნება და მისი ავანტიურისტული ნახტომი კი ძალზე მოკლე დროსა და სივრცეში. ამ კუთხით მივადევნოთ თვალი ყვარყვარეს ნახტომს უპოვარი მაწანწალიდან, ვიდრე მითიური მთავრობის ჯარის წინამძღოლამდე. პირველად, როგორც ვთქვით, იგი შეშინებულ ხალხს მესიად მოევლინა. გაღატაკებული, ილაჯგაწყვეტილი ხალხი იმდენადაა მონატრებული შვებას, რომ ადვილად მიჰყვება კაცს, რომელიც ამბობს: „როგორც ამ ხელის გულზე ბალანი არ არის, ისე გავწმენდდი ჩემს ქვეყანას მავნეთაგან. მინდორ-ველზე ოქროს ყანებს ვაბიბინებდი“. ხალხი დგას პოლიტიკის გარეშე და, ამდენად, ლაპარაკი პოლიტიკურ სიფხიზლეზე გამორიცხულია. ამიტომ ყვარყვარე თავდაპირველად პოლიტიკური ლიდერის როლში კი არ გამოდიოდა, არამედ სიტუაციის კარნახით, რელიგიურ სამოსელს ირჩევდა და წმინდანის სახეს იღებდა. ესაა ამჯერად მისთვის ხელსაყრელი. ექსტაზით, შინაგანი რწმენით წარმოთქვამდა რ. ჩხიკვაძე უბრალო სიტყვებს გვირაბის გაყვანის თაობაზე. უკან დაიხევდა, დაჩოქილ, შეჯგუფულ ხალხში ჩადგებოდა, დაბლა დაუშვებდა გრძელ ჯოხს, რომელიც სახელდახელოდ მიაწოდეს, იატაკზე წვერით გააცურებდა და იწყებდა: „ეს არის რკინიგზა... აი, აქ იწყება, ასე მოდის... ა... ასე უხვევს და მიადგება ამ მაღალ მთას“. ამას ისეთი იდუმალის ხმით და საგანგებო მნიშვნელობით წარმოთქვამდა, თითქოს ამაში ხედავდა ხალხის ხსნას. რეჟისორს პირდაპირ შეჰყავდა საქმეში ყვარყვარე, რადგან მისმა გმირმა არ უნდა დაკარგოს ხელსაყრელი

მომენტი. ამის წარმოთქმისას რ. ჩხიკვაძე წინ მოდიოდა, უკან ჩოქვით მიჰყვებოდა ხალხი. ჯოხის წვერი შეჩერდებოდა შემთხვევით მიგდებული გვირგვინის წინ (სიტყვებზე: „და მიადგება ამ მაღალ მთას"). აქ მსახიობი აკეთებდა მცირე პაუზას, დახედავდა გვირგვინს, სიმბოლოს ძალაუფლებისას, რომელიც ვიღაც სუსტს და უდღეურს ასე უპატრონოდ მიუტოვებია. მშვენიერი დეტალია, თითქოს შემთხვევით შემოტანილი, ქვეყანა ასევე უმეთაუროდ და უპატრონოდაა მიგდებული, ვინ აიღებს ამ გვირგვინს ხელში, ვინ დაიდგამს თავზე?! ეს თემა წამიერად ქრებოდა. სპექტაკლის წამყვანის (იგი ამ შემთხვევაში შეწინააღმდეგების ტექსტს წარმოთქვამდა) რეპლიკაზე („მერე, შე კაცო, მთას რად უხვედრებ წინ, ხელზე გაუშვი, შენი ნება არაა?!") გულმოსული რ. ჩხიკვაძე — ყვარყვარე ხმამაღლა შეჰყვირებდა — „მოდი და ასეთ ხალხს ელაპარაკე! გესმით, რა არის გეგმა?", მძლავრად შემოიქნევდა ჯოხს და უკან გადაისვრიდა. ახლა თუ არ გახდებოდა მდგომარეობის ბატონ-პატრონი, აღარაფერი არ გამოვიდოდა, ამიტომ გვირაბის გაყვანას ღვთაებრივ საქმედ სახავდა. რ. ჩხიკვაძე — ყვარყვარე ამ გადამწყვეტი წუთის მნიშვნელობას გრძნობდა: ან უკან, ნაცრისაკენ, ან წინ, „გვირაბით", დიდებისაკენ! ამიტომ ეს „გვირაბი" სიმბოლურ აზრს იძენდა, ხალხის რწმენის შემომტკიცების მიზნით (მესამე მოქმედებაში ეს თემა ვარიაციულად მეორდებოდა) აღზევებული ყვარყვარე ამბობდა: „გაითხარა ის გვირაბი" (ე. ი. საწადელს მივაღწიეო). ეს საუკეთესო საშუალება იყო თვალის ასახვევად: „მთავრობას (უკმაყოფილო, დამცინავი ტონით წარმოთქვამდა მსახიობი) ამ მთის გარშემო გაჰყავს გზა და იმ უხეირო ინჟინრებს (ე. ი. ამ შემთხვევაში, ეშმაკეულთ) ფიქრად არ მოსვლიათ, რომ გვირაბი აქ გზას შეამოკლებს". ამ ბოლო სიტყვებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აძლევდა მსახიობი, ეს მისი ყველაზე ძლიერი არგუმენტი იყო ამ შემთხვევაში. ახლა, მხოლოდ ახლაა შესაძლებელი ხალხის მონუსხვა. ყვარყვარე ჩადგებოდა ხალხში, ხელს გაუწვდიდა მათ და იწყებდა სიმღერას: „შორი გზიდან სატრფოს ველი" — მეც თქვენთან ვარ, შევკავშირდეთო. მაგრამ დაბნეული ხალხი ვერ გარკვეულიყო რაში იყო საქმე და უნდობლად შემოეცლებოდა ყვარყვარეს. ყვარყვარეს პირველმა მისტიფიკაციამ, ასე კარგად დაწყებულმა, კრახი განიცადა, მაგრამ ეს დაუ-

ცხრომელი იმპროვიზატორი ახალ საშუალებებს მიმართავდა, თუმცა რ. ჩხიკვაძე — ყვარყვარეს ჯერ ნათლად არ ჰქონდა გარკვეული, თუ, სახელდობრ, რა სურდა, კონკრეტულად რისი მოპოვება სწადდა. ერთია მხოლოდ: ამ ეტაპზე ხალხის აყოლიება განუზრახავს, მასზე უმიზნო გაბატონება, რადგან მიზანი ავანტიურისტისთვის ამღვრეულ ატმოსფეროშიც შემდეგ ნათლად გამოიკვეთება.

„ყვარყვარეს თავბრუდამხვევი აღმაფრენა ხელისუფლების შწვერვალისაკენ იმიტომ კი არ მომხდარა, რომ ამ ნაძირალამ იცოდა თუ საით წაიყვანდა ამ განაწამებ ხალხს. მას არ გააჩნდა არც რაიმე პროგრამა (თუნდაც უტოპიური), არც რაიმე მიზანი (თუნდაც უახლოესი). თვითონაც იყო სულ ცარიელი, ხელმოცარული, პოლიტიკის დაფაზე გაჩენილი შემთხვევითი პაიკი. მას გოლიათად, ნახევარ ღმერთად, ლილიპუტთა შორის გულივერად აქცევდა ისევ ლილიპუტური სურვილი შეჰკედლებოდა კოლოსს. თუ კრიტიკოს ვლადისლავ ივანოვის სიტყვებით ვიტყვით, „ყვარყვარე არის „ბრბოს“ ბნელი, ბრმა ინსტინქტების პროექცია“ (კ. რუდნიცკი. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.).

სპექტაკლში ყვარყვარეს სახე (და არა ხასიათი) წარმოდგენილი იყო ერთბაშად, მთლიანად — იმთავითვე განსაზღვრული, არსებითად ჩამოყალიბებული. ეს იყო ერთგვარი „არქეტიპი“, რომელიც აგვირგვინებდა მსგავსი ტიპების მთელ წყებას და უკვე განზოგადებამდე ამაღლებული, თვით ხდებოდა საწყისი ამგვარი ნიღბის განვითარებისა. იგი იყო გამომხატველი ზოგადი შინაარსის და არა ინდივიდუალური ხასიათის და ამ შინაარსის ფარგლებში ხდებოდა მისი ცვლილება, შევსება, სრულქმნა. ამის გამო იგი არ ყოფილა კონკრეტული ადამიანური თვისებების მატარებელი, ვინაიდან საერთოდ ყოველგვარი ნიღაბი თავისთავად გამორიცხავს ხოლმე ფსიქოლოგიურ კონკრეტულობას. ეს ვრცელდებოდა არა მარტო მთავარ გმირზე, არამედ საერთოდ სპექტაკლის სცენურ გარემოზეც: ყოფითი, რეალური საგნები, „უხრუნველად“ მიმობნეულნი ამ არაერეალურ, სიმულანტურ გარემოში, კონტრასტისთვის იყვნენ მოხმობილნი, რომ უფრო ნათელი გაეხადათ თეატრალური თამაშის ბუნება. ბუნებრივია, სწორედ ამგვარ პრინციპზე, ზოგადისა და კონკრეტულის, ბუნებრივისა და ზებუნებრივის

დაპირისპირებაზე იყო აგებული რ. ჩხიკვაძის მთელი შესრულება, მისი მეტყველების სტილიც. მაგ. როცა კაკუტა (გ. თალაკვაძე) და ქუჩარა (ს. ლაღიძე) გამოუტყდებოდნენ მკვდარი გავძარცვეთო, შეძრწუნებული, „წმინდანი“ ყვარყვარე, ხელებაწვდილი მაღალი ხმით, ტრაგიკული პათოსით შეჰყვირებდა: „წაწყდებით, თქვე უბედურებო! ღმერთო, შენ შემეწიე! როგორ გაფუჭდა ხალხი. მარტო ამის გაგონება წაწყმედს ქრისტიან კაცს!“ და იქვე, ჩვეულებრივი ტონით, როგორც „ძველი“ ყვარყვარე იტყოდა ხოლმე, დასძენდა — „მანახეთ ერთი?!“ (ე. ი. მაჩვენეთ ეგ მოპარული ტანსაცმელიო). მაგრამ ამ სიტყვებს თან ერთვოდა ზარბაზნების ქუხილი ფრონტიდან, რაც აღიქმებოდა როგორც ღვთის რისხვა, ზეცის შრისხანება და თავზარდაცემული ხალხი კვლავ ძირს განერთხმებოდა. ამ წუთიდან ყვარყვარე უკვე გრძნობდა, რომ „სწორ გზაზე“ იდგა, რადგან ხალხმა მისი ღვთიური ძალა ირწმუნა... ასე ღაიწყო ყვარყვარეს აღმასვლა... ერიც მზადაა ქადაგებისათვის და ბერიც. ყვარყვარე უმალ ხვდებოდა, რომ ამ ფსიქოლოგიური მოშენტის ხელიდან გაშვება დიდი შეცდომა იქნებოდა და დაჟინებით შიიწევდა „ზევით“, სწყდებოდა „ქვესკნელს“, რათა ამბიონზე ასულიყო. ეს მოწყვეტა ძირებს, ალმაფრენა შესანიშნავად იყო გამოხატული, როცა ყვარყვარე ადიოდა ეკლესიის კედელზე მიდგმულ ამბიონზე თუ ტრიბუნაზე (მაყურებელს ორივე შეეძლო წარმოეხახა) და იქიდან ისმოდა მისი ხმა, რადიოთი გაათკეცებული. ეს სიტყვაც ორმაგ პლანში იყო წარმოდგენილი. აქ ორატორის პოლიტიკური ტემპერამენტი, მკვეთრი ჟესტიკულაცია, მგზნებარება (როგორც ეს შეშვენის პოლიტიკურ ტრიბუნს) ერთი პლასტია, რომელსაც ბუნებრივად ეფინება მეორე პლასტი — მშვიდი, ამაღლებული, თანაბარი (როგორც ეს ამბიონზე შემდგარ მოძღვარს შეეფერება). ყვარყვარე ლაპარაკს იწყებდა მშვიდად, თითქოს ერს მოძღვრავდაო: „მრავლის ქარიშხლის და მეხის დამტეხელ საუკუნეთა გადამტანნო, ბოლო ჟამს ბედით შეესწარით მძლავრის და სასტიკის მტრისაგან ჭირსა შემოწერილს“... ხოლო შემდეგ ექსტაზში შესული გაჰყვიროდა, თითქმის ისტერიამდე მისული: „და დღეს ყვარყვარემ, ხნით ჰაბუკმა, მოხუცის სიბრძნით, უშრეტი ღვაწლით ბოროტება უკუაქცია, განწმინდა მომხდურ მტრისაგან მთელი კავკასიონი, დაამხო მათი ძლიერება, დაატყვევა და წარ-

მოგიდგინათ დასათრგუნად ბნელნი მტარვალნი, ვის ბიძგ თავებზე გადაიქცა მწარე დაცინვად ოქროს გვირგვინი". აქ მისი გაცხარებული ტონი წყდებოდა და ბოლო ფრაზას წარმოთქვამდა, როგორც ლოცვას: „უგალობეთ ჩვენსა ყვარყვარეს, ვით უგალობდნენ ძველად დავითს, გოლიათს, მძლეთა მძლეს". ქადაგის პათეტიკა გამოყენებული იყო როგორც გმირის წარმოდგენის მხატვრული ხერხი, ამბიონიდან კიბეებზე ჩამოდიოდა ყვარყვარე და მას ახლდა ჰეშმარიტად პათეტიკური, ამაღლებული მუსიკა, ბეთჰოვენის „გმირული სიმფონიიდან". აქაც, ყვარყვარესაგან გაყალბებული და, ამდენად, შინაგანად დაცლილი, ხელოვნურად გაბერილი ფორმა უპირისპირდებოდა უღრმესი შინაარსით საკაცობრიო იდეალების გამომხატველ მუსიკალურ თემას. ძირს ჩამოსული ყვარყვარე ხელში იღებდა გრძელ ჯოხს, სკიპტრასავით დაიჭერდა და ავანსცენისკენ მიეშურებოდა, რათა გრანდიოზული ფარსი ბოლომდე მიეყვანა.

„ყვარყვარე" რ. სტურუას პირველი, ჰეშმარიტად ბრეჰტისეული სპექტაკლი იყო. როგორც კი მან ბრეჰტის თეატრალური ესთეტიკა ეროვნული თეატრალური კულტურის ტრადიციებს შეურწყა, ქართული ფოლკლორის წიაღში წარმოქმნილი ნიღაბი ნაცარქექიასი — ასე განზოგადებული პ. კაკაბაძის მიერ — გაუცხოების ეფექტისათვის ბუნებრივად, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე გამოიყენა, როგორც კი მოქმედებას მხიარული, კარნავალური მსვლელობა მისცა, ერთმანეთში აურია სხვადასხვა დროის კოსტიუმები, ჟანრები, თვით ყვარყვარეს ნიღაბი-სახე სხვადასხვა „უცხო გარემოში" მოაქცია — უმალვე გამოიკვეთა რ. სტურუას თეატრის სახე — ირონიული, მხიარული, იგავური, თეატრალური თამაშით სავსე, ფილოსოფიურ-პოლიტიკური, სადაც პაროდია მიიღწევა შდაბლის ამაღლებით და ამაღლებულის, პათეტიკურის დამდაბლებით და სადაც რეალობა პირობითობაში გადადის და პირუკუ. მას უკვე შეეძლო თამამად ეთქვა, რომ „ყვარყვარეში"... მე უკვე ვიპოვე ბრეჰტისეული სტილისტიკა" (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი", 14. VII. 79). ქართული თეატრალური სკოლის პრინციპებმა, რომელიც აგრე რიგად შორეული გვეჩვენებოდა ბრეჰტის თეატრალურ ესთეტიკისაგან, მოულოდნელად ადვილად იპოვეს მასთან „შეხების წერტილები" — ეს არის მკვეთრი, ელვარე გამომსახვე-

ლობა, სანახაობითობა, სამსახიობო ხელოვნებისა და ტექნიკის არაჩვეულებრივი მოქნილობა, რომელიც გულისხმობდა ყველა თეატრალურ ჟანრში (კომედია,ტრაგედია, ფარსი, ბურლესკი) თამაშის უნარს და აერთიანებდა კიდეც მათ. ასეთი მსახიობია სწორედ რ. ჩხიკვაძე, რომლის სასცენო შესაძლებლობანი პირდაპირ განუსაზღვრელია: „ის თეატრი, — იტყვის შემდგომ რ. სტურუა ერთ თავის ინტერვიუში, — რომელიც მწამს და რომელიც მიყვარს, თეატრი სადაც შერწყმულია რეალობა მაქსიმალურ პირობითობასთან, ყველაზე სრულყოფილად გამოხატავს ცხოვრებისეულ პრობლემებს, ჩვენს გრძნობებსა და ვნებებს“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 31. 09. 85).

აქ იღებდა სწორედ სათავეს ე. წ. „პრინციპული ეკლექტიზმი“, სხვადასხვა თეატრალური პლასტების ურთიერთზემოქმედება. ბრეჰტის მკაფიოდ პარაბოლური პიესის „არტურო უის კარიერიდან“ ერთი ეპიზოდის ჩართვით, რეჟისორი აშკარად მიუთითებდა თავის ესთეტიკის ერთ-ერთ წყაროზე. ეს ეპიზოდი სრულიად მოულოდნელი მხატვრული რეპლიკის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, შეცვრს აღიზიანებდა და წონასწორობიდანაც კი გამოჰყავდა (სწორედ ეს იყო რეჟისორის მიზანიც!), უცბად ყვარყვარეს ისტორია სულ სხვა სოციალურ-პოლიტიკურ კონტექსტში იკითხებოდა. ეს ეპიზოდი სპექტაკლში რ. სტურუამ დაუმორჩილა ე. წ. „ატრაქციონების მონტაჟს“ (კინორეჟისორ სერგეი ეიზენშტეინის საპროგრამო წერილის ეს სათაური თეატრალურ ტერმინადაც იქცა. — ნ. გ.), რომელიც შემდგომ თავის სხვა სპექტაკლების რეჟისორულ კომპოზიციებში გამოიყენა. ეს ეპიზოდი სრულიად არა „ლოგიკურად“ იყო ჩართული ყვარყვარეს მისტიფიკაციების რიგში.

ს. ეიზენშტეინის თეორიის მიხედვით, ატრაქციონი შეიძლება იყოს „თეატრის ნებისმიერი აგრესიული ელემენტი“ — ტრიუკი, დრამული ეპიზოდი, მონოლოგი, სიმღერა, ცეკვა — რომელიც შეგნებულად, წინასწარ განზრახვით გამოიყენება მოქმედების გაწყვეტისათვის. მაგრამ ეს უნდა იყოს თავის თავში დასრულებული, ერთიანი „მოლეკულა“, „მთლიანი მომენტი“. ყოველი ატრაქციონი, — ს. ეიზენშტეინის აზრით, — ერთ აუცილებელ პირობას უნდა იცავდეს. იგი გამიზნული უნდა იყოს «На определенные эмоциональные потрясения воспринимающего» და თითოეული

ამ ატრაქციონთაგანი კი ურთიერთდაკავშირებული, ერთმანეთთან მონტირებული (კ. რუდნიცკი თავის ბრწყინვალე წიგნში „რეჟისორი მეიერჰოლდი" შენიშნავს, რომ «...Теория монтажа аттракционов» предвосхищала некоторые основные положения театральной теории Брехта»).

სწორედ ასეთი ატრაქციონი იყო ყვარყვარეს გარდასახვა არტურო უი — ჰიტლერად. სპექტაკლის წამყვანები ბრეჰტისა და კაკაბაძის ჯოხზე დამაგრებულ პორტრეტებს შემოიტანდნენ. მძლავრი მოქნევით სცენის პლანშეტზე არჭობდნენ და აუდიტორიას აუწყებდნენ: „ახლა ერთმანეთს შეხვდება ორი დიდი დრამატურგი"... შავ უნიფორმაში (ესესელების მუნდირი?) გამოწყობილი ორი ზორბა სალდაფონი, ტლანქი, მძიმე გამოხედვით და გაქვავებული სახეებით — რუსლან მიქაბერიძე და ლერი გაფრინდაშვილი — აქეთ-იქით ამოუდგებოდნენ სცენის შუაში მდგარ თეთრ სავარძელს და გაშტერებით შესცქეროდნენ თავიანთი შეფის საოცარ ფერისცვალებას. ყვარყვარე წამის დახამხამებაში ჰიტლერად გადაიქცეოდა. თეთრი ჰალარა თმები შავი პარიკით იცვლებოდა, თეთრად შეპუდრულ სახეზე შავი, მოკლედ შეკრეჭილი ულვაში გაჩნდებოდა, ტანზე შავ მუნდირს გადაიცვამდა, მკერდზე რკინის ჯვარს მიიკრავდა და ჩვენ წინ ჰიტლერი იყო... ფეხშიშველი ჰიტლერი. მსგავსება ძალზე დიდი იყო ფიურერის ჩვენთვის ცნობილ პორტრეტებთან. მაგრამ საოცრება ის იყო ამ მისტიფიკაციისა, რომ ჰიტლერის ამ პორტრეტიდან მაინც ჩვენი ყვარყვარე იმზირებოდა...

რეჟისორული ხილვის ეს მოულოდნელი და ეფექტური რაკურსი ყვარყვარეს სახის ამოუწურავ ვარიაციულ შესაძლებლობაზე მიგვითითებდა და, ამავ დროს, მისი „მოვლინების" საყოველთაო, გლობალურ ხასიათსაც გვიმხელდა. „ძირიდან", მასიდან ამოტყორცნილი ავანტიურისტი, რომელიც ასე კარგად ირგებს სხვადასხვა ნიღაბს, შეიძლება პლანეტის ნებისმიერ ქვეყანაში გმირად იქცეს უკეთუ მას საკუთარი „თეატრის შექმნა", სადაც იგი რეჟისორიცაა და პროტაგონისტიც და მასების წინაშე წინასწარ მოფიქრებული როლის თამაში შეუძლია. აქ კი ნამდვილი „თეატრი" თამაშდებოდა — ყოფილი მსახიობი (რევაზ ჩხაიძე), რომელიც, უეჭველია, ამაღლებული, კლასიკური თეატრალური სტი-

ლის „რელიქტია“, მასებში გამოსვლის, ხალხის წინ თავდაჭერის ყველაზე ეფექტურ (მისი, ამ მსახიობის, აზრით, ეფექტურს) ჟესტებს ასწავლის არტურო უი — ჰიტლერ-ყვარყვარეს. ამ ეპიზოდში რ. ჩხიკვაძე გვიჩვენებდა პათეტიკური ჟესტის კომიკურ გრიმასად გადაქცევის კარიკატურულ-შარჟულ ფარსს. ყველაზე „ამაღლებული“ ჟესტი მის ანტიპოდში გადაიზრდებოდა, სერიოზული, დინჯი, გაწონასწორებული მოძრაობა სწრაფად იცვლებოდა ვოდევილურ მანჭვა-გრეხად. „სიარულის“, „დგომის“, „პოზის დაყენების“ ხელოვნება კი ფარსულ გროტესკში გადადიოდა. ცხადი იყო, რომ რ. ჩხიკვაძის ჰიტლერი — ყვარყვარე არა მხოლოდ უნიჭო მსახიობი აღმოჩნდა, არამედ საკუთარი მსახიობური თეატრის — მოედნის თეატრის ტლანჭი, პლებეური თეატრის ესთეტიკის მიმდევარი. მსახიობი რ. ჩხაიძე უყვიროდა: „ხელები დაიწყეთ, სარცხვინალის წინ“ (ჰიტლერის ცნობილი ჟესტი) — ჰიტლერ — ყვარყვარე ხელებს ჯერ მუხლებს ქვემოთ დაიწყობდა, მერე ცოტა ზემოთ და... საპარადო ნაბიჯით იწყებდა მარშირებას. მალე ბეზრდებოდა მასწავლებლის შეგონებანი და თავისი გუმანისა და გემოვნების კარნახით მოქმედებდა — აქ არეული იყო ექსცენტრიკა და გიმნასტიკა (სავარძლის სახელურებს დაეყრდნობოდა, გიმნასტიკურ „კუთხეს“ დაიჭერდა და შიშველ ფეხისგულებს მაყურებლის მზერას შეაგებებდა). ყოველი მისი მოძრაობა, ჟესტი პაროდიულად პათეტიკური იყო, უფრო ზუსტად ბალაგანურად გარდაქმნილი, ტლანჭი, უხეში — თითქოს მან თანდაყოლილი გაერის ნიჭის წყალობით იცოდა რა უფრო მოახდენდა ზემოქმედებას „მასებზე“ (აკი, მასების წარმომადგენლები — მისი სალდაფონი მცველები — ყეყეჩი აღფრთოვანებით შესცქეროდნენ კიდეც თავიანთი ფიურერის სხეულის საოცარ „ფიორეტურებს“). რ. ჩხიკვაძე უჩვეულო პლასტიკური ეტიუდებით უხეშ, ბალაგანურ, კომიკურ-ფარსულ „ხატებს“ ქმნიდა „კიტჩის“ სტილში. ეს „კიტჩი“ მკვეთრად სწყვეტდა მოქმედების განვითარებას, მაგრამ მთელი თავისი არსით უკავშირდებოდა ყვარყვარეს გლობალურ მასშტაბში გაზრდის ტენდენციას, ამ თემის კიდევ ერთ პაროდიულ კომენტარს წარმოადგენდა. „სხვადასხვა ზომით, რასაკვირველია, მაგრამ მე ყოველთვის ვაყენებ ხოლმე კიტჩის სტილისტიკას —

ამბობდა რ. სტურუა. ეს სიტყვა ჩვენში, რატომღაც სალანძღავ სიტყვადაა ქცეული. მაგრამ თუ გავერკვევით, მაშინ ეს სტილი, რომელიც სათავეს ლუბოკიდან იღებს, და, ამავ დროს, კიდევ სხვა ელემენტებიც შეუთვისებია — ირონია, ფარსი, დაცინვა, ზოგჯერ გალანძღვა — ხელოვნებაში თითქოსდა აფეთქებს სერიოზულ იდეებს, ნაწილებად შლის მას, რის წყალობითაც გვიადვილდება მათი გააზრება. მე არ მიყვარს აზრის „შებლისეული“ მოწოდება, ისევე როგორც არ მიყვარს პირდაპირი ქვეტექსტი“ (გაზ. „ჰოლოდიოჟ გრუზიი“, 30. 03. 85).

„ყვარყვარეში“ ჩართული ბრეჰტის პიესის ეს ეპიზოდი, რასაკვირველია, შიგნიდან აფეთქებდა, ნაწილებად შლიდა მოქმედებას, იმდენად, რომ მოვლენის არსს თითქმის „შიშველს“ ტოვებდა. ამას გარდა, იგი აქ აღიქმებოდა როგორც გრანდიოზული გაუცხოების ეფექტი — ისედაც „გაუცხოებულ“ ყვარყვარეს, კიდევ უფრო რომ „აუცხოებდა“, ანუ ისე გვაშორებდა მისგან, ისეთ შორეულ და ვრცელ პანორამაზე აყენებდა ყვარყვარეს ფიგურას, რომლის ჩრდილში არტურო უი-ჰიტლერის ფიგურის კონტურები იკვეთებოდა, რომ ორი ტრაგიფარსული პერსონაჟის ურთიერთში გადასვლის სიმკვეთრე წაშლილი იყო თითქოს. „დიახ, შენიშნავდა კ. რუდნიცკი, ვულგარულად უტრირებდა იგი იმ პოზებსა და ჟესტებს, რომლებსაც ახლა ასწავლიდნენ, მაგრამ სწორედ ამ ვულგარულობაში იყო მისი ჰეშმარიტი ძალა. პოზიორობის ნამდვილ კიტჩად გადაქცევით იგი ამდაბლებდა დიდებულ ჟესტიკულაციას მასხრულ პრანჭვა-გრეხამდე და ამით თითქოს თავის თავს აბრუნებდა პლებეებში, „ბრბოში“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.).

„ყვარყვარეში“ ბრეჰტის პიესიდან ერთი სცენის ჩასმა გამართლებულად მეჩვენება, რადგან მე მივუთითებ არა ზოგადს, არამედ კონკრეტულ მაგალითს. ჰიტლერმა უდიდესი კულტურის ერი მოატყუა. ამიტომ ამ სცენას მე ისტორიული ექსკურსის დანიშნულება მივეცი და რამდენადაც ბრეჰტის პიესა დაწერილია როგორც ტრაგიკული ფარსი, იგი შეერწყა „ყვარყვარეს“. მე არ ვიზიარებ... შეხედულებას თითქოს აქ სხვადასხვა სტილურ გამოვლინებასთან გვქონდეს საქმე, რადგან თავად სპექტაკლის გადაწყ-

ვეტაც გულისხმობს ეკლექტიზმს, აქ ერთიმეორის გვერდით თანაარსებობენ ფოტოილუსტრაცია, ამონაჭრები გაზეთებიდან, დეკორაცია, მუსიკა: ხალხური, ჯაზი, კლასიკა და სხვა. ასე რომ ეკლექტიზმი აქ პრინციპად არის ქცეული. ერთ ფაქტს გავიხსენებ — ერთ-ერთ რეპეტიციაზე სპექტაკლიდან მთლიანად ამოვიღეთ არტურო უის სცენა. ძნელია იმის წარმოდგენა, თუ რამდენი რამ დააკლდა სპექტაკლს“ („თეატრალური მოამბე“, № 4, 1974 წ.).

„იერუსალიმში შესვლა ქრისტესი“

პირველი მოქმედების (რომელიც აერთიანებს ყვარყვარეს „გაჩენასა და პირველ ქადაგებას“, ორ ნათლისცემას — სცენები სევასტისა და გულთამზესთან, „ჯვარცმას“ — „წმინდანის“ გარდამოხსნით) შუაში, კომედიანტი მსახიობები როიალის თანხლებით, რეჩიტატივით გვაუწყებენ — ყვარყვარეს ჩამოხრჩობას უპირებენო. მართლაც, სცენის მარცხენა მხარეს აღმართულ ჯვარს თოკს ჰკიდებენ და ფიცარნაგზე სკამს შემოდგამენ. სპექტაკლის მსვლელობის მანძილზე რ. სტურუა აქ პირველად მიმართავს დროის პირობითობის აქცენტირებას — სცენური დრო საგანგებოდაა „გაწელილი“. სახრჩობელაზე ძალით აყვანილი ყვარყვარე, დიდხანს ჰკიდია ყულფში თავგაყოფილი (ამ დროს მიდის სცენა გამომძიებელს, მწერალსა და ადიუტანტს შორის). უკვე „ჩამოხრჩობილი“ ყვარყვარე საწყალობლად შესჩივის გამომძიებელს „რატომ მახრჩობთ ცოცხალ კაცს, რატომ?!“ „ჩამოხრჩობილის“ ეს გაცოცხლება, საიდანაც იწყება შემდეგ მისი აღზევება (ქადაგება ამბიონიდან, როცა მას ყინწვისის ანგელოზი დასცქერის ზემოდან და შავ ჩარჩოში ჩასმული ხელით ლოცავს), მთელი ეს „ულოგიკო“ სცენა პაროდიული რემინისცენციაა ქრისტეს აღდგომისა, ჰეშმარიტად წამებულისა და მისტიფიცირებული წამებულის შეპირისპირებაა.

ასევეა „გაწელილი“, დროში ფიქსირებული თეით გმირის მოქმედება ამ სცენის წინ. ყვარყვარე ერთბაშად კი არ ადის სახრჩობელაზე, არამედ ძალიან ნელა, როგორც შენელებულ კადრებშია ხოლმე. განაჩენის მოსმენის შემდეგ იგი სწრაფად დაიხევს უკან,

ასევე სწრაფად წამოიყვირებს: „...ხელმწიფის ერთგულ კაცს მაგას მეუბნებით?!“... ყოველივე ამას მსახიობი აკეთებს მკვეთრი რიტმის ხაზგასმით, თვალისდახამხამებაში და გამომძიებლის წამოძახილზე: „ჩამოახრჩვეთ“! ასევე სწრაფად შემოტრიალდება სახრჩობელისკენ და პლასტიკურად ზუსტად გამოზომილი მოძრაობით, თითქოს უჰაერო სივრცეში მიაბიჯებსო, იწყებს კიბეებზე ასვლას, გაბმული, ასევე „გაწელილი“ მუსიკალური ფონის თანხლებით. სცენაზე მყოფნიც ამავე შენელებულ რიტმში, რომელიც საცაა უნდა გაწყდეს, აჰყვებიან ყვარყვარეს მოძრაობას, რათა უფრო რელიეფური გახდეს მომენტის მნიშვნელობა. მთლიანად ეს სცენა ამართლებს ყვარყვარეს სიტყვებს მეორე მოქმედებაში: „ქვეყანამ იცის ჩემი ვაჟკაცობა, — რამდენჯერ სახრჩობელას გადავურჩი, რამდენჯერ რევოლუციამ სწორედ ყელზე მომხსნა თოკი“.

ცხადია, სპექტაკლში ყვარყვარეს მასშტაბები გაზრდილია, ერთგვარად ჰიპერტროფირებული, ზოგად ხარისხში აყვანილი და, რამდენადაც ამას სცენა ითმენს, კონკრეტულობისაგან განძარცული. ამ გზას თეატრი და რეჟისორი შეგნებულად ადგას და უკვე ამ პირველივე სცენებიდან ნათელია, რომ ჩვენ წინ არ გათამაშდება ყოფითი ხასიათის კომედია, კომედია ხასიათებისა. ისმის კითხვა, რამდენადაა შესაძლებელი პოლიკარპე კაკაბაძის ამ კომედიის ამგვარი ტრანსფორმირება. იძლევა თუ არა თავად პიესა ასეთ განზოგადების საშუალებას?

რასაკვირველია, აქ იგრძნობა ერთგვარი ძალდატანება მწერლის სტილზე. თვით ხასიათის აგების პრინციპი პ. კაკაბაძის ამ კომედიაში არსებითად განსხვავდება სპექტაკლში კონსტრუირებული ყვარყვარეს „ხასიათისაგან“ (მკითხველი მიხვდება, რატომ ვხმარობ ამ სიტყვას ბრჭყალებში). თუ ხასიათების კომედიის პოზიციებზე დავდგებით (პ. კაკაბაძის კომედიები კი ამ პრინციპზეა აგებული) და შევუდარებთ მას სპექტაკლს, აშკარა წინააღმდეგობას დავინახავთ. სპექტაკლი სულ სხვა ესთეტიკურ პრინციპებზეა აგებული, ვიდრე პიესა, ვიტყოდი, სხვა თეატრის პრინციპებზე, ვიდრე „პ. კაკაბაძის თეატრია“, მაგრამ მთავარი სხვაა. არის თუ არა თეატრი ერთგული პ. კაკაბაძის პიესის არსისა, მისი ძირითადი პათოსის, მისი იდეური მიმართულების? აშკარაა, რომ ფორმის თვალსაზრისით ფაქტიურად სხვადასხვა მოვლენასთან გვაქვს საქ-

მე. მაშასადამე, რჩება არსის გარკვევა და ამის კვალად, ის, თუ რამდენად შეძლო თეატრმა ამ განსხვავებული ფორმით მისი გამოხატვა. თუ ჩვენ კარგად დავაკვირდებით პ. კაკაბაძის ამ პიესას, შევნიშნავთ ერთ გარემოებას — რაც უფრო ვითარდება მოქმედება, მით უფრო ზოგად ხასიათს იღებს ყვარყვარე. თვით პიესა, პირველი მოქმედებისაგან განსხვავებით, თავისუფლდება ყოფის დეტალებისაგან და ასევე ზოგადობისაკენ მიილტვის. ყვარყვარე იქცევა ტიპად იმ უზნეო კაცისა, რომელიც სარგებლობს ისტორიის ქარტეხილების ჟამს გაბატონებული არეულობით და საზოგადოებრივი ცხოვრების ზედაპირზე ამოტივტივდება. პირველ ხანებში იგი უნებური „მსხვერპლია“ შექმნილი მდგომარეობის, მაგრამ მალე შეიცნობს თავის ძალას და საზოგადოების მესაჭის როლს იკისრებს. აქ ძევს მისი უზნეობის სათავე. საზოგადოების სახელით იგი ბოროტებას სჩადის და ნაცარქექიას ნიღაბს (თუმცა სულის სიღრმეში ბოლომდე ნაცარქექიად რჩება) სცელის ხალხზე მზრუნველი კაცის ნიღბით. ეს არის მთავარი პ. კაკაბაძის ამ პიესაში. მე მგონი, ის, ვისაც სპექტაკლი აქვს ნანახი, დამეთანხმება, რომ თეატრი ამ არსებით მომენტში, პ. კაკაბაძის დრამატურგიის ერთგულია.

დიახ, სწორედ დრამატურგიის ერთგულია. რა იგულისხმება აქ? საერთოდ, იშვიათია ქართველი მწერალი, რომელიც ასეთი სარკაზმით, „გააფთრებული“ ირონიით ებრძოდეს ყოველგვარ სიყალბეს, ბიწიერებას და ასეთი დაუნდობლობით ანგრევდეს ყალბ დეკორიუმს. უკვე ამ თავისი პირველი დიდი კომედიიდან მოყოლებული შემოქმედების მთელ მანძილზე ზნეობის სადარაჯოზე იდგა მწერალი და თავის ერს სიფხიზლისაკენ მოუწოდებდა. თუ მის სხვა კომედიებს დავუკვირდებით, შევნიშნავთ, რა სიმარჯვით ხმარობენ სხვადასხვა ნიღაბს მისი კომედიების პერსონაჟები: ხარიტონი („კოლმეურნის ქორწინება“), ლიპარიტე კიკოტე („კახაბერის ხმალი“), ძვალ ძვალიჩი („ცხოვრების ჯარა“) და სხვანი. სიკეთისა და ბოროტის, მოჩვენებითისა და ნამდვილის, ზნეობისა და უზნეობის ბრძოლა გასდევს მთელ მის შემოქმედებას. ეს მისი მთავარი თემაა და არსი მისი დრამატურგიისა, მაგ., ლიპარიტე კიკოტე, რომელიც, მსგავსად ნაცარქექია-ყვარყვარესი, ფოლკლორიდანაა ამოზრდილი და ეყრდნობა ხალხურ ნიღაბს, — ქოსატყუ-

ილას, არა ნაკლები ავანტიურისტია, ვიდრე მისი წინამორბედი ყვარყვარე. ეს ენერგიული, გონებამახვილი, ათას ჭირში გამოვლილი კაცი ყოველ ვითარებაში გარდასახვის განსაცვიფრებელ უნარს ავლენს და ყოველი მდგომარეობიდან გამოსავალს ადვილად პოულობს ფერისცვალების ამ ნიჭის წყალობით. სპექტაკლის ავტორმა პ. კაკაბაძის შემოქმედების ამ ერთ-ერთ ძირითად მოტივს მიაპყრო თავისი ყურადღება და მან თითქოს ჯერ ერთ მწკრივში დააყენა ყვარყვარეს მსგავსი პერსონაჟები, ხოლო შემდეგ შეაჯგუფა და ყვარყვარეში გააერთიანა, რათა შეექმნა მთლიანი თემა „ყვარყვარიზმისა“. ასე გადაიქცა თვით პ. კაკაბაძის დახმარებით ნაცარქექია ყვარყვარე თუთაბერი — ყ ვ ა რ ყ ვ ა რ ე დ, შემკრებელობით ტიპად, მრავალი ნიღბიდან ერთ ნიღბად, ვინაიდან თავად ყვარყვარე თუთაბერის ნიღაბი თავისი ტევადობით, მასში დაფარული განზოგადების ტენდენციით ამის საშუალებას იძლეოდა.

ამავე დროს, ჩვენ არ უნდა გამოვრიცხოთ დროის ფაქტორიც. „ყვარყვარე თუთაბერის“ პირველი წარმოდგენიდან თითქმის ნახევარი საუკუნე გავიდა. დროთა ვითარებაში მოხდა საგულისხმო პროცესი — ყვარყვარე სცენას „ჩამოსცილდა“ და ხალხში გადავიდა, როგორც გარკვეული სოციალური მოვლენის გამომხატველი ცნება. შემდეგ ამ ცნებამ ისე ფართო შინაარსი შეიძინა, რომ თავდაპირველი კონკრეტული შინაარსი დაკარგა და უფრო ზოგადი მოვლენის — საზოგადოებრივი, სოციალური, პოლიტიკური, თუ ზნეობრივი მოვლენის — დასახასიათებლად შემოვიდა ჩვენს ცხოვრებაში. საქართველოში ძალზე ბევრი ხმაურობდა ამ ცნებას, როცა ამის საჭიროება იყო, და დარწმუნებით შემიძლია ვთქვა, უმეტესობას არც სპექტაკლი ენახა და არც პიესა ჰქონდა წაკითხული. ასე შეიქმნა მოდელი „ყვარყვარიზმისა“. თეატრს, რომელსაც წინედო წარსულის გამოცდილება, არ შეეძლო ამისთვის ანგარიში არ გაეწია და მან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ცნება „ყვარყვარიზმის“ პროექცირება მოახდინა პ. კაკაბაძის ყვარყვარეზე, ანუ: ცნება დაუბრუნა თავის პირველ მიზეზს, პირველწყაროს, კონკრეტულ ნიღაბს და, ამავე დროს, შეინარჩუნა ცნებისათვის აუცილებელი ზოგადობა. ამ მომენტის გათვალისწინება, ჩემი აზრით, ერთობ მნიშვნელოვანია სპექტაკლის თავისებურების გარკვევისას.

სწორედ ამგვარმა ჩანაფიქრმა განსაზღვრა სპექტაკლის ის

ფორმა, შესრულების ის მანერა, რასაც ჩვენ ვხედავთ და რაც ბევრს ეუცხოება.

ცხადია, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ იმას, რაც უკვე ითქვა და სპექტაკლს განვსჯით გარდასახვის თეატრის, ხასიათების განვითარების, ფსიქოლოგიური მოტივების ლოგიკის მიხედვით, მაშინ რ. სტურუას სპექტაკლის და რ. ჩხიკვაძის როლის არათუ გაკრიტიკება, არამედ საერთოდ უარყოფა შეიძლება. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ეს სპექტაკლი შეგნებულად შეიძლება ითქვას, დემონსტრაციულად არ იყენებს ამგვარი თეატრის პრინციპებს და ამ შემთხვევაში სრულიად აშკარად უარყოფს მის ესთეტიკას. მაშ რა კრიტერიუმით უნდა განვიხილოთ სპექტაკლი? იმ კანონების მიხედვით (როგორც ა. პუშკინი იტყოდა), — რითაც იგია შექმნილი. სპექტაკლი პოლიტიკური პლაკატის ჟანრშია გადაწყვეტილი და, ამის შესაბამისად, მისი ფორმა მკვეთრია, პარადოქსული, ჰიპერბოლური, აგებული კონტრასტებზე. ბუნებრივია, ასეთ სპექტაკლში შესრულების სხვა სტილია საჭირო და მსახიობები, პირველ რიგში კი რ. ჩხიკვაძე, „წარმოადგენენ“, „თამაშობენ“ თავიანთ გმირებს, გვიჩვენებენ მათ. ამ დროს აშკარაა მათი დამოკიდებულება სახისა თუ ნიღბისადმი. აქ ყველაფერი ეყრდნობა გარეგნულ აქტიორულ ტექნიკას, ფსიქოლოგიური განცდებისაგან, ხასიათის თანმიმდევრული განვითარებისაგან აბსოლუტურად თავისუფალს. ინდივიდუალური ხასიათის და ამ შინაარსის ფარგლებში ხდება მისი ცვლილება, შევსება, სრულქმნა. ამის გამო იგი არ არის კონკრეტული ადამიანური თვისებების მატარებელი, ვინაიდან, საერთოდ, ყოველგვარი ნიღაბი თავისთავად გამორიცხავს ფსიქოლოგიურ კონკრეტულობას. ეს ვრცელდება არა მარტო მთავარ გმირზე, არამედ საერთოდ სპექტაკლის სცენურ გარემოზეც.

სავსებით ვეთანხმები ნოდარ კაკაბაძის შენიშვნას: „რობერტ სტურუა არ ცდილობს მსახიობებს ათამაშებინოს ფიქსირებული ხასიათები, ის მათ ტიპებს, სიმბოლოებს, ზოგ შემთხვევაში, წინასწარ განზრახულად, სქემებს ასრულებინებს. რეჟისორი შეგნებულად მიმართავს არა ინდივიდუალიზებასა და ფსიქოლოგიური დახასიათების მეთოდს, არამედ მითიზირებისა და ტიპიზირების (თუ შეიძლება ასე ითქვას „არქეტიპიზირების“) ხერხს იყენებს“.

ყვარყვარეს მითიზირების მთელი ეს პროცესი სპექტაკლში განაპირობა არა მხოლოდ რეჟისორის ბედნიერმა მიგნებამ (ქრისტესა და ანტიქრისტეს პარალელი), არამედ თვით ამ პერსონაჟის პირველწყისმა, მისმა არქეტიპურმა ფესვებმა, რომელიც ხალხურ ზღაპარში უკვე ნიღბის სახით („ნაცარქექია", „ქოსატყუილა") იყო ჩამოყალიბებული.

სპექტაკლში ნაირგვარ სიტუაციაში, სულ სხვადასხვაგვარად ჩაცმული ყვარყვარე გვევლინება, მაგრამ მისი სახე „მარადიულია", უძრავი და უცვლელია, ვინაიდან ეს არის უკვე ფორმირებული სახე — ნიღაბი. სხვათა შორის კოსტიუმების ეს ცვლა და სახე-ნიღბის უცვლელობა მკვეთრ კონტრასტს ქმნის და კოსტიუმი „აუცხოებს" თვით ამ სახე-ნიღაბს. თვალი მივადევნოთ ყვარყვარეს კოსტიუმების „დრამატურგიას". ჯარისკაცის უბრალო ფორმას ენაცვლება ქრისტეს კვართისმაგვარი წამოსასხამი. შემდეგ „შემთხვევით" — იცვამს კაკუტასა და ქუჩარას მიერ გაძარცული თურქი ჯარისკაცის ტანსაცმელს (რომელიც ძიუდოს მოჭიდავის ფორმას ჰგავს. როცა ეს ფორმა აცვია რ. ჩხეიძეს, მისი მოქმედება, ჟესტი შეესაბამება ტატამზე ფეხშიშველა მოჭიდავის რიტუალს. შემდეგ ეს „შემთხვევითი" კოსტიუმი გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს და კონკრეტულიდან გადადის ზოგადში). პირველი მოქმედების დასასრულს გრძელი ქართული ჩოხა აცვია, რადგან სურს ხალხს ეროვნულ გმირად მოეჩვენოს (გაიხსენეთ „სანდომიან, ლამაზ მამულში შენს თავზე დიდხანს გრძელდებოდა უკუნი ღამე"), გამოიყენოს ეროვნული გრძნობები. მეორე მოქმედებაში იგი სრული სამხედრო ამუნიციით გვევლინება: მომწვანო-მოყავისფრო სამხედრო ფორმით, რკინის მუზარადით, იარაღით შეჯურვილი. შემდეგ, უკვე ძალაუფლებით შემოსილი, „ინტელიგენტურადაა" ჩაცმული, ხოლო სრული კატასტროფის წინ, როცა „მის მაზრაში" რევოლუციური არმია შემოდის, ყვარყვარე „შიშველდება", იხდის ტანსაცმელს და ხმამაღლა, ტრაგიკული, განწირული ტონით მიმართავს მაყურებელს: „მოდიან! მოდიან! შებრძოლების თავი აღარა მაქვს". როგორც ვხედავთ, ამ გზით მინიშნებულია მოქმედების დროის გარკვეული მონაკვეთები და სცენურად კონკრეტულ ვითარებაშია მოქცეული ყვარყვარეს გარეგნული მეტამორფოზები. ასევე პარადოქსულია სცენური საგნების დრამატურგია. სცე-

ნაზე მუდმივად დგას სისხლით შეთხვრილი ჯვარი სახრჩობელა, რომელმაც მაყურებელში შემაზრზენი შთაბეჭდილება უნდა დატოვოს, მაგრამ მასთან დაკავშირებული ყვარყვარეს მთელი თავგადასავალი, მას ერთგვარ შეუსაბამო, წინააღმდეგობის, შინაგანი დაპირისპირების (ჯვარი „ამაღლება“) საგნად გადააქცევს, ერთგვარად კომიკურ ეფექტს სძენს, თუმც სცენის უკანა პლანზე გაფაჩიმულ ფარდაზე გამოსახულ ანგელოზთა და მოქალაქეთა შეშფოთებული სახეები დასცქერიან მას (აქვეა წმინდა სებასტიანეს ისრებით განგმირული სხეული).

ყვარყვარეს „იერუსალიმში შესვლა“ წითლად შეღებილი, ნახევრად სპორტული მანქანით ხდება. აქ სცენური დრო აკეთებს უზარმაზარ ნახტომს, 20-იანი წლების ყვარყვარე 70-იანი წლების ეპოქაში გადმოდის, ამ ეპოქისათვის შესაფერი სამხედრო ამუნაციითა და ჩაცმულობით. კომპოზიტორ ვებერის საზეიმო მარშის თანხლებით („ჯეზი კრაის სუპერ სტარიდან“) ეს შემოსვლა უაღრესად პათეტიკურ ხასიათს ატარებს. იარაღით შეჯურვილი, ფეხშიშველი ყვარყვარეს გადმოსვლა მანქანიდან იწყებს რიტუალურ ქმედებათა მთელ ციკლს: საიდანღაც გაჩნდება კაკუტას ნადავლი — თითბრის თასი — და უცებ ემბაზის ფუნქციას შეიძენს. ყვარყვარეს მოწიწებით მიეახლება ტიტე ნატუტარი (დ. პაპუაშვილი), „ყვარყვარიზმის“ იდეოლოგი და თეორეტიკოსი, ხოლო საქართველოს დროებითი მთავრობის წარმომადგენელი (გ. ჭიჭინაძე) მანქანიდან გადმოყოფილ მის შიშველ ფეხს წყლით სავსე თასს შეუდგამს, იწყება „ფერხთა ბანა“. მაგრამ აქ ისტორია შებრუნებულია: ქრისტეს კი არ ჰბანდნენ მისი მოწაფეები ფეხს, პირიქით. თვით ქრისტემ დაბანა ფეხი თავის მოწაფეებს... „ეს გახლავთ, — წერს დ. მუმლაძე, — სპექტაკლის ერთ-ერთი საუკეთესო სცენა... ამ ეპიზოდში უაღრესი სიცხადით გამოიხატება დადგმის მრავალპლანიანი ბუნება. აქ იკითხება ყველა გათამაშებული დეტალის სიმბოლური მნიშვნელობა. რეჟისორი სწორედ ამ სცენაში აძლევს მაყურებელს დადგმის ერთ-ერთი მთავარი მოტივის გასახსნელ გასაღებს.

რ. ჩხიკვაძე მთელ სპექტაკლს ფეხშიშველი თამაშობს და სწორედ ამ მონაკვეთში იხსნება ამგვარი გადაწყვეტის არსებითი მნი-

შვნელობა“ („თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“. ტ. VIII—IX, 1978-1979 წ.წ.) და კიდევ: „ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდთა ასოციაციური შეპირისპირება ყვარყვარეს ყოფასთან განსაკუთრებულ სიმძაფრესა და ირონიულობას სძენდა სპექტაკლს. მათი ზნეობრივი დაპირისპირების კონტრასტზე იქმნებოდა წარმოდგენის გროტესკული სტრუქტურა, რომელიც კომედიურში ტრაგიკული პლასტების ამოტივტივებას ამხელდა. ყოფითი რეალიები მისტერიალური კოლორიტით ივსებოდა. შეიცნობოდა წარმოდგენილი მოვლენების კარნავალური არსი და თუ ძველად ტაძარში წარმოისახებოდა წმინდანთა ცხოვრება, ახლა ნატაძრალში თამაშდებოდა ჩვენი დროის „გმირის“ მეტამორფოზები. ყვარყვარეს წმინდანად შერაცხვა ერთ-ერთ ყველაზე სრულქმნილ სცენას წარმოადგენდა სპექტაკლში („საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1985 წ.).

ამგვარი შეპირისპირებანი ახლებურ, ასევე პაროდიულ ნიუანსს იძენდა იმ სცენებში, რომლებიც აშკარა ისტორიულ, რელიგიურ თუ ლიტერატურულ პარალელებს შეიცავდა. ასეთი სცენა (გარდა ბრეჰტის „არტურო უის კარიერიდან“ აღებული ფრაგმენტისა) იყო „შეთქმულება“ და „საიდუმლო სერობა“.

ყვარყვარეს მოწაფეთა ბრძოლა სიმბოლიზებულია სცენის შუაგულში დადგმული თეთრი სავარძლით. ამ სავარძლის — ხელისუფლების ამ ატრიბუტის „დაპყრობა“ სურთ ყვარყვარეს თანამებრძოლებს, ხოლო ყვარყვარეს მისი შენარჩუნება სწადია. მძაფრი შეჯიდებისას (ყვარყვარე შუბლით აწვება ერთ გუნდად შეკრულ შეთქმულთ), როცა კარატესა თუ ძიუდოს არსენალიდან არის გამოყენებული ხერხები, ყვარყვარე ჰკუას იხმარს. მოწოლილ ბრბოს გაეცლება, გვერდზე გასხლტება და ვიდრე სცენაზე გართხმული მოწაფეები გონს მოეგებოდნენ, თვით აღმოჩნდება ტახტზე მოკალათებული. „თქვენ რომ ჩემზე მეტი ჰკუა გქონდეთ, ამ ტახტზე თქვენ იჯდებოდით და მე ფეხზე ვიქნებოდი, მაგრამ როგორც ხედავთ, თქვენ ფეხზე დგეხართ, ხოლო ტახტზე ვზივარ მე“. მაგრამ შეთქმულნი ამ შეგონებას არაფრად აგდებენ და უფრო მეტის გააფთრებით მიიწევენ ბელადისაკენ. აქ მეტი ეშმაკობაა საჭირო და ყვარყვარე „მოკვდინების“ აქტს გაითამაშებს. ყვარყვარეს მიპარვით, ზურგში ჩასცემს მახვილს კაკუტა. როგორც შეთქმულნი სენატორნი მიესევიან იულიუს კეისარს, ისეთი გახელებით შემო-

ერტყმებიან ახლად მოვლენილი მოციქულნი ყვარყვარეს. დანარცხებული ყვარყვარე ტრაგიკული პათოსით წამოიძახებს: „შენცა, კაკუტა!“ („შენცა, ბრუტოს“) და „სულს განუტევებს“, რათა შემდეგ კიდევ ერთხელ აღდგეს და ხელახლა მოაქციოს თავისი მოწაფეები. ამასობაში მოწაფეებს თეთრ სავარძელზე პირდაპირ ზედახორა გაუმართავთ, ყველა „ტახტის“ დაუფლებას ცდილობს.

„აღდგენილი“ ყვარყვარე სცენის რამპისაკენ მოდიოდა და ამბობდა ლიპარიტე კოკოტეს სიტყვებს „კახაბერის ხმლიდან“: „სიმართლის ამბავი ასეთია — ის ყველა ენაზე უცხოა და არავის ესმის“, შემდეგ კი სკამზე გაქვავებულ მოწაფეებს გამარჯვებული და ბრძენი კაცის ტონით მოძღვრავდა: „ტყუილი კი, თუ გინდა უცხოეთში წაიღე, ყველა ხალხი დედაენასავით ღებულობს“.

გონს მოსული, დამარცხებული მოწაფეები შიშითა და მოწიწებით შესცქერიან „აღმდგარ“ ყვარყვარეს, ერთი მათგანი სასოებით წარმოთქვამს: „საკვირველი მადლი გქონია... წაღმართ გზაზე შემოგვაბრუნე ცოდვილები“. ორმაგ აზრს იძენს ყვარყვარეს პასუხი. თავის გამარჯვებას ზებუნებრივ ძალას მიაწერს, იგი ახლა ღვთაებრივად ძალმოსილია: „რა ვთქვა, მართლაც, სხვა ძალა დამჭირდა თქვენს მოსაქცევად“.

ბუნებრივად ისმის კითხვა „რა არის ეს ძალა“ — პასუხს ისევ მისი ერთი მოწაფეთაგანი წარმოთქვამს — „სიწმინდეა“.

მაგრამ ეს ახლად მოვლენილი წმინდანი, რელიგიურ ჩარჩოებში არ აპირებს დარჩენას — მას სურს ეროვნული გმირის, ერის მამის და მოძღვრის მისიაც იკისროს (თითქოს ყურში უჩურჩულა „ცხოვრების ჯარის“ გმირმა ლოპიანემ: „გულმოწყალე სამშობლო გაქვს, თუ სიტყვით მიეფერები, შენგან კი არ მოითხოვს მსხვერპლს საბუთად, თვითონ შეგეწირება“) და ყვარყვარეც აპირებს პატრიოტული სიტყვების დაფრქვევას. თეთრ ნაბადწამოსხმული ყვარყვარე — რ. ჩხეიძვაძე უკვე მწიგნობარი და ბრძენი კაცის სახით წარმოთქვამს: „მაინც რა არის ჩვენი ყოფა, წუთისოფელი, თუ არა ოდენ საწყაული აღუვსებელი“ (ცნობილია დიქტატორებისა და ტირანების ტკბობა პოეზიით) — ასე შეაჯამა მთელი თავისი ბრძოლა მოწაფეებთან.

... მიდის სპექტაკლის ერთ-ერთი საუკეთესო სცენა „საიდუმლო სერობა“. გრძელ მაგიდას შემოსხდომიან მისი მოწაფეები

(მიზანსცენა იმეორებდა ლეონარდოს „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციას). ყვარყვარე საბაბს ეძებს, რათა საბოლოოდ გაუსწორდეს თავის მოღალატე მოწაფეებს (რათა შემდეგ საკუთარი დანაშაული მათ გადააბრალოს), სათითაოდ ისტუმრებს ციხეში თავის მოწაფეებს, ხოლო თავის იდეოლოგსა და თეორეტიკოსს ტიტე ნატუტარს პირზე ჰკოცნის — უდანაშაულო, ჩემი ერთგული ხარო — და მასაც ციხეში აგზავნის...

უკანასკნელ სცენაშიც კი, როცა ყვარყვარე „შიშველია“ (ე. ი. როცა მისი ნიღბის არსია „გაშიშვლებული“), იგი მიმართავს კიდევ ერთ ცდას, რათა ისე წავიდეს ასპარეზიდან, რომ მაინც წამებულის გვირგვინი დაიდგას: ჯერ თავს იჯატუნებს, ბედს ურიგდება (ოდნავი წამღერებით, მორჩილი ტონით წარმოთქვამს რ. ჩხიკვაძე: „ვემშვიდობები ყოველივეს, უცნობ ძილში მივდივარ“), მზადაა ნიღაბი ჩამოიხსნას და „თავის თავს დაუბრუნდეს“, მაგრამ რაკი ხედავს, რომ გზა ყოველმხრივ მოჭრილი აქვს, ხედავს თუ რა ძალით შემოუტია მას რევოლუციით გამოფხიზლებულმა ხალხმა, უკანასკნელად, კვლავ იფეთქებს: „მე რევოლუციაზე ლოგინი დამიგია და ახლა დასჯა მერგება?!“ და შემდეგ ისევ ნელა, როგორც პირველ მოქმედებაში, ადის სახრჩობელა-ჯვარზე, მიიპარება მაღლა და უცებ, გამოფხიზლებული, აიჭრება ზევით და ამ ძელს გაეკვრება, პირშექცევით (აქაც აშკარაა, თუ რას ნიშნავს ეს სცენური მეტაფორა), ხელებგაშლილი... პათეტიკური სიკვდილი სურს. მაგრამ ტრაგიკული ფარსი დამთავრდა და პათეტიკისთვის, როგორიც არ უნდა იყოს იგი, ჭეშმარიტი თუ მოჩვენებითი, ადგილი აღარა რჩება — ხალხი „ჩამოიღებს“ ყვარყვარეს ჯვრიდან და ჩაუშვებს ისტორიის სანაგვე ყუთში.

თითქოს წრე შეიკრა — ყვარყვარე ისტორიის სანაგვე ყუთში აღმოჩნდა ჩაჭედილი, მაგრამ აშკარად ჩანდა, რომ ეს არ იყო ლოგიკური ფინალი რ. სტურუას ამ სპექტაკლისათვის. ფინალი კი, რომელშიც კატეგორიულად იქნა უარყოფილი ბიუროკრატიული-მმართველი ძალების დაწოლით, ასეთი იყო: შიშველი ყვარყვარე კვლავ ქრისტეს პერანგით შემოსილი შემოდიოდა. ეს იყო მისი „მეორე გამოცხადება“ — „მეორედ მოსვლა“. ზარდაცემული ხალხი ძირს განერთხებოდა, ხოლო ყვარყვარე სპექტაკლის პირველ სცენაში („პირველი გამოცხადებისას“) ნათქვამ ფრაზას იმეორებ-

და: „რა დაგემართათ, თქვე გლახაკებო? სულ ასე უნდა იწანწალოთ, უთაურებო? თქვენი კაცად გახდომა ვერასოდეს რომ ვერ მოვახერხე!“ აი, აქ კი ნამდვილად იკვრებოდა სპექტაკლის წრე.

აი, რას ამბობს თვით რ. სტურუა ამის გამო:

„ჩვენს სპექტაკლს სულ სხვაგვარი ფინალი ჰქონდა. რადგან ქრისტედ მოვლენილი ანტიქრისტეს სახე მუდმივ მოდერნიზებას განიცდის, ლოგიკური და ბუნებრივი იქნებოდა მისი აღდგომის სცენაც. ჩვენ ეს სცენა გვქონდა კიდეც სპექტაკლში. რაში მდგომარეობდა ამ სცენის არსი? უარყოფილი, განდევნილი ყვარყვარე ხელახლა ევლინებოდა ხალხს. ამით შინდოდა კიდევ ერთხელ გამესვა ხაზი იმისათვის, თუ რაოდენ ფხიზლად უნდა იყვნენ ადამიანები. თეატრში გაჩნდა აზრი, რომ ამ სცენაში იგრძნობოდა ცინიზმის გარკვეული ელემენტი და ამიტომ ბევრმა იგი დაიწუნა. როგორც ჩანს, ეს საფინალო სცენა ვერ გაკეთდა სათანადო მხატვრულ დონეზე“ („თეატრალური მოამბე“, № 4, 1974 წ.).

* * *

„...ჩვენ ხშირად გვაკრიტიკებენ თეატრალური კრიტიკოსები, რატომღაც ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ თეატრმცოდნეთა მეტ ნაწილს არ მოეწონა „ყვარყვარე“. ეს მათი საქმეა და ღმერთმა დამიფაროს, რომ ამის გამო შევეკამათო მათ. მე მამოძრავებს ერთი წადილი — რამენაირად ავხსნა მოვლენა, ფაქტი — ბევრ თეატრმცოდნეს იმდენად აქვს ჩამოყალიბებული თავისი აზრი თეატრზე და კონკრეტულად რუსთაველის თეატრზე, რომ ისინი თავს ვეღარ აღწევენ თავისსავე მიერ შემუშავებულ შეხედულებებს და როგორც კი სპექტაკლი სცილდება მათ მიერ შემუშავებულ გეზს, არ მოსწონთ, რადგან თეატრმა გადაუხვია „მიჩნეულ“ გზას. ალბათ, ამ გარემოებითაც არის განპირობებული ის, რომ „ყვარყვარეზე“, უმთავრესად, ლიტერატორებმა გამოთქვეს თავისი აზრი, — რატომ? მადლობა ღმერთს, ლიტერატორებს არ ბოჭავთ ის მოძველებული თეატრალური იდეები რაც, ჩემი აზრით, შემოქმედებაში ხელის შემშლელ ფაქტორად გვევლინება“ (რ. სტურუა. „თეატრალური მოამბე“, № 4, 1974 წ.).

რ. სტურუას ამ მოსაზრებაში არის სიმართლის დიდი ნაწილი.

„ყვარყვარემ“ ერთგვარი დაბნეულობა და აზრთა მძაფრი წინააღმდეგობა წარმოშვა თეატრმცოდნეთა შორის. პირველნი, მართლაც, „ლიტერატორები გამოეხმაურნენ სპექტაკლს (ჯ. ღვინჯილია. „ლიტერატურული საქართველო“, 1974 წ. 31 მაისი, და გ. გაჩეჩილაძე. „ცისკარი“, № 4, 1974 წ. დაიბეჭდა აგრეთვე გ. მარგველაშვილის და თ. ბიბილურის წერილები) და მას პირუთვნელი, მაღალი შეფასება მისცეს. მაგრამ, აქვე იყო ერთი „ლიტერატორიც“, რომელმაც გაზეთ „სოფლის ცხოვრებაში“ დაბეჭდა ლექსი-პასკვილი, ზიზღითა და თეატრის შეურაცხმყოფელი გამოთქმებით სავსე.

თუ მკითხველი ზედმეტ პატივმოყვარეობაში არ ჩამომართმევს, ვიტყვი, რომ პრემიერის დღეებშივე „ყვარყვარე“ დეტალურად განვიხილე სპეციალურ სატელევიზიო გადაცემაში, სადაც შევეცადე ამეხსნა სპექტაკლის იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრის ორიგინალობა და სიახლე, ხოლო ცოტა მოგვიანებით „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№ 7, 1974 წ.) ვრცელი, ანალიტიკური წერილი გამოვაქვეყნე. შემდეგ მოსკოველმა თეატრმცოდნემ თინათინ ირაკლის ასულმა ანდრონიკაშვილმა „ტეატრის“ (№ 1, 1975) ფურცლებზე მშვენიერი წერილი უძღვნა სპექტაკლს. მაგრამ ეს, ცხადია, ამ ნოვატორული სპექტაკლისათვის ძალზე ცოტა იყო. მეტსაც ვიტყვი: 1976 წლის მარტში თეატრმა დიდი გასტროლი გამართა მოსკოვში (რეპერტუარში იყო: „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, შ. დადიანის „გუშინდელნი“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, გ. ფანჯიკიძის „მეშვიდე ცა“, ა. გელმანის „დასაწყისი“). ცენტრალური პრესა ძალიან მხურვალედ გამოეხმაურა ამ გასტროლებს, საკავშირო კულტურის სამინისტროშიც გაიმართა სპეციალური განხილვა (გამოვიდნენ თეატრმცოდნეები კ. რუდნიცკი, ი. რიბაკოვი, სატირის თეატრის მთავარი რეჟისორი ვ. პლუჩეკი, მუსიკისმცოდნე მ. საბინინა, მცირე თეატრის მთავარი მხატვარი ე. კუმანკოვი) და ყველგან „ყვარყვარეს“ თუმც ძალიან მაღალი შეფასება მისცეს, მაინც მისი ნოვატორობა სათანადოდ არ იქნა გააზრებული. მოსკოვში ყურადღების ცენტრში მოექცა „გასტროლების სასწაული და მაყურებლის სიხარული“ (ი. რიბაკოვი) — „კავკასიური ცარცის წრე“. მხოლოდ ამ გასტროლების შემდეგ, 1977 წლიდან იწყება „ყვარყვარეს“ ნამდვილი მნიშვნელობის

გააზრება (აღვნიშნავ პ. კომისარჟევსკის, კ. რუდნიცკის, ვლ. ივანოვის, დ. მუმლაძისა და სხვათა წერილებს).

ჩვენთან კი „ყვარყვარეს“ მიმართ ცხარე პოლემიკა გაჩაღდა. მართალია, ეს პოლემიკა უშუალოდ („საბჭოთა ხელოვნების“ № 7, № 12, 1974 წ. № 2, 1975 წ. ფურცლებზე) სპექტაკლის გამო არ გამართულა, მაგრამ დისკუსიის („თეატრი და მაყურებელი“) მონაწილენი გვერდს ვერ უვლიდნენ „ყვარყვარეს“ ესთეტიკურ პრინციპებს.

თეატრმცოდნე ნ. ურუშაძემ საშური პირდაპირობით, ყოველგვარი დიპლომატიური მიკიბ-მოკიბვის გარეშე (რაც მის გაბედულებისა და პრინციპულობას მოწმობს მხოლოდ) კატეგორიულად უარყო პ. კაკაბაძის პიესის სტურუასეული გააზრება: „რუსთაველის თეატრს უმთავრეს მიზნად პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ სიღრმეთა წვდომა და ავტორისეული სამყაროს სცენური ამოხსნა რომ არ დაუსახავს, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ მან სათაური შეუცვალა პიესას“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1974 წ.).

ნ. ურუშაძე აღიარებს, რომ რეჟისორს აინტერესებდა ყვარყვარიზმი მსოფლიო მასშტაბით და „შესატყვისად ამისა, კიდეც გაიტანა ყველაფერი საქართველოს ფარგლებს გარეთ. ამის საბუთია სპექტაკლის დეკორატიული და მუსიკალური გაფორმება, კოსტიუმი, გრიმი და ასე შემდეგ. ყვარყვარიზმის მოქმედების არე, მართლაც უსასრულოდ გაფართოვდა, მაგრამ ამ გაფართოების გამო მოქმედ პირებს გამოეცალათ ნიადაგი, რომელზედაც მათი აღმოცენება ორგანულია“ (იქვე. გვ. 76). წიგნის ამ თავში მე შეძლებისდაგვარად შევეცადე დამესაბუთებინა, რომ რ. სტურუამ სწორედ „სიღრმეთა წვდომის“ შედეგად მიაღწია ყვარყვარეს განზოგადებას და ახალი თეატრალური სტილისტიკის შემუშავებას (ჯ. ღვინჯილია შემდეგ დაუპირისპირდა ნ. ურუშაძეს და გაიზიარა ჩემი მოსაზრება „ყვარყვარე თუთაბერის“ სცენური ინტერპრეტაციის გამო).

თუ დავაკვირდებით ნ. ურუშაძის წერილის ლოგიკას, იგი მთლიანად ეყრდნობოდა ე. წ. „განცდის თეატრის“ ესთეტიკას და ამ ესთეტიკის ფუნდამენტური დებულებიდან განიხილავდა სპექტაკლს, რომელიც თავისი ესთეტიკით ეწინააღმდეგება განცდის, გარდასახვის თეატრალურ ხელოვნებას. სხვათა შორის ამ სპექ-

ტაკლში თეატრმცოდნე ე. გალუსტოვამაც რეჟისორული ნებისა და ნაწარმოების შინაარსის კონფლიქტი დაინახა: „რეჟისორული ვოლუნტარიზმი ზოგჯერ ეწინააღმდეგება პიესის დრამატურგიულ შინაარსს და სპექტაკლში დაკავებულ მსახიობთა ნიჭის ბუნებახასიათს უპირისპირდება. რუსთაველის სახელობის თეატრის ისეთ გახმაურებულ სპექტაკლებშიც კი, როგორიცაა „გუშინდელნი“ და განსაკუთრებით „ყვარყვარე“, ყვარყვარეს როლის შემსრულებელ რამაზ ჩხიკვაძის გამოკლებით, მსახიობებს შეგვიძლია შევუქოთ უფრო კეთილსინდისიერი ერთგულება, რომ ისინი პროფესიულად ასრულებენ იმას, რაც რეჟისორმა მათ გმირებს სცენაზე მოუხაზა სამოქმედოდ, ვიდრე გრძნობათა ცოცხალი დაბადება, ცინცხალი აზროვნება...“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1974 წ.). აქაც, ცხადია, რომ სპექტაკლი „სხვა თეატრის“ პოზიციებიდანაა შეფასებული.

„ყვარყვარეს“ დადგმიდან რამდენიმე წლის შემდეგ რ. სტურუამ თვით „გახსნა ფრჩხილები“ თეატრმცოდნე ი. ვერგასოვასთან საუბარში.

„ჩვენ ყველამ კარგად ვიცით, რომ არსებობს „გარდასახვის“ თეატრი — ყველაზე ღრმა პატივისცემის ღირსი თეატრი (რომელიც მწვერვალებზე ქმნის თავის შემოქმედებას) და არსებობს „წარმოდგენის“ თეატრი, გულწრფელად რომ გამოვუტყდეთ საკუთარ თავს, ჩვენ ასე თუ ისე, ამ „წარმოდგენის მეთოდის“ მსახურნი ვართ, თვით ჩვენც კი ვგრძნობთ რაღაც კომპლექსს, რასაც აღძრავს ის გავრცელებული აზრი, თითქოს „წარმოდგენის“ თეატრს არ შეუძლია სრულად ასახოს ყოფიერების მთელი სირთულეები.

მოკლედ, თუ ზურგს უკან არა, თავიანთ გულებში მაინც ცოტათი გვაძაგებენ თვით ჩვენი თაყვანისმცემლებიც კი. „ვინც რა უნდა თქვას ეგენი მაინც „კლოუნები“ არიანო! — ფიქრობენ ჩვენი მეგობრები — აი, სულ სხვა საქმეა სისტემა სტანისლავსკისა!“

ახლაც კი, როცა თამაშის ამ მდაბიო სტილის მსახურნი — მსახიობნი, განთავისუფლდნენ კომპლექსებისაგან, რაც გამოწვეული იყო საკუთარი არასერიოზულობის შეგრძნებით, თავიანთი დამამცირებელი მდგომარეობით „განცდის ელიტარულ მსახიობთა“ შორის, თვით ახლაც კი, ისინი გრძნობენ უხერხულობას, რომ არიან „კლოუნები“, მუშაითნი, რომ რაღაც უღირს საქმიანობას

ეწევიან, მაშინ როცა განცდის თეატრის მსახიობები მთის მწვერვალებზე შემდგარნი ქმნიან და თეატრის ჭეშმარიტი მსახურნი არიან“ (ჟურნ. „Современная драматургия“, № 4, 1983).

თეატრალურმა კრიტიკოსმა ვლ. ივანოვმა სავსებით გაიზიარა „ყვარყვარეს“ მხატვრული სამყარო, მისი შექმნის პრინციპები, თუმცა მასში შენიშნა მკვეთრი ხასიათის ესთეტიკური წინააღმდეგობაც, რაც, მისი აზრით, იმაში გამოიხატა, რომ ძალზე ადრეული კულმინაციის შემდეგ, როცა ყვარყვარემ თვითდამკვიდრების აპოგეას მიაღწია, მოდის ისეთი სცენები, რომლებიც სიუჟეტს თითქოსდა ხელახლა გაითამაშებენ შემცირებული ვარიანტით. «Но движение внутренней темы замирает в вариациях. Некоторые из них разыграны великолепно по точности социального анализа и свободе и остроте театральных форм, но уровень спектакля как целого оказался ниже уровня его составляющих сцен. В каждой новой метаморфозе с помощью исторического или современного материала потверждается то, что уже было сказано» («Дружба народов», № 6, 1977).

ვ. ივანოვი „ყვარყვარეს“ განიხილავდა როგორც იგავს, რომლის გაგებისათვის მხოლოდ ერთი მაგალითიც კი საკმარისია.

ჩემი აზრით, სპექტაკლის რთული პოლიფონიური ერთიანობის, ურთიერთგამომრიცხავი სტილისტიკის ორგანული კოლაჟის, ჟანრების შეგნებული ეკლექტიზმის, ანუ მთლიანი თეატრალური ფორმის დაყვანა შინაარსის გაგებამდე, იგავურ ფორმამდე მთლად მართებული არ უნდა იყოს. აქ თვით სპექტაკლის ფორმა უფრო მაღლა იდგა „შინაარსზე“, ანუ „ფორმა“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უკვე იყო შინაარსი. რასაკვირველია, შეუძლებელია უარვყოთ სპექტაკლის ფორმის ერთგვარი ვარიაციულობა, მაგრამ ეს იმ შემთხვევაში იქნებოდა ნაკლი, ყოველ ვარიაციაში რომ ყვარყვარეს ერთი „იპოსტასი“ ტრიალებდეს. ყვარყვარეს სახე-ნიღაბი უცვლელია, მაგრამ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მისი შინაგანი არსის უჩვეულო ადაპტაცია ხდება სცენური მოვლენის ცვალებადობასთან ერთად. კ. რუდნიცკის თქმით, თუ „კავკასიური ცარცის წრის“ კომპოზიცია ცენტრიდანულია, „ყვარყვარეს“ პარტიტურა აშკარად ცენტრისკენულია. თუ პირველი მრავალფიგურიანია, მეორე — ერთ წერტილში უყრის თავს ყოველივეს. აქ მთე-

ლი დასი თამაშობს ერთ როლს, სწორედ იმ როლს, რომელსაც რამაზ ჩხიკვაძე ასრულებს „(ზარია ვოსტოკა“, 25. 03. 76). აშკარაა, რომ ყველა ვარიაციას ყვარყვარე თავისაკენ „იზიდავს“, რაკი მიზიდულობის ძალების ცენტრში დგას, აერთიანებს და თუ ეს საჭიროა ცალ-ცალკე დაშლის საშუალებასაც აძლევს. იგავური, ქრესტომათიული ჰეშმარიტებანი ახალ შინაარსსა და ფორმას იძენენ. „ბრეჰტის გაუცხოებას ჩვენ უფრო ფართო შინაარსით ვიღებთ. ვცდილობთ სინამდვილის მოვლენები იმ კუთხით ვაჩვენოთ, როცა ქრესტომათიული ჰეშმარიტებანი მაყურებლისათვის ნრულიად ახალი აღმოჩნდება. ამით მივიპყრობთ ხოლმე ყურადღებას და ადამიანები იწყებენ ამ მოვლენებზე ფიქრს, განსჯას და თვითვე აკეთებენ დასკვნებს“ (რ. სტურუა „ტეატრალნაია ჟიზნ“, № 4, 1983 წ.).

„მცხუნვარე“ პიესა და წუნარი სპექტაკლი

რობერტ სტურუას არც ერთ სპექტაკლს არ განუცდია ისეთი სრული მეტამორფოზა, რაც მის მიერ დადგმულმა ა. სუმბათაშვილის „ღალატმა“ განიცადა. სპექტაკლის ბოლო რეპეტიციებმა და მისმა პირველმა საჯარო „გასინჯვამ“ უძლიერესი შთაბეჭდილება დატოვა. პიესა სრულიად ახლებურად, ღრმად და ორიგინალურად იყო გააზრებული და მან, მოულოდნელად, ახალი შუქით იწყო ნათება.

„სამშობლოსა“ და „ღალატზე“ აღზრდილ წინა თეატრალურ თაობებს ამ სპექტაკლის ნახვის შესაძლებლობა რომ ჰქონოდათ, უეჭველია, ნანახის უცნაურობისაგან გაოცებული დაიბნეოდნენ და უმალვე, წარსულის ნოსტალგიით შეპყრობილნი, თავიანთ მეხსიერებაში მოახდენდნენ ძველი სპექტაკლების რეკონსტრუქციას და ამ ახალს შეუდარებდნენ. ძნელი მისახვედრი არ არის საითკენ გადაიხრებოდა მათი სიმპათიები. მაგრამ რ. სტურუა ახალი თაობის მაყურებლისათვის დგამდა ამ ძველ, მაგრამ ქართველი მაყურებლისათვის მარად გულისშემძვრელ პიესას და მასში დროის შესაფერ მომენტებს ეძიებდა.

„ჩემთვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა — ამბობდა რ. სტურუა — ბრძოლა ყოველგვარი ბოროტების (სოციალური, მორალური, ზნეობრივი და სხვა) წინააღმდეგ. აგრეთვე გარკვევა იმისა, თუ როგორ იტანს ადამიანი ჩაგვრას, მონობას — მონობას ფულისას, ნივთისას, მეორე ადამიანისას. რა ხდება მასში, რატომ ეჩვევა კაცი ამას და არ იბრძვის გამოსტაცოს სული ამ მარწუხებს“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 01. 05. 79).

სწორედ სულიერი მონობის, კონფორმიზმის, შეგუების მექანიზმის გამოკვლევა სურდა რეჟისორს. მაგრამ ამ სპექტაკლში მას დაპყრობილის, დამონებულის სულიერი ტრაგიზმი კი არ აინტერესებდა მხოლოდ, არამედ, თვით დამპყრობლის სულიერი მდგომარეობა, რომელიც ხშირად თავისი ბატონობის გამო ასევე ტრაგიკულ კოლიზიებშია გახვეული.

უცნაური რამ მოხდა: სპექტაკლი პირველი წარმოდგენის შემდეგ დაეშვა, დაიშალა, ვიტყოდი, თავისი პირველწყაროს ერთგვარ პაროდიადაც კი იქცა. შეიძლებოდა ეს სპექტაკლი რ. სტურუას ბიოგრაფიაში ერთ-ერთ წარუმატებელ დადგმად მიგვეჩნია, რომლის გახსენება არც სიამოვნებდეს რეჟისორს, მაგრამ იგი მრავალმხრივ საგულისხმო გაკვეთილად დარჩა მისთვის და შემთხვევითი არ არის, რომ შემდეგაც ხშირად იხსენებდა ამ მწარე გამოცდილებას. „ღალატი“ შემეძლო კარგი სპექტაკლი გამეკეთებინა, მაგრამ როგორც იტყვიან, ხელიდან გამეპარა. საერთოდ, ამბობენ, რეჟისორის ჩანაფიქრი სპექტაკლში მაქსიმალურად ათი პროცენტით ხორციელდებაო. გზაში რაღაცას თმობ, რაღაც გავიწყდება და ამით ნელ-ნელა იკარგება მარგი ქმედების კოეფიციენტი. თუ ამ თქმას დავიჯერებთ, რეჟისორის ჩანაფიქრი (ერთ სპექტაკლში) ოცი პროცენტით მაინც რომ შესრულდეს, ესეც დიდი მიღწევა იქნება“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 01. 05. 79).

კინოფილმის მსგავსად სპექტაკლიც რომ ეგზემპლარული იყოს, დროსა და სივრცეში უცვლელი, მაშინ უფლება მექნებოდა იმ ერთადერთ წარმოდგენაზე მელაპარაკა, სადაც რეჟისორის ჩანაფიქრი სავსებით ცხადად იყო გამოვლენილი, მაგრამ მაყურებელთა და კრიტიკოსთა მეხსიერებაში იგი დარჩა როგორც ფერმკრთალი, დამცხრალი სპექტაკლი, სადაც პატარ-პატარა ოაზისებივით მოჩანდა რეჟისორის ერთიანი კონცეფციის ფრაგმენტები.

სპექტაკლის მიმართ აზრთა სხვადასხვაობა წარმოიშვა, მაგრამ აღარავის გაუხდია შემდგომ საკამათოდ მისი წარუმატებლობის ფაქტი. ცნობილ თეატრალურ კრიტიკოსთან ირინე ვერგასოვასთან საუბარში ეს თვით რ. სტურუამაც აღიარა. თუმცა რაღაც მოუხელთებელი ნიუანსი ამ „აღიარებაში“ არის, რაც გვაგრძნობინებს, რომ პიესის ახლებური გააზრება „დასაკარგავად“ არ ემეტება რეჟისორს: „უეჭველია, წარმატება არ განსაზღვრავს სპექტაკლის ხა-

რისხს — აქ მაგონდება ჩემი ერთ-ერთი **საყვარელი სპექტაკლის** ა. სუმბათაშვილის „ღალატის“ ბედი. ეს სპექტაკლი უკვალოდ გაქრა, წარმატების ნასახიც კი არსად ყოფილა. ქართველი **ხალხის ეს „მცხუნვარე“ პიესა ძალზე წყნარ სპექტაკლად იქცა.** მე არ მინდოდა რაიმე ტრადიციას მივყოლოდი, რაღაც ახალი ჩავიფიქრე, მუშაობის პროცესში დავივიწყე დადგმის მიზეზები და ამის შედეგად გაქრა სქემატურობა, სპექტაკლი საინტერესო გახდა. **შესაძლოა, წარმატება იმიტომაც არ ყოფილა, რომ მსახიობებს გაუჭირდათ თამაში, ისინი მწარედ განიცდიდნენ მუშაობის ახალ მეთოდზე გადასვლას.** თუმცა კახი კავსაძემ ბრწყინვალედ ითამაშა სოლეიმანი“ (ხაზი ყველგან ჩემია. ნ. გ. ჟურნ. „სოვრემენნაია დრამატურგია“, № 4, 1983 წ.).

„ეს სპექტაკლი უკვალოდ გაქრაო“ — გულდაწყვეტილი ამბობს რ. სტურუა, მაგრამ, ცხადია, რომ რეჟისორის ცნობიერებაში იმდენად ღრმა კვალი დატოვა, რომ მის საუბრებში და სტატიებში იგი ხშირად „ამოყოფს“ ხოლმე თავს (მაგ. გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 05. 12. 80: „მიყვარს ა. სუმბათოვ-იუჟინის „ღალატი“, თუმცა, კარგად მესმის, რომ აქ მე არაობიექტური ვარ: პიესა ჩემი ადაპტაციით მიდიოდა“). ამ „უკვალოდ გამქრალ სპექტაკლს“ მაინც იმდენი ღირსება ჰქონდა, იმდენად გასათვალისწინებელია მისი წარუმატებლობის ისტორია, რომ ღირს მასზე მკითხველის ყურადღების შეჩერება (თუნდაც იმიტომ, რომ რეჟისორი მას „საყვარელ სპექტაკლს“ უწოდებს).

მრავალი რეცენზია დაიბეჭდა ქართულ პრესაში ამ სპექტაკლის გამო (პრემიერა შედგა 16. XI. 74). და ის ავტორებიც კი, რომლებიც მრავალ მძაფრ კრიტიკულ შენიშვნას გამოთქვამდნენ, ვერ ფარავდნენ თავიანთ კეთილგანწყობილებას რეჟისორის მიერ პიესის ახლებურად გააზრების გამო (ნიშანდობლივია თვით ამ სტატიების სათაურებიც: ლ. სანიკიძე „ღალატის“ ღალატი, თუ ფერისცვალება ტრაგედიისა“ — „კრიტიკა“, № 1, 1975; ნ. ღვინეფაძე — „ღალატით“ გამოსყიდული „ღალატი“ — გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 16. 01. 75).

ი. ვერგასოვასთან ზემოხსენებულ საუბარში რ. სტურუა ამბობდა, რომ „თუ ოდესმე „ალუბლის ბაღი“ დავდგი, ეს იქნება მხო-

ლოდ ჩემი ჩეხოვი“-ო — ამის ანალოგიით, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ღალატის“ ეს დადგმა რ. სტურუას სუმბათაშვილი იყო.

„ყვარყვარე თუთაბერის“ ადაპტაციამ და მისგან გამოწვეულმა დიდმა აჟიოტაჟმა კი არ შეაკრთო რეჟისორი, არამედ კიდევ უფრო თამამი ექსპერიმენტისაკენ უბიძგა: „ყვარყვარეში“ უკვე საკუთარი ძალა და შესაძლებლობა ირწმუნა.

„ღალატს“ კი, რომელსაც გაცილებით მტკიცე თეატრალური ტრადიცია ჰქონდა, იგი უფრო მეტი შინაგანი თავისუფლებით და კადნიერებით მიუდგა, უფრო მეტად დაუმორჩილა თავისი კონცეფციის კონსტრუქციას, რომელიც პიესას აშკარად გაუცხოებულს ხდიდა თავის პირველსახესთან შედარებით. სწორად შენიშნა მწერალმა ლევან სანიძემ: „ისინი (ე. ი. პიესის გმირები, ნ. გ.), სუმბათაშვილისეული პათეტიკური საბურველისაგან გაშიშვლებულნი, მაყურებლის წინაშე დგანან, ვითარცა ბოროტი და კაეშნიანი დროის შვილები, ერთდროულად — შემკობილნი საკუთარი „თანდაყოლილი“ ღირსებებით და დამახინჯებულნი ავი ძველბედობისაგან ნაბოძები ადამიანური სისუსტეებით“ (ჟურნ. „კრიტიკა“, № 1, 1975 წ.).

იმის თქმა, თითქოს, რეჟისორს „ღალატის“ მრავალ დადგმათა შედეგად შექმნილი სტერეოტიპების დარღვევა სურდა მხოლოდ, ძალზე ცოტა იქნება ისეთი გაქანებისა და ღრმად მოაზროვნე რეჟისორისათვის, როგორიც რ. სტურუაა.

არც იმის თქმა იქნება საკმარისი, რომ მან გმირულ-რომანტიკულ თეატრს სწორედ მისსავე „მოედანზე“ გამოუცხადა ბრძოლა (მართლაც, „ღალატი“ ამ თეატრის ესთეტიკურ კანონებზე აგებული ტიპური დრამაა). თუმც ერთი კი უნდა ითქვას: თუ აქამდე რ. სტურუა თავისი თეატრის ძირითადი ესთეტიკური პრინციპების ძიებას არარომანტიკული დრამის ფარგლებში ეწეოდა (ადრე უგულვებელყოფდა მას) და უპირატესად თანამედროვე ქართულ და ევროპულ პიესებს მიმართავდა, ახლა მან აირჩია „ღალატი“ — ქართული რომანტიკული თეატრის სიამაყე, რომელზეც ძველი და ახალი ქართული თეატრის (პიესა ქართულ სცენაზე პირველად დაიდგა 1904 წელს აკაკი წერეთლის რეჟისორობით) მთელი თაობები იზრდებოდნენ, მის გმირებს ჩვენი სცენის კორიფეები ასრულებდნენ და ასევე მაყურებელთა მთელი თაობები მისგან იღე-

ბდნენ სულიერ საზრდოს ეროვნულ გრძნობათა გასაღვივებლად. ეს ღრმად პატრიოტული ნაწარმოები უაღრესად ეფექტურ და ემოციით სავსე წარმოდგენად იქცეოდა ხოლმე. მაყურებელი იმდენად მონუსხული იყო პიესის გმირული სულისკვეთებით, ქართველთა თავგანწირვით, პერსონაჟთა მიერ პათეტიკურად წარმოთქმული მგზნებარე ფრაზებით, რომ ხშირად არად აგდებდა შესრულების მაღალპათეტიკურ სტილსა და პათოსს. მაინც „ღალატის“ როლი, „სამშობლოსთან“ ერთად, განუმეორებელია ქართული თეატრის ისტორიაში.

მაშ რატომ აირჩია სწორედ ეს (რომანტიკული) პიესა რ. სტურუამ მაშინ, როცა უკვე მიაგნო თავისი თეატრის სტილისტიკას (თვით რეჟისორის აღიარებით საკუთარი თავი მან საბოლოოდ „ყვარყვარეში“ იპოვა), მაშინ, როცა რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმულ მის სპექტაკლებშიც ასე ბრწყინვალედ გამოვლინდა „გაუცხოების ეფექტზე“, წარმოსახვის თამაშზე, პარაბოლურ აზროვნებაზე დამყარებული საშემსრულებლო ხელოვნება?!

მე მგონია, მას იმდენად არ აინტერესებდა თვით ღალატის, როგორც ზნეობრივი აქტის ფსიქოლოგიური სიღრმეების კვლევა, რამდენადაც დამონებული ერისა და პიროვნების სულიერი მდგომარეობა, დამპყრობელ-დაპყრობილის, მეტროპოლიისა (სპარსეთი) და მისი კოლონიური პროვინციის (საქართველო) ურთიერთობათა რთული სპექტრი. ეს, ჩემი აზრით, ამ პიესისადმი რ. სტურუას ინტერესის აღძვრის ერთ-ერთი იმპულსი იყო. გამოვთქვამ კიდევ ერთ ვარაუდს: შესაძლოა მას (ქვეშეცნეულად თუ ცნობიერად) სურდა მის მიერ მიგნებული მეთოდის უნივერსალური ხასიათი შეემოწმებინა, ისეთ „ჩაკეტილ“, დასრულებულ რომანტიკულ დრამა-ლეგენდაში, როგორიც „ღალატია“.

ცნობილია, რომ „ღალატი“ კომპოზიციურად და კონსტრუქციულად უაღრესად მტკიცედ შეკრული ნაწარმოებია. მის ყოველ სცენაში, ყოველ მოქმედ გმირში განფენილია ღალატისგან წარმოქმნილი სულისკვეთება, ყოველი ცალკეული ეპიზოდი ამ ერთ უმთავრეს ხაზზე აგებული და ცენტრისკენული ძალის (ღალატი) ზეგავლენით ერთი კულმინაციური წერტილისაკენ მიიღტვის, რათა იქ ჰპოვოს თავისი შინაგანი განვითარების დასასრული.

რაკი ღალატის თემა, როგორც ვთქვით, რეჟისორის ინტერესე-

ბის განმსაზღვრელი არ ყოფილა, ბუნებრივია, რაც თავისი ადაპტაციის პრესის ქვეშ მოაქცია პიესა, როგორც ამბობენ, „ხელახლა გადაწერა“ და გამოაცალა რა პირველადი კონსტრუქცია, სხვა, თავის კონსტრუქციაზე ააგო, რომელიც ეყრდნობოდა „თავისუფალი“ ტირანისა და დამონებული ადამიანის ურთიერთობას. განა ეს მოტივი არ არის ა. სუმბათაშვილის ამ პიესაში? რასაკვირველია, არის, მაგრამ არა ისე რელიეფურად გამოკვეთილი, როგორც ეს ჩვენმა რეჟისორმა დაინახა. რეჟისორის კონცეფციაზე აგებული ამ ახალი კონსტრუქციის შესაბამისად მოქმედების ახალი ღერძის აუცილებლობაც დადგა დამდგმელის წინაშე. მრავალი სცენური ეპიზოდი, სიტყვიერი მასალა (დიალოგები, მონოლოგები) ამოვარდა თუ შეიკვეცა ზოგიერთი მთავარი როლი ეპიზოდურ როლად იქცა და პირუკუ. მნიშვნელოვნად შეიცვალა სოლომანისა და ოთარ-ბეგის დრამატურგიული ფუნქციაც.

რასაკვირველია, რ. სტურუას კარგად ესმოდა, რომ „ღალატის“ დაცლა პატრიოტულ-ეროვნული სულისკვეთებისაგან, მთავარი გმირის — თამარ-ზეინაბის სამშობლოსადმი უმაგალითო, ერთგულებისა და თავგანწირვის უგულვებელყოფა აბსოლუტურად დაამახინჯებდა პიესის მხატვრულ-შინაარსობრივ ორიგინალობას და მისი ემოციური ზემოქმედების ძალას მინიმუმამდე შეამცირებდა. ამიტომ მან ზეინაბის ხაზი უცვლელად დატოვა, მხოლოდ გაათავისუფლა იგი მაღალ-პათეტიკური ინტონაციებისაგან, რომანტიკული ეფექტურობისაგან და რომანტიკულ-ტრაგიკული გმირი რეალისტურ-ტრაგიკულ გმირად აქცია, საქართველოს ერთგვარ სიმბოლო-სახედ. ცხადია, მაშინ რ. სტურუა არ იცნობდა გრიგოლ რობაქიძის მიერ 1910 წლის 9 მარტს წარმოთქმულ სიტყვას ზეინაბის გასამართლებლად (წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სასარგებლოდ გამართულა ა. სუმბათაშვილის „ღალატის“ გმირების ოთარ-ბეგისა და ზეინაბის გასამართლება. ეს სიტყვა განმეორებით დაიბეჭდა ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1988 წ.), სადაც ძალზე ღრმად არის გაანალიზებული პიესის ამ გმირი ქალის ზნეობრივი ბუნება: „დედოფალი ზეინაბი თვითონ ტანჯვაა, მისი ხორციელი ყოფა... ყოველი სხვა გმირის ტანჯვა უფრო ინდივიდუალურია, ვიდრე მსოფლიური; ზეინაბის ტანჯვა კი ტანჯვაა მთელის ერის, მთელის სამშობლოს, საუკუნეობით ტან-

ჯულისა და წამებულის... იგი არ არის უბრალო პიროვნება, სული მისი ალარ არის ინდივიდუალური: იგი ქცეულია სამშობლოს პიროვნებად, მასში სახიერებულია საქართველოს სული, ზეინაბ ალარ არის ზეინაბ: იგი მხოლოდ სიმბოლოა ობოლი სულის, მაგრამ სიმბოლო უფრო ნამდვილი და ხორცშესხმული, ვიდრე პიროვნება კერძო ადამიანისა...

რამდენად უფრო ახორციელებს რომელიმე შვილი ერის კოლექტიურ სახეს, იმდენად იგი საკუთარ სახეს სცილდება, ჰკარგავს მას, ან უკეთ რომ ვთქვათ, ისხამს ახალს სახეს, იდუმალს, სიმბოლიურს".

დიახ, არ იცნობდა რ. სტურუა დიდი მწერლის ამ სიტყვებს, მაგრამ იგი იდუმალი ძალით თავად მისწვდა ზეინაბის ხასიათის სიმბოლო-სახედ გადაქცევის აუცილებლობას.

ნიშანდობლივია, რომ პიესის თავისებური ადაპტაციისას, რ. სტურუას თითქმის არ შეუკვეცავს ზეინაბის როლი. ამ მაღალი სულისა და უმტკიცესი ნებისყოფის ქალის სახე სპექტაკლის ტრაგიკული კოლიზიის გამომხატველია და ერის ტრაგედიის უკუფენაც. სპექტაკლის ემოციურ ტონუსსაც სწორედ იგი წარმართავდა. მაგრამ ეს ემოციურობა ზ. კვერენჩხილაძის მიერ გამოხატული იყო არა ზეაწეული ტონით, არამედ დიდად თავშეკავებული შინაგანი ექსპრესიით, მელოდრამატიზმისაგან თავისუფალი დრამატული დაძაბულობით. ამ სახის გარეგნულ სიცივეში, დაძაბულ ჩურჩულში იგრძნობოდა დაურვებული, ლავამამოდებული მგრძნობიარობა, თუმცა მსახიობი ზოგიერთ სცენაში არ ერიდებოდა რომანტიკული თეატრის გმირისათვის დამახასიათებელ აღმაფრენასა და ერთგვარ დეკლარაციულ რეჩიტატივსაც კი. მისი მიუკარებლობა, დაფარული განზრახვისა და ურვისაგან წარმოქმნილი ტკივილები, მოკრძალებისა და დისტანციის ატმოსფეროს ქმნიდა.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე ავანსცენაზე იდგა უფოთლო, ნორჩი, სუსტი ხე. ბნელით მოსილი სცენის სიღრმიდან გამოდიოდა შაოსანი ქალი და ამ ხის ძირში დაემხობოდა. ეს სუდარაშოსილი ქალი ზეინაბი იყო. რეჟისორი მხოლოდ ზეინაბ — ზ. კვერენჩხილაძეს აძლევდა ნებას ხელით შეხებოდა ამ წმინდა ხეს. ეს ხე უკვდავი სულის, სუსტი, მაგრამ „წაუქცეველი" სულის სიმბოლო იყო

(ორგზის მოუქნევდა მას წალდს სოლეიმანი და ორივეჯერ უძლურად დაუშვებდა დაბლა).

მხატვარ გ. მესხიშვილის და რეჟისორის ეს ჩანაფიქრი კარგად ამოიცნო მ. კოსტავამ: „ავანსცენაზე აღმართული ნერგი სხვა არაფერია, თუ არა იმ დაუშრეტელი სასიცოცხლო ძალების სიმბოლო, რომელსაც ნიადაგ გამოჰყავდა სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე მრავალგზის მდგარი საქართველო გასაჭირიდან, გარშემოჯარული მუსლიმური ოკეანე რომ უპირებდა შთანთქმას“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1975 წ.).

აშკარა იყო ამ ხე — სიმბოლოსთან ზეინაბის ანალოგი: იგიც ცხოვრების ქარიშხალში მდგარი მედგრად უმკლავდებოდა ჭირ-ვარამს, ირხეოდა ვითარც ლერწამი ქარში, მაგრამ თავის არსებას არ ღალატობდა. აღსანიშნავია, რომ ამ ნერგის ქვეშ დამხობილი დედოფალყოფილის სულისშემძვრელ ფიგურას სპექტაკლის ფინალშიც ვხედავდით, სწორედ იმავ პოზაში, რაც პირველივე სცენის მიზანსცენაში ვიხილეთ.

„ახლა იმის გარკვევასაც შევეცადოთ, თუ რაში დასჭირდა რეჟისორს ერთგვარი თაღის შექმნა პიესისათვის, რად მოათავსა მან სპექტაკლის დასაწყისშიც და ფინალშიც მხევალი სიდონიას მსგავსად სუდარაგადაფარებული დედოფალი თამარი ნერგის ქვეშ? ვფიქრობთ, იმიტომ, რომ მატიანეში წვდომის ალღომ მას აქაც არ უმტყუნა, სიდონია ხომ მარად ქალური საწყისის სიმბოლოა, დედობრივი სითბოს, დური ერთგულებისა და ქალწულებრივი სიწმინდის მაერთებელი, იზიდავით, თუგინდ ძალზე მგლოვიარე ღვთისმშობელივით შავოსანი“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1975 წ.).

მხატვარ გ. მესხიშვილის სცენოგრაფია აბსოლუტურად თავისუფალი იყო კონკრეტულობისაგან (კონკრეტული საგანი სიმბოლოს შინაარსს იტევდა), ყოფის აქსესუარებისაგან, რომანტიკული თეატრის ბუტაფორიისაგან. ყველაფერი შავი წყვდიადიდან ამოდიოდა. მხოლოდ ფარდის წინ, ავანსცენაზე ობლად მდგარ ხის ნერგს ვხედავდით. სრულ სიბნელეში იხსნებოდა ფარდა და სცენური გარემოს კონტურებს ვერ არჩევდა თვალი („გაიხსნება თუ არა ფარდა, ყველაფერი სიბნელიდან აღმოცენდება... ეს „ქართლის ცხოვრების“ დიდი ღამის წიაღიდან ამოტყორცნილი სამყაროა“. გ. ხუხაშვილი. გაზ. „კომუნისტი“, 23. 01. 75). შემდეგ, როცა

სცენა ნათდებოდა, შეგვეძლო შეგვენიშნა, რომ სცენოგრაფიის კონტურები საქართველოს რუკის მოხაზულობას იმეორებდა. ცხადია, ასეთი სცენოგრაფია (და რ. სტურუასეული გააზრება დრამისა) ვერ მოითმენდა ოთარისა თუ სოლეიმანის ბრწყინვალე, მდიდრულ სასახლეებს, მრავალსართულიანი თბილისის სილუეტს, მისი „აკორდით“ — მეტეხის ციხით. აქ ყოველი საგანი ზოგად იდეას, მარადიულობის იდეას ემორჩილებოდა (ხის ნერგი „ცხოვრების ხე“, გვირგვინი, სცენის შუაგულიდან სიღრმისაკენ წასული კიბის დამაგვირგვინებელი ილეკროს უზარმაზარი ხატი — წმინდა გიორგის გამოსახულებით, „მატიანე“, რომელიც განუშორებლად თან დააქვს საბა-ბერს და ა. შ.).

ფერთა სიმბოლიკის კანონებს ემორჩილებოდა აგრეთვე კოსტიუმების ფერები და მათი მონაცვლეობა-დაპირისპირება, მაგრამ ეს სიმბოლიკა დრამატული ფუნქციით იყო დატვირთული.

საგულისხმო და უეჭველად შთამბეჭდავი იყო აშკარად რომანტიკული თეატრის არსენალიდან წამოსული ეფექტი: საორკესტრო ნავიდან ნელი, გამოზომილი ნაბიჯით ამოდიოდა სოლეიმან მეფე. მეწამული ფერის გრძელი მოსასხამი ემოსა. მედიდურად, თითქოს ვერ ხედავსო, გადააბიჯებდა, შუაზე გადაუვლიდა ნერგის ქვეშ დამხობილ სუდარაგადაფარებულ თამარ დედოფალს. სოლეიმანის მოსასხამი დედოფლის მთელ სხეულზე გადაცოცდებოდა და თითქოს უხილავმა ბრჭყალებმა გამოსდესო სუდარას თავისი წამახული წვერი, ისე გადააცლიდა და თან გაიყოლებდა ეს მოსასხამი ქალის საბურველს. თამარ დედოფალი ანაზდად გადაიქცეოდა სოლეიმანის მეუღლედ — ზეინაბად, რომელსაც უკვე მეწამული ფერის სამოსი ეცვა. ეს მეწამული ფერის კოსტიუმები — ოთარსაც ამ ფერის კოსტიუმი ეცვა — ტრაგედიის განვითარებასთან ერთად მოყვითალო-მოთეთრო, ღია ჩალისფერი კოსტიუმებით იცვლებოდა, რაც გმირთა სულიერ გრადაციას გამოხატავდა ვიზუალური ხერხით. მეწამული და მზისფერი ლაქების დრამატული კონტრასტი სცენის პანორამაში მეორდებოდა — მაშინ, როცა ზეინაბის ვაჟიშვილს — ერეკლეს სამეფო პორფირს წამოასხამდნენ, ამ პორფირის გრძელი ბოლო ზედ გადაუვლიდა და შემდეგ ზედ დაეფარებოდა მთლიანად სოლეიმანის სისხლიან წამოსასხამს... ტრაგედიის პირველ სცენებში დომინირებული შავი ფერი, მრუმე ღამისა და

მზიანი დღის კონტრასტი, ქართული საგალობლების („ღმერთი უფალი“, „ალილუია“, „შენ ხარ ვენახი“) და სპარსული ფოლკლორის ჰანგების „შეჯახება“, დაძაბული, დახშული ხმებისა და მთრთოლვარე შეძახილის („ქრისტე აღდგა, ოთარ!“) თუ სიჩუმის გამკვეთი წამოძახილის („ჭეშმარიტად!“) და მძიმე პაუზების მონაცვლეობა უეჭველად ჰქმნიდა ემოციურად დაძაბულ განწყობილებას.

მაშ, რით უნდა ავხსნათ ის გარემოება, რომ ეს ერთგვარად პროგრამული სპექტაკლი, რ. სტურუას სიტყვებს თუ გამოვიყენებთ — „მცხუნვარე პიესიდან“ ერთობ „წყნარ“ სპექტაკლად იქცა? არა მგონია, ამის მიზეზი მხოლოდ ის იყოს, რომ რეჟისორმა მრავალი პათეტიკურად „მცხუნვარე“ ეპიზოდი შეკვეცა, მოქმედი პირების ფუნქციათა მასშტაბები შეცვალა და თავისი კონცეფციის მაგისტრალურ ხაზზე ააწყო მოქმედება. თუ რ. სტურუას მიერ ადაპტირებულ ტექსტს გავეცნობით, დავინახავთ, რომ პიესა უფრო დინამიკური გახდა (განთავისუფლდა პარალელური ეპიზოდებისა და მოქმედებისაგან), უფრო მიზანსწრაფული, მაგრამ ეს მიზანსწრაფვა მხოლოდ სპექტაკლის კონცეფციის ფილოსოფიურ-ეთიკური დასკვნებისაკენ იყო მიმართული. ამის გამო პიესის მრავალი ეპიზოდი „დალაგდა“ ერთ მწყობრ სისტემად (მოტივაციის გასაძლიერებლად საჭირო გახდა ახალი სიტყვიერი მასალის დამატებაც) და რაც ამ მკაცრმა კონსტრუქციამ ვერ დაიტია, საერთოდ შეიკვეცა.

არც იმის გამო დამცხრალა სპექტაკლის შინაგანი პათოსი, რომ პიესის ტონალობა შეიცვალა — აქ ყველაზე სასტიკ განაჩენსაც კი ჩუმი ხმით წარმოთქვამდნენ, შთაგონებით სავსე პატრიოტულ სულისკვეთებას არაადეკვატური ვნებით და ტემპერამენტით გამოხატავდნენ, ხოლო პათეტიკური ჟესტი შეცვლილი იყო გაწონასწორებული, გამოზომილი, „მშვიდი“ ჟესტიკულაციით.

სპექტაკლს, ჩემი აზრით, ორმა გარემოებამ ავნო. პირველი ის იყო, რომ მსახიობები ბოლომდე არ მიენდნენ რეჟისორს, არ მიჰყვნენ მის სტილისტიკას. ერთი მხრივ, პიესის შინაგანი პათოსი და ამაღლებული მეტყველება მათ (ინერციით?) რომანტიკული თეატრისაკენ „ეზიდებოდა“, მეორე მხრივ, რეჟისორის რაციონალური,

მკაცრად რეგლამენტირებული სიტუაციები ინტელექტუალური თეატრის სტილისტიკისადმი მორჩილებას მოითხოვდა მათგან.

სპექტაკლის პირველი-ორი წარმოდგენის დროს მსახიობები რეჟისორის „დიქტატს“ ემორჩილებოდნენ, მისი ესთეტიკის საზღვრებში რჩებოდნენ. შემდგომ მსახიობები „გაექცნენ“ რეჟისორის სქემას, დაარღვიეს მისი სტილისტიკის მთლიანობა და სპექტაკლი ტრადიციული რომანტიკული თეატრის სტილს მიუსადაგეს. აი, მაშინ აშკარად დაირღვა სპექტაკლი, გაიხლიჩა სხვადასხვა სტილთა შეუთანხმებელი მეზობლობის შედეგად. მან დაკარგა ერთიანი სახე და ესთეტიკური კონცეფცია.

მაგრამ, როგორც ჩანს, უმთავრესი მაინც სხვა იყო. ა. სუმბათაშვილის პიესის რომანტიკული არსი, მისი შინაგანი პათოსი არანაკლები სიძლიერისა აღმოჩნდა, ვიდრე რეჟისორის კონცეფცია. თვით პიესა აიძულებდა რეჟისორს ნებსით თუ უნებლიეთ ისეთი მხატვრულ-სცენური მეტაფორები გამოეყენებინა, რომელიც რომანტიკული თეატრის პრეროგატივაა. სრულიადაც არ უარვყოფ რომანტიკული თეატრის დიდ ემოციურ ზემოქმედებას, როცა იგი თავისუფალია ყალბი პათეტიკისაგან და ზეაწეული პათოსური მეტყველებისაგან. მაგრამ აქ, რ. სტურუას წმინდა რომანტიკულ საფუძველზე თავისი ინტელექტუალური თეატრის შენობის აღმართვა სურდა. იმთავითვე გარკვეულ წინააღმდეგობას შეიცავდა ეს ჩანაფიქრი. საბოლოო შედეგის მიღწევისათვის თვით პიესის არსი უნდა შეეცვალა, მან კი მხოლოდ კონცეფცია შეცვალა (ე. ი. როგორც ვთქვი, მთავარი ღალატის თემა კი არ იყო, არამედ მონობის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური ასპექტი) და ამის მიხედვით ააწყო ეპიზოდების თანამიმდევრობა.

რასაკვირველია, რომანტიკული თეატრის აქსესუარი — სიმბოლო იყო ავანსცენაზე მდგარი ხის ნორჩი ნერგი, კიბის თავში აღმართული ილეკროს გაბზარული ხატი, რომელიც სპექტაკლის ბოლოში განიხვნებოდა და სიღრმიდან წამოსული შუქი გაანათებდა ანანიას ხელებით შემართულ სამეფო გვირგვინს, რომელიც სპექტაკლის რომელიმე გმირის შუბლს კი არ დაამშვენებდა, არამედ რეჟისორის მიერ ნაგულისხმევი ხალხის წიაღიდან გამოსულ გმირს. სპექტაკლის ფერთა სიმბოლიკაც რომანტიკული თეატრის იდეით იყო შთაგონებული. რეჟისორის მიერ მიგნებული ეს მხატ-

ვრული პასაჟები მაღალი გემოვნებითა და აზრის სიღრმით იყო აღბეჭდილი, მათი ფუნქცია ზუსტად განსაზღვრული, მაგრამ თანდათანობით ისინი წინ გამოვიდნენ და სპექტაკლის დომინანტად იქცნენ, ერთგვარად გარეგნულ ინდიკატორებს დაემსგავსნენ.

სტილის აღრევა, კოლაჟი, სხვადასხვა ჟანრების პოლიფონია ასე ბრწყინვალედ გამოვლენილი „ყვარყვარეში“ და შემდეგ „კავკასიურ ცარცის წრეში“, ეს პრინციპად ქცეული მხატვრული აზროვნება, აქ თავისი ბუნებით კონფლიქტური იყო. საბოლოოდ, სპექტაკლი არც რომანტიკული იყო და არც ინტელექტუალური, თუმცა ცალკე ორივე ამ თეატრის პრინციპები მხატვრულ სიმართლეს არ იყო მოკლებული.

პირველივე სცენაში ვგრძნობდით, რომ ჩვენთვის ყველასათვის ცნობილი პიესა სრულიად განსხვავებული სტილისტიკით იქნებოდა წარმოდგენილი, რომელიც მთლიანად დაარღვევდა ადრეულ სტერეოტიპებს. ყველაფერი აქ სიბნელიდან, შავი სამყაროდან გამოდიოდა. ობლად აღმართულ ხის ძირში დამხობილ შაოსან ქალს სცენის სიღრმიდან წამოსული შავადვე ჩაცმული სამი მამაკაცი უახლოვდებოდა (საბა ბერი — გ. საღარაძე, ანანია — გ. გეგეჭკორი, ბესო — კ. საკანდელიძე), მაგრამ მათი მზერა ამ ქალისაკენ კი არ იყო მიმართული, არამედ ჩვენკენ, დარბაზში მსხდომთაკენ. ისინი გვაუწყებდნენ: რომ დადგა საბედისწერო ჟამი ხალხის ცხოვრებაში — კათალიკოსს თავი მოჰკვეთეს, შეურაცხყვეს ერის სინდისი და რწმენა. კათალიკოსის მიერ აღდგომის დღეს შემოკრული ზარის ხმა (ამ შემოკვრით კათალიკოსი ეურჩა სოლეიმანის ბრძანებას) ან გააღვიძებს ხალხის სულში დაუნჯებულ პატრიოტულ გრძნობას, აამღელვარებს მის სანუკვარ ოცნებას თავისუფლებაზე ან გულგრილს დატოვებს მას, რაც მისი სულიერი მონობის, საბოლოო შეგუების ანუ დაღუპვის მაუწყებელი იქნება. ასეთი მძაფრი ალტერნატივით იწყებოდა სპექტაკლი. მის პროლოგში გადმოტანილი ეს ბიძგის მიმცემი მოტივი აძლიერებდა ჩვენს ინტერესს შემდგომი ამბებისადმი. სიტუაციას ისიც ძაბავდა, რომ კათალიკოსს თავი მოჰკვეთეს ქართველის (ქაროველყოფილის), ოთარის და არა ყარა-იუსუფის (როგორც ეს პიესაშია) ბრძანებით... სცენის სიბნელეში დაძაბულად, ჩუმად წარმოთქმული ეს სიტყვები რაღაც იდუმალებითა და საშინელის მოლოდინით ავსებ-

და სცენას. სპექტაკლის დასაწყისში გადმოტანილი ეს ტრაგიკული თხრობა იყო პირველი იმპულსი, რათა გაშლილიყო შეურიგებელი პაექრობა, გამართულიყო უმძაფრესი კამათი დამპყრობელსა და დაპყრობილს შორის, რომლის დროს ხშირად პარადოქსულ დასკვნებამდეც კი მივყავდით რეჟისორს.

ეპიზოდიდან ეპიზოდში, დიალოგიდან დიალოგში, ფრაზიდან ფრაზაში გადადიოდა ეს ინტელექტუალურ-ემოციური კამათი, აზრთა უმძაფრესი ჭიდილი და ჩვენ ვგრძნობდით, ამ შემთხვევაში, პიესის რეჟისორული მონტაჟის მკაცრ თანმიმდევრობასა და ლოგიკას.

რეჟისორის ამ ჩანაფიქრის შესაბამისად უმთავრესი გახდა ორი ხასიათის, ორი პოლარული გმირის — სოლეიმანისა და საბა ბერის დაპირისპირება. ამ კონფლიქტის გამჭოლ ხაზს ხორცს ასხამდა პიესის სხვა მოქმედი პირების ცხოვრება, რომელიც, ზოგჯერ, რეჟისორის ნებით, სპექტაკლის პერიფერიებშიც კი გადავიდა. ამგვარად, სოლეიმანი იქცა სპექტაკლის ერთ-ერთ ცენტრალურ ფიგურად, ლაიტთემის ერთ ძირითად „ხმად“, რომელსაც უნდა გამოეკვეთა რეჟისორის აზრი. ამ როლს კახი კავსაძე თამაშობდა. ეს იყო ახალგაზრდა მსახიობის ერთ-ერთი ის უპირველესი სცენური გმირი, რომელიც მხოლოდ „მთავარი“ კი არ არის იმის გამო, რომ მოქმედების წარმართვისთვისაა აუცილებელი. იგი მთავარი იყო რეჟისორის კონცეფციის მიხედვით და ამგვარად, კონფლიქტის ეპიცენტრში მოქცეული. დიდი ხნის შემდეგ კ. კავსაძეს ვკითხე თუ როგორ და რანაირად მუშაობდა მასთან რ. სტურუა ამ როლზე: „თავიდან, როცა ჯერ მხოლოდ როლების განაწილება იყო ცნობილი, რობერტ სტურუამ პირველი რაც მითხრა, იყო — კახი, შეგიძლია ხმის შეცვლა?

— შემიძლია.

— ისე კი არ მინდა, სცენაზე რომ იცვლიან ხმას, მე გეკითხები, საერთოდ თუ შეგიძლია ხმის შეცვლა საავსებითო“...

ამ მოკლე დიალოგიდან ნათელია, რომ რ. სტურუა იმთავითვე თავისებურად ხედავდა სოლეიმანს, „ესმოდა“ მისი ხმა. მართლაც, საოცარი მეტამორფოზა განიცადა კ. კავსაძის არა მარტო ხმამ, არამედ, მთელმა მისმა მსახიობურმა არსმა. გამხდარი, მაღალი სოლეიმანი... შავად შემოსილი მისი სხეული მოძრაობდა აჩრდილის სიმ-

სუბუქით და მოუხელებელი იდუმალებით იყო სავსე. ასეთ ადამიანებს საკუთარი ჩრდილი — სატანის მსგავსად — დაკარგული აქვთ. მისი ყველა მოძრაობა, ჟესტი უსისხლო და უხორცო არსებას ეკუთვნოდა — დუნე, შემპარავი, თითქოს დაღლილი ქცევა ამოუცნობ ვერაგობასა და კობრას მრისხანებას ფარავდა. ტანზე, კიდურებზე შემოსხეპილი ტანსაცმელი, კიდევ უფრო თხელსა და „უხორცოს“ აჩენდა. ლაპარაკობდა ხმადაბლა (ზოგჯერ ხმა უწყდებოდა), თითქმის ჩურჩულით, თრობას მიძალებული ეს ჰედონისტი, რომელიც ცხოვრების ამაოებისგან მოგვრილ მოწყენილობას და სიმძიმილს თრიაქით ინელებდა, ერთდროულად ფიზიკური და სულიერი ტკივილებით იყო განაწამები. ყოველი ფრაზის წარმოთქმა აუწერელ ტკივილს აყენებდა სხეულის რომელიღაც ნაწილში, დიდი ძალის მოკრება სჭირდებოდა ლაპარაკისას. რთული გრადაცია იყო — შეიძლება გვეფიქრა, რომ ეს ცბიერი კაცის, ვერაგი პოლიტიკოსის ნიღაბი იყო, რომელსაც, მშვიდად, ინტონაციის გარეშე შეეძლო სასიკვდილო განაჩენის გამოტანა. მე პირადად ეს სახე მაგონებს მ. ბულგაკოვის მიერ ბრწყინვალედ, პლასტიკური სიცხადით დახატულ დიდი ინკვიზიტორის სახეს („ოსტატი და მარგარიტა“), რომელიც იერუშალაიმში თავისი სასახლის ვერანდაზე, აუწერელი თავის ტკივილით გაწამებული, ხმადაბლა, ძლივს გასაგონი ხმით ესაუბრება შეპყრობილს — ჭაბუკ მქადაგებელს იეშუას და თითოეული სიტყვის წარმოთქმისას გრძნობს, რომ ტვინის სიღრმეში რაღაც ინძრევა და სტკივა. რაღაც ატავისტური და მაზოხისტურიც იყო კ. კავსაძის სოლეიმანში, ისევე როგორც თრიაქის მოწევა სანეტარო ნირვანაში აგდებდა და ყოფიერებიდან ჰალუცინაციების სამყაროში გადაჰყავდა, ასეთივე ნეტარებით ბრუნდებოდა ამ ხილვებიდან რეალობაში: წელს ზემოთ გაშიშვლებულ სხეულზე მათრახს უტყლაშუნებდა ქალი და ყველაზე მეტად ის სიამოვნებდა, რომ ამას სწორედ ქალი სჩადიოდა იშვიათი გამეტებით. თითქოს ამ წამებაში სოლეიმანი პათოლოგიურ სექსუალურ ლტოლვასაც ახშობდა საკუთარ სხეულში. მაგრამ კ. კავსაძის სოლეიმანი, ამავ დროს, გონიერი და ტრაგიკული პიროვნება იყო. ამაში მდგომარეობდა რეჟისორის ჩანაფიქრის სიახლე — ეს დამპყრობელი, დამმონებელი, სხვისი გამაუბედურებელი თვითონაა მონა, თვითაა უბედური, ტანჯული. იგი მონაა მე-

ტროპოლიის განუსაზღვრელი ექსპანსიის, მისი დაუკმაყოფილებელი სიხარბისა. დაპყრობილი ხალხის მუდმივ მორჩილებაში ყოლა ამ მოვალეობის მონად აქცევს. საბა ბერთან საუბარში ამბობდა, რომ ირანის მშრალი და მცხუნვარე ტრამალები მირჩევნია აქაურ სამოთხისებურ სილამაზესო. გაუვალ სკეპსისს მოეცვა მთელი მისი არსება, მის თვალში ყველაფერს ფასი ჰქონდა დაკარგული: სულიერ ამაღლებას, თავისუფლებისაკენ ლტოლვას, სალოცავებს — საკუთარ ძირებს მოწყვეტილი ადამიანი უბედურია, უცხო მხარეში მოსული კი, როგორც დამპყრობელი — ათასგზის უბედური. მბრძანებლად მოვლენილი აქ თავს ისე გრძნობს, თითქოს იძულებით გადასახლებაში იყოს. ეს კიდევ უფრო ახელებს და განურჩეველს ხდის ყველასადმი. შეუძლია მთელი დაპყრობილი ხალხი ამოჟლიტოს, ქართველთა მატიანეს დააფურთხოს, წალდი მოუქნიოს სიცოცხლის ხეს — ავანსცენაზე მდგარ ნერგს. მაგრამ ეს აშკარად გამოვლენილი მტრობა არაა იმდენად საშიში (რადგან მისი გაცნობიერება შეიძლება), რამდენადაც სხვა, უფრო ფარული (და ამდენად ძნელად შესაცნობი) და ვერაგული განზრახვა. მას სურს მოშალოს, დაანგრიოს დაპყრობილი ერის მორალური საყრდენები, გააბიაბრუოს მისი ყველაზე წმინდა იდეალები და მისწრაფებანი და ამ გზით სულიერად გახრწნას, ზნეობრივად გადაგვაროს ერი. შიშის დამთრგუნველ მაგნეტიზმს ავრცელებს და მის ირგვლივ იქმნება საშინელი მოლოდინის შეგრძნება, მიუხედავად იმისა, რომ ირგვლივ სიმშვიდე სუფევს და არაფერია მაუწყებელი წამლეკავი ქარიშხლის. საშინელია ეს სიჩუმე, ფრაზასა და ფრაზას შუა ჩამოწოლილი პაუზა. ეს სიჩუმეა, რომ ძაბავს ატმოსფეროს. მისი უზენაესი მიზანია მონობას შეაჩვიოს ხალხი, შეაგნებინოს მათ, რომ მონობა მათი არსებობის ერთადერთი ფორმაა. ამ სახის გაგებისათვის ცენტრალური ეპიზოდი იყო სოლეიმანის დიალოგი საბა ბერთან (რეჟისორის მიერ ჩამატებული!), აქ ერთმანეთის პირისპირ ორი სამყარო დგას, ორი იდეური საწყისი იბრძვის: საბა ბერის მოუკლავი წყურვილი და ლტოლვა თავისუფლებისაკენ და სოლეიმანის სკეპსისი. სოლეიმანი ხედავს სამყაროს წყობის იერარქიულ სიმახინჯეს (იგიც მონაა მასზე აღმატებულის), მან შეიცნო ეს სამყარო და სცნო იგი. საბა ბერმაც შეიცნო ეს სამყარო, მაგრამ არ სცნო იგი, რადგან ეს სინამდვილე ადამიანის სულს აკნინებს და

ამახინჯებს. ცალკეულ პიროვნებათა დაცემა კი საბოლოო ჯამში ერის თავისუფლებას სპობს.

ამგვარად, სოლეიმანის აბსოლუტური ანტიპოდია საბა ბერი. ბუნებრივია, ამის გამო იგიც სპექტაკლის მთავარ ფიგურად იქცა, რეჟისორის იდეის უპირველეს გამომხატველად. ეს როლი ერთერთი საუკეთესოა გურამ საღარაძის რეპერტუარში. მსახიობი გვიჩვენებდა მთლიან, გაუბზარავ პიროვნებას. მისი ანთებული, რწმენითა და შინაგანი გზნებით გაცისკროვნებული თვალები, სულის ენერგიას ამხელდნენ. ეს ენერგია სჭვივოდა მის ყოველ მოძრაობაში. სასოებით მკერდში ჩაკრული „ქართლის ცხოვრება“, რომელსაც მუდამ თან დაატარებდა, საკრალურ შინაარსს იძენდა. მისი გმირული სული უმალ ამ ისტორიული ქრონიკის მწველი სტრიქონებით იკვებებოდა, ვიდრე სასულიერო წიგნებით, თუმცა ქრისტესმიერი რწმენა საბას სულს აღაფრთოვანებდა და აწრთობდა. იგი, უპირველესად, ერის სულის სიწმინდისათვის მზრუნველი იყო და ამ მიზნის მისაღწევად არც მსხვერპლსა და სისხლის გაღებას არ უარყოფდა. ეს ხორცშესხმული იდეა საბოლოო ჯამში ყველაფერს ერეოდა, რადგან უზენაესის ნების გამომხატველი იყო. მაგრამ საბასთანა და ზეინაბისთანა ადამიანები უნიკუმები, ღვთით რჩეულები არიან და მათ ვერაფერს ვნებს ირგვლივ გაბატონებული უსამართლობა.

რეჟისორის ჩანაფიქრის ერთი უმთავრესი მიზანი კი იყო გაერკვია, თუ რა მოსდის მონობაში ჩავარდნილ ჩვეულებრივ ადამიანს, როგორ გარდაიქმნება, რა ფერისცვალებას განიცდის იგი. ამ თვალსაზრისით რ. სტურუასათვის ძალზე საინტერესო იყო ოთარბეგის სახე, რომელსაც ეროსი მანჯგალაძე თამაშობდა. ჯერ ის ვნახოთ, თუ როგორ შეიცვალა ეს სახე სპექტაკლის კონცეფციის შესაბამისად. დანაშაულებათა მთელი გალა აჰკიდა რეჟისორმა ოთარს. თუ ა. სუმბათაშვილის მიხედვით ოთარიც თამარ-ზეინაბივით გმირი იყო, რომელიც ორი ათეული წლის მანძილზე მალავდა თავის განზრახვას, ინიღბებოდა, შერიგებული და მორჩილი ვასალის ნიღაბს ეფარებოდა და შესაფერ წამს ელოდა, რათა სასიკვდილო დარტყმა მიეყენებინა დამპყრობლისათვის და ღირსეული რევანში აეღო მისი და მისი ერის ესოდენ მძიმე დამცირებისათვის, სპექტაკლში იგი რ. სტურუამ სრულიად განსხვავებულ-სახედ აქ-

ცია. ეს იყო ნამდვილი მედროვე, ანგარიშიანი, სიმდიდრეს დახარბებული, ყველაფერს საბოლოოდ შეგუებული. ასეთ ადამიანს ჩვენს დროში კოლაბორაციონალისტს უწოდებენ. მაგრამ რ. სტურუა აქ არ ჩერდებოდა. სპექტაკლში თითქმის გაჭრა ყარა-იუსუფის სახე, რადგანაც მისი ცოდვები რეჟისორმა ოთარს აჰკიდა. სპექტაკლის დასაწყისში უწყებული ამბავი კათალიკოსის სიკვდილით დასჯისა (როცა, როგორც ვთქვი, სცენური მოქმედების დინამიზმის იმპულსად იყო ქცეული), რომელსაც თბილისელთა აჯანყება მოჰყვება, ოთარის ქმედებას უკავშირდებოდა. იგი იყო კათალიკოსის სიკვდილით დამსჯელიც და აჯანყებულთა დასჯის მოთავეც. ქრისტიანული მორალისა და მამულიშვილური გრძნობის თვალსაზრისით ეს უკვე მიუტევებელი დანაშაული. იგი ცოდვილია როგორც ქრისტეს, ასევე ერის წინაშე. ასეთ კაცზე ვერ ვიტყვით, რომ ჯაჭვის პერანგის ქვეშ ჯვარი ჰქონდა დამალული. ასეთ უკიდურეს დეგრადაციამდე მიიყვანა რეჟისორმა ეს სახე. აქცია იგი რენეგატად და ტიპურ კონკისტადორად, რომლის მძვილი თანამოძმეებზე მძლავრობს. მწერალ ლ. სანიკიძის თქმით, ა. სუმბათაშვილის „ღალატის“ მოქმედ ძალთა მთავარი განლაგება და გააზრება ასეთია: „ერთიმეორის პირისპირ დგას ორი ბანაკი — დამპყრობელთა და დაპყრობილთა, ანუ ირანელთა და ქართველთა, ყოველი ეპიზოდი ამ „ორი ბანაკის“ („ირანელთა ხასიათები“ და „ქართველთა ხასიათები“) სამკვდრო-სასიცოცხლო ჭიდილის გამომხატველია. მოპირდაპირეთა ჭიდილი მაღალი დრამატიზმისა და პათეტიკის ფონზე ვითარდება და, თუმცა დიდი მსხვერპლის ფასად, მაინც სიკეთის აპოთეოზით მთავრდება.

რობერტ სტურუას „ვარიანტში“ უკვე აღარ არიან „ორბანაკოვანი ხასიათები“. აქ აღარ არიან „მხოლოდ კეთილნი“ და „მხოლოდ ბოროტნი“, არამედ აქ, არისტოტელეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ყველას ყველა თვისება ახასიათებს“ („კრიტიკა“, № 1, 1975).

სოლეიმანის ხასიათის ტრაგიკულ პლანში წარმოდგენით, მისი ხასიათის გაბზარვით რეჟისორმა უკვე დაარღვია ეს „ორბანაკოვნება“. ოთარიც კი თავიდანვე არ იყო ქართველთა ბანაკში. ოთარი — რეჟისორის გააზრებით — იმ ქართველთა განზოგადებული ტიპური სახე იყო, რომლებიც ფეხქვეშ ეგებოდნენ იარაღის ძალით

თუ მშვიდობის „მისიით“ შემოსულ მძლევართ, ჩინ-მედლებისა და სამეფო კარზე დაწინაურების მოლოდინში ფეხქვეშ ეგებოდნენ დამპყრობლებს და უმოწყალოდ არბევდნენ თავისიანებს (სოლეიმან-ხანის კარზე ოთარი მორჩილი მონა, მლიქვნელი კარისკაცი იყო. საკუთარ მამულში კი მძვინვარე ფეოდალი). ზოგადი სახე ასეთი „მამულიშვილისა“ თანამედროვე ასოციაციებსაც იწვევდა: — რამდენი დღევანდელი ქართველი, განცხრომას თავმიცემული, საკუთარ კეთილდღეობაზე და გამდიდრებაზე მზრუნველი, ყველაფერს ეგუება, ათას დამცირებას იტანს, ოღონდ საშვილიშვილოდ მოიხვეჭოს ქონება და სამშობლო, ქართველობა ფეხებზე ჰკიდია. აკი ამბობდა კიდეც: ჩვენ, ქართველები ომისათვის კი არა, სიცილ-ხარხარისათვის, ქეიფისა და დროსტარებისათვის ვართო გაჩენილი (დაუკვირდით, ამას ამბობს ერთ დროს რაინდული სიქველით სახელმოხვეჭილი მხედართმთავარი). ამის შემდეგ არ უნდა გაგვკვირვებოდა დამარცხებული სოლეიმანის სიტყვები — ჩვენ კი წავალთ, მაგრამ იმასაც ვნახავთ, უჩვენოდ როგორ იცხოვრებთო.

ურთულესი ამოცანის წინაშე იდგა ოთარის როლის შემსრულებელი ეროსი მანჯგალაძე. მაყურებელს უნდა ერწმუნა, რომ ამ დაცემული ადამიანის სულში შესაძლებელი იყო პატრიოტის ღვთიური ნაპერწკლის გაღვივება. მაგრამ როგორ უნდა „შემობრუნდეს“ ადამიანი, რომელმაც კათალიკოსი მოაკვდინა, ანანიას ხელით მორთმეულ წმინდა ხატს (იქნებ წაღმა მოექცესო, იმედოვნებდა ანანია) თვალ-მარგალიტი და ოქროს მოჭედილობა დანის წვერით ამოაცალა (რათა ეს სიმდიდრე სპარსეთს გასაგზავნ სხვა ძღვენს შემატებოდა), ხოლო ხატის ხის ჩარჩო, როგორც გამოუსადეგარი რამ ნივთი, შორს მოისროლა. დაბოლოს, კაცი, რომელიც ოქროვერცხლით მოოჭვილ სამოსელს ძვირფასეულობას აჭრის როგორც ზნედაცემული მძარცველი, ჩვენ თვალწინ აჯანყებულ ქართველთა წინამძღოლად უნდა იქცეს. მართლაც, თითქმის გადაუჭრელი ამოცანის წინაშე დააყენა რეჟისორმა მსახიობი. სომერსეტ მოემი ამბობს თავის „განსჯანში“, რომ ზოგჯერ ადამიანი ღელეს სიბინძურეში უნდა ჩავარდეს გულალმა, რომ ვარსკვლავებით მოოჭვილი ცის მშვენიერება იგრძნოსო. ასეთ სიბინძურეში წევს ოთარიც, ერთია მხოლოდ, მის გულში ერთადერთი ქალიშვილისადმი სიყვარულის უნაზესი და უღრმესი გრძნობა არ ჩამკვდა-

რა. ღრმა ჭალური ინტუიციით მიხვდა ზეინაბი, რომ ეს იყო ყველაზე სუსტი წერტილი ოთარის ბნელით მოცულ სამყაროში და სწორედ მისკენ წარმართა მან მთელი თავისი ძალა შთაგონებისა.

ყოფითი დეტალების ზუსტი დაცვით ასრულებდა ე. მანჯგალაძე როლის კულმინაციამდე „დალაგებულ“ ეპიზოდებს. იგი უმალ ყოფითობიდან ამოზრდილი ბოროტების სახება იყო. ამიტომაც მსახიობის შესრულებაში ყოფითი თეატრის პლანი იგრძნობოდა და გარკვეულად უპირისპირდებოდა რეჟისორის განზრახვას — ინტელექტუალური თეატრის ესთეტიკის მიხედვით სცენური მოქმედების აგებას. მე სრულიადაც არ მინდა იმის თქმა, რომ ე. მანჯგალაძის თამაში არ იყო დამარწმუნებელი (თუ მას განვსჯიდით რეალისტურ-ყოფითი თეატრის პრინციპების მიხედვით). პირიქით, მაგრამ აშკარა იყო წინააღმდეგობა დიდ მსახიობსა და დიდ რეჟისორს შორის. დიდი და თავისთავადი ნიჭის მსახიობი ეროსი მანჯგალაძე როლის შესრულების თავის კონცეფციას იცავდა და შინაგან წინააღმდეგობას უწევდა რეჟისორს. რასაკვირველია, ე. მანჯგალაძე ითვალისწინებდა ერთ სირთულესაც. ეს „ყოფითი“ ბოროტი გმირი, სპექტაკლის ფინალისაკენ რომანტიკულ აღფრთოვანებას უნდა შეეპყრო და გმირად ქცეულიყო. ოთარის როლის განვითარების და საერთოდ სპექტაკლის ერთ-ერთი კულმინაციური სცენა ბრწყინვალედ წარმართა მსახიობმა. ეს გახლდათ ქრისტეს რჯულზე ოთარის ხელმეორედ მოქცევის სცენა. გამანადგურებელი ყოყმანის, ეჭვების, სულში გაჩენილი უფსკრულის დაძლევის შემდეგ იგი ჩვენ თვალწინ გმირად გარდაისახებოდა. სად გაქრა მისი მლიქვნელური ქცევები, „ტკბილი“, მაამებელი საუბარი, მძლევრისადმი მორჩილებით სავსე სხეულის ამორფულობა. დედოფლის სიდიადის პირისპირ გულშეძრული ოთარი იჩოქებდა, შეწყალებას ითხოვდა და მისი ბრძანების შესრულებისათვის მზადყოფნას გამოხატავდა. მაგრამ ჯერ არ უწყოდა, თუ რა საქმისათვის მოუხმობდა დედოფალი. ზეამართული ჯვრითა და მახვილით შემოდიოდა საბა ბერი და ქრისტეს აღდგომას ახარებდა დედოფალსა და ოთარს. როგორღაც გაოგნებული ე. მანჯგალაძის ოთარ ბეგი მახვილით ხელში, ნელა წამოიმართებოდა. მის მოძრაობაში ჯერ არ იყო სიმტკიცე კაცისა, რომელმაც საბოლოო გადაწყვეტილება მიიღო. ნელა აუყვებოდა სცენის სიღრმისაკენ მიმართულ კიბეს,

რომლის თავში, როგორც ვთქვით, ილეკროს გაბზარული ხატი (ესეც სიმბოლო გათიშული, შუაგაპობილი ქვეყნისა) იყო აღმართული. ეს შენელებული, მძიმე ნაბიჯი, დაძაბული მოძრაობა, რომელიც მოლოდინის შემაძრწუნებელ წამებს ითვლიდა, შესანიშნავად შესრულებული მსახიობის და ასევე დადგმული რეჟისორის მიერ, დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ჩვენ ვხედავდით მსახიობის ზურგს და ვგრძნობდით, თუ რა ცეცხლი სწვავდა მის გულს. გამოგნებელი სიჩუმე იდგა სცენაზე — მსახიობის ქცევა არ იძლეოდა იმის საბაბს, რომ დარწმუნებით გვეთქვა — მოექცა ქრისტესაკენო, ვერც იმას ვიტყოდით, კვლავ უარყო ქრისტეო. დრამატულ დაძაბულობას და გაურკვევლობას განიცდიდნენ ზეინაბიც და საბა ბერიც. სცენაზე მდგარი გმირების ეს დაძაბულობა მაყურებელთა დარბაზს ელექტრონივით უვლიდა და ჟრუანტელს სცემდა. ამ დუმილისა და ხატისკენ ნელა წასული ოთარის ნელი მოძრაობის ატანა უკვე შეუძლებელი იყო. ასეთი წამის დადგომას ყოველთვის ბრწყინვალედ გრძნობს რეჟისორი (გავიხსენოთ, თუნდაც, მეფე ლირის შემოსვლის წინ სცენაზე დასადგურებული დამთრგუნველი სიჩუმე, რომელიც ზარივით რეკს), და აი, როცა ოთარი თითქმის მიეახლა ხატს და უნდა შეჩერდეს, მას ჩაესმოდა ზეინაბის და საბა ბერის მიერ მღელვარე ჩურჩულით წარმოთქმული — „ქრისტე აღდგა, ოთარ!“ არც ჩვენ, არც სცენაზე მდგარმა გმირებმა არ იციან, თუ რას მოიმოქმედებს ოთარი. დაჭიმული სიმი ისაა უნდა გაწყდეს და ანაზდად შემოტრიალებული ეროსი მანჯგალაძე თავისი განუმეორებელი ხმით, ხავერდოვანი და ღრმა ბარიტონით წარმოთქვამდა — „ჰეშმარიტად“. განწმენდის გზაზე შემდგარი ოთარი ხმალამართული იდგა, ჩვენსკენ სახემოპყრობილი, ხოლო მის უკან ცხენზე ამხედრებულ წმინდა გიორგის შეემართა შუბი. აღელვების გარეშე შეუძლებელი იყო ამ სურათის ცქერა.

„ჰეშმარიტად“ — ამბობდა მსახიობი და აქ გრძნობების ამოუწურავი სიღრმე იგრძნობოდა. ეს იყო მონანიებაც და აღმაფრენაც, ცრემლის სილბოც და მახვილის სიმკვეთრეც. მხოლოდ ეს ერთი სცენური წამი საკმარისი იყო, რომ მსახიობის დიდი ნიჭის ზეგავლენა გვეგრძნო. მაგრამ, მაინც „მონოტონურად ერთმნიშვნელოვანმა დეტალებმა ნაწილობრივ გააუფერულა ოთარ ბეგის სახე“ (გ. ხუხაშვილი, გაზ. „კომუნისტი“, 23. 01. 75.).

ღრმა აზრს იტევდა რეჟისორის მიერ მოფიქრებული ფინალი ამ როლისა. სოლეიმან ხანის დამმარცხებელ ოთარს სამეფო გვირგვინი გაუწოდეს (უფლისწული მკვდარია). ქვეყნის ტრაგედია ამაშია: წარსულში ერისა და ქრისტეს მოღალატეს სთავაზობენ ამ გვირგვინს. მართალია, ბრძოლაში გამოისყიდა წარსულის დანაშაული, მაგრამ განა ხალხი დაივიწყებს და მიუტევებს ესოდენ მძიმე წარსულს? ოთარი გრძნობს ამას და გაღვიძებული სინდისი არ აძლევს უფლებას თავზე დაიდგას სამეფო გვირგვინი. იგი უარს ამბობს ამ პატივზე და სცენაზე ჩამოწოლილ სიბნელეში უჩინარდება... სუდარაგადაფარებული ზეინაბი კვლავ ნერგის ქვეშ დამხობილა (ისევე როგორც სპექტაკლის დასაწყისში). უბედურ დედას და უბედურ დედოფალს ისღა დარჩენია, ტანჯვით გაშორდეს ამ ქვეყანას. იქვე დევს სამეფო გვირგვინი — ამ წუთში უპატრონო, უმეფო ქვეყნის სიმბოლოდ ქცეული. წინ გამოდის ანანია, დასწვდება გვირგვინს და ისევე, როგორც ოთარი ქრისტიანად ხელმეორედ მოქცევის დრამატულ წუთებში, ნელა აუყვება ხატისკენ მიმავალ კიბეს. ამჯერად კიბეზე თეთრად ელვარებს მეფე გიორგის მიერ დატოვებული ძვირფასი მოსასხამი. ილეკროს ხატისწინ დაჩოქებული ანანია ზეაღმართავს გვირგვინს, მოულოდნელად გაიხსნება ხატი და ტაძრის კარიბჭეს დაემგვანება. ღია კარიბჭედან ზარების რეკვის ხმა შემოიჭრებოდა სცენაზე. სცენა მთლად ბნელდებოდა, უკანასკნელად შევავლებდით თვალს ხის ნერგის ძირში დამხობილ ზეინაბს და ჩვენი მზერა მისწვდებოდა სცენის წყვდიადიდან სინათლის სხივით გამოტაცებულ ანანიას ხელებს, რომელთაც გვირგვინი ეპყრათ... სივრცისაკენ მიმართული ეს გვირგვინი აღარ ეკუთვნოდა რომელიმე კონკრეტულ პიროვნებას. სპექტაკლის აწმყოში არსებული არც ერთი ადამიანი არ არის ღირსი ამ გვირგვინისა. მხოლოდ დრო, მომავალი შობს ხელისუფლების ამ სიმბოლოს პატრონს. მთელი ეს სცენური ეპიზოდი დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებდა, მაგრამ როგორღაც უცხოდ აღიქმებოდა რ. სტურუას რეჟისორული სტილისტიკისათვის. შემდგომში იგი აღარსად მიმართავს ასე პირდაპირ, ადვილად წასაკითხ მეტაფორას.

სტილისტიკურმა წინააღმდეგობებმა საგრძნობლად შეასუსტა სპექტაკლის ზემოქმედებითი ძალა. იგი თავს იჩენდა როგორც მსახიობთა შესრულებაში, ასევე მთლიანად სპექტაკლის მხატვრულ

გადაწყვეტაში. რეჟისორის მკვეთრად გააზრებული რაციონალიზმი გამოხატული იყო იმაში, რომ სპექტაკლის ლაიტთემად სწორედ ის ეპიზოდები იქცა, სადაც გაშიშვლებული იყო აზრი და მოქმედების სიმახვილე შეცვალა პიესის მოქმედ პირთა შორის გამართულმა კამათმა, ურთიერთობათა პათოსი — ფსიქოლოგიური სიმართლისაკენ ლტოლვამ, მაღალი რეგისტრი — დაბალმა რეგისტრმა, დრამატული სიმძაფრე — რაციონალურმა ლაპიდარობამ, ამავე დროს, სპექტაკლის მეტაფორულობა, მისი სიმბოლიკა, უმალ სპექტაკლის ბრწყინვალე ჩარჩოს როლს ასრულებდა, ვიდრე მისი ორგანული ნაწილი იყო. სპექტაკლის ეკლექტიკურობა ამჯერად აღიქმებოდა არა როგორც რეჟისორის პოზიცია, არამედ როგორც მისი არათანმიმდევრობა.

„რატომღაც შემოქმედზე მისი უკანასკნელი ნამუშევრების მიხედვით მსჯელობენ ხოლმე. ფიქრობენ, როგორც ჩანს, რომ აქ დასრულდა მისი შემოქმედებითი ფორმირება. მაგრამ თეატრში ყველაზე მთავარია — მოძრაობა და ძნელია საკუთარი ბედის წინასწარმეტყველება. დღეს მე შემიძლია, ალბათ, ვთქვა, რომ ჩემთვის ყველაზე ძვირფასია თეატრის შეგრძნება როგორც დღესასწაულისა. უნარი იმისა, რომ გაიცინო შენს თავზე და შენს საკუთარ წარუმატებლობაზეც აგრეთვე“ (გაზ. «Сов. культура» 05. 12. 80).

„წარმატება მცდარი და ვერაგი რამაა. იგი ჩემში უმალ საფრთხის გრძნობას იწვევს, ვიდრე კმაყოფილებას.

თეატრი ცოცხალი ორგანიზმია და მისთვის, ადამიანთა მსგავსად, უცხო არ არის შეცდომები. მე მგონია, იგი არა დიდების შარავანდედში ეძიებს თავის სახეს, არამედ სწორედ თავის შეცდომებსა და თავის მარცხში. როცა იგი რამეს კარგავს, იგი მაშინ იძენს რაღაცას, იმუშავებს თავის ხელწერას, თავის სტილს. ეს პროცესი დაუსრულებელია.

რუსთაველის თეატრს ერთი დიდი ტრადიცია აქვს. ეს არის ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების კორიფეების კოტე მარჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის, აკაკი ხორავას, აკაკი ვასაძის, სერგო ზაქარიაძის მიერ საფუძველჩაყრილი ტრადიცია განუწყვეტელი განახლებისა. ეს ტრადიცია დღესაც ცოცხალია“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 17. 06. 84 წ.).

„გამარჯვების შემდეგაც თუ არ ვგრძნობთ,
რომ არსებობდა დამარცხების შესაძლებლობა,
მაშინ თვით გამარჯვებაც კარგავს ფასს“

(ბ. ბრეჰტი)

„კავკასიური ცარცის წრე“ მსუბუქად კი არა, არამედ სწრაფად, ერთი ამოსუნთქვით იბადებოდა თითქოს.

ამ სპექტაკლს წინ უსწრებდა „ყვარყვარე“, სადაც მე უკვე მივაგენი ბრეჰტისეულ სტილისტიკას. „კავკასიურ ცარცის წრეში“ მოხდა კონცენტრაცია წინარე სპექტაკლების რთული ძიებებისა... ეს სპექტაკლი ჩემთვის იყო გარკვეული ეტაპის დასასრული, ერთი გარკვეული მიმართულების ბოლოში დასმული წერტილი... „რიჩარდ III“ კი დასაწყისია, რაღაც განსხვავებულის, ჯერ გაურკვეველი გზის ძიებაა“ — ამას ამბობდა რ. სტურუა 1979 წლის 14 ივლისს მიცემულ ინტერვიუში („მოლოდიოჟ გრუზიი“).

უფრო ადრე კი (14. 02. 1978) ამავე გაზეთის კორესპონდენტთან საუბარში რეჟისორმა ძალზე საგულისხმო აზრი გამოთქვა: „უშუალოდ ამ სპექტაკლზე მუშაობისას მე დავრწმუნდი, რომ ქართული თეატრალური სკოლის პრინციპებს, რომლებიც ბრეჰტის თეორიისაგან ასერიგად დაშორებული გვეჩვენება, სინამდვილეში მასთან განსაზღვრული შეხების წერტილები აქვს — ეს არის მკვეთრი, ნათელი ფორმა, სანახაობითობა, ბრეჰტისეული მსახიობური ტექნიკის მოქნილობა, რომელიც ნებისმიერ ჟანრში (ტრაგედია, კომედია, ფარსი) თამაშის უნარს გულისხმობს“.

* * *

იმ საშინელებათა შორის — რეპრეზენტაციული გაფუყულობა, ყალბი მგრძნობელობა (ჰოჰენცოლერების ცრუ პათოსიო — იტყოდა ბრეჰტი), რომლებიც თეატრს წინ ეღობებიან, „გალილეის“ ავტორს მიაჩნდა აზროვნების მცონარობა და რუტინიორების გრძნობათა სიდუხჭირე. ყოველი კლასიკური ნაწარმოების პირველყოფილი სიახლე, მისი ორიგინალობა და სითამამე სცენის კოპიისტების ხელში გამქრალიაო — დასძენდა იგი. სპექტაკლის შექმნის ტრადიციული ხერხები ხელსაყრელია როგორც რეჟისორებისათვის, ასევე მსახიობებისათვის... და მაყურებლისათვის, რადგან ყოველი ახალი ფორმა მოითხოვს ძალების დაძაბვას: შექმნისათვის (რეჟისორი, მსახიობი) და აღქმისათვის (მაყურებელი). გაცილებით უფრო ადვილია ყოველგვარი სიახლის, მოულოდნელის უარყოფა, არ „მიღება“ — რადგან იგი დაკავშირებულია აზროვნების, განზოგადების პროცესთან, ანალიზთან და შედარებასთან (სულის აქტივიზაციასთან), ხოლო ძველი, ტრადიციული ფორმების გამოყენება მისაღებია, მას მზამზარეულს, ადვილად იგუებს მცონარი სული. ყველა ის, ვინც არ სცნო რობერტ სტურუას სპექტაკლების — „ყვარყვარეს“, „ღალატის“, „კავკასიური ცარცის წრის“ მხატვრული მნიშვნელობა, რუტინიორთა, ე. წ. „ტრადიციონალისტების“ მხედრობას როდი ეკუთვნოდნენ. მრავალნი მათ შორის საკუთარი მხატვრული პოზიციების გამო არ იზიარებდნენ რეჟისორის ესთეტიკას, სხვებს არ მოსწონდათ პიესის სტრუქტურის რღვევა, მესამენი, უბრალოდ მზად არ იყვნენ ამგვარი თეატრის აღსაქმელად.

თუ ბრეჰტისათვის სახელგანთქმული კლასიკოსების შემოქმედება ტრადიცია იყო, რომელსაც იგი კრიტიკულად ითვისებდა, რ. სტურუასათვის უკვე თვით ბრეჰტია კლასიკოსი და ბუნებრივია მისი, ასევე კრიტიკული (ამ შემთხვევაში ეს ცნება გავიგოთ ბრეჰტისეულად. იგი გულისხმობს შემოქმედებას, გარდაქმნას, თვისობრივ ცვლილებას — „კრიტიკული დამოკიდებულება მცენარისადმი ის არის, რომ იგი უნდა გაიზარდოს“) განხორციელება. თავის სპექტაკლებში ბრეჰტი იყენებდა მთელი თეატრალური ხელოვნების გამოცდილებას და მონაპოვარს — დაწყებულს კლასიკური ნიღბებიდან ინდოეთისა და იაპონიის თეატრალური არსენალიდან,

დასრულებულს ბალაგანური, მოედნის თეატრის ტლანქი ხერხებით. ამიტომ სრულიად არ არის გასაკვირი, რომ რ. სტურუა — თანამედროვე ინტერპრეტატორი ბრეჰტისა — თამამად მიმართავდა ახალი დროის თეატრის, დრამატურგიის, მუსიკის, მხატვრობის სიახლეებს და თავის შემოქმედებაში მათ სრულ ინტეგრაციას აღწევდა. უკვე „ყვარყვარეში“ ნათლად გამოიკვეთა მისი მისწრაფება პირობითი, მეტაფორული თეატრალური ფორმებისაკენ, რომლებიც საბოლოო ჯამში ერთიან სისტემას ქმნიან, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ფორმები თავისთავში დასრულებულნი მხოლოდ ცალკეულ ეპიზოდებში არიან. მთლიანად სპექტაკლის აგების ეს ეპიზოდური პრინციპი, რომელიც თავის სრულყოფილ გამოხატულებას „კავკასიურ ცარცის წრეში“ პოულობს და რომელიც მხატვრულ სახეთა და ფორმათა ურთიერთწარმოქმნის რთულ სისტემას ეყრდნობა, ერთი მთლიანი, უწყვეტი „სუნთქვით“ არ ხასიათდება. შეიძლება ერთი ეპიზოდი (ვიმეორებ, თავის თავში დასრულებული) ეწინააღმდეგებოდეს მეორეს, მაგრამ ეს წინააღმდეგობა მოჩვენებითია, პირველი შთაბეჭდილების შედეგია. ამგვარი პრინციპი ორგანულია თვით ბრეჰტის დრამატურგიისათვის (აქვე შეიძლება მოვიხსენიოთ ბიუხნერის „დანტონის სიკვდილი“ და პიტერ ვეისის „მარატი-საადი“), ხოლო რეჟისურაში ამის კლასიკური მაგალითია მეიერჰოლდის შემოქმედება. წარმოდგენის (წარმოსახვის), სანახაობის (შემთხვევით არ ეწოდა „ყვარყვარეს“ „სანახაობა სამ ნაწილად“) რეჟისორული პრინციპი — მეტაფორული, პოეტური აზროვნება, რაც მკვეთრი, ხაზგასმული თეატრალობის საფუძველია — აერთიანებს ამ ეპიზოდების „თეატრალურ დრამატურგიას“. სპექტაკლის სისტემიდან „ამოღებული“ რომელიმე ეპიზოდი, შესაძლოა, აბსურდულიც გვეჩვენოს როგორც თავისი ფორმით, ასევე შინაარსით, რადგან არც ერთი და არც მეორე არ იყოს არც მოსალოდნელი (ამ შემთხვევაში — ლოგიკური) გაგრძელება, არც განმსაზღვრელი მომდევნო ეპიზოდისა. ერთგვარი შოკის შთაბეჭდილებას ახდენდა დაუფარავად გამომწვევი ჟესტი რეჟისორისა — „ყვარყვარეში“ ჩართული ეპიზოდი ბრეჰტის „კარიერა არტურო უი“-დან. ეს, ერთი შეხედვით, აბსურდული ეპიზოდი, მოქცეული ყვარყვარეს „ცხოვრების“ ციკლში, ისევე უცნაური იყო, როგორც უცნაურია ხოლმე კოლაჟის პრინციპი სახვით ხელოვნებაში

და მუსიკაში. მაგრამ მთელი ეს აბსურდულობა მაშინვე იხსნება, თუ მ თ ლ ი ა ნ ად სპექტაკლის სტილისტიკას, მის მეტაფორულობას, პირობით კავშირს გავითვალისწინებთ. ამგვარი ეპიზოდები — მხოლოდ მთლიანად წარმოდგენილი, ერთიანი და განუყოფელი, გვაძლევს იმ ეფექტს, რისკენაც მიისწრაფის რეჟისორი. რეჟისურის ამგვარი თავისებურება მოითხოვს სტრუქტურულად შესაბამის დრამატურგიასაც, შემდგარს არა უბრალოდ ეპიზოდებისაგან, არამედ სწორედ იმგვარი ეპიზოდებისაგან რომლებიც თეატრალური „გათამაშების“, წარმოდგენის, თამაშის, თეატრალური ქმედობის ელემენტებს შეიცავენ. ამგვარად დალაგდა ყველა ეპიზოდი „ყვარყვარეში“ და „კავკასიურ ცარცის წრეში“ (თუმცა აქ გაცილებით მსუბუქი კონსტრუქციული ხასიათის ცვლილებები მოხდა). ეპიზოდების ეს სისტემა, თეატრალური ილუზიების (სწორედ თეატრალურის და არა სინამდვილის), მრავალგვაროვანი თეატრალური ფორმების შექმნის საშუალებას იძლევა. აქ ერთმანეთის გვერდით შეიძლება იარსებოს ფარსმა და ტრაგედიამ, ბურლესკმა და კომედიამ, ბუფონადამ და დრამამ, ესტრადამ და ბალაგანმა. მაგრამ რა საცოდავი სანახაობა, რა ქაოსი და შემზარავი ეკლექტიზმი იქნება, თუ ისინი არ დამორჩილდებიან საერთო აზრს (საზოგადოებრივს, ზნეობრივს, ფილოსოფიურს) და თეატრალური სინამდვილის ერთიან მოდელს.

„ცარცის წრე“ ერთი, ყველაზე გრძელი, მრავალსიუჟეტიანი, პარალელური ამბებით, ვრცელი მონოლოგებით და არანაკლებ ვრცელი ზონგებით გადატვირთული პიესაა, პარადოქსებით, „დიალექტიკური ხასიათებით“ (როცა ძნელი ხდება ტენდენციის გარკვევა), სოციალური ტიპებით, თეზებით და ანტითეზებით შექმნილი სინამდვილეა, რომელიც, ამავე დროს — (შესაძლოა, სწორედ ამგვარ წინააღმდეგობათა გამო), შეიცავს ამ სინამდვილის ცალკეული ეპიზოდის სხვადასხვანაირ, განსხვავებულ თეატრალურ ფორმაში წარმოსახვის შესაძლებლობას.

რ. სტურუამ თეატრმცოდნე ი. ვერგასოვასთან საუბრისას შენიშნა, რომ მასზე უდიდესი გავლენა მოახდინა მ. ბახტინის იდეებმა კარნავალიზაციაზე, რომლის მიხედვით „მაღალი“ და „მდაბალი“, წარსული და ძომავალი, გროტესკი და რეალიზმი, ნიღაბი და ცოცხალი სახე კარნავალურად ერთდებიან. ეს იდეები განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა მისთვის, რადგან მისივე აღია-

რებით „ქართველებმა შევძელით ცხოვრების რიტუალობის, კულტის შენარჩუნება, რომლებმაც მრავალმხრივ განსაზღვრეს ქართული თეატრის სპეციფიკა“. ქართველ მაყურებელს დღესაც იზიდავს „საზეიმო-კარნავალური სანახაობანი“ („სოვრემენნაია დრამატურგია“, № 4, 1983 წ.). ამასთან დაკავშირებით სავსებით ლოგიკურ კითხვას სვამს კ. რუდნიცკი, ავტორი შესანიშნავი ესეებისა „პორტრეტის ცდა თეატრალურ ფონზე“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 9, 1987 წ.), „მაგრამ კარნავალმა რომ არ იცის შეჩერება? კარნავალური დღესასწაული უნაპიროა, თავაშვებული და ბრეჰტის მანერა (მოქმედების შეწყვეტა განმარტებითი კომენტარებით) ზონგისა თუ მონოლოგის ფორმით მოწოდებულნი, სრულიად არ უკავშირდება კარნავალურ „უწესო თამაშს“. აქ არის წინააღმდეგობა, რომელსაც ოდნავადაც არ შეუკრთია სტურუა, პირიქით, უმალ გაახარა იგი. ამ წინააღმდეგობიდან მან დიდი სარგებლობაც კი მიიღო. სპექტაკლის პარტიტურაში მოქმედების შეჩერება, წყვეტილები უფრო ხშირი იყო (როგორც კი სპექტაკლის წამყვანი იღებდა სიტყვას), ვიდრე ბრეჰტთანაა ეს. მაგრამ ამ წამყვანის სენტენციები — მიმართული მაყურებლებისაკენ — არ აფერხებდა კარნავალური კავალკადის მოძრაობას. პირიქით, აჩქარებდა, მიერეკებოდა მის სრბოლას. ეს იყო როგორც შოლტის ტკაცუნი, რომლის შემდეგ თამაშის ტონუსი მაღლა აიჭრებოდა ხოლმე, რათა ერთი გაქანებით დაეძლია ის ზღუდე, რომელიც ბრეჰტის ერთ ეპიზოდს მეორესთან აცალკევებს“ (№ 9). ეპიზოდების ეს რეჟისორული სისტემა — ისევე, როგორც თვით ბრეჰტის მიერ წარმოსახული ხასიათები — შეიცავს დამოკიდებულებისა და დამოუკიდებლობის მომენტს — ერთსა და იმავე დროს — რეჟისორის მიერ ყოველი ეპიზოდი წარმოდგენილია არა დასრულებული თეატრალური ფორმით, არამედ დასრულებული მიკროდრამატურგიით, უფრო სწორად — თეატრალური დრამატურგიით (ეს მომენტი ასევე რელიეფურია „ყვარყვარეში“).

რობერტ სტურუას მძვინვარებას უკიჟინებენ დრამატურგის სიტყვის მიმართ. იგი უმოწყალოდ ამცირებს ფრაზებს, კვეცს სცენებს, ზოგჯერ იღებს მთლიან ეპიზოდსაც კი, ერთი პერსონაჟის სათქმელს მეორე ამბობს, ერთ სცენაში მეორეა ჩართული და ა. შ., ყოველივე ეს მიუტევებელი ცოდვაა, უკეთუ მას განვიხილავთ იმ

შედეგის გაუთვალისწინებლად, რისკენაც მიისწრაფის რეჟისორი და, რასაც აღწევს კიდეც. ისინი, ვინც რ. სტურუას ამაში ედავებიან, ხედავენ მხოლოდ იმ აშკარა ცვლილებებს (რასაც იგი გამომწვევადაც კი მიმართავს) და ამით გაღიზიანებულნი (კარგი საქმეა ლიტერატურული პურიზმი!) აღარ ცდილობენ მთელ მის მხატერულ-თეატრალურ სისტემაში გარკვევას. „არა მხოლოდ მაყურებლების, არამედ ხელოვნების სავსებით პროფესიულ დამფასებლებსაც კი მიაჩნიათ, რომ შინაარსი სცენაზე მხოლოდ სიტყვებით გადმოიცემა. ნებისმიერი რეცენზია გვარწმუნებს ამაში. სინამდვილეში კი შინაარსის გადმოცემა შესაძლებელია ძალზე სხვადასხვა საშუალებებით“ (რ. სტურუა, ჟურნ. „ტეატრ“, № 4, 1986 წ.).

ტენესი უილიამსი ამბობდა, რომ თეატრის გამომსახველობითი საშუალებანი განუზომლად მაღლა დგას ტექსტზე. ამ აზრს, სხვათაშორის, ეთანხმებოდა გიორგი ტოვსტონოგოვიც, რომელიც ამბობდა, რომ თუ ავტორის აზრი ნათლადაა გამოკვეთილი, თეატრი სხვა რამეშიც მოგებული რჩება. იგი იძენს ადამიანზე ზემოქმედების იმ ძალას, რომელიც არ გააჩნია ხელოვნების არც ერთ დარგს, თვით ლიტერატურასაც კი. ზემოქმედების ამ ძალაშია დაფარული თეატრის მაგია. „პიესის ტექსტის გარდა — წერს რ. სტურუა შექსპირის დრამატურგიასთან დაკავშირებით — შექსპირს კიდევ გააჩნია ისეთი რამ, რისი გამოვლენაც მხოლოდ თეატრს შეუძლია. გამომსახველობის თანამედროვე საშუალებანი ახალი ფერებით ავსებს შექსპირის უკვდავ სიტყვებს ... ჩვენ გვინდა, რომ ჩვენს დადგმებში ყველა ჟანრი ერთდროულად არსებობდეს... ფარსი ერწყმოდეს ფსიქოლოგიზმს, კლოუნადა — დრამას, ტრაგედია — მუსიკალურ-პლასტიკურ გადაწყვეტას.

ჩვენი კრედოა უნივერსალური თეატრი, უნივერსალური მსახიობები, რომელთაც ყველაფერი შეუძლიათ. ამიტომაც ვიმედოვნებთ, რომ ჩვენთან მაყურებელი ხედავს იმას, რასაც სხვაგან ვერსად ნახავს“ („ტეატრალნაია ჟიზნ“, № 4, 1983 წ.).

სწორედ ამ სპექტაკლში დავინახეთ პირველად მთელის სისრულით რ. სტურუას მისწრაფება, — მიაღწიოს თეატრალური ფორმის სისავსეს, ელემენტების მთლიანობას რთული სინთეზის შედეგად. იგი უარყოფს სინამდვილის პირდაპირი ჩვენების გზას (მაგალითად, რა არის იმაზე უფრო ადვილი, რომ „ყვარყვარეში“ უჩ-

ვენო ნამდვილი წისქვილი, ნამდვილი ნაცარი და ასევე „ნამდვილი“ ნაცარქექია — ყვარყვარე). პიესის გმირი მაშინ არის მისთვის საინტერესო, როცა ამ გმირის ხასიათი შეიცავს მეტამორფოზის ელემენტს, რომელიც თამაშით, უეჭველად თეატრალური ფორმის ინტენსიობით უნდა გამოიხატოს და არა მარტო სიტყვებით. ის ფრაზა, ის ეპიზოდი, რომელიც არ ემორჩილება თეატრალურ ფერიცვალებას, გარდაქმნას, მისთვის მკვდარია, რომელიც უნდა მოიკვეთოს და იკვეთება კიდეც. იგი ქმნის ახალ სინამდვილეს, განსხვავებულს არა მარტო ცხოვრებისაგან, არამედ თვით იმ პიესისაგანაც კი, რომელიც სცენაზე უნდა გათამაშდეს. იგი არ ღალატობს თავის ინდივიდუალობას, თუმცა აქ საფრთხეცაა ჩასაფრებული (როცა ეს ინდივიდუალობა აშკარა კონფლიქტშია პიესის მთავარ კონცეფციასთან). აქ, ბრეჰტის ერთი ფრაზის შეტრიალებით მინდა ვთქვა: თუ ჩვენ გამარჯვების შემდეგაც კი არ ვგრძნობთ, რომ არსებობდა დამარცხების შესაძლებლობაც. მაშინ თვით გამარჯვებაც კარგავს ფასს. სწორედ იმის გამო, რომ რ. სტურუა ახალ სინამდვილეს ქმნის, უკვე პიესის გმირი (ცხადია, მთელი თავისი კონსტიტუციით — მეტყველებით, ქცევით, აზროვნებით — რაც ხასიათს შეადგენს) წარმოდგენილია სხვა განზომილებაში; იგი, როგორც წესი, ყოველთვის ეწინააღმდეგება ჩვენს პირად წარმოსახვას, ჩვენს აღქმას, ხშირად თეატრალურ ტრადიციას, რადგან მოულოდნელია მთელი ის კომპლექსი, რაშიაც იგია გაერთვეფილი (ეს ეხება არა მარტო ხასიათის დინამიზმს ან მისი ჩვენების სცენური პორტრეტის სტილისტურ თავისებურებებს — ანუ შინაგან მომენტს, არამედ ყველა იმ კომპონენტს, რაც მას გარს აკრავს — ანუ მთელ გარემოს!).

„რეჟისორი ქმნის თავისებურ ლაბორატორიულ, ცდისმიერ, ექსპერიმენტულ, არაემპირიულ სიტუაციებსა და პირობებს. რეჟისორს აბსოლუტურად არ აინტერესებს ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა — სიზუსტე, არც ემპირიული ნამდვილობა, არც „ბიოლოგიური“, „ანთროპოლოგიური“ ბუნებრიობა, რეჟისორი ქმნის თავის სამოდელო ცდის, ექსპერიმენტის ლაბორატორიულ სამყაროს და მის კანონზომიერებას უმორჩილებს ყველაფერს: პერსონაჟებს, სიტუაციებს, ეპიზოდებს და აქვე თითქოს ამოწმებს, სინჯავს, ცდის თავისთვის საინტერესო იდეებს, პრინციპებსა და მოსა-

ზრებებს. უკიდურესი პირობითობა, სიმბოლურობა და ალეგორიულობა, პარაბოლურობა, არა ექსტენსიური, არა ფართო, განფენილი ტოტალობა, არამედ ინტენსიური, შინაგანისაკენ მიმართული, ჩაღრმავებული ტოტალობა — ეს თვით რეჟისორის მიერ შექმნილი სამყაროა, მის მიერვე მოწესრიგებული; ამ სამყაროს თავისი კანონები აქვს, რაც არ შეესაბამება ემპირიული სინამდვილის კანონებსა და წესრიგს, რაც ასე აღიზიანებს ემპირიული რეალიზმის ესთეტიკაზე აღზრდილ მაყურებელს.

რობერტ სტურუა არ ცდილობს მსახიობებს ათამაშებინოს ფიქსირებული ხასიათები, ის მათ ტიპებს, სიმბოლოებს, ზოგ შემთხვევაში, წინასწარ განზრახულად სქემებს ასრულებინებს. რეჟისორი შეგნებულად მიმართავს არა ინდივიდუალიზირებისა და ფსიქოლოგიური დახასიათების მეთოდს, არამედ მითიზირებისა და ტიპიზირების (თუ შეიძლება ასე ითქვას, „არქეტიპიზირების“) ხერხს იყენებს...“ (ნ. კაკაბაძე. გაზ. „ლიტ. საქ.“ 16. 01. 81).

ჩემი აზრით, რ. სტურუას „ყვარყვარესა“ და „ცარცის წრეში“ ბრეჰტისეული „გაუცხოების ეფექტი“ სრულიად თავისებურ და ახლებურ ინტერპრეტაციას იღებს. თუ ბრეჰტის „ეპიკური თეატრის“ მიხედვით მსახიობი აწყობს ერთგვარ კოლოკვიუმს მაყურებელთან, რათა ერთად და კრიტიკულად შეხედონ ამა თუ იმ გმირის ცხოვრებასა და აზრებს, რათა არ მოხდეს მსახიობისა და გმირის „გათქვეფა“, „თანაგანცდა“, „გარდასახვა“ (ისევე როგორც არ უნდა მოხდეს მაყურებლისა და პიესის გმირის გათანაბრება, გაერთიანება — რაც თანალმობის სათავეა), თუ ამ მსახიობმა განსაკუთრებით უნდა გამოკვეთოს „სოციალური ჟესტი“, ხოლო ტექსტი „გააუცხოოს“ სამეტყველო ფორმების არქიტექტონიკით (მაგ. პროზის წარმოთქმას თან ახლავს ის ჟესტიკულაცია, რაც ლექსისთვისაა საჭირო) და ბოლოს — თუ რეჟისორმა უნდა მიმართოს სცენის იმგვარ ხერხებს (ტიტრები, ზონგები, აპარტეები, ჟანრული აღრევა),რაც კიდევ უფრო აძლიერებს მაყურებლის, მსახიობის კრიტიკულ დამოკიდებულებას გმირისა და მომხდარი ამბების მიმართ, რ. სტურუა, გარდა იმისა, რომ ამ ხერხებს მიმართავს, თვით არსის, ამ შემთხვევაში თვით გმირის და ავტორისეული ჩანაფიქრის „გაუცხოებას“ ახდენს — უპირველესად იმით, რომ თავიდანვე მიდის მაყურებელთან კონფლიქტზე. მის მიერ შექმნილი სამყარო,

როგორც ვთქვი, ეწინააღმდეგება ჩვენს წარმოდგენებსა და შთაბეჭდილებებს, რომლებიც პიესასა და პირად გამოცდილებას ეყრდნობა. იგი გვთავაზობს თავის ინტერპრეტაციას, ავტორის „ჩვეულებრივი“ კონცეფციის „არაჩვეულებრივ“ რაკურსს. „თუ „გაუცხოებას“ გავიგებთ როგორც შეხედულებას მოვლენაზე, როგორც ისეთ პოზიციას, რომელიც გვაიძულებს სინამდვილეს შევხედოთ ისე, თითქოს იგი საერთოდ არ გვენახოს, მაშინ ჩვენ (მაპატიეთ სითამამე!) ავდექით და თვით „გავაუცხოვეთ“ ბრეჰტი, უფრო ზუსტად, გავაუცხოვეთ შტამპად ქცეული შეხედულება ამ საოცრად რენესანსულ კაცზე“ (ჟურნ. „სოვრემენნაია დრამატურგია“, № 4, 1983 წ.). თვით რ. სტურუას ყოველთვის აქვს თავისი სათქმელი არა მარტო თეატრალური ფორმის სფეროში (რაც თავისთავად უაღრესად მნიშვნელოვანი ამბავია), არამედ აზროვნების, საზოგადოებრივი ცნობიერების სფეროში. შეიძლება პარადოქსად ჩამითვალოთ, მაგრამ პირადად მე მის დადგმებში უფრო მეტ ერთგულებას ვხედავ მის მიერ ინტერპრირებული დრამატურგების მიმართ, ვიდრე იმ რეჟისორების ნამუშევრებში, რომლებიც, ტრადიციის ყოველი კანონის დაცვით, „ერთგულად“ მიჰყვებიან დრამატურგს და ამით მხოლოდ პიესის თეატრალურ ასლს ქმნიან.

რ. სტურუას „აღსარება“: „ჩემთვის, მაგალითად, აუცილებელია ვიპოვნო საგნის თეატრალობა და შევაერთო იგი ინტელექტთან. შევაერთო ემოციურად! ბრეჰტის შეუღლებამ ჩვენს ეროვნულ ხასიათთან მოგვცა უცნაური ჰიბრიდი“ (გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 05. 12. 80).

მერეც უთქვამს მას, რომ რეჟისურის უმთავრესი თვისება ეს არისო — „ორიგინალური აზროვნება სახეობრივი აქტებით სცენაზე“ (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“).

იგი ებრძვის მაყურებელს, თეატრალების წარმოსახვასაც და ამ ბრძოლაში აღწევს სწორედ იმ კრიტიკულ ეფექტს, რომელიც „სიღრმისეულ გაუცხოებას“ იწვევს. ამ ბრძოლაში იგი გამარჯვებული გამოდის, ვინაიდან მთლიანად მისი სპექტაკლი გვარწმუნებს წარმოდგენილი თეატრალური კონცეფციის ჭეშმარიტებაში. ამგვარად, მაყურებელი თავიდანვე შინაგანად ედავება რეჟისორს, არ ეთანხმება მას, რადგან მისი ჩვეულებრივი წარმოდგენები, შეხედულებები სულ სხვადასხვაგვარადაა ნაჩვენები, ამ ჩვეულებრივი-

დან უჩვეულობის რეგისტრშია გადაყვანილი. წინააღმდეგობის ეს დაძლევა, ხოლო ბოლოს „მოხსნა“, უკვე ესთეტიკური ფენომენია. „მაყურებლის კრიტიკული პოზიცია — ეს უეჭველად ესთეტიკური პოზიციაა“ (ბრეჰტი). აქ მოქმედებს იგივე ჩვეულებრივი კანონი, რაც, ცხოვრებაში — უფრო ღრმად რომ შევიცნოთ ის, რაც ჩვენთვის უკვე ცნობილია, უნდა დავარღვიოთ ჩვენი რწმენა, თითქოსდა ყველაფერი ვიცით მის შესახებ (მაგ. დოსტოევსკის რომანებში ადამიანების ყოფიერების ჩვეულებრივი მომენტი გადაქცეულია უჩვეულო, მოულოდნელ, აქამდე წარმოუდგენელ მომენტად). მოვლენა დროებით „ამოღებულია“ თავისი არსებობის სფეროდან და გადატანილია სხვა გარემოში — მისი ღრმად შეცნობის მიზნით.

„ის, რაც თავისთავად იგულისხმება, გარკვეული თვალსაზრისით,“ გაუგებრად გადაიქცევა, მაგრამ ეს მხოლოდ იმისათვის კეთდება, რომ შემდგომ უფრო გასაგები გახდეს“ (ბრეჰტი).

მისი შინაგანი თეატრალური სული მაშინ იღვიძებს, როცა დრამაში ხედავს მძაფრ, კრიტიკულ, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან, ფილოსოფიურ თუ ზნეობრივ მომენტს. ეს მომენტი გარდა იმისა, რომ საერთო მნიშვნელობის მატარებელია — უეჭველად ეხება თანამედროვე ცხოვრების სიღრმეებში წამოჭრილ ყველაზე მტკივნეულ საკითხს. ამიტომაც მისი საუკეთესო სპექტაკლების ზემოქმედება მთლიანია — ვინაიდან თეატრალური ფორმა და ეს კონცეფცია განუყოფელია, ერთი სხეულია, ერთი არ მოიაზრება მეორის გარეშე.

„ყვარყვარეს“ შემდეგ „ცარცის წრეზე“ გადასვლა სავსებით ორგანულად მიმაჩნია, ვინაიდან პირველ სპექტაკლში უკვე იგრძნობოდა რეჟისორის მძაფრი შინაგანი მისწრაფება ბრეჰტის თეატრის ესთეტიკისაკენ. მე მგონი, „ყვარყვარეში“ უფრო გამოიკვეთა ეს მისწრაფება და რეჟისორის თეატრალური აზროვნება, ვიდრე მის მიერვე ადრე დადგმულ, თვით ბრეჰტის „სეჩუანელ კეთილ კაცში“, რომელიც, თავის მხრივ, ფრიად მნიშვნელოვანი მხატვრული მოვლენა იყო. თუ „ყვარყვარეში“, ხოლო შემდეგ, უფრო აშკარად, „ღალატში“ მაინც იგრძნობოდა ერთგვარი ძალდატანება მწერლის სტილზე, „ცარცის წრეში“ ამგვარი რამ გამორიცხულია. აქ ყველა, თვით სტილისტურად განსხვავებული თეატრალური

ელემენტი ერთი შინაგანი კავშირითაა გაერთიანებული და საკვირველი სწორედ ის არის, რომ შინაგანი კავშირი მიიღწევა სწორედ ამ განსხვავებული ელემენტების ხაზგასმით, წინ წამოწევით. ვ. ივანოვი შენიშნავდა „დრუჟბა ნაროდოვის“ (№ 6, 1977) ფურცლებზე: „განსხვავებულ სტიქიათა შეჯახებათა შედეგად იბადება სპექტაკლი. ბუფონადა თავის თავში ატარებს პათეტიკას, ხოლო პათეტიკა, თავის მხრივ, პამფლეტში გადადის. ლირიკა გროტესკული ტონებითაა შეფერადებული, ხოლო თავაწყვეტილი მხიარულება დრამატიზმითაა საცვე. მაგრამ ეს სტიქიები მოთვინიერებულია და მოზომილი რეჟისორის მიერ“.

სცენური მოქმედების სიშმაგე, მისი უდიდესი ემოციური ძალა ამოქმედებულია მკაცრი და მტკიცე ლოგიკით. არა მხოლოდ სპექტაკლი, არამედ ცალკე აღებული სოციალური ტიპი (გრუშე, აზდაკი) წარმოდგენილია სხვადასხვა პლასტის შეერთების შედეგად. თამაშის პირობით მანერას, პლასტიკურ სინატიფეს უცებ ენაცვლება ყოფითი ელემენტი (გრუშე — ი. გიგოშვილი) და, პირუკუ, უაღრესად რეალისტურად, მსუყე ფერებით დახატულ ხასიათში შემოდის პირობითობის ნაკადი (აზდაკი — რ. ჩხიკვაძე). ეს ვრცელდება ცალკეულ ეპიზოდებზე, რომელთა ქვეტექსტი ხშირად პარადოქსულია, ხოლო ურთიერთობა დიალექტიკური.

ამ თეატრალური სამყაროს შესაქმნელად მაქსიმალურადაა გამოყენებული ყველა კომპონენტი, ყველაფერი აქ „თამაშობს“, ვითარდება, ქმნის კარნავალურ სურათს, სადაც ნიღბები და რეალური ადამიანები ერთმანეთს ენაცვლებიან, ღრმად დრამატულ მოტივს ფარსული მხიარულება შეჯიბრებია, ლირიზმს — გროტესკი, სტატიკურობას — დინამიზმი, სიტლანქეს — ელეგანტურობა, თეატრს — ესტრადა, განცდას — სანახაობა. ამ მრავალფეროვნებით, სხვადასხვა თეატრის ელემენტებით უფრო გამძაფრებულია ბრეჰტის ლოგიკური კონსტრუქციები, მისი ერთგვარი სიმშრალე. მაგრამ ჩვენ ვნახავთ, რომ არსებითად ყველაფერი ეს თვით ბრეჰტთან იღებს სათავეს, რადგან რეჟისორის მიერ ამოცნობილი აზრი, არსი ყოველი ეპიზოდისა, ზოგჯერ სიტყვიერი მასალის შემცირების ხარჯზე, პლასტიკურად არის ნაჩვენები, გადაქცეულია იმგვარ სანახაობად, როცა შინაარსი უნებლიეთ, შეუმჩნევლად „შემოგვეპარება“ ხოლმე, სხვადასხვა ელემენტის ეს თამამი გამოყენება

ზოგს საფუძველს აძლევს ეკლექტიზმი უკიჟინოს რეჟისორს, რაც იმის შედეგია, რომ ამ დროს ყურადღება კონცენტრირდება ამ ცალკეულ ელემენტზე.

ეს. მეიერჰოლდის შესანიშნავი მცოდნე კ. რუდნიცკი (რომელიც, თითქოსდა ამ დიდი რეჟისორის შემოქმედების რემინისცენციებს უნდა ხედავდეს „ახალი ტალღის“ რეჟისორების ძიებებში), თავის წიგნში «Спектакли разных лет» ირონიულად ლაპარაკობს იმ ყოვლისმცოდნე თეატრალებზე, რომლებიც ყველგან ამ თეატრალურ რემინისცენციებს ეძიებენ: „ყველაფერი ეს ერთხელ უკვე იყო — ამბობენ ისინი. აი, ეს მეიერჰოლდია, ეს — თაიროვი. აი, ეს კი პროლეტკულტის თეატრიდანაა, აი — „ცოცხალი გაზეთი“, აგერ კიდევ — „სინნაია ბლუზა“, ასეთი შენიშვნები, ჩემი აზრით, არაფერს არ ამტკიცებენ. ეს გამომსახველი ხერხები (რეჟისორის მიერ გამოყენებული, ან მის მიერ შექმნილი), თავისთავად, ცალკე აღებულნი არ არსებობენ. ისინი მხოლოდ სპექტაკლის მთლიანობაში ან განსაზღვრული დროის კონტექსტში მოქცეულნი გადაიქცევიან ამა თუ იმ ესთეტიკურ ან ემოციურ რეალობად“.

ამ შემთხვევაში ცალკე ელემენტები „ესთეტიკურ და ემოციურ რეალობადაა“ ქცეული მათი შინაგანი კავშირისა და ფორმის შეპირისპირების საფუძველზე. თვით ერთი, ცალკე აღებული, გმირისა ან პერსონაჟის ხასიათის განვითარების ფარგლებში წარმოსახვის, თამაშის მრავალგვარობა თავად იმ ხასიათის ყოველი მხრიდან აღქმის საშუალებას გვაძლევს. ეს სტილისტური სხვაობა თითქოს გმირის ბუნებითაა ნაკარნახევი და არა ხელოვნურად მოქცეული სხვადასხვა თეატრალურ გარემოში.

რ. სტურუას ეპიზოდების თეატრალური დრამატურგია, მისი პრინციპი, ითვალისწინებს კულმინაციას — თანდათანობით განვითარების შედეგად წარმოშობილს. იგი ყოველთვის როდი ემთხვევა ეპიზოდის კომპოზიციის ცენტრს. ეს მომენტი ყველაზე მძაფრია (და არა მარტო მსახიობის თამაშში). ამ დროს გამოყენებული თეატრის ყველა კომპონენტი ასევე მაღალ რეგისტრშია აღებული (სასცენო აქსესუარი, მუსიკა, სინათლე, სცენის ხმაური). ასე დგება ე ქ ს ტ ა ტ ი უ რ ი მომენტი (ამ შემთხვევაში ვლაპარაკობ რეჟისორის პრინციპზე და განსაკუთრებით არ აღვნიშნავ, მსახიობის „განცდით“, თუ „წარმოსახვით“ მიიღწევა ეს), რომელმაც უმაღ-

ლეს წერტილზე უნდა აიყვანოს ერთდროულად უმთავრესი აზრიც და დასრულოს კიდეც ეპიზოდის თეატრალური ფორმის განვითარება.

ცნობილ მუსიკათმცოდნესთან ნატალი ზეიფასთან გამართულ დიალოგში ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ ფურცლებზე გოგი მესხიშვილმა თქვა: „კავკასიურის“ სცენოგრაფიული გადაწყვეტა მიკარნახა რუსი მხატვრის გ. გაგარინის (1810-1893) ტილომ „თბილისური ბაზარი“. აქ ერთმანეთშია აღრეული სულ სხვადასხვა ქვეყნები და ეპოქები — აღმოსავლეთი, დასავლეთი, სიძველენი და მაშინდელი უკანასკნელი მოდა. ჩვენ ისღა დაგვრჩენოდა, რომ ამ დომხალისათვის თანამედროვე და უახლოესი წარსულის მოტივები დაგვემატებინა. დეკორაციაც თითქოსდა ბაზრის მოედანს გამოხატავს. იქვეა ხის უხეში ღობე და დაძონძილ-დაკერებული ფარდები“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.).

თვით. რ. სტურუა ასე ახასიათებს გ. მესხიშვილის სცენოგრაფიული ხედვის თავისებურებას: „მე მომწონს თეატრის მისეული — ოპტიმისტური, ამაღლებული, ფერადოვანი აღქმა, მისი ფანტასტიკური თეატრალობა, მუსიკალური, საბალეტო ფერწერულობა: მისი უნარი ორგანულად და ჰარმონიულად დაუკავშიროს ერთმანეთს თითქოსდა შეუთავსებელი, მოგვაწოდოს ეპოქის ფაქიზი და ირონიული სტილიზება; იაზროვნოს და შეიგრძნოს საკუთარი შემოქმედება ზოგად კულტურულ კონტექსტში, ერთ ნამუშევარში მიაღწიოს კონკრეტულის საერთოსთან, ეროვნულის ზოგადსაკაცობრიოსთან, მარადიულის ისტორიულთან შეჯერება-შეპირისპირებას“ (ჟურნ. „ტვორჩესტვო“, № 4, 1988; „საბჭოთა ხელოვნება“, № 9, 1988 წ.).

ამ სპექტაკლში ყოველ პერსონაჟს ზუსტად აქვს განსაზღვრული თავისი მოქმედების ხაზი, თავისი პლასტიკა, რიტმი და მუსიკალური თემა. ეს ეხება ისეთ „გარეშე“ პირსაც კი, როგორიცაა სპექტაკლის წამყვანი, რომელიც ასევე მრავალ პლანშია წარმოდგენილი.

კარნავალური სცენა სპექტაკლის დასაწყისში („იყიდეთ, იყიდეთ“) უშუალო აზრობრივ კავშირში არ არის მოქმედების შემდგომ განვითარებასთან, მაგრამ სწორედ ისაა ერთგვარი კამერტონი მხიარული ირონიული განწყობილებისა (ამ მომენტს პირველი

ფრაზებიდანვე ხაზს უსვამს ჟ. ლოლაშვილი — მთხრობელი), რომელიც თავის სრულყოფილ გამოხატულებას აზდაკის ხასიათში ჰპოვებს. ამით რეჟისორი რ. სტურუა გვანიშნებს იმას, რაც აუცილებელია მისი ამ სპექტაკლისათვის. აქ ძირითადია თამაში, წარმოსახვის მხიარული ფერები, ირონია (სხვათა შორის, მიუხედავად სპექტაკლის ბედნიერი დასასრულისა, რაც მოქმედების ლოგიკითაა ნაკარნახევი, ერთგვარი ირონიული დამოკიდებულება ამგვარი „ჰეპი ენდისადმი“ აშკარად გამოსჭვივის ქვეტექსტიდან), მაყურებელთან გულითადი, დაუფარავი თანაზიარობა — თავისუფალი ყოველგვარი ფრივოლურობისაგან (თითქოს გვეუბნებიან — აქ იმიტომ შევიკრიბეთ, რომ ერთი საინტერესო ამბავი უნდა გავითამაშოთო).

1982 წლის ჟურნალ „ტეატრის“ (№ 12) ფურცლებზე გამოქვეყნებულ თავის მრავალმხრივ საგულისხმო წერილში რ. სტურუა ამბობდა, რომ ქართული თეატრის ჩამოყალიბების პროცესში დიდი წვლილი შეიტანა ქართული ლიტერატურის ტრადიციამ და სულისკვეთებამო, რომელმაც მრავალი იდეა მიაწოდა თეატრს და მასზე არაპირდაპირი ზეგავლენა იქონიაო. „აქ უმთავრესი როლი შეასრულა ილია ჭავჭავაძემ და მისმა „კაცია ადამიანმა?!“ — ქართული სულიერი ცხოვრების ამ სატირამ, სადაც მწერალმა თავის ერს მოუწოდა ჯერ კრიტიკულად შეეხედა საკუთარი თავისათვის, ვიდრე წინ წავიდოდა... ...ეს ტრადიცია ყველაზე ძვირფასია იმათ შორის, რაც ჩვენ ხელახლა დავიბრუნეთ“.

კულტურის ისტორია, რომლის წიაღში კრისტალდება ერის სულიერი ტრადიცია, სხვა მოვლენებთან ერთად გულისხმობს — აკადემიკოს დ. ლიხაჩოვის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ — „ძველში ახლის აღმოჩენას“ და აზრის გაღრმავებას „სხვა აზრების მეშვეობით“ (მ. ბახტინი). ამავე დროს, თანამედროვე ხელოვანი, შეუძლებელია გავიგოთ იმ კულტურული კონტექსტის გარეშე, რაც საბოლოო ჯამში მის ირგვლივ სულიერ ატმოსფეროს ქმნის.

ჩემი რეჟისორული სტილის ფორმირებაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა კარნავალური ლიტერატურის თეორიამ, უპირატესად, მ. ბახტინის წიგნმა რაბლეს შემოქმედებაზე — ამბობს ერთგან რ. სტურუა. „მე ვცდილობდი რომ ბახტინის ყველა იდეა, განსაკუთრებით მისი მოსაზრებანი ხალხურ დღესასწაულებზე, კარნა-

ვალებზე, ნიღბებზე, სცენაზე განმეხორციელებინა. ბახტინი ამბობს, რომ როცა მოვლენა ამოგლეჯილია ყოველდღიური ცხოვრებიდან, მაშინ პრობლემები უფრო მძაფრდებიან, ხოლო თემები უფრო მნიშვნელოვნად ჟღერენ. ყოველ დღესასწაულზე ადამიანი სიკვდილზე, ბოროტებაზე გამარჯვებას ზეიმობს, დასცინის თავისთავს, თავის ცოდვებს. დღესასწაულებზე სიკეთეა ყოველთვის გამარჯვებული".

რ. სტურუა ყოველთვის ცდილობს ინფორმაციის მინიმუმამდე დაყვანას, ხოლო, როცა ეს ინფორმაცია აუცილებელია, მაშინ მას უპირატესად პომპეზურ-ირონიულ ელფერს აძლევს — გავიხსენოთ უზარმაზარ, ბუტაფორულ ცხენზე ამხედრებული მაცნე (ცხენს მუცელი გამოგლეჯილი აქვს და ნათლად მოჩანს რკინის კარკასი), რომელიც, ვითარცა ძველი ჰაროლდი, გვამცნობს მომხდარ ამბავს, ხოლო ჟ. ლოლაშვილი ასევე აუცილებელ ინფორმაციას ხან ზონგებით, ხან რეჩიტატივით, ხან გულითადი საუბრის ტონით გვიზიარებს. ეს ბუნებრივია, ვინაიდან მაცნე საქვეყნო ამბების მაუწყებელია, მთხრობელი კი — ადამიანების ბედისა, მათი ფიქრების, ტანჯვისა თუ სიხარულის.

სცენაზე არ არის შემოტანილი არც ერთი აქსესუარი თუ დეტალი, რომელსაც თავისი ფუნქცია არ ჰქონდეს. მიკროფონიც კი აუცილებელი და განუყოფელი ნაწილია საერთო ანტურაჟის. სცენა მაქსიმალურადაა განტვირთული. მხატვარ გ. მესხიშვილის მიერ შექმნილი ეს სინამდვილე არაა კონკრეტიზირებული გარემოს თვალსაზრისით. სცენა თავისუფალია, სივრცობრივია. მაღლა ტალღისებურად გარდამავალი ჯვალოს ფარდებია გაბმული, რომლებიც თავიანთი ფაქტურით „ცივია" და არ „თამაშობენ", მაგრამ სწორედ ამ ნეიტრალობით, სიმშვიდით ქმნიან მძაფრი მოქმედების კონტრასტულ ფონს, ამავე დროს, დინამიკური ფუნქცია აქვთ დაკისრებული: გრუშესა და ჯარიდან დაბრუნებულ სიმონ ჩაჩავას შეხვედრისას, რეჟისორი ძირს უშვებს ფარდებს და მდინარის ილუზიას ქმნის, რომელიც ამ ორ ადამიანს აშორებს. მხატვარი გოგი მესხიშვილი ამბობდა ერთ ინტერვიუში: „ჩვეულებრივ იგი (ე. ი. რ. სტურუა.—ნ. გ.) ერთი-ორი, უაღრესად ზოგადი შტრიხით შემოხაზავს ხოლმე ესკიზს და მოკლე განმარტებებს მოგვცემს, მაგალითად ასეთს: „აი, აქ რაღაცა დადგი, რომელზედაც შეიძლე-

ბა რომ კაცი ავიდეს“, მაგრამ მე უკვე დაახლოებით წარმოვიდგენ, რა სჭირდება მას: უპირველესად — დიდი სივრცე! — რობერტს უყვარს სცენური სივრცე და შეუძლია მისი გამოყენება“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.). ეს თავისუფალი სივრცე მსახიობის ყოველ მოქმედებას, სახისა და სხეულის მოძრაობას განსაკუთრებული სიცხადით გამოჰყოფს. მსახიობი „მიტოვებულია“, მინდობილია საკუთარ პლასტიკას, საკუთარ წარმოსახვასა და ფანტაზიას. რეჟისორი ამ დროს არაფრით არ „ეხმარება“ მას, არ აძლევს იმედისმომცემ სცენურ ატრიბუტს, უხშობს ყოფით საგნებთან (უბრალოდ ასეთი საგნები გამქრალია სცენიდან) „კონტაქტის“ შესაძლებლობას. მხოლოდ აუცილებელზე აუცილებელი დეტალი თუ შემოაქვს სცენაზე. იაპონურ თეატრ „ნო“-ს ეს პრინციპი ცნობილი იყო ბრეჰტისათვის და ამას ჩინებულად იყენებს რ. სტურუა. შესანიშნავი ოსტატი პლასტიკური ხატისა, უზარმაზარ სიცარიელეს მსახიობთა მოძრაობით, მათი პლასტიკით, პოზით, ცეკვის მახვილგონივრული გამოყენებით ავსებს. კომპოზიციისა და სივრცეში მოთავსებული სხეულის ყოველი განზომილების ზუსტი გრძნობაა საჭირო, რათა არ დაიკარგოს მსახიობი, რომ იგი არ შთანთქას სცენის ლევიათანმა — პორტალიდან ავად მომზირალმა ვეება მღვიმემ.

თეატრ „ნო“-ს ერთი ცნობილი რეჟისორი წერდა: „ადამიანის სულში მარად ბატონობს შიში სიცარიელის წინაშე. ბავშვს ფუნჯი და ქაღალდი რომ მივცეთ, იგი, ამ შიშის კარნახით, უმალვე დათხაპნის ამ სუფთა ქაღალდს. არტისტის სულსაც, ამ ბიჭუნას დარად, ეშინია სიცარიელისა და ამიტომაც მრავალ ზედმეტ მოძრაობას აკეთებს მსახიობი. მხოლოდ ჭეშმარიტ არტისტს არ ეშინია სიცარიელის. მას მტკიცე ხელით გამოჰყავს ნახატი ფურცლის შუაგულში და ირგვლივ გამეფებული სიცარიელე ხაზს უსვამს სისავსეს იმ პატარა სივრცისას, რაზედაც არის შესრულებული ნახატი“. ამ თვალით შევხედოთ „ცარცის წრის“ სცენასა და მსახიობებს — რაოდენ ზუსტია მსახიობთა ყოველი შემოსვლა, ისევე აშკარად შეგვიძლია დავინახოთ აქ პლასტიკური ნახაზი, როგორც ქორეოგრაფში (მთელი პირველი მოქმედება: გიორგი აბაშვილის სახლეულის შემოსვლა და ყაზბეგის მოლოცვა, გადიებისა და ძიძის „ქორეოგრაფია“, ნათელა აბაშვილის — მ. თბილელის გაქცე-

ვა), ხოლო ცალკე მსახიობები — ი. გიგოშვილი, რ. ჩხიკვაძე, გ. საღარაძე, ჯ. ღალანიძე, კ. კავსაძე, კ. საკანდელიძე, ქ. ლოლაშვილი არა მარტო პლასტიკურად ძალიან მდიდარ და საინტერესო ნახატს ქმნიან, არამედ, რაც მთავარია, იძლევიან ზუსტ სოციალურ და ტიპობრივ დახასიათებას. „ცარცის წრე“ სინთეზური სპექტაკლია და მსახიობთა ეს პლასტიკური ფორმები ბუნებრივ საყრდენს პოულობენ გ. ყანჩელის მუსიკაში. ძნელია სხვა რომელიმე სპექტაკლის დასახელება, სადაც ესოდენ ორგანულად იყოს დაკავშირებული მუსიკა არა მხოლოდ მსახიობთა მოძრაობასთან (რაც განმსაზღვრელია ამ სტილის სპექტაკლისათვის), არამედ პერსონაჟთა არსთან და იმ ექსტატიურ მომენტთან, რომელზედაც ზემოთ მოგახსენეთ. წარმოვიდგინოთ რომელიმე ეპიზოდი ამ მუსიკის გარეშე და დავრწმუნდებით, რომ ეს ეპიზოდი აშკარად გაღარიბდება არა მარტო ინტონაციითა თუ რიტმულობით, არამედ პლასტიკით, და წარმოიდგინეთ, რამდენადმე შინაარსითაც, ვინაიდან ირონიული, პათეტიკური, ტრაგიკომიკური შინაარსი ეპიზოდებისა, მუსიკაზეა დაცაა აგებული. გარდა ამისა, რეჟისორი ძალზე ზუსტად იყენებს ე. წ. „კონკრეტული მუსიკის“ ეფექტსაც, როცა რაიმე მკვეთრი სცენური მომენტის აღნიშვნა სურს „არამუსიკალური“ ტონით.

„კომპოზიტორი გია ყანჩელი, — წერდა მუსიკათმცოდნე გივი ორჯონიკიძე, — ხშირად წერს მუსიკას რ. სტურუას სპექტაკლებისათვის, მაგრამ ადრე არასოდეს ეს თანამშრომლობა არ ყოფილა ასეთი ნაყოფიერი, სპექტაკლი თითქოს დაბადებულია მუსიკის სტიქიისაგან, გამსჭვალულია ამ მუსიკით, ეყრდნობა მუსიკალურ ინტონაციას. სპექტაკლის მოქმედებაც ვითარდება როგორც ილუსტრაცია მომღერალ-წამყვანის მონათხრობისა, რომელიც კომენტარს უკეთებს „სხვადასხვა კადრებს“, გამოაქვს მორალური დასკვნა მომხდარ ამბებზე. რამოდენიმე დამახასიათებელი ზონგი სწორედ მომღერლის ბაგეებს სწყდება ხოლმე და ამით ხაზი ესმება მათ არაპერსონალურ ზოგად ხასიათს. სცენური პლასტიკაც მელოდიის მოძრაობაში ისახება. მუსიკა იმისათვის იჭრება მოქმედებაში, რომ განამტკიცოს სპექტაკლის ჟანრული მთლიანობა, ხაზი გაუსვას მის ჟანრულ-ბალაგანურ ხასიათს. იგი ზოგჯერ მოგვითხრობს იმას, რაც არ შეიძლება იყოს გმირების ტექსტში. მუსიკა აქცენტებს ანაწილებს.

კომპოზიტორის ჟანრულ-სტილისტიკური დიაპაზონი ისევე ფართოა, როგორც რეჟისორისა — ძველი რიტუალური დანამღერიდან შლაგერამდე, ხალხური მოტივიდან ტანგოს საგანგებოდ გაშიშვლებულ რიტმებამდე თუ ვალსის მოსრიალე ფრაზებამდე, — სწორედ ასეთი „ვალსური განწყობით“ ეკურკურება ეფრეიტორი გრუშეს; სტილიზირებული პასტორალიდან — აშკარა სვინგებამდე — ჯარისკაცისა და ჰურჰლის მრეცხავი ქალის სასიყვარულო სცენა, სავსე ფარული გრძნობებით და უბიწოებით. ეს „კოკტეილი“ ძალზე კარგად გამოუვიდა კომპოზიტორს, მაგრამ აქაც მან მაინც გამოჰყო ძირითადი მელოდია. ეს „წამყვანი“ მელოდია, მხიარულებისა და ირონიის, გულწრფელობისა და ეშმაკობის ნაერთი, მთავრდება მაჟორულ-სადღესასწაულო სულისკვეთებით“ (ჟურნ. „ტეატრ“, № 4, 1976 წ.).

საინტერესო აზრს გამოთქვამს კომპოზიტორი გია ყანჩელი: „რუსთაველის სახ. თეატრისათვის შექმნილი მუსიკა არ არის შექსპირის ნაწარმოებებისა ან ბრეჰტის პიესებისათვის დაწერილი მუსიკა. ეს არის მუსიკა შექმნილი რეჟისორ რ. სტურუასათვის, რომელიც შექსპირსა თუ ბრეჰტს დგამს.

ჩემი ღრმა რწმენით, როცა რობერტ სტურუა ამა თუ იმ დრამატურგის, მივმართოთ უფრო ფართო მცნებას და ვთქვათ, როცა ამა თუ იმ პოეტის ნაწარმოებს ახორციელებს სცენაზე, იგი ამ შემოქმედებით პროცესში თანაავტორობის სიმაღლეზე ადის. ამიტომაც, ერთ შემთხვევაში მე მუსიკას ვწერ სტურუა-შექსპირისათვის, მეორე შემთხვევაში სტურუა-ბრეჰტისათვის“ (ჟურნ. „ტეატრ“, № 4, 1986 წ.). თანდაყოლილი, ხოლო შემდეგ უაღრესად განვითარებული მუსიკალობა რ. სტურუასი, უშუალოდ სპექტაკლში მისი „პირდაპირი“ გამოყენებით როდი გამოიხატება. მიზანსცენების კომპოზიციური დრამიურობა, მთელი სპექტაკლის პოლიფონიურობა სიმფონიზმის ფორმებით აზროვნებას ცხადყოფს.

„რობერტ სტურუა“, — წერს მუსიკისმცოდნე გივი ორჯონიკიძე, — მუსიკალური ალღოთია დაჯილდოებული. აქ საქმე მარტო იმაში კი არ არის, რომ ემოციურ-საფონო მასალას მის დადგმებში დიდი ყურადღება ეთმობა. რეჟისორის მუსიკალობა მჟღავნდება მიზანსცენების რიტმში, თვით სპექტაკლის ფორმაში. იგი ვლინდება რეჟისორის უნარში, წინასწარ იგრძნოს სიახლე, ვლინდება

სცენური ექსპრესიის ზომიერებაში“ (ჟურნ. „ტეატრ“, № 4, 1976 წ.).

საინტერესოა თვით რ. სტურუას მოსაზრება ამის თაობაზე: რეჟისურა ეს არის ნიჭის ის თვისება, რომელიც ჰგავს მუსიკალურ სმენასო, აქ ვერ გიშველისო ვერც გამოცდილება, ვერც ერუდიცია, თუ არ შეგიძლია იაზროვნო ვიზუალური მოქმედებებით (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“).

გარდა ამისა, რ. სტურუა იმ იშვიათ რეჟისორებს ეკუთვნის რომელიც გრძნობს სპექტაკლის უცილობელი კომპონენტის — მაყურებლის კულტურის ტრადიციებს და დონეს. მის ქმნილებებში განსხეულებულია არა მხოლოდ ავტორისა და საკუთარი ემოციები, არამედ გათვალისწინებულია მაყურებლის ემოციებიც. მასთან ფრიად მნიშვნელოვანი მომენტია მაყურებლის ე. წ. „პროტეიზმი“ — განსხვავებული შეხედულებებისა და გემოვნების ადამიანთა რეაქციის წინასწარი გამოცნობის უნარი. ამ დროს, ცხადია, არ არის გამორიცხული ის კონფლიქტები, რომლებიც განუწყვეტლივ წარმოიქმნებიან სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის.

„მე მგონია, წერს იგი ერთგან, რომ როცა თეატრი კლასიკას მიმართავს, მას სურს, რომ თანამედროვე სპექტაკლი გამოუვიდეს. უბრალოდ, გეოგრაფიულად მოქმედება სადღაც სხვა ქვეყნებში ხდება, ხოლო დროის თვალსაზრისით, სხვა ეპოქაში. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლი ყოველთვის იდგმება თანამედროვეობისა და თანამედროვეთათვის. კლასიკის ინტერპრეტაციის დროს მარტოოდ ორმხრივი კავშირი როდი იჩენს თავს: პიესა-სპექტაკლი — ეს კავშირი გაციცლებით რთულია: პიესა-სპექტაკლი-თანამედროვეობა, ეს კანონზომიერიცაა. პიესის თამაში არ არის საკმარისი. ამ პიესასთან დამოკიდებულებაც უნდა ითამაშო და ამ თამაშში გამოხატო შენი მსოფლშეგრძნება, შენი პოზიცია დღევანდელ თეატრალურ პროცესებში. თეატრის მრავალ დანიშნულებათაგან ერთიცაა: დიადი კლასიკური ნაწარმოების დადგმისას, მან რაღაც უნდა აღმოაჩინოს“ (ჟურნ. „ტეატრალნაია ჟიზნ“, № 4, 1983 წ.). და კიდევ: „ჩვენი მუშაობა სულისაკენ მიმართული უშუალო აპელაციაა, თეატრის მაგია მაყურებელზე ტელეპატიურ ზემოქმედებაშია, ისეთ ზემოქმედებაში, სადაც სიტყვები არცთუ ისე მნიშვნელოვანია. მე დარწმუნებული ვარ, როცა ნიჭიერი მსახიობი გამოდის სცენაზე,

მასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის სწორედ ასეთი კონტაქტი მყარდება. მეცნიერება, ალბათ, მალე ახსნის ამ ფენომენს. თეატრის ზემოქმედება მის მსახურთ ავალდებულებს იყვნენ გულწრფელნი და უკომპრომისონი“ (საუბარი გ. კოჟუხოვასთან. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 10, 1985 წ.).

ბ. ბრეჰტის აზრით, თანამედროვე თეატრზე იმის მიხედვით კი არ უნდა ვიმსჯელოთ, თუ რამდენად აკმაყოფილებს იგი საზოგადოების მოთხოვნილებებსა და ჩვევებს, არამედ იმის მიხედვით, თუ რამდენად ცვლის იგი მას. როგორც ჩანს, რ. სტურუა ეთანხმება დიდი დრამატურგის ამ შეხედულებას.

ამ სპექტაკლს პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ „გრუშე და აზდაკი“. გადაიკითხეთ ბრეჰტის პიესა და დარწმუნდებით, რომ უამრავ ეპიზოდში, სიუჟეტურ სვლებში ადვილად „იკარგება“ ამ ორი ძირითადი პერსონაჟის ცხოვრების ამბები. თითოეულ პერსონაჟს ცხოვრების სხვა მრავალი ეპიზოდი ახლავს, რომელიც „სძირავს“ მას. უპირველესი, რაც გააკეთა რ. სტურუამ, ისაა, რომ პირველი ორი მოქმედების ყველა ეპიზოდის შინაგან, დინამიკურ მომენტად აქცია ლტოლვა გრუშესაკენ. გრუშე ცენტრიდანული ძალაა ამ ორი მოქმედების. მერე გრუშე ტოვებს სცენურ მოედანს. დანარჩენი ორი მოქმედების ცენტრი უკვე აზდაკია. რ. სტურუამ გაწმინდა ეს ორი პარალელური სიუჟეტური ხაზი ეპიზოდების გაუსაძლისი სიმრავლისაგან და ერთ უმთავრეს იდეურ მომენტს, სიკეთისათვის ბრძოლას. დაუმორჩილა ყველა ეპიზოდი. „ჩვენს სპექტაკლში გვინდოდა უფრო ახლოს მივსულიყავით ბრეჰტის პიროვნებასთან და არა მის თეორიასთან. ბრეჰტი ხომ დიდი მისტიფიკატორია და მისი პიესები ერთმანეთისგან ძალიან განსხვავდებიან გადაწყვეტითა და ამოცანების მიზანდასახულობით. ამას გარდა, ჩვენ მას აღვიქვამდით ქართული ტრადიციებისა და შეხედულებების პრიზმიდან. ამიტომაც, ჩვენთვის, უპირველესად, მნიშვნელოვანი იყო მისი ცხოველმოსილება, კარნავალურობა, მხიარულება, სიმშვიდე, ოპტიმიზმი. თუმცა ამას ოპტიმიზმსაც ვერ უწოდებ. პირველად „კავკასიურ ცარცის წრეში“ წავაწყდი იმას, რასაც ვერ დაინახავ და ვერც გაიგებ: მრავალი ფრაზა, სიტყვა, დიალოგი ყურადღების მიღმა რჩებოდა... მე შევქმენი საშუალედო ვარიანტი ევროპასა და საქართველოს შორის, იმიტომ, რომ ბრეჰ-

ტი არ იცნობდა საქართველოს და ჩვენი ქვეყანა აქ თავის თავს არ ჰგავდა, რასაც უმალვე შენიშნავდა ქართველი მაყურებელი. ამიტომაც ამოვიღეთ ეპილოგი, სადაც მოქმედება საქართველოში მიმდინარეობს (იგი ძალზე ბოჭავდა ჩვენს თავისუფლებას) და შერეული კოსტიუმები დავამზადეთ“ („სოვრემენნაია დრამატურგია“, № 4, 1983 წ.).

სანახაობიდან, თამაშიდან, გარდაქცევიდან, მისტიფიკაციიდან, იმიტაციიდან უცებ გამოიკვეთა მოტივი — მოტივი სიკეთისა. პიესისა და მის კვალად სპექტაკლის იმგვარი კომპოზიციური აგებულება, როცა ბოლომდე არაფერი არ არის ცნობილი, არც სიუჟეტურ განვითარებაში (ჩვენ არ ვიცით დათმობს თუ არა ბავშვს გრუშე, ისევე როგორც არ ვიცით, თუ ვის მიაკუთვნებს ბავშვს აზდაკი), არც მთავარ ხასიათებში (ზუსტად ვერ იტყვი, თუ რა კაცია ეს აზდაკი), მოითხოვს ამ იდეის ზნეობრივი შინაარსის ნათელ გათვალისწინებას, რათა ეს ეპიზოდები არ დაგვებნეს და ცალკე ატრაქციონებად არ წარმოგვიდგეს. უცნაური სპექტაკლია: რეჟისორი ყოველმხრივ ცდილობს „მიჩქმალოს“ ამ დიდი შინაარსის არსებობა (რისი გახსნაც თეატრის მოწოდებაა), მთელ თავის ოსტატობას ხმარობს ამ ეპიზოდების სუვერენული თეატრალური არსის ხაზგასმისათვის, გვითრევს სწორედ ამ ეპიზოდის მომხიბვლელ, ორიგინალურ სამყაროში, და როცა ფინალს ვუცქერთ, უცებ ვხედავთ, რომ ყველაფერი ზუსტად ყოფილა მოფიქრებული და განაწილებული, ყველაფერი ასხმულია ერთ ძირითად ხაზზე, რასაც კ. სტანისლავსკი „გამჭოლ მოქმედებას“ უწოდებდა და ჩვენ წინ მთელი რელიეფურობით იკვეთება — უკვე სულ ბოლოს — მთავარი იდეა. თითქოს თეატრსა და მაყურებელს შორის როლები გაიცვალა: ეს პროცესი იმდენად ბუნებრივია, რომ სპექტაკლი კი არ გვაწვდის ამ იდეას, არამედ ჩვენ თვითონ „აღმოვაჩენთ“ მას. ამიტომაც უნებლიე სიხარულს გვანიჭებს ჩვენივე მიხვედრილობა, რასაც ფინალში ჟ. ლოლაშვილის მიერ წაკითხული ბრეჰტის ლექსი გვიდასტურებს.

ხასიათის დიალექტიკამ, რასაც მიჰყვება რეჟისორი და ეპიზოდების სხვადასხვაგვარობამ გამოუცდელ მაყურებელს შეიძლება აფიქრებინოს, რომ ესა თუ ის ხასიათი არ არის ბოლომდე ერთ მთლიან სტილში წარმოდგენილი და არ არის მოცემული განვითა-

რებაში (თუ ვიგულისხმებთ ხასიათის თანდათანობით, თანაბრად აღმავალ, ლოგიკურ განვითარებას, რასაც მოსდევს შინაგანი განვითარება, ანუ ცვლილება). მაგრამ სპექტაკლის თავისებურება და მისი, თუ გნებავთ, მომხიბვლელობა სწორედ ამ კონტრასტულობითაა განპირობებული.

ამ თვალსაზრისით, მაგალითისათვის, გავადევნოთ თვალი ი. გიგოშვილის თამაშს გრუშეს როლში. აქ ერთმანეთს ერწყმის ბუნებრივი გრაცია, მომხიბვლელობა, პლასტიკური სიმსუბუქე, თვალშეუვლები დინამიკა, მოულოდნელი გარინდება (ამ დროს იაპონური გრავიურიდან გადმოსულს მაგონებს იგი) და მიწიერი, თავისუფალი მოძრაობა სოფლელი ქალისა, რომელიც არ ერიდება უცხო თვალს.

პირველივე სცენა — შეხვედრა სიმონ ჩაჩავასთან — ი. გიგოშვილს ქალწულებრივი გულუბრყვილობითა და მომხიბლავი კოკეტობით მიჰყავს. ეს გულუბრყვილობა ადამიანური მიმნდობლობით, სიკეთისადმი ბუნებრივი ლტოლვით, ადამიანისადმი შეულახავი რწმენითაა განპირობებული. პიროვნების ეს საუკეთესო თვისება ხდება მისი დრამის სათავე და ამიტომაც სავსებით სწორია მსახიობის მიერ პირველ სცენებში ნაჩვენები ეს მომენტი. ასეთ ქალს შეუძლია ასე ადვილად შეიყვაროს მამაკაცი და ასევე ადვილად მიენდოს ძიძას, რომელიც ბავშვს შეატოვებს ხელში. აქედან იწყება მისი „გზანი ტანჯვისანი“ და ეს ქალიშვილი ჩვენ თვალწინ გაიელის ყველა განსაცდელს. ცხოვრების დრამა მიმნდობ, უბრალო გოგონას გარდაქმნის გონიერ ქალად, რომლის ინტუიტური მისწრაფება სიკეთისადმი სწორედ აქ გონებას დაეფუძნება. ტანჯვა, ცხოვრების მძიმე ჯვარი მისი ყველა ადამიანური ღირსების გამოვლენის აუცილებელი ფორმა ხდება.

მსახიობის თამაშის აშკარა, პირობით თეატრალობასთან შერწყმულია დიდი გულწრფელობა, სულის მოუგერიებელი ტკივილები და ამ ორი განსხვავებული პლასტის არსებობა განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებს ამ სახეს. რა საოცრად კვეთილება სჭვივის მისი ხმის ყოველ ინტონაციასა და მოძრაობაში, როცა ბავშვს ძუძუს აწოვებს. აქ ფიზიკური ტკივილი სულის ტკივილს ერწყმის. ახლა გავიხსენოთ სხვა სცენა — სავსე ელეგანტურობით, როცა გრუშე ბანოვანების თვალწინ დიდგვაროვან ქალს გაითამა-



მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე



ბოგი მესხიშვილი, რობერტ სტურუა და გია ყანჩელი

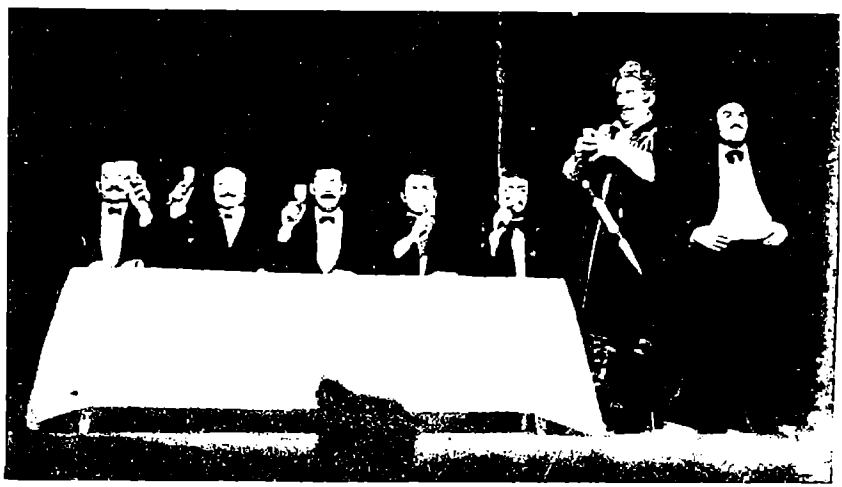
თანამშრომლების ორი კონტრ – პატრ ბრუკი და რობერტ სკოტი



ა. მილერი. „ხელების პროექტი“ (ტრიპტიხი — სერგო ზაქარიაძე. 1965



„ხელების პროცესი“ პეიზაჟი – გურამ საღარაძე, პროექტორი – ედიშერ მაღალაშვილი



აქვს ცაგარელი „სანუშა“ თავადი ფასკაშვილის – ეროსი მანჯგალაძე 1904



ლ. ქლდიაშვილი. „ხანძრიშვილის დელინკვენტი“. ბექასი – სერგო ზაქარიაძე, ქალაქონი – გიორგი გეგეჭკორი. 1969



„საშანიშვილის დელინაცვალი“ ქირილე – რამაზ ჩხიკვაძე, პლაგონი – გიორგი გვიმრიშვილი.



პ. კაკაბაძე. „ყვარყვარე“ ბატონი ეი /პიტლერი/ – რამაზ ჩხიკვაძე 1974



ცნარეცნარე" ცნარეცნარი რამაზ ჩხიკვაძე



ალ. სუმბათაშვილი—იუანი „დალაგი" სცენა სპექტაკლიდან. 1974



ბრეხტი „კავკასიური ცარის წრე“ – რამაზ ჩხიკვაძე. ად
ლიერი – კარლო საკანდელიძე. 1975



„კავკასიური ცარის წრე“ წამყვანი – ჟანრი ლოლაშვილი



ა. შექსპირის „ჰამლეტ III“ რიჩარდი — რამაზ ჩხიკვაძე. 1979

ანა – სანა ფანჯიკიძე. რამან ჩხიკვაძე. „ახლა III“ რიჩარდი



„რიჩარდ III“ რაჩმოხსახა /აკაკი ხელაშვილი/ და რიჩარდის ორთაბრძოლა



მ. კვესელავა. „ის ერგასის დღე“ სცენა სპექტაკლიდან 1985



უ. შექსპირი. „მეფე ლირი" კორდელია – მარინა ქახიანი, ქვსტი – მურმან ჯინორია, ლირი – რამაზ ჩხიკვაძე. 1987



„მეფე ლირი" მასხარა – ქანრი ლოლაშვილი, ლირი – რამაზ ჩხიკვაძე, ჯონერილი – თათული დოლიძე

შებს და, უცებ, ეტლის კოფოზე წამომჯდარი, ტლანქ, სოფლელ გოგონად გადაიქცევა. საერთოდ, ეს ორმხრივობა, სწრაფი გადასვლები ერთი მდგომარეობიდან მეორეში (რაც ბუნებრივია პირობითი თეატრისათვის) მრავალი ფერით და სცენური ნიუანსით ავსებს მის შესრულებას. ქ. ლოლაშვილისა და ი. გიგოშვილის მიერ შესანიშნავადაა გათამაშებული სცენა მას შემდეგ, რაც გრუშე პატარა მიშიკოს სოფლელ ქალს დაუტოვებს.

უშუალო, გულთბილი ინტონაციით მიმართავს ქ. ლოლაშვილი გრუშეს: „მაშ რატომა ხარ მხიარული, პატარა ქალო!“

სახეგაბრწყინებული გრუშე, უკვე თავისუფალი პასუხისმგებლობის მძიმე ტვირთისგან (ეს თავისუფლება მის სულს სიხარულით ავსებს), უპასუხებს: „ხედავ, პატარას სწყალობს უფალი“.

ხოლო ქ. ლოლაშვილის შენაცვლებულ კითხვაზე:

„მაშ მოწყენილი რატომა ხარ, პატარა ქალო?“

გიგოშვილი სულის შემძვრელი ხმით უპასუხებს:

„სწორედ იმიტომ, რომ ვარ ასე თავისუფალი“.

ამ დროს სულ არ მაინტერესებს, რომელი თეატრის პოეტიკას მისდევს რეჟისორი, იმდენად გამაოგნებელია ეს სცენა თავისი ფსიქოლოგიური სიმართლით და თეატრალობით (არ მიშლის ისიც, რომ ეს დიალოგი მიკროფონით, ფაქიზად ნიუანსირებული, რეჩიტატიული წამღერებითაა გადმოცემული). ამ ერთ ფრაზაში ი. გიგოშვილი გრუშეს მთელ ბუნებას, მის ქალურობას, კდემამოსილებას, სულის სინაზეს ამხელს. ასეთ გრუშეს შეუძლია გაუძლოს ათას განსაცდელს: შეურაცხყოფას, მრავალ ფათერაკში გამოატაროს თავისი სიყვარული, დაეშვას ცხოვრების მღვრიე ტალღებში და იქიდან სუფთა ამოვიდეს. ძალდაუტანებლად, შეუმჩნევლად, გრუშე სიკეთისათვის მებრძოლ ქალად გადაიქცევა, ხოლო ბოლო სცენაში იგი უკვე ჩამოყალიბებული სოციალური ტიპია, როცა ჟანა დარკის გახელებით ეკვეთება აზდაკს („ფეხებზე მკიდია მე თქვენი სამართალი“). დასრულდა გრუშეს გზა, უბრალო მრეცხავი ქალიდან იგი გადაიქცა დიდი ზნეობრივი სიკეთის გამომხატველ ტიპად — ეს არის რეჟისორისა და მსახიობის ჭეშმარიტი გამარჯვება.

„ბრეჰტისაგან განსხვავებით, გრუშეს ჩვენ პრინციპულად სხვა იერი მივანიჭეთ, — იგი ნაზია და ნატიფი, მოკლებულია დიდ ფი-

ზიკურ ძალას, რომელიც, ჩემი აზრით, მაინცდამაინც არ უნდა სჭირდებოდეს ქალს თავისი დედობისა და სიყვარულის ზნეობრივ-გენეტიკური ძალმოსილებისას. გრუშე თავისი ძნელი მგზავრობის დროს ზნეობრივად და სულიერად მტკიცდება, ხოლო მისი სინატიფე უფრო მეტად უსვამს ხაზს მისი გმირობის მნიშვნელობას“ (იხ. რ. სტურუას საუბარი ი. ვერგასოვასთან, „სოვრემენნაია დრამა“, № 4, 1983 წ.).

როცა შემდეგ თ. დოლიძემ ითამაშა გრუშე, სინატიფის, ქალური კდემისა და დაუცველობის მომენტი კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთა სპექტაკლში.

ახლა აზდაკი ვნახოთ, აზდაკი — წარმოდგენილი რ. ჩხიკვაძის მიერ ისეთი ბრწყინვალე თეატრალობით, სიღრმით, ფეიერვერკული სიმსუბუქით, რომ ეს როლი, გადაიქცა მისი შესანიშნავი შემოქმედების ერთ-ერთ უბრწყინვალეს სახედ. ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე ხალხური სახე — შექმნილი ბრეჰტის მიერ და დღეს, რუსთაველის თეატრის სცენაზე ნაჩვენები — მსახიობის მიერ. ჟანრული ფერადოვნებით, უჩვეულოდ მსუყე, თამამი მონასმებითაა დახატული აზდაკის პორტრეტი. ეს არის ცოცხალი პარადოქსი, თითქოს თვით ბუნების მიერ შექმნილი, როცა იგი მხიარულ გუნებაზე იყო და უშურველად ფანტავდა სხვადასხვა ფერებს. ამიტომაც ამ ჩამოძონძილი მოხუცის არსებაში ყველაფერია გაერთიანებული: სიკეთე და სიავე, სიბრძნე და მიამიტობა, პატიოსნება და ხელმრუდობა, ანგარიშმიუცემელი სითამამე და წინდახედულობა. იგი მდაბიოთა ფალსტაფია და მასავით უყვარს ქალის „თაფთაფა“ სხეულის ჰვრეტა. ამ „დამთხვეულ“ აზდაკს რ. ჩხიკვაძე ჯერ კომედიური პლანით წარმოგვიდგენს. მხიარული, უზრუნველი, ცხოვრების სიკეთეს დაწაფებული აზდაკი ყველა თავის თვისებას ინარჩუნებს. ამ დაუდევარი ხუმარას სულში მარადიული სიკეთე ღვივის. მსახიობი და რეჟისორი ბოლომდე იცავენ თამაშის ამ ძალდაუტანებელ სტილს, რომელიც ეყრდნობა ვოდევილურ თავისუფლებას. ამ ჭრელი, განუმეორებელი, პირობითად რომ ვთქვათ, არლეკინის სამოსში გახვეული სამყაროდან უცებ ამოდის ჭეშმარიტი ტრაგიკომიკური მოტივი და რ. ჩხიკვაძის აზდაკი სიმართლისა და სიკეთის რაინდად გადაიქცევა. იგი კვლავ ძველებური აზდაკია, მაგრამ მასში ინტუიტურად არსებული ლტოლვა სიმარ-

თლისა და სიკეთისაკენ იქცევა მისი ხასიათის ძირითად მოტივად (გრუშეც ხომ აქამდე მივიდა!). იგი ხალხის წიაღში შობილი შეუმცდარი აზრის სახედ გადაიქცევა, გამომხატველად ხალხისავე სურვილისა: ბოროტება, სოციალური უსამართლობა უნდა დაემხოს და თვით ხალხმა მართოს ქვეყანა. ვიმეორებ, რ. ჩხიკვაძე ამ ძალზე სერიოზულ სოციალურ და ზნეობრივ აზრს პარადოქსული მხარულებით გვიჩვენებს და თავის წამიერ სერიოზულობას ირონიულად მოხედავს ხოლმე. ბრწყინვალედ შესრულებული „სოციალური ზონგის“ დროს ჩვენ ვხედავთ „დიად მასხარას“, ტრაგიკომიკური ნიღბით, რომელიც გამოდის თავისი, ერთხელ არჩეული როლიდან და „მღერის“ (თითქოს სხვას წარმოგვიდგენსო) ქვეყნის ბედუკუღმართობის გამო. აქ მხიარულება და ტრაგიკული ტკივილი, სიცილი და ცრემლი, პირადი და საზოგადო ერთმანეთს ერწყმიან და იხატება გულისშემძვრელი სამყარო ადამიანისა, რომელსაც სხვისი ტკივილები საკუთარ გულში გაუტარებია. ამის შემდეგ რ. ჩხიკვაძის აზდაკს თითქოს შერცხვა თავისი სერიოზულობის, გულახდილობის — განუდგა ამ სახეს და გაცისკროვნებულმა, გულღია ღიმილით, მორჩილად დაუკრა თავი საზოგადოებას — თითქოს, ეს იყო ჩემი მსახიობობა, ჩემი თამაშიო. ნამდვილი ოსტატის მიერ მიგნებული დეტალია. ზუსტად შენიშნავდა მუსიკათმცოდნე გივი ორჯონიკიძე: „რ. ჩხიკვაძე თანამედროვე ქართული დრამატული თეატრის ყველაზე მუსიკალური მსახიობია. ამიტომაცაა, რომ მუსიკალური ეპიზოდი — რეჩიტატივი და არია სპარსეთში არეულობის გამო — ჰეშმარიტი მუსიკალური ოსტატობითაა ნამღერი. ქვაზირომანტიკულ არიას მსახიობი ასრულებს ბრწყინვალე პაროდიული მანერით“ (ჟურნ. „თეატრ“, № 4, 1976 წ.). ბოლო სცენაში, გრუშესთან კამათის დროს, სადაც იგი ისევ ისეთი დამთხვეული აზდაკია — რ. ჩხიკვაძეს, იმდენადვე მოულოდნელად, რამდენადაც ბუნებრივად, შემოაქვს სოციალური მოტივი — გრუშეს რეპლიკაზე — განა ჩვენი ბრალია, რომ ასეთები ვართო. რ. ჩხიკვაძე-აზდაკი, ახლა კი უკვე სერიოზულად გულმოსული, მუჯლუგუნს წაჰკრავს თავში გრუშეს: „დიახ, თქვენი ბრალია, თქვე საცოდავებო“. აქ ღრმა ქვეტექსტი იგულისხმება — თავწაგდებული მონები რომ ხართ ამ ქვეყნის ძლიერთა წინაშე, ყველაფრის ღირსნი ხართო.

ჟურნალ „ტეატრ დერ ცეიტში“ (№ 3, 1977 წ.). რ. სტურუამ ასეთი, ერთი შეხედვით პარადოქსული აზრი გამოთქვა: „ღარიბი ხალხის მოსამართლე აზდაკი გულგატეხილი რევოლუციონერია, მაგრამ მას არ დაუკარგავს მეამბოხის სულისკვეთება“. შემდეგ ეს აზრი უფრო დააკონკრეტა რეჟისორმა:

„აზდაკი, როგორადაც მას რამაზ ჩხიკვაძე თამაშობს, წინააღმდეგობრივი, რთული პიროვნებაა. იგი მშიშარაა, შეგნებულად გაექცა სოციალურ-პოლიტიკურ ბრძოლას და ხალხის წიაღში „დაეშვა“. მისი „კანონები“ — ანტიკანონებია, იგი ქრთამს იმიტომ იღებს, რომ არავინ დასწამოს რევოლუციურ საქმიანობას ეწევიო. ამის მიუხედავად, იგი არა მარტო ლუმპენპროლეტარია, არამედ მაღალი მოქალაქეობრივი ძალის კაცი“ („სოვრემენნაია დრამა“, № 4, 1983 წ.).

აზდაკი, გრუშეს მსგავსად, სიკეთის იმნეანტური მატარებელი, თავისუფლდება მახსარას ძონძებისაგან და გადაიქცევა ამ სიკეთის გონიერ გამომხატველად. ასე გადაეხლართა და ბუნებრივად შეერწყა ერთმანეთს სრულიად განსხვავებული გზები გრუშესი და აზდაკისა.

აზდაკი, გრუშეს მსგავსად, სიკეთის იმანენტური მატარებელი, ბიც სისხლსავსე თეატრალურ გარემოს ქმნიან, და რომელთა გარეშე გრუშე და აზდაკი თეატრალურ სიმბოლოებად წარმოგვიდგებოდნენ. კ. რუდნიცკიმ სტრუქტურული ელემენტების ანალიზით ცხადყო თუ როგორ სინთეზს ქმნის, სპექტაკლში ცირკის, მინიატურული ბალეტის, საესტრადო ნომრების და პანტომიმური სცენების ურთიერთშენაცვლება: „მოქმედება წრიულად ვითარდებოდა. დომინირებდა ტრიალი, მარცხნიდან გამოსრიალდებოდა და მარჯვნივ გასრიალდებოდა სულ სხვადასხვა თვისების სცენები: ჭრელ-ჭრელა, ლუბოკური სურათების მსგავსი სცენები, ამერიკული კომიქსებივით მოკლემეტრაჟიანი და მკვეთრი, ელეგანტური და პრიმიტიული თავშესაქცევნი და გულისშემძვრელნი. ამ სცენების ცვლას მოჰყვებოდა კვამლისფერი, მონაცრისფრო ფარდების წყნარი ევოლუცია. დაკერებულ-ამოკემსილი ჯვალოს ფარდები, ხან მაღლა აიჭრებოდნენ და სცენის მთელ სიღრმეზე აშიშვლებდნენ, ხან დაბლა ჩამოეშვებოდნენ, ბოლომდე ფარავდნენ პერსპექტივას და გვიტოვებდნენ სცენის პატარა მონაკვეთს, სადაც

თამაში გრძელდებოდა. დაუდევრად თუ შიშით, მწყობრი ნაბიჯით თუ აქეთ-იქით ქანაობით შემოდიოდნენ თავადები და გაძვალტყავებული ღატაკნი, დამთხვეულნი და ვაჭარნი, ცრუპენტელები თუ მიამიტნი, შეიარაღებული ჯარისკაცები თუ უიარაღო გლეხები. ვინც მოდიოდა და ვინც მიდიოდა, ვინც შემორბოდა და ვინც ეტლით გადიოდა, ვინც გარბოდა და ვინც მიემგზავრებოდა — ყველანი წრეზე, საათის ისრის საწინააღმდეგოდ მოძრაობდნენ და სცენური სივრცის წრეს შემოსაზღვრავდნენ, მხოლოდ მთავარი გმირების მიმართ იყო დაშვებული გამონაკლისი. მხოლოდ ისინი იკავებდნენ ყველაზე ხშირად ცენტრალურ ადგილს“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 9, 1987 წ.). ამ სპექტაკლის ღირსება ისიცაა, რომ მასში მრავალი მშვენიერი სახეა შექმნილი... გურამ საღარაძე სამ როლს თამაშობს (თავადი ყაზბეგი, ეფრეიტორი, ბერი) და სამივე მკვეთრი, მძაფრი მონასმებითაა წარმოდგენილი მის მიერ. „დანგრეულ“, სახსრებში მოშლილ თავადს, რომლის ყოველი მოძრაობა „სისხლისმსმელი სამურაის“ ტრადიციულ მოძრაობათა იმიტაციაა, ნიღაბი უფარავს სახეს, რის გამოც მისი აგრესიულობა უმალ ბუტაფორულია, რის გამოც, მის მიერ წაკვეთილი თავები თეატრალური აქსესუარი ხდება. თუ ეს თავადი ყაზბეგი არის — თუ შეიძლება ასე ითქვას — „დრამატული ბუტაფორია“, ეფრეიტორი „კომიკური ბუტაფორიაა“, თავისი მუსიკალური თემით, ბერი კი— სცენის რეალისტის ნამუშევარია: პირდაპირ ყოფიდან, ცხოვრებიდან არის წამოსული თითქოს. უცხო ქალაქებსა თუ ქვეყნებში ხშირად შევსწრებივარ, თუ როგორ არ სჯერა მაყურებელს, რომ მსახიობმა შეიძლება ასეთი განსხვავებული მანერით ითამაშოს სამი როლი. მართლაც. თუ კარგად არ იცნობ ამ მსახიობს, ძნელი დასაჯერებელია თამაშის ასეთი მკვეთრი გრადაციები... ...თავადი ყაზბეგი გროტესკული ფიგურაა. ამ გროტესკულ ხატს ქმნის არა უჩვეულოდ დიდი ნიღაბი, წითელ კოსტიუმში გახვეული ვეება მუცელი ზედ შემოჭერილი ფართო ქამრით, ან დიდ ხმალთან სრულიად შეუსაბამო ჭოლგა, არამედ მისი ქცევის მანერა. ფეხს ისე არ გადადგამს, თუ ჩექმის წვეტის მსუბუქი შეხებით (თითქოს რაღაც საცეკვაო „პა“-ს ასრულებსო) არ მოსინჯა სცენის სიმკვრივე. მუხლებში მოხრილი (სხეულის სიმძიმეს ვერ უძლებენ ფეხები, ალბათ!) ფართოდ გაშლილი ნაბიჯით დადის, ვერ გაიგებ ორივე

ფეხით კოჭლობს თუ მენჯის სახსრები აღარ ემორჩილება. ხანდახან გვერდულად გადაქანდება და ამ დროს ქოლგას შლის ხოლმე წონასწორობის შესანარჩუნებლად. გუბერნატორს და მის ძუძუმწოვარა მიშიკო აბაშვილს დათაფლული ინტონაციით მიმართავს, ენას უჩლექს, ელაციცება. თუმც, არც ნართაულ თქმებს ერიდება (მაგ. დახედავს პატარა მიშიკოს და წამოიძახებს „ზედგამოჭრილი გუბერნატორია“, ამ დროს ხელს გუბერნატორისკენ კი არა, გოგისკენ გაიშვერს. შემკრთალი გოგი — ს. ლაღიძე უნებურად უკან დაიხევს). მით უფრო მოულოდნელია ამ კაცისაგან ასეთი მეტამორფოზა: ხმალამოწვდილი, სწრაფი და გრძელი ნაბიჯით მორბის ავანსცენისაკენ. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს სცენა იზნიქება მისი მძიმე სხეულის დაწოლისაგან და საშინელი, ხაფი ხმით შეჰყვირებს: „მე რასაც ვაკეთებ, ლაზათიანად ვაკეთებ“. ჩვენ წინ გაიელვებს სისხლისმსმელი, დაუნდობელი ჯალათის ნიღაბი, რომელსაც არაფრად უღირს მეამბოხის მოკვეთილი თავი სიამოვნებით შეათამაშოს ხელში.

შემდეგ სცენაში მსახიობი მხნე, ხალისიანი, მუდამ სულელურად აღტაცებული, თავის მხნეობასა და მიხვედრილობაში დარწმუნებული ეფრეიტორის როლში გვევლინება. მომწვანო, მოკლე სახელოებიანი მუნდირი აცვია. მოტოციკლისტის უზარმაზარი შავი ტყავის ხელთათმანები უკეთია, თავზე შავი მუზარადი ახურავს. თეთრი კბილების ელვარება მოკლედ შეკრეჭილი ულვაშების სიშავეს განსაკუთრებით აჩენს. გრუშესა და მიშიკო აბაშვილის ძებნაში სულ ხელი ეცარება, მაგრამ მხნეობა და გაუგებარი სიხალისე წამითაც არ ტოვებს. როცა გვგონია, რომ სასოწარკვეთილია, სწორედ მაშინ იწყებს მხნე სიმღერას („ომში მივდივართ“...) და არც, მოწმეთა თანდასწრებით ერიდება ეროტიკული სცენის გათამაშებას გრუშესთან. აქ მსახიობი ვნებიანი ტანგოს პლასტიკას მის მიერვე ნამღერ მოტივს უფარდებს და საკმაოდ სარისკო ტრიუკებს აკეთებინებს ქალის სხეულს. და მაშინ, როცა საქმე სასიკეთოდ მომართული ჰგონია, გრუშეს დარტყმისგან გაბრუებული გოდორში თავჩარგული აღმოჩნდება. ეფრეიტორს ისღა დარჩენია, იხტიბარი არ გაიტეხოს და თავზე გოდორწამოცმულმა სიმღერითა და ხელის ქნევით დატოვოს სცენა.

და მესამე როლი... წითლად ლოყებაღაჟღაჟებული ბერი, ღვი-

ნით სავსე დოქით ხელში, გალაღებით მოარული პანივით შემოდის მომაკვდავი იოსების და გრუშეს ჯვარდასაწერად. ცოლ-ქმრად კურთხევის ეს სცენა მსახიობს პირდაპირ ბრუტალური თავაშვებულობითა და კომიზმით მიჰყავს. გალეშილ ბერს მექორწილეთა სახელები ავიწყდება, ხელში ვერ იჭერს მომაკვდავი იოსების ხელს (ბოლოს, ჯვრის ძეწკვზე გაუყრის იოსების ხელის მტევანს), რამდენიმეჯერ წაილუღლუღებს ამ რიტუალისათვის შესაფერ სიტყვებს, რათა შემდეგ ნიშნისმოგებითა და გამომწვევი აღტაცებით დაიგრგვინოს: „ომი გათავდა, მშვიდობის გეშინოდეთ, ხალხო!“

სამივე ეს როლი სპექტაკლის რთული პოლიფონიური წყობის ორგანულ მთლიანობას ქმნის და სტილის ზუსტი გრძნობითაა შესრულებული...

ასევე სამ როლს ასრულებს კ. საკანდელიძე და ასევე სხვადასხვა სტილში — მერძევე გლეხი — „ნამდვილი“ გლეხია, თავისი ჩაცმულობით, ქცევით, ლაპარაკის მანერით, ქალის კაბაში გადაცმული თავადი ჯანდიერი სასაცილო კოკეტობითაა წარმოდგენილი, ხოლო ცოლთან განკორწინებას მონატრული მოხუცი — უკვე წმინდა წყლის ექსცენტრიკაა.

ძალიან თამამ, გაბედულ, მოულოდნელ შტრიხებს მიმართავდა ჯ. ღაღანიძე ლავრენტის როლში. მისი ლაპარაკის ინტონაციაში არამკვეთრად ისმის „მთის“ მცხოვრებთა მეტყველების იმიტაცია, ხოლო მოძრაობა ძალზედ მახვილგონივრულ ქორეოგრაფიაზეა აგებული. ეს მომენტი ყველაზე მოულოდნელია და ეს სცენური რისკი აბსოლუტურად გამართლებულია. ეს მსჯელობა მინდა ვ. ივანოვის სიტყვებით დავასრულო:

«Пьеса Брехта, полная «площадной откровенности страстей и социальной публицистики, облачена в формы гармоничные и соразмерные, насыщенные той красотой, которую режиссер извлекает из традиций грузинской национальной культуры. Но эти традиции взяты в единстве и родстве с высокой мировой классикой... Спектакли рождаются из столкновений различных стихий. Буффонада несет в себе патетику, а патетика разрешается в памфлете. Лирика окрашена в тона гротесковые, а бесшабашное веселье полного драматизма. Но стихии эти укрощены и отмерены. Буйство сценического действия, его огромный эмоциональный напор приводится в действие строгим и твердым расчетом». («Дружба народов», № 6, 1977 г.).

„ვისაც ვუყვარვარ, მომყევითო!“

არ მეგულება მეორე რეჟისორი, რომელიც ასე ფხიზლად უყურებდეს თავისი სპექტაკლების წარმატებას. მეტსაც ვიტყვი, რაც უფრო დიდი და განსაცვიფრებელი წარმატება ახლავს მის რომელიმე დადგმას (მსოფლიოს სცენები ჰეშმარიტი ტრიუმფით მოიარა „კავკასიურმა ცარცის წრემ“ და „რიჩარდ III“-მ), მით უფრო უხერხულად გრძნობს თავს და, შემიმჩნევია, აშკარად არ სიამოვნებს გამარჯვებაზე ლაპარაკი, მას არასოდეს არ სტოვებს თვითირონიის გრძნობა. „პარადოქსალისტის შენიშვნებში“ (ჟურნ. „ოგონიოკი“ № 30, 1987) იგი ამბობდა, რომ მწერლისაგან და მხატვრისაგან განსხვავებით რეჟისორს არ შეუძლია მარტო და მარტოობაში მუშაობა, „მაგრამ იგი ვალდებულია საკუთარი თავის სიღრმეში იპოვოს ეს ანალოგია — ანუ შესძლოს ყველასაგან და ყველაფრისაგან განდგომა და შინაგან სამყაროში დანთქმა“. ალბათ ეს უნარი აძლევს მას ძალას მიუდგომლად შეაფასოს თავისი სპექტაკლების გამარჯვებაც და მარცხიც. ვერ ვიტყვი, რომ მარცხი მის სულს მძიმედ არ აწვალებდეს, მაგრამ ცხოვრების თეატრალიზებულად გარდამქმნელი მისი თვალი აქაც კარნავალურ ეშმაკობას ხედავს: „ხანდახან მე მგონია, რომ ცუდი სპექტაკლი ეს არის სპეციალურად ჩაფიქრებული მარცხი, ქვეცნობიერად მიმართული თვითგანადგურებისაკენ, რაბთა შეჩერდე, მიმოიხედო, გონს მოეგო და ამაო ფუსფუსი შეწყვიტო.

ჩვენი „გაფუჭების“ ერთადერთი წამალი დამარცხებაა. იგი წარმატებისგან გვკურნავს“ (ჟურნ. „ოგონიოკი“).

მახსენდება ერთი ფრაგმენტი მისი საუბრიდან (გაზ.

„თბილისი“ 04. 09. 87), რომელიც, მართალია, დრამატული პოეზიის ჟანრების ნაირგვარობას ეხება, მაგრამ ერთგვარად მის საერთო განწყობას გამოხატავს. კომედია უფრო რთულია ტრაგედიაზეო „...საკუთარი ბედის დატირება ადვილია. ეს ბუნებრივი მდგომარეობაა. გაცილებით ძნელია დასცინო საკუთარ თავს. კომედია სიმართლის გაშიშვლებას მოითხოვს, ტრაგედია კი მაინც შეიძლება რომანტიკულ ბურუსში იყოს გახვეული“.

„კავკასიურ ცარცის წრესა“ და „რიჩარდ მესამეს“ შორის ძევს ოთხი თეატრალური სეზონი (1975—1979 წწ.), რომელიც რეჟისორისათვის ერთგვარი შინაგანი პაუზის და „მშვიდი“, ეფექტს მოკლებული ძიების ნიშნითაა აღბეჭდილი. ეს წლები არ გამოირჩევა მისი განსაკუთრებული შემოქმედებითი აქტივობით რუსთაველის თეატრში. ამ პერიოდში მან დადგა ა. გელმანის „დასაწყისი“ („პრემია“ 1975), ე. შვარცის „დრაკონი“ (1976), ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (1977); რეჟისორ ნ. ხატისკაცთან ერთად — ე. გაბრილოვიჩისა და ი. რაიზმანის „ჩვენი თანამედროვე“ (1977). ყველა ამ დადგმაში უეჭველად ბევრი საინტერესო თეატრალური, სწორედ რ. სტურუასეული სტილისტიკის ელემენტი (განსაკუთრებით „დრაკონში“) იყო. უფრო, ნაკლებ, ერთიან სტილში გადაწყვეტილი „დასაწყისი“ — უმალ მშრალი ვიდრე ემოციური, უფრო გააზრებულ სქემაზე აგებული, გამოვიდა ვიდრე გარკვეულ კონცეფციაზე (თუმც, რეჟისორი ეცადა უფრო ზოგადი ხასიათი მიენიჭებინა პიესის კონფლიქტისათვის და გაეზარდა მისი სოციალური მასშტაბი).

„პრემიის“ თვითინტრიგა მე „მეცნიერულ-ფანტასტიკური“ მგონია. თუმცა, მისი შემდგომი განვითარება შეიძლება რეალობას შეესაბამებოდეს. ამოცანად დავისახე პიესის სიტუაცია ყურძნის შემთხვევიდან გამომეყვანა და მოქმედება იგავთან დამეახლოებინა. ამის გამო პიესიდან ამოვიღე ყოფის კონკრეტული ნიშნები (აქედანაა დეკორაციების მინიმუმი), ამოვიღე აგრეთვე გმირთა სახელები. სპექტაკლი იყო სასტიკი ბრძოლა სამართლიანობისთვის, იმის უფლებისათვის, რომ ადამიანმა უარი თქვას პრემიაზე და ამით გამოხატოს განსაზღვრული მოქალაქეობრივი პროტესტი და არა იმაზე, თუ ვინ ვის უნდა ასწავლოს მუშაობა“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1983 წ.).

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ კი აშკარად მარცხი იყო.

„დრაკონის“ დადგმას განსაკუთრებული მოუთმენლობით ველოდით. ეს მოლოდინი ემყარებოდა საზოგადოების სურვილს — დახშული, აშმორებული პოლიტიკური და სულიერი ატმოსფეროს მრუმეში ენახა პირდაპირ გამოსახული თუ არა, ალეგორიებით მინიშნებული მაინც — დროის გრიმასებით შეცვლილი საკუთარი სახე (რიჩარდის დედა ამბობს: „სარკეში... რომ ვიყურები ჩემი სირცხვილი შემომყურებს იქიდან“). „ყვარყვარეს“ ავტორისაგან მეტიც იყო მოსალოდნელი (ბენო ბესონის მიერ დადგმული „დრაკონი“ უნიტარულ სახელმწიფოში ტოტალური მონობის შემაზრზენ სურათებს ხატავდა), მაგრამ ამ სპექტაკლმა, როგორც ამბობენ ხოლმე, „არ გაიჟღერა“ — იგი როგორღაც ზღაპრის, იგავის ატმოსფეროში, იგავური ალეგორიების ჩარჩოებში დარჩა და ჩვენი ცხოვრების ანალოგი ვერ შექმნა, ბუნებრივია, იგი ვერც ასოციაციებს აღძრავდა ჩვენს ცნობიერებაში.

როგორღაც უსახელოდ და მშვიდად ჩამოვიდა იგი სცენიდან.

რატომ?

საკვირველი იყო სწორედ: ე. შვარცის ეს ალეგორიული პიესა თავისი ხასიათით, სტრუქტურით, პარადოქსულობით და დრამატურგიული ხერხებითაც თითქოს სწორედ ზედგამოჭრილი იყო სტურუას თეატრისათვის. იგი „მზად“ იყო იმ თვალსაზრისით, რომ არ საჭიროებდა რ. სტურუას „ესთეტიკურ მოდელისათვის“ აუცილებელ ადაპტაციას.

მაგრამ სპექტაკლი მაინც არ გამოვიდა. ჩემი აზრით, ორი მიზეზის გამო, პირველი ისაა, რომ რ. სტურუამ „ყვარყვარეში“ უკვე თქვა ის, რაც მას ამ დროისათვის უნდოდა ეთქვა — ძალაუფლების უზურპაციის შედეგად წარმოქმნილი მონური მორჩილების, შიშის, შეგუების არსის გამო. „დრაკონი“ გროტესკულ-ალეგორიული პიესაა. რ. სტურუამ პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ კონკრეტულ-რეალისტური გარემო (ცხადია იგი არ იყო მოკლებული განზოგადებას), როგორც ვიცით, ადრე უკვე გადაიყვანა სწორედ ალეგორიულ-გროტესკულ სამყაროში. მას აღარ სურდა „დრაკონში“ გაემეორებინა ის, რაც „ყვარყვარეში“ გააკეთა და ამ პიესის უფრო პოეტურ-პირობითი, პოეტურ-ზღაპრული ადაპტაცია შემოგვთავაზა. სპექტაკლმა ამით უმალ დაკარგა სიმწვავე, პო-

ლიტიკური გროტესკ-ფარსის სახე, ისე რომ სანაცვლოდ სხვა, ორიგინალური ჩამოყალიბებული სახე ვერ მიიღო.

ეს არის მეორე მიზეზი ამ სპექტაკლის წარუმატებლობისა.

რ. სტურუა: „თეატრი ძლიერი და კეთილი გრძნეულია, იგი გაბედულად უყოფს ხელს ცეცხლისმფრქვეველ დრაკონს ხახაში, შიგნეულს უტრიალებს, თითქოს ბავშვურად თამაშობსო და აი, ჩვენ წინაშეა არა მონსტრი, არამედ პირმშვენიერი მზეთუნახავი, რომელიც ათასი წლის წინ, ფერიას მოუჯადოებია. ამ დროს გვინდა ხოლმე მთელი ქვეყნის გასაგონად ვიყვიროთ სცენიდან — ხალხო, რომ იცოდეთ, რა ადვილია ამის გაკეთება“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 10, 1985 წ.)... ამჯერად ძნელი აღმოჩნდა „ცეცხლისმფრქვეველი დრაკონის შიგნეულის ამოტრიალება“.

... მოდის 1979 წლის სეზონი, სეზონი „რიჩარდ III-ისა, რომელმაც ერთბაშად მსოფლიო სახელი მოუხვეჭა რეჟისორს და ჩააყენა იგი მსოფლიო რეჟისორთა წინა მწკრივში.

ჯონ დრამონდი წერდა: „მხოლოდ პიტერ ბრუკმა, არიანა მნუშკინამ და თედეუშ კანტორმა შეძლეს მსგავსი რამის მიღწევა თავიანთ შემოქმედებაში“.

მაგრამ, თვით ეს დიდი სპექტაკლი მშობიარობის მძიმე ტკივილებით იბადებოდა. მეტიც, რ. სტურუას არც ერთი სპექტაკლი ასეთი ძნელი დაბრკოლებების გადალახვით არ ასულა სცენაზე. თვით რეჟისორის საუბრებში, დიალოგებში, ინტერვიუებსა თუ წერილებში იმდენი საინტერესო დეტალია გაბნეული ამ დადგმასთან დაკავშირებულ სიძნელეებზე, იმდენი დამახასიათებელი და საგულისხმო მომენტია აქ, რომ მათი შეერთებით ჩვენ შეგვიძლია აღვადგინოთ ის გზა, რომელიც გაიარა სპექტაკლმა თავდაპირველი ჩანაფიქრიდან ვიდრე მის საბოლოო, დღევანდელ სახემდე. ამას გარდა, ნანახი მაქვს დადგმის პირველი ვარიანტი და ცხადად მახსოვს მისი „ძველი“ სცენური (ვარიაციული) სახე.

ეს სპექტაკლი რ. სტურუამ არსებითად ორგზის დადგა. პირველსა და მეორე დადგმას შორის რამოდენიმე თვემ გაიარა. სპექტაკლის პირველ ვარიანტში ტრაგედია-ქრონიკის გმირები ეპოქის შესატყვისი კოსტიუმებით იყვნენ შემოსილნი. ეს კოსტიუმები არავითარ ემოციას არ იწვევდა მაყურებელში, მეტიც, კლავდა ამ ემოციას.

თითქმის უკვე დასრულებული სპექტაკლი „უცნაურად“, თანდათან და შეუმჩნევლად გადაიხარა გმირულ-რომანტიკული თეატრის ყველაზე მეტად ნაცნობი და ხშირად გამეორებული „რეციდივებისაკენ“. რ. სტურუამ და მისმა მსახიობებმა ტრადიციის ცუდ მემკვიდრეობას გაუღეს ხარკი. რეჟისორის პირველმა შეხვედრამ შექსპირთან მცირე ხნით შემოაბრუნა თეატრი, მის „ორგანიზმში“ კოდირებული ჩვეული რომანტიკულობისაკენ.

იყო სხვა ფსიქოლოგიური მომენტიც: ყვარყვარესა და აზდაკის წარმატების შემდეგ რამაზ ჩხიკვაძისაგან და რ. სტურუასაგან რაღაც განსაკუთრებულს მოელოდნენ, არანაკლებს, ვიდრე ეს იყო აკაკი ხორავას მიერ უბრწყინვალესად შესრულებული ოტელო (ამის შესახებ იხილეთ რ. სტურუას ინტერვიუ გაზ. „სოვეტსკაია კულტურას“ მიმომხილველთან. 05. 12. 80). ყოველივე ეს მძიმედ მოქმედებდა, თუ არ სთრგუნავდა, სპექტაკლის ავტორებს. მოსალოდნელი წარუმატებლობის შიში კოლექტივს აიძულებდა ძველ, ნაცად გზას დაბრუნებოდა. სპექტაკლი როგორღაც შუალედური გამოვიდა — ტრადიციასა და სიახლეს შორის გახიდული — არც მთლად გმირულ-რომანტიკული სტილისა იყო და არც რ. სტურუას რეჟისორული აზროვნებისა და ხედვის შესაბამისი ნაწარმოები.

თეატრს, რეჟისორსა და მსახიობს ეყოთ ვაჟკაცობა საერთოდ უარი ეთქვათ ამ დადგმაზე და „ჩამოეწერათ“ იგი როგორც შემოქმედებითი მარცხი. ამდენმა შრომამ, უძილო ღამეებმა, დაძაბულმა ფიქრმა თითქოს უკვალოდ ჩაიარა. ვინ იფიქრებდა, რომ რ. სტურუა და რ. ჩხიკვაძე რამოდენიმე თვის შემდეგ ისევ მიუბრუნდებოდნენ ამ ტრაგედიას? მოდით მოვუსმინოთ თვით რ. სტურუას:

„მთავარია, ჩემი აზრით, რომ ყველამ გაიაროს თავისი გოლგოთა და ტანჯვაში გამოატაროს თავისი „მე“. ყველა მსახიობს არ შეუძლია ისეთი თეატრალური გმირობის ჩადენა, რაც ეს რამაზ ჩხიკვაძემ გააკეთა „რიჩარდ III“ მუშაობისას.

როცა გამოვაკარით როლების განაწილება, ყველა აღელდა.

„ჩხიკვაძემ და ტრაგიკული როლი?! რამაზი და რიჩარდ მესამე? — ეს ხომ უბრალოდ ნონსენსია!“

მაგრამ რამაზი თავდაუზოგავად მუშაობდა.

გენერალურ რეპეტიციაზე კი ნათელი გახდა, რომ სპექტაკლი არ გამოგვივიდა.

რას იზამ, ვინაა თეატრში წარუმატებლობისაგან დაზღვეული. აი, შაშინ კი დაწუნარდა ჩვენი ქალაქი: — ამას მოველოდით ჩვენცო, და უცებ, სამი თვის შემდეგ, რეჟისორმა რეპეტიციები განაახლა. და რამაზმა კვლავ დაიწყო მუშაობა. ვინც იცის, რა ძნელია ერთხელ მიტოვებულ სამუშაოსთან დაბრუნება, სამუშაოსთან, რომელსაც შენთან ერთად ყველა ფუჭად მიიჩნევს, ის გაიგებს თუ რამდენი სულიერი ენერგიის დახარჯვა დაგვჭირდა, მიხვდება, რომ გამარჯვებას აღარ შეეძლო ამ დანაკარგის ანაზღაურება" („საბჭოთა ხელოვნება", № 12, 1983 წ. „სოვრემენნაია დრამატურგია", № 4, 1983 წ.).

პირველი სპექტაკლის რეპეტიციები მიმდინარეობდა იაპონური მუსიკის ფონზე. ეს მუსიკა იყო ნელი, ჩვენთვის ირეალური, უცნობ ინსტრუმენტებზე შესრულებული. ახლა ეს მუსიკა სპექტაკლში აღარ არის, მაგრამ თვით რეჟისორის აღიარებით, თავისებურადაა არეკლილი მსახიობთა ქცევაში. ამ მუსიკის მიხედვით რ. სტურუას სურდა ხაზი გაესვა მომხდარი ამბების განზოგადებული ხასიათისთვის. შემდეგ ეს იდეა კომპოზიტორმა გ. ყანჩელმა რეალურად აქცია. ასეთივე გზა გაიარა მ. შველიძის სცენოგრაფიამაც. „შესაძლო ვარიანტების ხსოვნა სიცოცხლეს აგრძელებს სპექტაკლში და მსახიობებში მოსინჯული მრავალვარიანტობა თითქოს შიგნიდან ანათებს, მსგავსად ფერწერაში ლესირებისა" (რ. სტურუა „სოვრემენნაია დრამატურგია", № 4, 1983 წ.). აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ „რიჩარდ III" ამ მეორე სპექტაკლმაც არსებითი ხასიათის ცვლილება განიცადა მისი პირველი „დახურული" ჩვენების შემდეგ. პირველი მოქმედება უცვლელი დარჩა. ეს, მართლაც, რეჟისორული და მსახიობური ოსტატობის შედევრია. აშკარად დაბლა იწევდა, სპექტაკლის მეორე და მესამე მოქმედების ემოციური ტონუსი და აი, აქ რ. სტურუამ „მოიგონა" ორი ისეთი სვლა, რამაც არსებითად სახე უცვალა მოქმედებას, უფრო ღრმა შინაარსით და გროტესკული შტრიხებით გაამდიდრა იგი. მეორე მოქმედებაში, რიჩარდის კორონაციის სცენა მან წვიმის, ჭექა-ქუხილის ხმაურით აავსო. ბუნებრივად გაჩნდა თანამედროვე ატრიბუტი — ქოლგები, რომლებშიაც თავს აფარებენ ლონდონელი

მოქალაქეები (ზოგს თავზე ჯვალოს ტომარა წამოუხურავს). ტალახში, წვიმაში, ამ უამინდობაში აშკარა ძალდატანებით გარეთ გამოყრილი ხალხი უხალისოდ, მექანიკურად მონაწილეობს „არჩევნებში“ და უხილავი ხელის რეჟისორობით — ფარსში: სცენის დასასრულს ერთად შეჯგუფული მოქალაქენი ერთდროულად ირქვამენ თავზე მუყაოს გვირგვინებს... ქოლგის ქვეშ მდგარი დედოფალი ანა, თვით რიჩარდი (ბაკინგემი — ჯ. გეგიჭკორი ერთ მოქალაქეს ხელიდან გამოსტაცებს ქოლგას და „ტახტზე“ დაამაგრებს, რათა რიჩარდი არ დასველდეს) და დიდებულები მეფედ კურთხევის ამ ტრადიციულად უაღრესად პომპეზურ სცენას სასაცილო და დამამცირებელ ვითარებაში გაითამაშებენ. წვიმის ქვეშ ბურთივით გაგდებული გვირგვინი (რიჩარდსა და ბაკინგემს შორის) უკიდურესად დამცრობილია, ტალახში ამოსვრილია. რიჩარდის ღაღადისი და სამეფო აღთქმანი წვიმის ხმაურში და ქუხილის ხმებში იკარგება, თუმცა აქ ბუნების სტიქიონისა და ადამიანის აღზევების შეპირისპირების პაროდიაა.

მესამე მოქმედებას, ჩემი აზრით, სულ სხვა აზრი შესძინა მასხარას გამოყვანამ ნაპოლეონის ქუდითა და ტრადიციული ნიღაბკოსტიუმით. მთლიანად კარგად მოფიქრებულ ამ მოქმედებას მაინც „რაღაც“ აკლდა (რიჩარდისა და რიჩმონდის გრანდიოზული ბრძოლის სცენა დიდი ბრიტანეთის რუკის ქვეშ, მაშინაც კულმინაცია იყო ამ მოქმედების). ამას გრძნობდა რ. სტურუა და აი, მან შთაგონების ბედნიერი წამის გამონათების წყალობით ტრაგედიის მესამე მოქმედებაში შემოიყვანა მასხარა — ავთანდილ მახარაძე — შექსპირის სხვა ტრაგედიების სამყაროდან, მისცა მას „ჰამლეტის“ მსახიობის ტექსტი („ტრაგიკული როლის თამაში არც ისე ძნელია...“) და ფაქტიურად გადააქცია იგი მთელი ამ მოქმედების ირონიულ-გროტესკულ, ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟად. აქ შეიკრა წრე — დედოფალი მარგარეტ — მ. ჩახავა, თეთრად შეფეთქილი ნიღაბად ქცეული სახით, ბედისწერის პირქუში, ზარდამცემი წინასწარმეტყველი და ასევე წინასწარმეტყველი (მხოლოდ არა სიტყვით, არამედ პლასტიკური შემოქმედებით) ირონიულ-მხიარული მასხარა, რომელსაც მთელი ტრაგედია ფარსში გადაჰყავს, შავი იუმორის შტრიხებს უმატებს მთელ ამ ისტორიას. მისი ბედნიერი, წითელი საღებავებით დაფარული სახე, ხან აღტაცებით მზირალი,

ხან ვითომ ძალიან შეშფოთებული, სრული კონტრასტი იყო იმისა, რაც სცენაზე ხდებოდა. ერთი მხრივ, ეს საშინელი დანაშაულებანი და, მეორე მხრივ, მისი ეს მხიარული, გაერული ფონი ქმნიდა განწყობილებათა იმ ორმაგობას, რაც ტრაგედიას ტრაგიფარსად აქცევს.

აქ ვახსენე ამ მეორედ დადგმული სპექტაკლის პირველი ოფიციალური მიღება-განხილვა (უახლოესი წარსულის ტერჰინით: „სპექტაკლის ჩაბარება"). ამ განხილვას ერთი უცნაური ქვეტექსტი ახლდა, რომელიც მაშინ ძალიან ცოტა ვინმემ თუ იცოდა. რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთმა შინაურმა, ფხიზელმა პოლიტიკურმა „მოყურაიდემ", ზემდგომ პარტიულ ორგანოებში ბარათი აფრინა — თეატრში უდიდეს პოლიტიკურ კრამოლას აქვს ადგილი — ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევის კარიკატურულ-გროტესკულ სახეს წარმოადგენენო (არ დაგავიწყდეთ, ეს არის 1979 წელი — ბრეჟნევის კულტის აღზევების წელი). ავთანდილ მახარაძე — ედვარდი, დავრდომილი, სქელწარბებიანი, რომელიც ბორძიკით, ძლივს წარმოთქვამდა სიტყვებს (ხან კი უცებ, მთელ ტირადას წამოისროდა) მართლაც, მწვავე გროტესკული სახეა სპექტაკლში. ეს განხილვა ერთ-ერთი ყველაზე მძიმედ მოსაგონარია პირადად ჩემთვის. აშკარა იყო სპექტაკლის მაღალი მხატვრული დონე, მაგრამ ისიც აშკარა იყო, რომ ა. მახარაძის მიერ ბრწყინვალედ შექმნილი სახე სრულიად გარკვეულ ასოციაციებს იწვევდა. მაგრამ ამაზე ლაპარაკი როგორ შეიძლებოდა — სამუდამოდ დავღუპავდით სპექტაკლს და დაიწყო დადგმის სულ სხვა ნაკლოვანებათა „ანალიზი", რამაც, რასაკვირველია, გული ატკინა რ. სტურუას (ამ განხილვის პოზიტიური მომენტი ის იყო, რომ შემდგომ რეჟისორმა II და III მოქმედებაში დაამატა „წვიმა" და „მასხარა"). ყველა, რასაკვირველია, მიხვდა ა. მახარაძის — ედვარდის საკმაოდ გამჭვირვალედ გადაკრულ ნართაულს, მაგრამ ამაზე არავინ ლაპარაკობდა. ეს ის შემთხვევაა, როცა „ტაბუ" თეატრისათვის სასარგებლო აღმოჩნდა...

1979 წელს (აგვისტო-სექტემბერი) თეატრი ედინბურგის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე მიემგზავრებოდა. თბილისიდან გასვლამდე რამოდენიმე დღით ადრე საქართველოს კულტურის მინისტრს ბ-ნ ოთარ თაქთაქიშვილს დაურეკა ბ-ნმა ედუ-

არდ შევარდნაძემ, საქართველოს კპ ცკ-ს პირველმა მდივანმა. მე შევესწარი ამ საუბარს. ბ-ნ ედუარდი გამოთქვამდა ერთგვარ შეშფოთებას იმის გამო, რომ შესაძლოა შოტლანდიურ თუ ინგლისურ პრესას რაიმე, ჩვენთვის ძალიან არახელსაყრელი პარალელები აღენიშნა ამ სპექტაკლში. პირდაპირ მიმართა მინისტრს — კისრულობთ თუ არა თქვენ პასუხისმგებლობას ამ სპექტაკლის გამო? — რაზედაც ბ-ნ ოთარმა დაუყოვნებლივ და მტკიცედ მიუგო — ვკისრულობო.

არც ამ ფესტივალზე და არც შემდგომ — ლონდონში გასტროლების დროს ინგლისურ პრესას არ დაურღვევია პოლიტიკური ეთიკის ნორმები. განსაკუთრებით მსურს აღვნიშნო ლონდონის თეატრალურ კრიტიკოსთა ჯენტლმენობა. გავიხსენოთ რა დროა ეს. 1979 წლის მიწურულს (27 დეკემბერს) საბჭოთა ჯარები შევიდნენ ავღანეთში. მსოფლიო საზოგადოებრივი აზრი აღშფოთებულია ამ ფაქტით. ყველა საბჭოთა ხელოვანი თუ შემოქმედებითი კოლექტივი გამოაძევეს დასავლეთის ქვეყნებიდან და ამერიკის კონტინენტიდან. რუსთაველის თეატრი ამ დროს ერთადერთია, რომელიც საზღვარგარეთ გაემგზავრა — ავღანეთში ჩვენი ჯარების შეჭრის სწორედ ერთი თვის თავზე. ატმოსფერო დაელექტროებულია, ინგლისის ტელევიზია განუწყვეტლივ უჩვენებს კადრებს ავღანეთიდან. ჩვენ, ლონდონში ჩასულებს, მხოლოდ ამ ამბების გამო გვეკითხებიან (დაწვრილებით ამის შესახებ იხილეთ ჩემი წიგნი „გამარჯვების გზით"), უფრო აქტუალური თემა არ არსებობს. წარმოგიდგენიათ, ამ ატმოსფეროში როგორ შეიძლებოდა „რიჩარდ III" გმირების რ. სტურუასეული ინტერპრეტაციის გამოყენება და პოლიტიკურ ინტრიგათა თამაშში ჩართვა? მაგრამ არც „დეილი მეილის", არც „დეილი ტელეგრაფს" თუ „ფაინენშელ ტაიმსს" და სხვა „დიდი პრესის" გაზეთებს ამის მსგავსი არაფერი უკადრებიათ (თუმც, პირად საუბრებში ლონდონელი თეატრალური მიმომხილველები გვეუბნებოდნენ — ყველაფერს მივხვდითო).

ამ წიაღსვლის შემდეგ დროა დავუბრუნდეთ თავად სპექტაკლს.

„დღეს რეჟისორისა და მხატვრისათვის, მითუმეტეს ციდან ვარსკვლავების მოწყვეტას თუ არ ლამობენ, შექსპირის თამაში და დეკორირება ყველაზე ადვილი ამოცანაა, ძლიერია ტრადიცია,

მტკიცე, წვრილმანებამდე დამუშავებული რეჟისორული და სცენოგრაფიული სტერეოტიპი. მირიან შველიძე ყოველივე ამისგან იმთავითვე თავისუფალი იყო... ... მაკეტი გარეგნულად უფერული იყო, არაეფექტური, რაღაცნაირად გადღაბნილ-წაშლილიც კი, მაგრამ სცენაზე, განათების ქვეშ შეიძინა თავისი ჰეშმარიტი მრავალნიშნადობა და წარმოუდგენელი მოცულობა. გამოიკვეთა ფაქტურა — ხე, თუნუქი, თითქოს ჩამუქებულ სისხლში ამოსვრილი, ნახევრად გახრწნილი ქსოვილი... „ათაბაგნენ“ მსახიობთა კოსტიუმები და აქსესუარები, ფანტასტიკურად დიდი, ავბედითად მთრთოლვარე ინგლისური რუკა, რომლის შუაგულში, ფინალში, ერთმანეთს ერკინებოდნენ რიჩარდი და რიჩმონდი. და უცებ, სიგიჟემდე მოგვინდა ამ დეკორაციაში თამაში — შეუძლებელი იყო არ გვეთამაშა“, — წერდა რ. სტურუა თავის თანაშემოქმედ, თანაჰონაწილე მხატვრებისადმი მიძღვნილ ესეიში (იხ. ჟურნ. „ტეატრი“, № 4, 1988 წ., „საბჭოთა ხელოვნება“, № 9, 1988 წ.).

ერთი თვალის შევლებითაც უკვე გასაგები იყო, რომ მირიან შველიძის მიერ შექმნილ სცენურ გარემოში შეუძლებელია „მაღალი ტრაგედიის“ თამაში: ეს იყო უმალ იერონიმ ბოსხის თვალით დანახული ქვეყანა, სადაც ადამიანები ყოველდღიური წამებისთვის არიან განწირულნი: ვიტყოდი — ჯოჯოხეთური კარნავალისათვის. შუა საუკუნეების პირქუში სული ტრიალებდა აქ: ყველა საგანი სცენაზე უხეში და ტლანქი ხელით იყო შექმნილი და შრომის იარაღიც კი წამების იარაღად შეიძლებოდა ქცეულიყო. გრძელი ორკაპა ჯოხები, ფიწლები, ხის სვეტზე დამრეცილად წამოცმული ურმის თვალი, უზარმაზარი საბრძოლო კარვის თეთრი კალთების ცეცხლით შეტრუსული და ფერდაკარგული სისხლით შესვრილი ბოლოები, უცნაური სკამი-ურიკა (რომელიც შემდეგ სამეფო სავარძლად იქცევა), უზარმაზარი ხარის ნახევრად გაკვეთილი სხეული (თავი მაყურებელთა დარბაზისაკენ მიუბრუნებია და დიდი თვალები მრისხანედ უელავს), ზემოთ, ხარიხებზე ჩამომჯდარი ვეება ყვავები (თითქოს მომავალ მსხვერპლთა გვამების სუნი იკრესო), თეთრ, მალალთაღიან, ღია კარავს შემოვლებული მბზინვარე მეტალის ელვარება (სცენის შუაში იდგა ამავე მეტალისაგან გაკეთებული კასრი), ყოველივე ეს ქმნიდა უცნაური, იდუმალი და, ამავე დროს, ამ წამიერი ქვეყნის ატმოსფეროს. ამ გახსნილ სივრცე-

ში თავისუფლად მიმოდიოდნენ ლონდონელი მოქალაქეები და სამეფო გვარეულობის მრავალრიცხოვანი წარმომადგენლები. აქ თამაშდებოდა უბრალო ხალხის ორგიასტული სცენები და სექსუალური აღტკინების მოულოდნელი მოზღვავებით გამოწვეული ინტიმური აქტი, აქ ისმოდა წინასწარმეტყველთა ხმები და ქაოსის გრუხუნი, აქ ცვლიდნენ ერთმანეთს შეთქმულებანი და სისხლიანი დრამები, ღალატი და ბეზღონა, წამება და სამეფო კარის ცერემონიალები, სიზმრისეული ჩვენებანი და გარდაცვლილთა სულების გამოცხადებანი — ერთი სიტყვით ეს იყო ამქვეყნიური ჯოჯოხეთი და, როგორც ჯოჯოხეთს შეჰფერის, აღკვეთილი იყო სიყვარული და კეთილშობილება, ერთგულება და გულწრფელობა ადამიანთა შორის. უკლებლივ ყველა სისხლშია გასვრილი და ვინც ჯერ არ არის ბოროტების სენით შეპყრობილი, იგი უკვე შინაგანად მზადაა სისხლიან აქციებში მონაწილეობისათვის. «Прорванный купол — прорвался. Время, утекает, течет, а зло все остается прежним злом. Холодный алюминиевый блеск жести отчуждает цвет теплой, близкой человеческому телу холстины. Вилы в углу — как допотопное орудие труда и как самое простое и страшное в своей простоте орудие убийства: так можно бить скот — в бок рогатиной, так скотски Ричард травит и изводит со света людей. Не случайно в коллаже к спектаклю «Ричард III» появляется красный цвет — цвет анатомического атласа, цвет человеческого мяса, цвет откровенный, жестокий. Воронье, слетевшееся на запах падали, на запах Ричарда, довершает картину шабаша» («Театр», № 11, 1980).

ასეთ გარემოში, სადაც სხვადასხვა საგნებს თითქოს შემთხვევით მიმოუყრია თავი, სადაც თვით ეს საგნები თავიანთ პირვანდელ ფორმას კარგავენ და სხვა ფორმის მიღებისაკენ მიისწრაფვიან (მაგ. უზარმაზარი ურემი-ეტლი, ზედ შემართული ზურგიანი სკამით, რომელზედაც ელისაბედ დედოფალი და მისი უახლოესი ნათესავები შემომსხდარან — თითქოს კატაფალკაა დიდი ბრიტანეთის დროშით დაფარული და საზეიმო გამოსასვლელი ეტლის პაროდიაც. ასევე შეიძლება ითქვას წარმოუდგენელი მასშტაბის რუკაზე, რომლის ჭრილებიდან თავი და მკლავები ამოუყვიათ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლების მონაწილეებს — რიჩარდსა და რიჩმონდს). დიახ, გარემოში, სადაც საგნები მთელ ეპოქებს „ახ-

ტებიან“ წაღმა-უკუღმა (მაგ. ჭოლგები, შლიაპები, „ტროსტი“ მოგვიანო ეპოქის აქსესუარებია. კუბო კი აშკარა ციტატაა პიტერ ბრეიგელის ტილოდან), ტრაგედიის გმირები ისტორიული კოსტიუმებით ვერ გამოვიდოდნენ სცენაზე — ისინი ძალიან მძიმე, მოუხეშავი და ხაზგასმულად ტრადიციულნი გამოჩნდებოდნენ. ისევე როგორც საგნები სხვადასხვა ეპოქის რეპლიკებია, აქაც, კოსტიუმებში სხვადასხვა რეალიაა აღრეული. პირველი ესკიზებით შექმნილი კოსტიუმები, როგორც ვთქვით, უარყო რეჟისორმა, ვინაიდან თავისი კონკრეტული ისტორიულობით (თუნდაც მიახლოებული ამ კონკრეტულობას) ისინი ისევ ამ „ისტორიულობის“ ფარგლებში რჩებოდნენ. აქ რ. სტურუამ გაიხსენა ამ სპექტაკლის თავდაპირველი ჩანაფიქრი: მას სურდა შეექმნა სპექტაკლის პროლოგი, სადაც მოხეტიალე დასი, თავისი ღარიბული რეკვიზიტით აპირებს შექსპირის ტრაგედიის თამაშს მიგდებულ ბოსელსა თუ გომურში.

„ხშირად ხდება ხოლმე ასე: ის რაც ყველაზე მეტად განცვიფრებს — ამ შემთხვევაში „რიჩარდის“ კოსტიუმები, — შემთხვევით მიგნებული აღმოჩნდება. თავიდან გათვალისწინებული გვქონდა მათი ისტორიული უტყუარობის ხაზგასმა: ეს უნდა ყოფილიყო ბიუროკრატიულ-ჩინოვნიკური მე-19 საუკუნე, ოდნავ ფანტასტიკური ელფერით, არ გამოვიდა. და აი, მირიანთან და გოგისთან (გოგი მესხიშვილი, თეატრის მთავარი მხატვარი.—ნ. გ.) ერთად დიდხანს განვიხილავდით ამ იდეას, შემდეგ კი ჩავედით თეატრის გარდერობში და დავიწყეთ კოსტიუმების მოფიქრება, შეთხზვა იქიდან, რაც გვეგულებოდა, „შერჩეულიდან“. ამან კიდევ უფრო დააკონკრეტა ჩანაფიქრი. ჩვენ თავიდანვე განზრახული გვქონდა „რიჩარდ III“ ტრაგედია გაგვეთამაშებინა როგორც მოხეტიალე მსახიობების მიერ ბოსელში გამართული ბალაგანი (ბუნებრივია, დასი ღარიბია, არ ყოფნის არც ტანისამოსი და არც ოსტატობა). შემდეგ ეს ჩანაფიქრი განზავდა სპექტაკლში და ძალიანაც კარგი — ახლა მე საკმაოდ სწორხაზოვანი მეჩვენება — კოსტიუმები კი დარჩა“, — იგონებდა რ. სტურუა (ჟურნ. „ტეორჩესტვო“, № 4, 1988 წ., „საბჭოთა ხელოვნება“, № 9, 1989 წ.). და აი, რ. სტურუა და მ. შველიძე უარს ამბობენ უკვე მზა კოსტიუმებზე და თეატრის გარდერობში ეძებენ სხვა, არეულ, მაგრამ ჩანაფიქრის შესა-

ტყვის უბრალო კოსტიუმებს — რეალურსა და ზედროულს. „პროლოგი“ სპექტაკლში მოიხსნა, მაგრამ კოსტიუმების „იძულებითი“ შერჩევის იდეა დარჩა. ერთადერთი, რაც ჩვენ გვინდოდა, — ამბობდა შემდეგ რ. სტურუა, — ეს იყო, რომ კოსტიუმები უნდა ყოფილიყო სწორი და გრძელი. ასე გაჩრა სცენაზე სამეფო სამოსი და საომარი ჯავშანი თუ ჯაჭვის პერანგები. მათი ადგილი დაიკავა უხეში ჯვალოს სამოსმა და უბრალო შინელებმა. ასე აღმოჩნდა რიჩარდის გარდერობში ჰიტლერული შინელი, რომელსაც იმდენად შეუცვალეს სახე, რომ მისგან შექმნეს განზოგადებული მოდელი (საგულისხმოა, რომ ინგლისელებმა რიჩარდში ნაპოლეონი შეიცნეს). სპექტაკლის ავტორებმა თავიდანვე უარი თქვეს შექსპირისდროინდელი ეპოქის ყოფაზე. უარყვეს ეთნოგრაფიული სიზუსტე, რათა მოვლენებისათვის განზოგადებული ხასიათი მიენიჭებინათ, განეზიდათ დროის სივრცეში. («Зло растворено в мире и сегодния», — ამბობდა რ. სტურუა ერთ ინტერვიუში. იხ. „ტეატრალნაია ჟიზნ“, № 4, 1983 წ.) და, ამავე დროს, კი თვით პიესის სივრცე და დრო მაქსიმალურად შეეკუმშათ, გადაექციათ იგი გმირთა მოქმედების გადამწყვეტ და აუცილებელ ფაქტორად, რადგან სპექტაკლის ავტორები იკვლევდნენ ადამიანთა ხასიათებს, ადამიანურ ვნებათა ბუნების საიდუმლოს და არ ზრუნავდნენ ერთი „ეპოქის სულის“ გადმოცემისათვის.

როგორი უნდა გამოჩნდეს ამ გარემოცვაში რიჩარდი?

საერთოდ მთავარი გმირის „პირველ გამოსვლას“ რ. სტურუა გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს და გულდასმით ამუშავებს ყოველ დეტალს — დაწყებული მუსიკითა თუ ხმაურით და პლასტიკის, რიტმულობის და მიზანსცენების გამომსახველობით დამთავრებული. გავიხსენოთ პროქტორ — ს. ზაქარიაძის („სეილემის პროცესი“), შუი-ტა — ს. ჭიაურელის („სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“), ხანუმა — ს. ყანჩელის, ჰიტლერ — რ. ჩხიკვაძის („ას ერგასის დღე“) პირველი ეფექტური გამოსვლები. პირადად მე რეჟისორული ხედვის და ღრმა გააზრების კლასიკურ ნიმუშად მიმაჩნია; 1) ფეხშიშველა, თეთრი კვართით შემოსილი ყვარყვარე — მაცხოვრის პირველი შემოსვლა საყოველთაო კატაკლიზმის მაუწყებელ ფონზე, 2) რიჩარდის პირველი შემოსვლა სცენის სიღრმიდან — როცა გადაალაჯა სექსუალურად აღტკინებული ადამიანე-

ბის მოძრავ გროვას და რკინის ჯოხის ძლერი ცემით, ნალიანი ჩექმების მკვეთრი ბრახუნით, რაც მუსიკალურ რიტმზე აქცენტს სვამს და სარდონიკული ღიმილით, კოჭლობით გამოემართა წინ, ვიდრე მძლავრად არ დაჰკრა დედამიწას თავისი რკინის ჯოხის ბოლო — რათა მკვეთრად დაეფიქსირებინა თავისი შეჩერება სცენის შუაგულში და, ბოლოს, 3) მეფე ლირის შემოხუსხუსება, ხელში იადონის გალიით, რასაც წინ უძღვის პირდაპირ თავზარდამცემი, მაგრამ მრავლისმეტყველი სიჩუმე, უარესი და საშიში, ვიდრე თვით სტიქიონის აბობოქრება... (ამ სიჩუმეს თითქოსდა მატერიალურ გარსში ჰხვევს იდუმალი, პრეისტორიის სიღრმეებიდან და ქვესკნელიდან წამოსული ღმუილი, შიშისმომგვრელი მუქარით სავსე, „ლირის თემა“, რომელიც გვაუწყებს რაღაც გრანდიოზული არსების მოაახლოვებას).

მართლაც, სამუდამოდ გვამახსოვრდება რიჩარდ — რ. ჩხიკვაძის პირველი გამოჩენა: ისეთნაირად შემოდის, ისე ირხევა თითქოს კოჭლი კი არ არის, არამედ დედამიწა ქანაობს მის ფეხთქვეშ. დაარტყამს რკინის ჯოხს და ირგვლივ ყველაფერი გაირინდება — უმალვე წყდება მუსიკის რიტმის ფეთქვა, ენებისაგან დამცხრალი მდაბიონი — ერთდროულად ეცემიან ძირს (ალერსისაგან დაღლილი მკლავები ხმაურით ეხეთქებიან სცენის იატაკს). რ. ჩხიკვაძე იწყებს რიჩარდის ცნობილ მონოლოგს: „აგერ გაალღო იორკის მზემ ვაებათა მკაცრი ზამთარი“ — სავსეს სარკასმით, თვითირონიით, გაბოროტებით და ჩვენს თვალწინ იგი ხან პატარავდება კონვულსიური კრუნჩხვებით, ხან იზრდება, მაღლდება, წელში იმართება და „ივიწყებს“ დედის საშოდან გამოყოლილ კუზსა და კოჭლობას.

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 выразительности дают бессмертному шекспировскому слову новые краски» («Театральная жизнь», № 4, 1983).

„ეს რაღაც“, რომლის გამოვლენა მხოლოდ თეატრს შეუძლია, წარმოადგენს რ. სტურუას ამ დადგმის არსებით მომენტს, სადაც ქცევის, მოქმედების, კონტრაპუნქტული სიტუაციების, პარალელურად განვითარებული ამბების, ნიშან-სიმბოლოების, სცენური მეტაფორების საშუალებით იშლება გრანდიოზული სანახაობა: — ჰეშმარიტად „ძველ“ ტექსტზე აღმოცენდება სპექტაკლი, რომელიც უნივერსალური თეატრის ნიმუშადაც გამოდგება. ეს უნივერსალიზმია სწორედ — პოლიტიკური და ფსიქოლოგიური პლასტის, კლოუნადისა და დრამის, ტრაგედიისა და მუსიკალურ-პლასტიკური ხატოვნების გამაერთიანებელი და იგივე უნივერსალიზმი განაპირობებს ამ ტრაგედიის გადასვლას ტრაგიფარსში, თეატრალურ ზეიმში, წარმოსახვითი სამყაროს ესთეტიკურ სრულქმნილებაში:

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

რეჟისორი, რომელსაც სჯერა, რომ თეატრს შეუძლია დიდ ძალად იქცეს ისტორიულ პროცესში, ცხადია, „რიჩარდ III“ ხედავდა არა მხოლოდ სისხლიანი ტრაგედიის გრიმასებს ან ელისაბედისდროინდელ პოლიტიკურ ინტრიგათა ხლართებს, არამედ თანამედროვე სამყაროს იმ კატაკლიზმებსაც, რომლებიც საზოგადოებრივი ცხოვრების სიღრმიდან ავანსცენებზე ამოისვრიან ხოლმე სხვადასხვა ჯურის დესპოტებსა თუ უზურპატორებს. არც ისე შორეულ წარსულში დატრიალებული მასობრივი ტრაგედიები არ გადაშლილან თაობათა მეხსიერებაში. რ. სტურუასათვის მთავარი იყო ეჩვენებინა ბოროტების ისტორიულ-მორალური ხასიათი, მისი განფენილობის უსაზღვრო შესაძლებლობანი. მას სურდა თანამედროვე მაყურებლის ცნობიერებაში ერთდროულად ეცოცხლა წარსულსა და აწმყოს ასოციაციებს. მეტიც, სურდა შთაეგონებინა მისთვის ბოროტი ძალის აღზევების ზედროულობა, ანუ მომავალში მისი ახალი სახით მოვლინების შესაძლებლობა. იგი, ბუნებრივია, თავისი ესთეტიკის ერთგული დარჩა აქაც, ისტორიის სცენაზე გათამაშებული ტრაგედიების უფრო ღრმად წვდომა, მისი ფიქრით, შესაძლებელია თუ მას შევხედავთ არა ტრაგიკოსი პოეტის, არამედ ირონიულად, პაროდიულ-გროტესკულად მოაზროვნე შემო-

ქმედის პოზიციებიდან. სწორად შენიშნავს ა. ბარტოშევიჩი — შექსპირის პიესების დადგმის შესანიშნავი მცოდნე, რომ თანამედროვე სცენაზე (ჩვენშიც და ევროპაშიც) ტრაგედია, რაღაც გარდაუვალობის კარნახით, ტრაგიფარსით, შავი კომედიით, საზარელი ბალაგანით შეიცვალა და ეს გზა — ტრაგედიიდან გროტესკამდე გაიარეს „რიჩარდ III“ — თანამედროვე ინტერპრეტატორებმა. მკვლევარის აზრით, შავი იუმორის ენა ხშირად უფრო ბუნებრივი აღმოჩნდა ჩვენი დღეების თეატრისათვის, ვიდრე ტრაგედიის ენა, ვინაიდან ტრაგედია შემოქმედს და დროს, ამ შემოქმედის შემქმნელს — უყენებს ზემაღალ სულიერ მოთხოვნილებებს ანდა, შესაძლოა, ბუნებრივი აღმოჩნდა სწორედ ჩვენი ეპოქის რადიკალური ტრაგიზმის გამო, რომლის ისტორიული გამოცდილება ვერ ეთვისება მრავალი ფუნდამენტური ფასეულობის რეალურობას — გროტესკული ხედვა სჭარბობს ტრაგიკულს (იხ. ჟურნ. „ტეატრ“, № 6, 1989 წ.).

თავის დროზე ცნობილმა შექსპიროლოგმა იან კოტმა ცხადყო, რომ ამგვარი გადანაცვლება აღქმის წერტილებისა, მაინც არ შეურაცხყოფს ჩვენს ეპოქას.

ცხადია, ისიც, რომ ბრეჰტის შემოქმედების შესანიშნავი მცოდნე რ. სტურუა იზიარებს გერმანელი რეფორმატორის შეხედულებას ისტორიულ-ტრაგიკულ გმირებზე, რომელთა შარავანდედიან გვირგვინებს უმოწყალოდ სცვივათ დაფნის ფოთლები ჩვენი შეუბრალებელი მზერისაგან.

მაგრამ, ერთია, შექსპირის ეს ტრაგედია-ქრონიკა აღიქვა „თეატრალური ბრეჰტინელის“ პოზიციიდან (პოლიტიკურ-ფილოსოფიური შინაარსის წვდომა) და მეორეა, შექმნა იმ თეატრალურ-ესთეტიკური სამყაროსი, რომელიც სარწმუნოს გახდის ამ საზარელი ბოროტმოქმედის გადაქცევას ისტორიის ბალაგანზე მოთამაშე კომედიურ ბოროტმოქმედად.

ზოგიერთი თეატრმცოდნის მოსაზრებას, რომ რ. სტურუამ შექსპირის ქრონიკა გადაწყვიტა ბრეჰტის ეპიკური თეატრის ხერხებითო (მეც ვეთანხმები ამ აზრს). ა. ბარტოშევიჩმა დაუპირისპირა საკმაოდ ორიგინალური თეზა:

«Сходство с Брехтом возникает в спектакле Стуруа оттого, что режиссер возвращает Шекспира к его истокам —

эстетике народного театра, коей многим обязан и немецкий драматург. Театр смотрит на события и героев шекспировской пьесы с точки зрения народного мироощущения, последовательно выраженного в вольном, комически-снижающем духе площадных подмостков» («Театр», № 6, 1982).

თუმც, თვით რ. სტურუა აღიარებდა, რომ „რიჩარდ III“ მან შეხედა ბრეჰტის „გაუცხოების“ იმ პოზიციიდან, რომელიც გვაიძულებს სინამდვილე აღვიქვათ ისე, თითქოს იგი საერთოდ არ გვენახოს. აშკარაა ისიც, რომ ბრეჰტამდე დიდი ხნით ადრე შექსპირი თავის ტრაგედიებსა და კომედიებში ხშირად იყენებდა ამგვარ ხერხს, მაგრამ რადგან მისი პიესების მოდელები და სტრუქტურები უფრო ფარულია, ვიდრე ბრეჰტისა, რომ ისინი მის მიერ სპონტანურად და ღრმად ასახული ცხოვრების სურათებში არიან გათქვეფილნი, ამიტომ მათი პირდაპირ შემჩნევა უფრო გართულებულია. ცუდი „ბრეჰტისეული“ თვალსაზრისით შეიძლება ჩვენი სპექტაკლი სქემატური გეჩვენოთო, მაგრამ „სპექტაკლი, უეჭველია, დადგმულია ბრეჰტის იდეების გავლენით. მაგრამ განა შეიძლება მისი ანტიდიქტატორული სპექტაკლების შემდეგ დავივიწყოთ თუ მისი თეატრალური ფორმა არა, ტირანებზე სრულად ახალი შეხედულება მაინც?“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1983 წ.). რეჟისორის ფანტაზიით დროის განუსაზღვრელ სივრცეში გათამაშებული რიჩარდის სისხლიანი ისტორია, დისტანცია ჩვენსა და ამ მოვლენას შორის, დღევანდელი პრობლემების მოცვის მეტ საშუალებას იძლევა — მხოლოდ იმ შემთხვევაში, — რ. სტურუას აზრით,— თუ ისინი გადმოიცემიან კომედიური პლანით, რადგან სხვა დანარჩენი არ ემორჩილება პირდაპირ წარმოსახვას. „ირონია სწმენდს ამა თუ იმ მოვლენას, ანათებს მას, ქმნის სინამდვილის უფრო ობიექტური სურათის შესაძლებლობას. სპექტაკლში არსებული ირონია განასახიერებს, თითქოსდა ორ, ურთიერთგამომრიცხავ შესაძლებლობას. ანიჭებს მას მეტ სიღრმეს და მეტ ემოციურობას. ირონია საშუალებას გვაძლევს ზემოდან დავხედოთ, როგორც საკუთარ თავს, ასევე ცხოვრებას“... (რ. სტურუა. იქვე).

თუ იუმორი, როგორც ამბობენ, ანომალიათა შეცნობაა, მაშინ, რიჩარდთან დაკავშირებით ეს აზრი არ უნდა იყოს მოკლებული ჭეშმარიტებას.

* * *

ამ სპექტაკლის დაწყებამდე, კულისებში მდგარს, ძალიან ხშირად მომისმენია თუ როგორ „სინჯავს“ რამაზი ხმას, როგორ ეძებს პირველი სიტყვების ინტონაციებს. როგორც ჩანს, როლის ინტონაციას, ტონალობას ამ ერთ-ერთი ყველაზე მუსიკალური, დრამატული მსახიობისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს და არა მარტო მისთვის, არამედ რ. სტურუას სპექტაკლისათვის. ეს ინტონაცია სწორედ როლის და დადგმის „კონცეფციიდან“ ამოდის („ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებში, დიდსა თუ პატარაში, თვით ყველაზე მცირეშიც კი, ყველაფერი კონცეფციამდე მიდის“. გოეთე), სახის არსს შეესაბამება და საკვირველია არა ეს განზრახვა, არამედ ის, თუ რა ზუსტად პოულობს იგი კამერტონს და რამდენი ნიუანსი, რა გრადაციაა ამ ინტონაციურ საზღვრებში. ფრაზა ისეა თქმული, თითქოს მისი სხვაგვარად წარმოთქმა შეუძლებელია.

როცა რეჟისორი შინაგანად სავსეა, როცა მთელი მისი არსება დამუხტულია მომავალი სპექტაკლის შინაგანად ხილული სურათების დინამიზმით, სულ უბრალო (თითქოს) ბიძგია საჭირო ჭეშმარიტი შემოქმედებითი იმპულსისთვის, რათა ამ სურათებმა სცენური ფორმა და სტილისტური სახე მიიღოს.

საინტერესო ამბავს გვიყვება რ. სტურუა, ისევ იმ „რიჩარდის“ პირველი დადგმის მარცხის გამო: „...ვფიქრობდით, რომ დამარცხება ვიწვნიეთ. ამ დროს გია ყანჩელმა დაწერა მუსიკა კინოფილმისათვის „ხანუმა“, რომლის გადაღებასაც გიორგი შენგელაია აპირებდა. როცა ეს მუსიკა მოვისმინე, ვთხოვე კომპოზიტორს ერთი მელოდია ეჩუქებინა ჩემთვის (შემდეგ მას ჩვენ რეგ-ტაიმი ვუწოდეთ). გიამ მითხრა — მე რას მთხოვ, სთხოვე გიორგის, მუსიკა მე მისთვის დავწერეო. და მაშინ გიორგიმ დიდსულოვნად, თუმცა ერთი კი დაიჩივლა, უარი თქვა ამ რეგ-ტაიმზე. მსახიობებისათვის, სწორედ ეს მუსიკა — შემდეგ მასზე ამბობდნენ ფარსულია, სარკასტულიაო — იქცა პიესის ემოციურ გასაღებად, მოგვეშველა მივვახლოვებოდით იმას, რისკენაც ასე დიდხანს მივილტვოდით“ (გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 5. XII. 80).

მაშასადამე, რეგ-ტაიმის ფარსულ-ირონიული ჟღერადობა აღმოჩნდა ის იმპულსი, რომელმაც შემდგომ, მსახიობთა თამაშის და, საერთოდ, მთლიანად სპექტაკლის სტილი განსაზღვრა. ერთ ტრია-

ლოგში (რ. სტურუა, გ. ყანჩელი, მუსიკისმცოდნე ნატალია ზეიფავსი) რ. სტურუამ ისიც კი თქვა, რომ არასოდეს დამიდგამს სპექტაკლი უმუსიკოდ, რადგან იგი ჩემთვის განმსაზღვრელი კომპონენტიაო, მაშინაც კი, როცა მუსიკა... სპექტაკლში არ ჟღერსო. აშკარაა, რომ რეჟისორის სპეციფიკურ თეატრალურ ხედვას მრავალმხრივ განაპირობებს რიტმულ-მუსიკალური და პლასტიკური საწყისის ერთიანობა. მის სპექტაკლებში მუსიკა აირეკლავს ამა თუ იმ ეპიზოდის მიმართ მის ემოციურ დამოკიდებულებას და ამდენად ეს მისთვის ისევე აუცილებელია როგორც სიტყვა, მიზანსცენა... სწორედ მუსიკა აქცევს ამ სპექტაკლებს მრავალპლანიან, მრავალგანზომილებიან მოვლენად. ზოგჯერ ეს მუსიკა „აუცხოებს“ ამა თუ იმ სცენას, შეიცავს მის შინაგან „გადაწყვეტას“, ავლენს თვალით დაუნახავს. მეტიც: თუ სცენის არსის გამოხატვა პლასტიკითა და მუსიკით შეიძლება, მაშინ რეჟისორი უარს ამბობს გრძელ სიტყვიერ დიალოგზე, რადგან ინფორმაცია უკვე სავსებით ამოწურულია. ზოგჯერ იგი უპირისპირდება ეპიზოდის ტონალობას, ზოგჯერ შეესაბამება იგი თითქოს „ხმაა“ სპექტაკლის ავტორისა — ხან ირონიული, ხან ტრაგიკული, ხან ფსიზლად განმსჯელი. ამ შემთხვევაში გ. ყანჩელის მუსიკა (და მის მიერ მოხმობილი ციტატები კლასიკური მუსიკიდან) სწორედ დამოკიდებულებათა ამ მრავალფეროვნებით, პოლისტილისტიკით გამოირჩევა და ესაა საოცარი: სტილისტური სახესხვაობანი ცალკეული კომპონენტებისა, წარმოქმნიან სპექტაკლის სტილისტურ მთლიანობას.

აი, რ. სტურუას ერთი საგულისხმო აღსარება:

«Иногда я просто играю музыкальные номера, которые уже написаны, и внезапно какая-то сцена выстраивается — именно благодаря музыке. Даже если потом в спектакле в этом месте музыка не звучит, все равно сцена решена через нее» (журн. «Советская музыка», № 2, 1981).

... სცენის სიღრმიდან, კარვის ჩახეული კარიდან (საიდანაც სიბნელე იმზირება) შემოდის რიჩარდი — რ. ჩხიკვაძე. ნაცრისფერი, „ნაპოლეონისებრი“ ფარაჯა ჩახსნილი, მოჩანს ტანზე შემოსხლეტილი შავი სამოსი და კისერზე დაკიდებული მრგვალი მედალიონი. ხელებზე გრძელი, შავი ტყავის ხელთათმანები შემოუცვამს (ასეთ ხელთათმანებს ატარებენ 30-იან წლებში ესესელები, 50-იან წლებში — მოტოციკლისტები). ამ მძიმე და მოუხეშავ ხელთათ-

მანს ისე წაიძრობს ხოლმე, თითქოს ფოლადის სამკლაურიდან გამოიღო ხელი, ამ წუთიდან მოყოლებული ვიდრე რიჩარდის სიკვდილამდე — ჩვენ წინ გაირბენს სისხლიანი ისტორიის ის კადრები, რომელიც სავსეა მეტამორფოზებით, უხეში ძალის ცინიკური დემონსტრირებით, ხანჯლის წვერზე გამართული ორგიასტული სცენებით, მისტიფიკაციებით, სიკვდილ-სიცოცხლესთან მისტერიული-რიტუალური თამაშით.

პირველი მონოლოგის („აგერ გაალღო იორკის მზემ ვაებათა მკაცრი ზამთარი"...) მანძილზე უკვე განსაცვიფრებელი გრადაციაა ხასიათის ნიშნებსა და ხმის ინტონაციების მრავალფეროვნებაში. ეს კოჭლი, მახინჯი, კუზიანი არსება, რომლის მძიმე, მასიური თავი, მრგვალი, წინ წამოსული მოელვარე თვალები, თეთრ სახეზე გრძლად და საზარლად გაჭიმული ღიმილი თავზარს უნდა გვცემდეს — და ასეც არის პირველ წამებში — უცებ იმდენად იპყრობს მთელ ჩვენს ყურადღებას, იმდენად გვითრევს მისგან წამოსული შაგნიტური ძალა თავის ორბიტაში, რომ ჩვენდაუნებურად იბადება ის განსაკუთრებული ინტერესი, რომელიც რაღაც გაურკვეველ, შეუცნობ სიმპათიას აღძრავს. რით აღწევს ამას მსახიობი? თვითირონიის შეუბრალებელი და ბიწიერებასთან მიახლოებული თავისუფლებით! იგი თითქოს ამაყობს დედის საშოდან გამოყოლილი სიმახინჯით, („მე, დაგვაჯული, კუზიანი გამასხრებული უკუღმართი ბუნების მიერ, ნაადრევად გამოგდებულ დედის საშოდან"), რომელიც მას მოუგერიებელ კოზირებს აძლევს ხელში: მისი სიმახინჯე მისივე თავისუფლების სათავე გამხდარა. სიმახინჯე მას რჩეულს, განსაკუთრებულს, იშვიათ არსებად ხდის, ჩვეულებრივ ადამიანებზე უფრო მაღლა აყენებს, ამიტომ იგი თავისუფალია არა მხოლოდ თავის ადამიანურ ქცევებში, არამედ თავისუფალია ადამიანური ზნეობისაგანაც. („თუ არ ვარგივარ მოარშიყედ და დარდიმანდად, ბოროტმოქმედად ხომ გამოვდგები, რომ ჩავუშხამო სიამე ყველას და ვაწყევლინო შობის საათი".).

წამიერად წელგამართული, გასწორებული რ. ჩხიკვაძე — რიჩარდი თითქოს თავისსავე სხეულს სხვა კაცის თვალით შეხედავს და მერე წამსვე ისევ კუზიან და კოჭლ არსებად გადაიქცეს, „გაუცხოების" ეს წამიერი გაელვება (რომელიც შემდგომ მრავალგზის გამეორდება) მოლანდებასავით გვიჩვენებს დისტანციას მსახიობ-

სა და როლს შორის და, რაც მთავარია, თამაშის, წარმოდგენის წამის დადგომასაც. ამ მონოლოგის ინტონაციური სხვადასხვაობა („დაშაქრულად", ტკბილად წარმოთქმული ფრაზა თავისი უფროსი ძმის მიმართ: „...განაზებულა და ღლაბუცობს საქალებოში, უსმენს და უსმენს ვნების აღმძვრელ ჰანგებს ქნარისას, უსმენს და ტკბება" — სარკაზმითაა სავსე), პლასტიკური მრავალფეროვნება თავს იყრის ერთ ფრაზაში, რომელსაც მსახიობი ორგზის იმეორებს, ბრაზით და მრისხანე ინტონაციით გამოჰყოფს საგანგებოდ მთელი მონოლოგიდან:

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

„...რა ვიღონო ამ დამჩვარულ მშვიდობის დროში". ორგზის გამეორებულმა ამ ფრაზამ, კარგად მახსოვს, თავზარი დასცა დარბაზში მსხდომ ფუნქციონერებს. რეჟისორი და მსახიობი აშკარად შორდებოდნენ რიჩარდის დროს და ჩვენს თანამედროვეობაში გადმოდიოდნენ. „ოფიციალური პროპაგანდა ხომ დღენიადაგ იმას ჰქადაგებდა, რომ „სსრკ მშვიდობის ბურჯია" და რომ მშვიდობის შენარჩუნებისათვის ყველა ღონე (მათ შორის სახელმწიფოს ეკონომიკური დაჩაჩანაკება) მისასალმებელია. აი, ამ „დროს" თეატრი უწოდებდა „დამჩვარულ მშვიდობის დროს".

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

თეატრში მოსულმა მაყურებელმა კარგად იცოდა, თუ რა „გალიებში" ისხდნენ „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 რეჟისორული კონცეფციით.

... მსახიობი რ. ჩხიკვაძე თვით რიჩარდში ეძებს მსახიობს, მისტიფიკაციის ოსტატს. აქ რიჩარდი მართლაც განსაცვიფრებელ ტალანტს ავლენს:. მაღალ, ათლეტურ, ასკეტურად ჩამომხმარ ჰესტინგს — კ. კავსაძეს (მასაც ნაცრისფერი, გრძელი, სწორი შინელი ეცვა. რაც ისედაც მაღალ კ. კავსაძეს უფრო მაღალს აჩენდა), რომელსაც ხელში ინგლისის გახუნებული დროშა უჭირავს და ნელა მოდის ავანსცენისკენ, იგი ჯერ შორიდან უტრიალებს, ზვერავს, ხელის აწევით ესალმება როგორც ძველი რომაელი პატრიცი, შემდეგ მოეხვევა, მკერდში ჩაეხუტება, მაღალ ჰესტინგს კისერზე ჩამოეკიდება (ერთი, უფრო „მოკლე“ ფეხი წინ, ჰაერში აქვს გაშვერილი, მეორე — იატაკს მოწყვეტილი) სახით მაყურებლისაკენ მოქცეული. სახეზე სარკასტული ღიმილი დასთამაშებს, დარბაზს თვალს უკრავს, ენას უყოფს — თითქოს მოუხმობს — ერთი შემომხედეთ როგორ ვამასხრებო. მეორე წუთში, როცა ჰესტინგსისაგან შეიტყობს მეფე ავად არისო — რიჩარდი ისე შეიცხადებს ამ ამბავს, ისეთნაირად „განიცდის“, რომ მთლად მოეშვება, მომჩვარდება, თითქოს საშინელმა ამბავმა გული შეუღონა და საცაა ჰესტინგსს მკლავებში ჩააკვდებაო, მაგრამ უმალ გამოჯანსაღებული, ისევ მხნედ და ძლიერად გამართავს სხეულს. ამაზე ცოტა ხნით ადრე მან უკვე გაითამაშა თანაგრძნობისა და თანაზიარობის, აღშფოთებისა და განრისხების არტისტული სცენა, როცა თავის ძმას კლარენს (გიორგი ხარაბაძე) ასევე გულში იკრავდა ვერ ძღებოდა მისი ალერსით და უკვე მიმავალს კიდევ ერთხელ შემოაბრუნებდა („კლარენს!“ შესძახებდა თითქოს მოუხმობს და ემშვიდობებაო ერთსა და იმავე დროს ორივე ხელს ჰაერში შემართავდა და ძმის ხელებს დაჰკრავდა, რათა შემდეგ სცენის რამპასთან დადგეს და წამოიძახოს: „მაშ წადი და დაადექ მაგ უკან მოუქცეველ გზას“...

ინტონაციისა და მიმიკის ვრცელი დიაპაზონი, ირონიულ-გროტესკული ტონი, მაყურებელთან საიდუმლოს „განდობის“ სურვილი, თავისუფალი ყოველგვარი ტრივიალური სიახლოვისგან, ეყრდნობა ყველაზე საკრამენტულ სიცრუეს, ფერისცვალებას, ვერაგულ ხრიკს, თამაშს, „გართობას“. რ. სტურუასათვის რიჩარდი არ არის რომანტიკული ბოროტმოქმედი, ვურდალიკური შარავანდედით მო-

სილი. მისი სისხლიანი ბოროტმოქმედებანი არ არის „ამაღლებული“, დიდი სულიერი ძალისხმევისა და განსაკუთრებული სიმამაცის შედეგი. რიჩარდის მიერ ჩადენილი მკვლელობათა სერია „გართობაა“, სარკაზმით და გროტესკით შესრულებული თამაშია. (სასტიკი და დაუნდობელი გამრთობი ერთობა).. ამგვარად ბოროტება ზებუნებრივი, რაღაც გამონაკლისი მოვლენა კი არ არის, არამედ „გართობაა“. საშინელების, ჩვენება „გართობით“ მას კიდევ უფრო საზარელს ხდის, მის გრიმასებს გამჭრალებული სხივით ანათებს:

«Хроника — это маска пьесы. Забава — ее лицо». შენიშნავდა ვ. გულჩენკო („ტეატრ“, № 12. 1980 წ.). ამგვარად, რ. ჩხიკვაძის რიჩარდი თავისუფალია ფსიქოლოგიური ძვრებისაგან, მისი ხასიათი არ არის განათებული სინდისისა და ზნეობის იმპულსებით. იგი პირდაპირ, სატანური ძალით, აგრესიულად მიიწევს თავისი მიზნისაკენ — ტახტისაკენ და ამ დროს იგი დიდი მსახიობის თამაშსა და მისტიფიკაციებს მიმართავს. თუ რაიმე ამაღლებს მას სხვებზე, ეს ისევ ის მისი განსაკუთრებული ნიჭია თამაშისა. ამ თამაშში იგი მრავალ ნიღაბს ხმარობს. შექსპიროლოგი ა. ნიკოლი წერს, რომ:

«Хотя это замечательная роль для исполнителя, как находят многие актеры, мы ни на минуту не можем считать Ричарда живой личностью... Это маска, а не человек. В то же время, необходимо признать, что эта маска сделана мастерски» (Ю. Ф. Шведов, Вильям Шекспир. М., 1977, стр. 64).

„მე და რამაზ ჩხიკვაძემ განზრახ გავამარტივეთ რიჩარდ მესამეს ხასიათი. ჩვენი ჩანაფიქრი გულისხმობდა არა მარტო იმას, რომ ამ სახისათვის ჩამოგვეცილებინა რომანტიზმის შარავანდედი, არამედ ნატურის ფსიქოლოგიური სიღრმის შარავანდედიც. ჩვენ გვსურდა მოგვეხდინა ანატომირება ადამიანთა ამგვარი ტიპის არსისა, გვეჩვენებინა, რომ ისინი მარტივი, ცალმხრივი ხასიათისანი არიან. ბუნებას ისინი არ დაუჯილდოებია რთული გრძნობებით, მათ არ იციან რა არის მერყეობა, არა აქვთ განცდები. ჩვენს სპექტაკლში ორი რიჩარდია. პირველი — ის, რომელიც დასაწყისში თამაშობს მოჩვენებით სიმახინჯეს და მეორე რიჩარდი — რომელსაც უკვე აღარ შეუძლია ამ სიმახინჯისგან განთავისუფლება. მას

ეს სიმახინჯე სისხლ-ხორცში გაუჯდა“ (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“, 14. 07. 79).

„პირველი რიჩარდი“ — რომელიც სიმახინჯეს თამაშობს, ფაქტიურად სპექტაკლის პირველსავე მოქმედებაში მთავრდება. თუ დავაკვირდებით, ვნახავთ, რომ რ. ჩხიკვაძის თამაშის მანერა, აქტიორული ხერხები და სტილისტიკა მომდევნო ორ მოქმედებაში ცვლილებას განიცდის. თუ პირველ მოქმედებაში აშკარაა, ხაზგასმულია „თამაშის“ ელემენტი, „ღიაა“ ხერხები, მეტია „თეატრი“, მეორე და მესამე მოქმედებაში ისინი უკანა პლანზე გადადიან (ამდენად მთლად არ ქრებიან) და მათ ადგილს იჭერს უკვე „როლში შესული“ რიჩარდი. იგი თავისუფლდება თეატრალური პირობითობისაგან, აღარ მიმართავს აპარტეებს, უარს ამბობს მაყურებელთან ცბიერ, „განდობილ“ თამაშზე, აღარ გამოდის სცენის რამპასთან, აღარც თვითდახასიათებას მიმართავს და არც საკუთარი საქციელის კომენტარს, ასევე გამქრალია თვითირონია. რ. ჩხიკვაძის რიჩარდმა როგორც კი საწადელს მიაღწია, დაივიწყა თავისი არტისტული წარსული, მას აღარ სჭირდება ნიღბების ხმარება, სათნოების თამაში, ახლა იგი მთლიანად „იქაა“, სცენის რამპის იქით, სიღრმეში, ღრმად დანთქმული თავის არსებაში. აქვე მთავრდება იმპულსური ხალისიანობა, იმპროვიზაციების წყურვილი, მისი რეჟისურა — რიჩარდმა ხელთ იგდო ტახტი, განახორციელა თავისი უზენაესი მისწრაფება და უცებ დანაღვლიანდა, უხალისო გახდა. როგორც ჩანს, მას ნეტარებას ჰგვრიდა 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 მიდის ძალაუფლების უმაღლეს წერტილამდე და უფსკრულის ძირამდე, როცა ფანტასტიკურ საშინელებათა სიმრავლე კიდევ უფრო მეტს ითხოვს და დიდების ზენიტი ადამიანის, როგორც პიროვნების, თვითგანადგურებას იწვევს. მანამდე კი რ. ჩხიკვაძის რიჩარდს კიდევ ერთხელ მოუწევს დატკბეს თავისი იშვიათი არტისტული ნიჭით და შინაგანი ენერგიის გამოვლენით. მხედველობაში მაქვს სპექტაკლის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი სცენა ლედი ანასთან.

ჩვენ ამ დროისთვის რ. ჩხიკვაძემ უკვე დაგვარწმუნა რიჩარდის მრავალფეროვან მსახიობურ ტალანტში (სცენები კლარენსთან და ჰესტინგსთან). გვიჩვენა, რომ მისი გმირი განსაკუთრებით მაშინ არის საშიში, როცა პარტნიორს ეალერსება, გულში იკრავს („გულში ჩაკვრა“ თითქოს მაფიოზური ნიშანია. მოალერსებული პიროვნება — განწირულია სასიკვდილოდ). კეთილგანწყობილია. ახლა დგება მომენტი, როცა მისი არტისტული თამაშის ფრაგმენტები ერთ მთლიან კომპოზიციად უნდა გაერთიანდეს, სადაც მან თავისი ხელოვნება უმაღლეს წერტილამდე უნდა აიყვანოს... წმინდა პავლეს ტაძრიდან დარეკილი ზარების ხმაზე ჩამოტყაულ ჩამოძენძილ მეკუბოეებს, მხრებით შემოაქვთ პატარა ბორბლებიანი კუბო, რომელშიც მეფე ჰენრის გვამი ასვენია. მას უკან მოჰყვება დამწუხრებული, შავებში მოსილი ლედი ანა — ნანა ფაჩუაშვილი. შავი სამოსიდან მხოლოდ სახე და ხელები მოუჩანს. მხრებზე შალი წამოუსხამს. გლოვისა და მწუხარებისგან დასუსტებულს თითქოს სცივა კიდეც. გულის სიღრმიდან მოედინებიან რისხვისა და სასოწარკვეთილების გამომხატველი მწარე სიტყვები: „წყეულიმც იყოს ხელი, რომელმაც სიცოცხლე მოგისწრაფა შენ და შენ შვილს! წყეულიმც იყოს გული, რომელმაც თქვენი გულები სამუდამოდ დაადუმა! წყეულიმც იყოს სისხლი, ვინც თქვენ სისხლისაგან დაგცალათ!“ გულდათუთქული ლედი ანას მწუხარება უსაზღვროა, გამოუთქმელი. თავჩაქინდრულ მეკუბოეებს ნელა შემოაქვთ კუბო, და აი აქ შევხედოთ რიჩარდს. ერთ ადგილას გარინდულია, მთლად ყურადღებად ქცეული. ხელი წინ გაუწვდია, საჩვენებელი თითი მრავალმნიშვნელოვნად აღუმართავს — თითქოს ჩვენ მოგვიწოდებს კარგად მოვუსმინოთ ანას სიტყვებს, გულდასმით დავაკვირდეთ მის საქციელს, რადგან ახლა იწყება ქალის ცდუნების საკვირველი და განუმეორებელი სცენა. აქ რ. სტურუა მიმართავს სცენური პირობითობის ხერხს — როცა ერთი გმირი ხედავს მეორეს, ეს მეორე კი ვერ „ხედავს“, ვერ „ამჩნევს“ მას (ამ ხერხს რამოდენიმეჯერ იყენებს რეჟისორი). ამჯერად რიჩარდი ხედავს ანას, ანა კი, თავის მწუხარებაში დანთქმული, მას ჯერჯერობით ვერ ამჩნევს. რიჩარდი გარს უვლის ანას, უკნიდან უახლოვდება კუბოს წინ დაჩოქილს, ვნებიანად, ალერსით უსვამს ხელს ბეჭებზე და ზურგზე — „მაგრამ, ჯერ ლედი ანა უნდა შევირთო“ — ლედი

ანა კი ვერც მამაკაცის შეხებას გრძნობს და არც მისი სიტყვები ესმის. ამის შემდეგ მცირე ხანს ორივე თავისთვის ლაპარაკობს, ვიდრე ანა არ იგრძნობს და არ დაინახავს რიჩარდს, რომელიც უფრო მეტის გზნებით ცდილობს მთლიანად მისი სხეულის საალერსო ბადეში გახვევას. ნ. ფაჩუაშვილის ლედი ანა ერთს საშინლად შეჰკივლებს სატანის ხილვისას, სხეულის სწრაფი მოქნევით განთავისუფლდება მისი მკლავებისაგან და ხელში თავის მძიმედ ნაქსოვ შალს შეატოვებს, რომელსაც რიჩარდი უმალვე იქვე მიაგდებს. კუბოს კიდეზე უტიფრად ჩამომჯდარი რიჩარდი მხიარული ცინიზმით იგერიებს ანას შეტევებს და შემდეგ გადადის თავბრუდამხვევ ვნებიან შეტევაზე, რომელიც მოჩვენებითი სასოწარკვეთასა და იმედის ზღვარზე გადის, ცრემლებს აფრქვევს, იფიცება, სექსუალურ იმიტაციას მიმართავს („ახლა კი, როცა შენი მშვენება ასე მწყურია“ — ამბობს და სკამ-სავარძელს ისე ეკვრის, როგორც ექსტაზში შესული მამაკაცი ქალს). ლედი ანა — ნ. ფაჩუაშვილი აქეთ-იქით აწყდება, გაურბის, უახლოვდება, შორიდან სწყევლის, გამწარებულია, მაგრამ იმასაც გრძნობს, რომ აგრესიის 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 ფეთქვას), და აჰა, კულმინაცია: — უკიდურესად აღგზნებული, თავდავიწყებული, ცალ მუხლზე დაჩოქილი რიჩარდი, გრძნობს რომ კიდევ ერთი ძლიერი შეტევაა საჭირო: „თუ პატიება არ შეგიძლია, აჰა, ეს დანა, გამიპე მკერდი და ამოუშვი შენი მაღმერთებელი სული“ — არა, რ. ჩხიკვაძის რიჩარდის გულწრფელობაში ეჭვის შეტანა შეუძლებელია. (ამტკიცებენ რომ ლედი ანა უნებისყოფო ქალთა ტიპს ეკუთვნის შექსპირის ქალების გალერეაში, მაგრამ ნუ დავივიწყებთ, რომ ამგვარი რიჩარდი — მოუგერიებელიაა). მის შეყვირებაში აღგზნებული სასოწარკვეთა ისმის, ნერვული შოკი, თვითგანადგურების სურვილი იგრძნობა. კუბოსთან დაჩოქილი რიჩარდისაკენ მთელი ძალით გაექანება ლედი ანა— რათა თვითმკვლელობისგან იხსნას და ამბობს ფრაზას, რომელიც უკვე საბოლოოდ მის ქალურ სისუსტეს ხდის ფარდას და მაცდუნებელის გამარჯვებას ადასტურებს: „ნეტა ვიცოდე, რა გიდევს გულში!“ ეს უკვე დანებებაა, ვნებით ტკბობის წადილისაგან მი-

სუსტებული კვნესაა. რიჩარდი მძლავრად იხუტებს მკერდში ანას— „რაც გულში მიძევს, ენაც იმასვე ამბობს“ — და მაყურებელთა დარბაზისაკენ აპარებს მზერას — თითქოს გვეკითხება — „როგორ ვითამაშეო“ — ითამაშა ისე, რომ მის სიყვარულში ანას აღარ უნდა შეეპაროს ეჭვი. ღირსების შენარჩუნებისათვის ანაზდეულად იტყვის ანა — „ორივე ცრუობს“ — მაგრამ ეს უკვე მოჩვენებითი წინააღმდეგობაა, უმალ დანებების მაუწყებელია, ვიდრე სურვილი თავდახსნისა. ანა რიჩარდს ეკუთვნის. მაცდური მოარშიყის მიერ ვნების მართლაც ჯოჯოხეთურ ქსელში გახლართული ქალი მთვარეულივით ემორჩილება მამაკაცის სურვილს: რ. ჩხიკვაძე ნელა ეშვება ზურგზე, ხელიდან არ უშვებს ანას ხელს, თავისკენ ეზიდება: „მაშინ სიმართლეს რაღას ეძახი“ — შეაგონებს რიჩარდი. კუბოს მიღმა დაწოლილ რიჩარდს ფეხს გადაალაჯებს აღგზნებული ეროტიკულობით გათანგული ლედი ანა, ორივე ხელით აიწევს გრძელი, შავი კაბის კალთებს, შავ მბზინვარე წინდებში ვნებით სავსე ბარკლებს გამოაჩენს და დააჯდება რიჩარდს ზემოდან. შეუმჩნევლად გამოსული, წუნარად მდგარი მევიოლინე, საკრავს გამოაცემინებს, ნაზ, ვნებიან მელოდიას („რეგ-ტაიმს“), რომელიც ხელებშემართული ანას ხმამაღალკვნესას უერთდება, რიჩარდი კი ფრთხილად გამოაგორებს კუბოს, რათა მის მიღმა დაიცხროს ვნება. ლედი ანას შეკივლება, კუბოს ბორბლების სუსტი ხრჭიალი, ვიოლინოს ხმა „შავი იუმორით“ (განსაკუთრებით კუბოს მოძრაობა) ავსებს სცენას. მაგრამ აქ არ თავდება თამაში. ვნებადამცხრალი, შეურაცხყოფილი, აბუზული და შერცხვენილი ლედი ანა უსიტყვოდ გადის სცენიდან. რიჩარდ — რ. ჩხიკვაძე ალერსით სავსე ხმით, პირმოთნე ღიმილით მიადევნებს: — „არ მეთხოვები?“, რათა შემდეგ გაითამაშოს კიდევ ერთი ეპიზოდი ავანსცენაზე. კმაყოფილი თავისი არაჩვეულებრივი თამაშით, სიამაყით თავმოწონებული, წელში გამართული, ხელში იღებს ლედი ანას თავშალს და ისე შეავლებს ხელს თითქოს ძუძუები მოუსინჯაო: — „უარშიყნია ვინმეს ქალთან ასე საოცრად?!“ ჩვენ გვეკითხება, რათა მეორე წამს კვლავ დაიგრიხოს, დაიმანჭოს, დაპატარავდეს სხეულით: „და მაინც მე მომხედა, მე, რომელიც მისი ქმრის ფრჩხილადაც არ ვღირვარ! კოჭლი, მახინჯი, კუზიანი“ — რათა ზიზღით შეეხოს ამ თავშალს, ასე რომ აგონებს ქალის სხეულს: — „ჩემი იქნება, მაგ-

რამ დიდხანს ვერ დავიტოვებ" — ამბობს და საორკესტრო ორმოში უშვებს მინიატურული პარაშუტივით.

შემდეგ ბრძანებას გასცემს — „წაიღეთ გვამი" და სანამ პროცესია შემოტრიალდება და კულისისაკენ აიღებს გეზს, კუბოდან აიტაცებს გრძელღეროიან წითელ ვარდს და სცენის წინ, შუაში მდგარი რ. ჩხიკვაძე — რიჩარდი კიდევ ერთხელ მოიწონებს თავს თავისი საქციელით, მხნედ შესძახებს სამყაროს „ანათე მზეო! ვიდრე სარკეს ვიყიდიდე, საკუთარ ჩრდილს რომ ვუყურო დედამიწაზე მახინჯად ფენილს". არტისტული ელეგანტობით აიქნევს ვარდიან ხელს, მეკუბოვეებს შეუერთდება, კუბოს მსუბუქად შეაშველებს თავისუფალ ხელს და კოჭლობით, რომელიც ცეკვას უფრო ჰგავს, დახვეწილი მანერებით, ვარდის ყნოსვით, ფეხს უწყობს პრეცესიას. «После такого зачина становится понятна вся дальнейшая игра Чхиквадзе. Эпизод, по видимости непристойный, метафоричен по сути. Совращение Анны — метафора, в которой сквозная тема роли сгущена до примитивной наглядности. Ричард показан в своем главном амплуа: подобно магу, он мигом выворачивает наизнанку любую ситуацию, побуждая жертву по собственной воле и по собственной инициативе сделать гибельный шаг» (К. Рудницкий, «Театр», № 4, 1988).

შექსპირის დრამის ძირები ღრმადაა ჩამარხული ხალხურ-თეატრალურ სანახაობებში. გვიანი შუასაუკუნეების მორალიტეში რიჩარდის თეატრალური წინაპარია-„ბიწიერება" — ხალხური სცენების პერსონაჟი — ავაზაკი და ანგალი. (ამის შესახებ იხილეთ რ. ვაიმანის „შექსპირი და ხალხური თეატრის ტრადიცია"). რ. სტურუა და რ. ჩხიკვაძე რიჩარდს აბრუნებენ ხალხური წარმოდგენების შორეულ წარსულში და დღევანდელ სცენაზე გამოჰყავთ თავისუფალი, კომიკურად „დამდაბლებული", მოედნის თეატრის ტრადიციის შესაბამისად. სპექტაკლის საუკეთესო სცენა ლედი ანასთან სწორედ ამის დადასტურებაა. შემთხვევითი არაა, რომ პრემიერიდან რამოდენიმე წლის შემდეგ რ. სტურუა ამბობდა, მთელი სპექტაკლი ისე რომ გამეკეთებინა, როგორც „ლედი ანას ცდუნების" სცენაა — მაშინ უფრო სრულყოფილი იქნებოდა დადგმის გროტესკულ-ირონიული სტილიო.

სხვათა შორის მანფრედ ვეკერტის მიერ დადგმულ „რიჩარდ

III“ (ბერლინის გერმანული თეატრი) — რიჩარდი — ჰილმარ ტატე ასევე ბალაგანური უშუალობით მიმართავდა პუბლიკას, ფამილარულად შეთამამებული შეთქმულივით უკრავდა თვალს, ხელს უქნევდა, ერთი, სიტყვით, გროტესკულად მძაფრ წარმოსახვას მიმართავდა, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინო იყო „ლედი ანას ცდუნების“ სცენაში. რ. ჩხიკვაძისაგან განსხვავებით ტატეს რიჩარდი ქალის ბუნებას, მის მგრძნობიარობას ანუ მის გულსა და სხეულს კი არ უტევდა, არამედ მის გონებას. მეფე ჰენრის კუბოსთან აღგზნებული სცენა კი არ თამაშდებოდა, არამედ ანგარიშიანი, ვნებისგან თავისუფალი ვაჭრობა (სიტუაცია „დამდაბლებული“ იყო იმით, რომ ლედი ანას კაბის კალთა ამ დიალოგის დროს რამოდენიმეჯერ გადასრიალდებოდა ხოლმე მიცვალებული მეფის სახეზე). ანას კი არ აცდუნებდა ეს რიჩარდი, არამედ, პირიქით, თვით ქალი, ურცხვი ანგარიშიანობით უვარდებოდა მკლავებში მამაკაცს. ყოვლისმხილველი და ყოვლისმკისრებელი რიჩარდიც კი გაკვირვებული იყო ლედი ანას ამ დაუფარავი, აპოკალიფსური ბოზობით. ამიტომაც „...და მაინც მე მომხედა, მე, რომელიც მისი ქმრის ფრჩხილადაც არ ვღირვარ! კოჭლი, მახინჯი, კუზიანი“... ისმოდა როგორც მისი გაოცების გამომხატველი სიტყვები და როგორც ერთგვარი ზნეობრივი გაკიცხვაც კი...

რ. სტურუას სპექტაკლში კი დღესასწაულობს არტისტიზმი, მამაკაცური ძალმოსილება, თავმოწონება, მსუბუქი თვითირონიით შელამაზებული.

სად, რომელ ქვეყანაში არ მინახავს რ. სტურუას ეს სპექტაკლი და ანას ცდუნების ეპიზოდი (განსაკუთრებით კუბოს გამოგორება, საფარად) და ეს მხიარულ კარნავალად გადაქცეული გასვენება, ყოველთვის აღტაცებას იწვევდა მაყურებელში. სწორად შენიშნავდა ვ. გულჩენკო:

«Фарс проникает в пластику. За текстом «балмаскарадных движений открывается подтекст всеобщего разрушения... Но радость плясала в паре с горем, подмостки балагана не состовляло труда превратить в доски эшафота» («Театр», № 10, 1980).

რიჩარდის ამ ტრიუმფის ჟამს, როცა მაყურებლისათვის სავსებით ნათელია მისი მისტიფიკაციური ტალანტი, მოქნილი ჭკუა, შეუპოვარი მისწრაფება მიზნისაკენ, რ. სტურუა თავისი მონტა-

ჟის წყალობით, მოულოდნელ ხერხს მიმართავს ამ „ტრიუმფის“ დამიწების მიზნით. ახალი სურათი უცნაურად იწყება — გამოდის დედოფალი მარგარეტ წიგნით ხელში და თითქოს ყველაფერს თავიდან იწყებს: „უილიამ შექსპირი, ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III-ისა. სასახლე. შემოდის დედოფალი მარგარეტ“.

დედოფალი მარგარეტი — ჩახავა ჩვენ სპექტაკლის დასაწყისში უკვე ერთხელ ვნახეთ, როცა იგი შავი, გრძელი, ბოლოში თავსუფლად გაშლილი მოსასხამის ელეგანტური ფრიალით (თეთრი სარჩულის ქვედა კიდეებზე სისხლის გაფერმკრთალებული კვალი მოჩანს) შემოვიდა სცენაზე — კომპოზიტორ ჩერნის ეტიუდის თანხლებით, იქაურობა მოათვალიერა, სცენაზე გაჭიმული პატარა თეთრი ფარდა გასწია და სპექტაკლიც დაიწყო. სპექტაკლის ამ პანტომიმური პროლოგიდან შეუძლებელი იყო გაგვეგო თუ ვინ იყო იგი. მისი თეთრად შეფეთქილი სახე, ნაცრისფერი ტუჩები, შავად მბზინვარე თვალები, ფართე მინდვრიანი შლიაპიდან გადმოფენილი კუნაპეტივით შავი თმა, მთელი მისი გარეგნობა რაღაც უცნაურსა და ანაზდეულად შემკრთალ ფრინველს გვაგონებდა, ბედისწერის სიმბოლოდ რომ წარმოგვიდგენენ ძველი მხატვრები. მხოლოდ მესამე სურათში თვითწარმოდგენის შემდეგ, ვიგებთ, რომ იგი დედოფალი მარგარეტია („ჩემი იყო ეს სამეფო, ტახტი, დიდება“). შავხელთათმნიან ხელში პატარა წიგნი უჭირავს. მისი მოძრაობა „ბალმასკარადული“ საცეკვაო პლასტიკითაა აღბეჭდილი. მართლაც: თეთრნიღბიანი, უცნაურად შემოსილი მთლად შავ სამოსში, სიკვდილის ბალმასკარადზე იდუმალად მოსულ არსებას ჰგავს. პიესისა და სპექტაკლის მიხედვით, დაშხობილი დედოფალი ჯერ ცოცხალია, მაგრამ რ. სტურუა და მ. ჩახავა მას წარმოგვიდგენენ როგორც იმ ქვეყნიდან მოვლენილს, რომელიც ერთხელ უკვე გარდაცვლილა, ქვესკნელი უკვე მოვლილი აქვს და იქიდან არის ახლა მოვლინებული. ამიტომ მან ყველაფერი იცის, იცის ისიც, თუ ვის მიელიან იქ — ჯოჯოხეთში, თვალის ერთი შევლებით კითხულობს წერა-მწერლის მიერ განჩინებულ ბედისწერას და რაღაც, თვითკმაყოფილების ნეტარი გრძნობით სავსე წინასწარმეტყველებს. მის ხელში პატარა წიგნი შექსპირის „რიჩარდ III“-ცაა, სადაც სასიკვდილოდ განწირული ჰესტინგსს თავის მომავალს ამოაკითხებს და „ბედისწერის წიგნიც“, სადაც თავად კითხულობს

სხვათა ბედს. ეს განყენებულ-პირობითი სტილი ბედისწერაცაა — ანუ პოეტური მეტაფორის განსახიერება და, ამავე დროს, ცოცხალი, მრავალტანჯული დედოფალი მარგარეტ, რომელიც ბედის შეუბრალებელ დარტყმებს და მწუხარებას სიკვდილის მისტერიის წარმმართველ არსებად უქცევიათ. იგი განყენებული სახე-სიმბოლოა, სხვისი ბედისწერის შემცნობი, მაგრამ პირადი მწუხარების ჩრდილიც დაღს ასმევს მის სახეს. ეს არის სიმბოლო გადასული ცოცხალ არსებაში, ერთგვარი ლირიკულ-ადამიანური გრძნობათა ნაკადის შემტანი რიჩარდის პირქუშ სამყაროში. აქ არის... „რიჩარდ III“ ლირიკული თემა, რომელსაც იშვიათად თუ ვინმე ამჩნევს და გრძნობს (თუმც, მარგარეტ — მაგალითად, არის ამ თემიდან, ამ სულის შემძვრელი ტკივილიდან ამოზრდილი მხატვრული სახე“. რ. სტურუა. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12. 1983 წ.).

მარგარეტ, თითქოს ლიტურგიას ასრულებს განწირულთა სულებზე: თავისი ხელით აუხვევს ხოლმე თვალებს შავი, გრძელი ნაჭრით ან შავხელთათმნიან ხელს ჩამოუსვამს სახეზე სასიკვდილოდ განწირულთ (მეფე, ედუარდს, ჰესტინგსს, ბაკინგემს) და იმავე ხელით მიაწვდის რიჩმონდს პატარა ხანჯალს (რომელსაც ძველად misericordia — „გულმოწყალება“ ერქვა და სასიკვდილოდ დაჭრილს ჩასცემდენ ხოლმე ტანჯვის შესამსუბუქებლად), რათა მან ბოლო მოუღოს რიჩარდს. დიახ, ერევა მოქმედებაში და, ამავე დროს, განზე გამდგარი შესცქერის სამკვდრო-სასიცოცხლო რიტუალურ თამაშს — მის თვალწინ გათამაშებულს. დედოფალ მარგარეტის სახის ამგვარი გააზრება ერთ-ერთი ბედნიერი მიგნებათაგანია ამ სპექტაკლში. მისი მეშვეობით ხორციელდება რიჩარდის ტრაგიკული ისტორიის „გაუცხოება“, ამბებისათვის ეპიკურ-მარადიული ხასიათის მინიჭება. ცუდი „ბრეჰტისეული“ თვალსაზრისით ჩვენი შექსპირი შეიძლება სქემატური გეჩვენოთო, — ამბობს ერთგან რ. სტურუა. „მაშ, როგორღა მოვათავსოთ ამ სქემებში დედოფალ მარგარეტის სახის ესოდენ უცნაური გადაწყვეტა? ისევე, როგორც შეუძლებელია პიესის სხვადასხვა გმირის ცხოვრების თვალსაზრისით უმოტივაციო საქციელის რაიმე სქემებში ჩაჯედვა (რაც, ჩემი აზრით, ინგლისელი ბარდის ერთ-ერთი განსაცვიფრებელი თვისებაა, გამოხატული ერთი ლოგი-

კით — პოეზიის ლოგიკით, თეატრის პოეზიის ლოგიკით. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1983 წ.).

ამ მონოტრაგედიაზე აგებულ სპექტაკლში შემთხვევით არავინ გამოდის. აქ კონფლიქტი არაფრით არ ეხება მარგარეტს, მაგრამ იგი მოქმედებაში მაინც ჩართულია. ხშირ შემთხვევაში სიტყვაზე მეტი მნიშვნელობა ენიჭება პლასტიკურ მოქმედებას: სულ თითოოროლა ფრაზა აქვთ წარმოსათქმელი რიჩმონდს და მასხარას, მაგრამ ისინი სპექტაკლის უმნიშვნელოვანესი მონაწილენი არიან. თუ მარგარეტ, როგორც შავი ბედისწერა, ყველა უმნიშვნელოვანეს სცენას ესწრება და საბედისწერო წამს გამოეცხადება ხოლმე რიჩარდისაგან სასიკვდილოდ განწირულებს, რიჩმონდი, ახალგაზრდა, ტანმაღალი, სხივმოსილი რიჩმონდი, თეთრი ტყავის გრძელ სამოსში გამოწყობილი, თითქმის არ სცილდება რიჩარდს. იგი არა მხოლოდ რიჩარდის მაკიაველისტური სვლების შემყურეა, არამედ მისი სულიერი მოწაფეც. რ. სტურუამ რიჩმონდი — შექსპირის პიესის მიხედვით რიჩარდის ანტაგონისტი — მის მოკავშირედ, თანამზრახველად აქცია. რიჩმონდის (მომავალი მეფე ჰენრი VII, ტიუდორების დინასტიის სათავის დამდები) ამგვარი „გადაკეთება“ შექსპირის ქრონიკის საერთო სულისკვეთებითაა ნაკარნახევი. ეს არსებითად უსიტყვო პერსონაჟი, რომელსაც აკაკი ხიდაშელი თამაშობს — განუწყვეტლივ, ქმედით კავშირშია რიჩარდთან. მათ შორის უხილავი ძაფებია გაბმული. ა. ხიდაშელის რიჩმონდის სახეზე ხან აღტაცება იხატება, ხან გაკვირვება, ხან გულისწყრომა. რ. სტურუა ტრაგედიაში ერთ ნათელ წერტილსაც არ ტოვებს: უკლებლივ ყველა ბოროტებაშია გარეული, ყველა ძალაუფლების შოპოვების სიხარბითაა შეპყრობილი, ყველანი მზად არიან ღალატისათვის, საკუთარი პატივმოყვარეობის დაკმაყოფილებისათვის.

ვიდრე რიჩმონდი „ღირსეულ მამულიშვილთა სისხლით გაუმაძღარ ტახს“ — რიჩარდს მოკლავდეს, ჩვენ ვხედავთ თუ რას წარმოადგენენ ეს „ღირსეული“ გვამები, მხოლოდ ახალგაზრდა რიჩმონდი მოჩანს მათ ფონზე სუფთად. აქამდე ვგრძნობდით, რომ რიჩმონდში იზრდებოდა აღშფოთება და პროტესტი თავისი სულიერი მოძღვრისადმი და შორს აღარ იყო, თითქოს ის წამი, როცა უსიტყვო მომხრე მის მოწინააღმდეგედ გადაიქცეოდა და ბოლოს, ერთხელ მაინც, სამართლიანად დაიღვრებოდა ყველაზე დიდი ბო-

როტმოქმედის სისხლი. მაგრამ საპართლიანობის ზეიმი არ გამართულა. რ. სტურუა უკანასკნელ მისტიფიკაციას მიმართავს ამ სპექტაკლში. წელს ზევით გაშიშვლებული მოწინააღმდეგენი პირისპირ დადგნენ. მარცხნივ — ჩამოსხმული, ტანატყორცნილი რიჩმონდ — ა. ხიდაშელი დგას. მარჯვნივ რ. ჩხიკვაძე — რიჩარდი, მთლად მახინჯი, დაბრეცილი, კუზიანი. სამართლიანობა, სიკეთე უპირისპირდება სიმახინჯეს ანუ ბოროტებას. შემთხვევით არ აშიშვლებს რეჟისორი თავის გმირებს. მას სურს თვალნათლივ დაგვანახოს სილამაზისა და სიმახინჯის ორი ხატება. მან კარგად იცის რენესანსული ადამიანის იდეალი, რომლის მიხედვით ესთეტიკური და ეთიკური განუყოფელია. სილამაზე — სიდიადის და კეთილშობილების სახეა, სიმახინჯე — ქვეგამხედვარობისა და ბოროტების. როცა სიმახინჯე იბადება, ამ ამბავს ბუნება განიცდის, როგორც სამყაროს უბედურებას, კატაკლიზმს. გავიხსენოთ თუ რა აპოკალიფსური ჭაოსი დატრიალდა რიჩარდ III დაბადებისას (იხ. „ჰენრი VI“, ნაწ. III; V, 6). ამგვარად ერთ მხარესაა სიკეთე, მეორე მხარეს ბოროტება. იმ გრანდიოზული ბრძოლის შემდეგ, როცა უგრძესი მახვილებით შეებნენ ურთიერთს რიჩარდი და რიჩმონდი, როცა სასიკვდილოდ დაჭრილმა რიჩარდმა ავანსცენაზე გამოათრია დიდი ბრიტანეთის კოლოსალური რუკა (შიგ გახლართულმა) და გამაყრუებელი ხმაურისა და მუსიკის ფონზე (მართლაც თავზარდამცემი, ჯოჯოხეთური ალეატორიკაა — ერთმანეთში არეული რკინის ხრჭიალი, გრგვინვა, მძიმე მუხლუხოების ხმა). განწირულად იყვირა — „ცხენი, ერთ ცხენში მივცემ მთელ სამეფოსო“ წელზევით გაშიშვლებულმა რიჩმონდმა გააგდო მახვილი და სიჩუმეში მიუახლოვდა დამხობილ ტირანს, რომელმაც ეს წუთია ერთხელ კიდევ წამოსწია თავი, რათა შემდეგ მოწყვეტით დაეხეთქებინა იგი ძირს. დანარცხებულ ბოროტებას თავზე დაადგა მისი გამანადგურებელი, გამარჯვებული სიკეთე. მარგარეტის მოწოდებული პატარა ხანჯალი (misericordia — „გულმოწყალება“) აიღო, ზეასწია რიჩარდის მკლავი, მაგრამ ცივად გააგდო — რიჩარდი მკვდარია. სულგანაბული, ყურადღებად ქცეული ხალხი დაძაბულად შესცქერის რიჩმონდს. მხოლოდ მასხარას გაბადრულ სახეზე თამაშობს ყოვლისშემცნობი ღიმილი. დადგა დიადი წამი: სიკეთემ გაიმარჯვა. მაგრამ რ. სტურუა დაუნდობელია. მან მაყუ-

რებელს აკმარა „ტკბობა“ ამ საზეიმო-პათეტიკური სურათით და უმალ მკაცრი სინამდვილის სამსალა მიაწოდა. ძირსდაგდებულ სამეფო გვირგვინს დასწვდა რიჩმონდი, უდიერად გადაალაჯა გვამს მეფისას, წუთის წინ რომ თავზარს სცემდა ყველას, გვირგვინიანი ხელი წინ გაიწოდა და რეგ-ტაიმის რიტმს ფეხაწყობილი გაემართა ხარიხებზე შემდგარი კოშკისაკენ (საიდანაც ადრე საპროგრამო სიტყვები წარმოთქვეს უფლისწულმა და რიჩარდმა). მასხარა— ა. მახარაძე აწრიალდა, გაკვირვება, შეშფოთება და შიში გამოეხატა სახეზე და ავანსცენისაკენ გამოემართა. ნელა შეუყვა რიჩმონდი კიბეს, ასევე ორივე ხელით ნელა აიღო ნაპოლეონის სამკუთხა ქუდი (მასხარას ჩაჩად რომ ქცეულა ახლა) ა. მახარაძემ. ზემოთ, პლატფორმაზე მდგარმა რიჩმონდმა ორივე ხელით შემართა გვირგვინი, პარალელურად მასხარამაც თავს ზემოთ აღმართა ქუდი. მუსიკის უკანასკნელ აკორდს დაემთხვა მსახიობთა მრავალსაუწყებელი მოძრაობა. რიჩმონდმა თავზე დაიდო გვირგვინი, მასხარამ — სამკუთხა ქუდი, დაუშვა ხელები და სცენაც სრულ სიბნელეში დაინთქა. ასე გამეორდა, — რ. სტურუას ნებით, — ისტორიის ტრაგედია, მაგრამ გამეორდა იგი ფარსის სახით... მართლაც, ღირსეული მოწაფე აღუზრდია რიჩარდს, ჰეშმარიტად:

...«Если в этом реальном и вместе с тем поэтическом мире уродство почти всегда себя символически «оправдывает», подтверждает свою близость со злом, то красота порой трагически отделена от добра» (А. Чернова, «...Все краски мира...» «Искусство», М., 1987, стр. 180).

რეჟისორის მიერ იშვიათი ოსტატობით შეკუმშული, დაწნეხილი დრო და მოქმედება რიჩარდის ხანგრძლივ და პერიპეტიებით სავსე ისტორიას ანიჭებს შეუნელებელ დინამიკას, მიზანსწრაფულობას და კლასიკურ სისადავეს ამავ დროს.

თვით შექსპირის სიცოცხლეშიაც კი ამცირებდნენ მის ტრაგედიებს სცენაზე და რა გასაკვირია თუ ჩვენს დროში ამასვე აკეთებს რ. სტურუა, მაგრამ ეს შემცირება, ეპიზოდების გაერთიანება, გრძელ-გრძელი მონოლოგების ამოღება, ტექსტისა და მოქმედების ადგილის გადანაცვლება ხდება არა დროის მოგების მიზნით, არამედ ზედმიწევნით გააზრებული ამოცანის მისაღწევად. შექსპიროლოგებს გამოკვლეული აქვთ, რომ შექსპირის დრამების კონსტრუქცია დიდადაა დავალებული შუასაუკუნეების ქალაქური ხალხური

დრამით. სწორედ ამ უძველეს და გულუბრყვილო დრამაში იღებს სათავეს ე. წ. „ექსტენსიური დრამა“ შექსპირისა, რაც გულისხმობს დროისა და სივრცის ჩაკეტილობის, შემოსაზღვრულობის ძალზე თამამ დაშლას. ეს მიიღწეოდა პარალელური სიუჟეტების ჩართვით, სიმულტანური მოქმედებით, ადგილისა და დროის თავისუფალი ცვლით.

რ. სტურუამ კი თავის ამ შექსპირულ დადგმაში (და, სხვათა შორის, „მეფე ლირის“ დადგმაშიც) „რიჩარდ III“ გადააქცია „ინტენსიურ დრამად“ ანუ ყველაფერს ერთად მოეყარა თავი და, ამავე დროს, შეინარჩუნა სიმულტანობაც და ერთდროული პარალელიზმებიც. შექსპირი თავისი გმირების ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდს ხატავს ხასიათის ყოველმხრივ გასაშლელად, რ. სტურუასთან ეს „ყოველმხრივობა“ კონცენტრირებულია და ამით ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს — მოვლენას აღვიქვათ როგორც ქანდაკებას — ყოველი მხრიდან. ცენტრში „ადამიანია“ — ამ შემთხვევაში რიჩარდი. ამგვარად რეჟისორის მონტაჟი მიზნად ისახავს რიჩარდის მოქმედების რაც შეიძლება რელიეფურ, მრავალფეროვან და პლასტიკურ ჩვენებას. სიმულტანური მოქმედება, მიღწეული პარალელური მონტაჟით თუ ამბის პარალელური განვითარებით, არა მარტო სისხლსავსეს, მრავალმხრივ ხდის კოლიზიას, არამედ აჩქარებს მის განვითარებას. „ერთ დროში“ — „მრავალი დროა“ ჩატეული, ერთ მოქმედებაში — მრავალი მოქმედება, რის შედეგადაც სცენური სურათი უკიდურესად ტევადია, მდიდარია შიდა დინებებით. ხშირად ერთი ფრაზით მთელი ამბავია გამოხატული (რიჩმონდთან შეთქმის სცენები, მისი გაქცევა, რიჩარდის ერთი წინადადებითაა ნათელი: „როგორ მიყვარდა ეს კაცი“), ერთი წამოყვირებით კი — თავზარდამცემი ამბავი (ელისაბედის შემაზრზენი კივილი გვაუწყებს, რომ უფლისწულები 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. რეჟისორი რიჩარდს ტოვებს სცენაზე მაშინაც, როცა იგი შეუძლებელია იქ იყოს — რადგან დროით და მანძილით იგი სხვაგანაა ამ დროს (შექსპირის მიხედვით), ანუ იგი შორსაა, მაგრამ „ახლოსაა“. მოქმედი პირები „ვერ ხედავენ“, ცხადია, რიჩარდს

(რადგან იგი აქ „არ არის“), მაგრამ რიჩარდი ყველაფერს ხედავს (რადგან იგი „აქ არის“). ეს საშუალებას აძლევს რ. ჩხიკვაძეს კიდევ უფრო გაამდიდროს თავისი როლის პალიტრა. მოქმედ პირთა შორის „უჩინრად“ მოარული რიჩარდის სახეზე იხატება განაგონისგან წარმოქმნილი გრძნობები, იგი ხან ირონიულად იღიმება, ხან მრავალმნიშვნელოვნად აღმართავს ხელს და გაოცებით შეავლებს მზერას მის წინ მორიალე მსხვერპლთ. ასეთ დროს ხშირად ხდება შექსპირის ტექსტების გადაჯვარედინება, ურთიერთგადაკვეთა, ზოგჯერ პარალელური წარმოთქმა. ჯორჯ კლარენსისა (გ. ხარაბაძე) და ბრეკენბერის (რ. მიქაბერიძე) დიალოგს ტაუერში და მკვლელების მიერ კლარენსის ვერაგულად მოკვლის სცენას რიჩარდიც ესწრება. აქ, ერთი მხრივ, რიჩარდისა და მკვლელების, ხოლო მეორე მხრივ, კლარენსისა და ბრეკენბერის რეპლიკები ერთმანეთს ენაცვლება, ქმნის სიტყვიერი პოლიფონიის დინამიკას. რიჩარდი ბრეკენბერსა და კლარენსს შორის მოძრაობს, გარს უვლის კლარენსს მაშინაც კი, როცა იგი თავის სიზმარს ჰყვება. გ. ხარაბაძის მიერ პლასტიკური სიცხადით გადმოცემული ეს აპოკალიფსური სურათი უფრო ღრმა აზრს იმითაც იძენს, რომ რიჩარდი იქვეა და ირონიულად იღიმება. ამ სცენაში პირველად ჩნდება ე. წ. „სინდისის თემა“, რომელიც, რ. სტურუას ჩანაფიქრით, ერთ-ერთი მთავარი მოტივია. ამ სპექტაკლში ეს ის ზნეობრივი კატეგორიაა, რომლის უგულვებელყოფას ცდილობენ, რომელსაც დასცინიან, აბუჩად იგდებენ, ფეხქვეშ თელავენ და, ამ დროს, სახეზე ირონიული ღიმილი დასთამაშებთ. ძალაუფლებისათვის ბრძოლაში სინდისი ხელის შემშლელი რამაა, ზედმეტი ბარგია, რომელიც დაუყოვნებლივ უნდა მოიშოროს და შემდეგ სამუდამოდ დაივიწყოს. ასეთ დროს მხოლოდ საკრამენტულ სიცრუეს უნდა დაეყრდნო. მაგრამ, უბედურება ისაა, რომ სინდისი სწორედ მაშინ იღვიძებს, როცა ამას არ ელი. „ტაუერის სცენის“ კამერტონია ავანსცენაზე გამოსული (IV სურათი) რ. ჩხიკვაძე — რიჩარდის წამოძახილი: „ვთესავ ბოროტებას, მაგრამ ჩემს ავკაცობას სხვას ვაბრალებ და მევე ვთხოვო პასუხს“... კლარენსის ხილვებში, სადაც ზღვის ფსკერზე თევზების მიერ დაძიძგნილი სხეულთა შორის ოქროს ზოდები და თვალმარგალიტი გაბნეულა, გამოჩნდება რიჩარდისა და კლარენსის მიერ მოკლული ახალგაზრდა ედვარდის

აჩრდილი. ამ მონოლოგში გ. ხარაბაძე რაღაც იდუმალი სინაზით ახსენებს ედვარდის სახელს: მოკლული პრინცის სახით მას სინდისი გამოეცხადა. კლარენსი — გ. ხარაბაძე შეცბუნებული და გაკვირვებულია ამით. თითქოს მას ახლა სიკვდილის იმდენად არ ეშინია, რამდენადაც ოქროსთმიანი ედვარდის აჩრდილისა (ამ მონოლოგს ორჯერ გაჰკვეთს რიჩარდის რეპლიკა, მკვლელებისადმი მიმართული: „საქმეს რომ მორჩებით, ჩემთან მოხვალთ სასახლეში“ და „გახსოვდეთ, კლარენსს ლაყბობა უყვარს და თავი არ შეგაბრალოთ“). გ. ხარაბაძე თვალშეუვლებ ჟესტს აკეთებს — წამით ჩამოისვამს თვალებზე ხელს — თითქოს სურს ჩაშოიცილოს ამ წუთებში კვლავ გამოცხადებული, მის მიერ მოკლული ედვარდის სახე, რომელმაც შესძრა მისი სული. უცნაური, „ირაციონალური“, არაამქვეყნიური ღიმილი გაკრთება მის სახეზე. თითქოს მან ერთდროულად დაინახა მისი გამწირავი რიჩარდისა და მისგან განწირული ედვარდის სახეები. ეს ღიმილი ბევრ რამეს გვაუწყებს — შეიძლება ორგვარად აღვიქვათ იგი. სამარის კარად მან ნათლად დაინახა თავისი ძმის ვერაგობა, მიხვდა მისი ფარისევლური თანაგრძნობის აზრს და ამან გამოიწვია ეს ირონიული ღიმილი (გავიხსენოთ მისი რეპლიკა მკვლელებისადმი: „ნუ სწამებთ ცილს, ის კეთილი კაცია“... და „ვერ დავიჯერებ, ტიროდა როცა მე ამ ყოფაში მნახა“). მაგრამ სავარაუდოა ისიც, რომ ამ ღიმილით ეგებება ახალგაზრდა ედვარდის აჩრდილს (შეწყალებას სთხოვს) და ამავ ღიმილით შეუნდობს საკუთარ თავს საბედისწერო შეცდომას. უკვე მოკლულ კლარენსს ორივე მხრიდან გაუკეთებენ ხელმკლავს მისივე მკვლელები (ჯ. ღაღანიძე, ე. სახლთუხუცესიშვილი), თვალებს დაუხუჭავენ და სამივენი მუსიკის საცეკვაო რიტმს აყოლილნი, სახით მაყურებლისაკენ მოქცეულნი, ირონიულად გაღიმებულნი, უკან მიდიან. უმძაფრესი ირონიით გამსჭვალა მთელი ეს სცენა I მკვლელს — ტირელის (ჯ. ღაღანიძის) მიერ ხალისიანად წარმოთქმულმა სიტყვებმა: „სინდისი!... უნდა ვერიდოთ სინდისს, საშიში რამეა“... უკან დახეულნი მეტალის კასრს მიეხლებიან, მოტრიალდებიან და კლარენსს ჩააყოფინებენ შიგ თავს (ცნობილია, კლარენსი ღვინის უზარმაზარ კასრში დაიხრჩო). ეს პლასტიკური „რეჩიტემე“ როგორღაც ამსუბუქებს და რიტუალურ ხასიათს აძლევს რიჩარდის პირველი მსხვერპლის ფინალს:

«В спектаклях Стуруа отношения между фабулой и сюжетом сложные, если не сказать драматичные. Фабула «осрамляется» сюжетом. Фабула склоняет героев к поступку, вовлекает их в действие. Сюжет способен проигнорировать тактику фабулы и окрасить иронией участие персонажей в спектакле» («Театр», № 10, 1980).

„სინდისის თემა“ კონვულსიურ კრუნჩხვებში ამთავრებს თავის არსებობას სპექტაკლის ფინალში: სინდისის გაღვიძებას ვერ გაექცა თვით რიჩარდ გლოსტერი, რომელიც დემონიური ცინიზმით დასცინოდა მას, არ მალავდა, რომ „წმინდანად მომაქვს თავი და ვღაღადებ: ძმებო, ბოროტებას სიკეთით გადავუხადოთ-მეთქი!“ მისგან განდევნილი, მისგან „გაქცეული“ სინდისი ბრუნდება სწორედ მაშინ, როცა ისაა უნდა ჩაესვენოს „იორკის მზე წუყდიად უბეში“ და რიჩარდი — რ. ჩხიკვაძე განწირული ხმით, შემზარავად გაჰყვირის: „მფრთხალო სინდისო, როგორ მტანჯავ, როგორ მაწამებ“, მაგრამ ეს უსხეულო არსებაა სწორედ მისი მკვლელი, იგი მასში დაბუდებულა და იგი ახეთქებს აქეთ-იქით, განწირულად აყვირებს და ატრიალებს ჯადოსნურ წრეში. მოახლოებული აღსასრულის გრძნობით ძრწოლაატანილი, მთვარეულივით დაბარბაცებს სცენაზე, თითქოს ფეხქვეშ მიწა გამოეცალაო. ხან სცენაზე დადგმული კოშკის ხარაჩოებს მიეხლება, ხან მასზე მიყუდებულ კიბეს წაეპოტინება, ხან სკამს გამოედება და წააქცევს. მისი აღგზნებული გონება აპოკალიპსის სურათებს ხატავს. ამ დროს მისი სხეული, თითქოს ჩვეულ ორბიტას აცდენილი ციური სხეულის მსგავსად, მოძრაობის ფიზიკურ კანონებს არღვევს და უგზო-უკვლოდ დაეხეტება. იგი არსებად მკვდარია უკვე, სრულ სულიერ პროსტაციაში ჩავარდნილი და რიჩმონდი მხოლოდ ბოლოს უღებს მის ფიზიკურ არსებობას.

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

სასიკვდილოდ უკვე განწირულ რიჩარდს უკანასკნელად გამოეცხადება დედა, იორკის მთავრის მეუღლე — მარინე თბილელი. დედის ხმა სინდისის ყველაზე ძლიერი ხმაა. წელში მოხრილი,

თითქოს ოთხფეხა მოარული დედა, ხელში მძიმე ჯოხით, სიცოცხლისა და სიკვდილის მიჯნაზე მდგარი არსებაა.

საოცარი სიზუსტითა და პლასტიკური ოსტატობით აქვთ გაკეთებული მსახიობსა და რეჟისორს დედის პირველი გამოსვლა. სცენის სიღრმიდან მოდის იგი სასახლეში დატრიალებული ტრაგედიის ფინალში (კლარენსი მოკლეს, ედვარდი მოკვდა). მოდის ისე, თითქოს უცხო სამყაროში დიდხანს ჩაკეტილი, პირველად გამოვიდა სინათლეზე. ჩამქრალ, დაღარულ სახეს მწუხარებაც ვერაფერს აკლებს. ეს სახე თითქოს პრეისტორიულ არსებას ეკუთვნის — სამუდამოდ გაქვავებულა. ამიტომ, შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს დავიწყების უფსკრულიდან წამოვიდა, რათა დახოცილი შვილები დაიტიროს და შემდეგ, კვლავ ჩქარი ხუსხუსით და ჯოხის ჰაერში შეთამაშებით ისევ სიბნელეს მიაშუროს. იგი იქ მოდის, სადაც სიკვდილია. სიკვდილი მოუახლოვდა რიჩარდს და მ. თბილელის-დედაც გამოჩნდა ნახევრად ჩაბნელებულ სცენაზე. იგი თითქოს ირეალური არსებაა, რიჩარდის აგონიური ხილვის ნაყოფი; მოფარფატე, მილეული სხეულიდან რისხვის და წყევლის ხმა კი არ ამოდის, არამედ თვითშეწყალების, ამქვეყნიური ცოდვით დამძიმებულის ხმა: „დედა, რომელმაც არ გადაგიღობა გზა თავის წყეულ საშოში და არ ააცილა ქვეყანას შენი ავი ზრახვები“.

... გამოცხადებულ სულთა გრაციული, მსუბუქი მოძრაობა, ტრანსცენდენტალურობა და რიჩარდის აფორიაქებული, უაზრო ხეტიალი ამ სულთა შორის დასასრულის მაუწყებელია. რიჩარდის სული გაირღვა, იწყება პიროვნების შლა. იმქვეყნიური არსებობის ეს ჩავლა სასოწარკვეთილების სიღრმეს და სიმწარეს აგრძნობინებს რიჩარდს. ეს მეტაფორა რიჩარდის წინათგრძნობას გამოხატავს, მოახლოებული აღსასრულის მაუწყებელი ნიშნად აღიქმება მის მიერ. რიჩარდის სიკვდილი და რიჩმონდის გამარჯვება (პლატფორმა-ეშაფოტზე ასვლა) მასხარას ღიმილით მთავრდება. საერთოდ, ყველა ტრაგიკული სცენა ამ სპექტაკლში „კომენტირებულია“ ყოვლად უადგილო ღიმილით, რომელსაც ეს სცენა ტრაგიფარსის ტონალობაში გადაჰყავს. ყველა მომღიმარეს ეხება ჰესტინგსის სიტყვები, წარმოთქმული სიკვდილის წინ. „იცინეთ, გაიხარეთ, გათხრილია თქვენი სამარეც“. ეს ირონიული ღიმილი საშინელია და იგი დიდხანს გამახსოვრდებათ. ზოგჯერ იგი „კოლექტიუ-

რი ქვეცნობიერის“ გამომხატველია (მაგ. ელისაბედ დედოფლის რეპლიკაზე — დედოფალყოფილ მარგარეტის მიმართ—„ღმერთმა იცის, მისთვის არაფერი დამიშავებია“ დაუფარავი ირონიულობით ეღიმებათ ელისაბედის მოსისხლე მტრებს და მის ნათესავებსაც). ზოგჯერ კი ერთი პერსონაჟი თავისი დამოკიდებულების ამ გამოხატვით ანადგურებს, ამცირებს მის წინ გათამაშებულ პათეტიკურ სცენას. მაგრამ, ყველაზე მძიმეა ღიმილი — სიკვდილის წინ, უკვე გათხრილი სამარის პირას. ამ მხრივ სპექტაკლში ყველას აჭარბებს ბრეკენერი — რ. მიქაბერიძის ღიმილი. რაღაც საშინელ, დამთრგუნველ, ცინიკურ არსებად ქცეული ეს ბრეკენბერი თავისი სულის ყოველი ფიბრით ინკვიზიტორია (გრძელი ხაკისფერი შინელი აცვია, შიგნიდან თეთრი პერანგი მოუჩანს, შლაპა ახურავს და მანუეტებს ისწორებს ხოლმე „საქმის“ მოთავების შემდეგ). იეზუიტის ღიმილი არ შორდება მის პირქუშ სახეს. ღიმილი გამოწვეულია არა მხოლოდ რიჩარდისა და ბოროტების იერარქიის ყოველი საფეხურის ცოდნით, არამედ იმ შინაგანი კმაყოფილებით, რითაც ბუნებით ჯალათი თავის მსხვერპლს დასცქერის: გავიხსენოთ მის სახეზე მიყინული ღიმილი იმ დროს, როცა თავის მძლავრ ფეხებს შუა მოიქცევს კენტერბერიის ეპისკოპოსის (ა. მახარაძე) თავს და მოშთობას ლამობს. მაველდრებელივით აღმართული ხელისგულები ჩვენსკენ მოუშვერია და თითებს ნებიერად ათამაშებს. საშინელია ეს სცენა იმითაც, რომ სხვისი წამებისგან მოგვრილი სიამოვნება სექსუალურ ორგაზმს უახლოვდება. მის სახეს წარმოუთქმელი ნეტარების ღიმილი გადაჰფენია, მისი ჰომნუსხველი მზერა ყველაფერს სწვდება, ხოლო მის მიერ წარმოთქმული ჰესტინგსის განაჩენთან დაკავშირებული მონოლოგი ტკბილი, შემპარავი სილბოთი სავსე ხმით, რომელშიაც ურჩხულის ალერსი იგრძნობა, კვინტესენციაა ფარისეველთა ზეიმის, სისხლიანი სახელმწიფოს მექანიზმის (ასოციაციაც საკმარისზე მეტად იყო ნათელი). ეს მონსტრუოზული გამოცხადებაა: ...„ესეც ჩვენი ჰესტინგსის განაჩენი. გადავათეთრე, რომ დღეს გარკვევით წაიკითხონ წმინდა პავლეს ეკლესიაში... რა მშვენივრად მოაწყეს საქმე. გუშინ დილით ჰესტინგსი ცოცხალი იყო, ეჰვმიუტანელი თავისუფლად დადიოდა ამ ქვეყანაზე! ამ დროს კი მე ვიჯექი და ამ განაჩენს ვათეთრებდი. ასეთია ეს წუთისოფელი!.. ვინაა ისეთი ბრიყვი, რომ ვერ მიხვდეს სიმარ-

თლეს? მაგრამ ვინ არის ისეთი თავზეხელაღებული, რომ გაბედოს და თქვას — მივხვდიო!“

მხოლოდ სიკვდილის ეს მასონი არ ეპოტინება სამეფო გვირგვინს, რადგან იცის, რომ ხელისუფალთა უზურპატორული ბატონობა წარმავალია, მისი ბატონობა კი — მარადიული. იგი განსახიერებაა დამთრგუნავი მექანიზმისა, რომელიც ყოველ დროში მოქმედებს. გვირგვინი კი წარმავალი ვნებათა ამაოების გამომხატველია, მაგრამ სწორედ ამ წარმავლობის გამო მიისწრაფიან მისკენ ასეთი ავადმყოფური გახელებით რ. სტურუას სპექტაკლის გმირები.

გვირგვინი სტურუას სპექტაკლების საგანთა სამყაროში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს (გავიხსენოთ „ღალატი“, „ყვარყვარე“, „მეფე ლირი“). ამ სპექტაკლში იგი მოქმედების უმთავრეს ხაზზე „თამაშობს“. გვირგვინი ხან ძალაუფლების ემანაციით მონუსხავს ხოლმე მისკენ მისწრაფებულებს, გონებას უბნელებს მათ. რამდენადაც სპექტაკლის გმირები ცდილობენ მის ხელში ჩაგდებას, იმდენად მეტად ირონიულია რეჟისორი ამ სიმბოლოს მიმართ. მეფე ედვარდის სიკვდილის შემდეგ (მისი უკანასკნელი სიტყვებია: — „გული მიგრძნობს, ღვთის რისხვა არ აგვცდება — მეცა და თქვენც! ჩემიანებსაც და თქვენიანებსაც! ყველას, ყველას!“...) მონუსხულივით მიაჩერდება ყველა სკამზე თავგადადებული მეფის გვერდზე მოქცეულ გვირგვინს. როკ-მუსიკის მძლავრი რიტმების თანხლებით რ. ჩხიკვაძე — რიჩარდი, ცხოველური აღტკინებით და სიხარბით შეპყრობილი, ხაზგასმული კოჭლობით, ფეხის ძლიერი ბაკუნით მიემართება გარდაცვლილი ხელმწიფისაკენ, ახლოს მიდის და ხელების სწრაფი მოძრაობით ახდის გვირგვინს (იმ წამსვე წყდება მუსიკა). შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს უნდა თავზე დაირქვას, მაგრამ არა, ჯერ ადრეა... შემდეგ, როცა ამის დრო მოვა, ისე ჩამოიცვამს თავზე, რომ წარბებს ჩამოიგლეჯს. თავზე ჩამოფხატულ გვირგვინში ახალი მეფე — რიჩარდი სასაცილოა, ეს გვირგვინი მასხარას ჩაჩსა ჰგავს.

სიხარბის მძლავრი ტალღები გააქანებენ კ. კავსაძის ჰესტინგსაც გვირგვინისკენ. მეფედ კურთხევის წინ ჰესტინგსი მკაცრად, თითქმის ყვირილით ამბობს... „რიჩარდის გამეფებას არ დავუშვებ, უფლებას არავის მივცემ, რომ კანონიერ მემკვიდრეს ტახტი

წაართვან. ამას სიკვდილი მიჯობს"? მაგრამ როგორ იქცევა წამის შემდეგ კანონიერი მემკვიდრის ინტერესების ასე თავგამოდებული დამცველი? საკმარისია შენიშნოს სკამზე დადებული გვირგვინი, რომ მთელი არსებით შეინძრეს, აფორიაქდეს, აცქმუტდეს და თითქმის აცეკვდეს კიდეც. კვლავ გაისმის როკ-მუსიკის მძლავრი ხმები და კ. კავსაძე — ჰესტინგსი დაუძლეველი სურვილის კარნახით მიეშურება გვირგვინისაკენ. ხელს დასტაცებს, თავზე ჩამოიფხატავს, სკამზე დაჯდება და დოინჯს შემოიყრის იმპერატორივით. საშინელი სანახავია — ავი, ბოროტი, უნდო. გვირგვინის ჰიპნოზურ მაგნეტიზმს ვერ უძლებს ვერც დედოფალი ელისაბედი და ვერც რიჩმონდი. მაგრამ ამგვარი დაუოკებელი მისწრაფება „გაბითურებულია" რეჟისორის მიერ — ეს გვირგვინები უბრალო მსუბუქი ლითონისაგან არის დამზადებული და ძირს დაცემისას საცოდავ, სუსტ ხმას გამოსცემს. მეტიც — რეჟისორის ნებით იგი ერთხელ სათამაშო ბურთადაც გადაიქცევა რიჩარდსა და ბაკინგემს შორის. ეს თამაში მიმდინარეობს წვიმასა და ჰექა-ქუხილში. მაგრამ ეს ჰექა-ქუხილი განსაკუთრებულია, როგორც ყველაფერი შექსპირის „თეატრ-სამყაროს" სივრცეში. ცნობილია, რომ შექსპირის ტრაგედიებში პეიზაჟი თითქმის ყოველთვის 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.

«Пейзаж шекспировской трагедии может быт уподоблен фреске. Вся обстановка, весь глубоко драматический пейзаж напоминает фрески Микеланджело... Как у Микеланджело, космический хаос у Шекспира по существу миротворение, рождение нового человека» (იხ. Шекспировские чтения, 1976», стр. 27).

რ. სტურუას სპექტაკლში კი არა მხოლოდ გვირგვინია პაროდირებული, არამედ სტიქიონის მრისხანებაც. კონტრასტი ბუნების სიდიადესა და გათამაშებულ ფარსს შორის კომიკურ ელფერს აძლევს რიჩარდის მეფედ კურთხევის მთელ ცერემონიალს, რომელსაც ზეიმისა უკვე აღარაფერი სცხია. ამ რიტუალს რ. სტურუა მოედნის სცენის პერსონაჟის თვალით უყურებს და ამიტომაც ეს ამაღლებული აქტი დამდაბლებულია — როგორც ეს კარნავალურ

სანახაობას ახასიათებს. ამ რიტუალში ყველაზე პასიურია ხალხი, იგი არც „პლებიცისტში“ მონაწილეობს და არც ზეიმში. რ. სტურუას შეეძლო სულ მცირე დეტალითაც კი ეგრძნობინებინა მაყურებლისათვის ხალხის უკმაყოფილება. მაგრამ იგი ითვალისწინებდა ჩვენი დროის კონტექსტს, როდესაც ხალხისთვის სულ ერთი იყო თუ ვინ იქნებოდა ქვეყნის პოლიტიკური ხელმძღვანელი. ეს საყოველთაო აპათია, ინდიფერენტიზმი ყველაფრის მიმართ არ შეიძლება არ ეგრძნო ისეთ მგრძნობიარე მხატვარს, როგორიც რ. სტურუაა. მის სპექტაკლში არ აღმოჩნდა არავინ, არც დიდებულთა და არც მდაბიოთა შორის, ვისაც ეყოფოდა გამბედაობა და „არას“ იტყოდა. მორჩილთა შორის რიჩარდი თავს გრძნობს შეუზღუდავ შემოქმედად და ჭეშმარიტი არტისტული თავისუფლებით მოქმედებს. ამ „გახსნილ“ თეატრალურ სამყაროში, რიჩარდი „ჩაკეტილია“ თავის კასტაში. აქ, ამ მცირე ასპარეზზე ატრიალებს იგი სიკვდილის წითელ ბორბალს. თავად ქმნის ამ პანოპტიკუმს — ხალხის ცხოვრებისგან გამორიდებულს. რ. სტურუას მიხედვით აქ არავის აინტერესებს ხალხის ცხოვრება, მისი აზრი. ხალხიც თავის მხრივ თავისთვის ცხოვრობს, არც მას აინტერესებს თუ რა ხდება „ზემოთ“. კურთხევის დროს ერთად შეჯგუფებულები ერთდროულად გამოაჩენენ ზურგს უკან თუ უბეებში დამალულ მუყაოს გვირგვინებს და ერთდროულად ჩამოიფხუტავენ თავზე. ეს არის ხალხის მიერ კარნავალურ-ფარსული აღქმა „დიადი“ მოვლენისა. ამგვარ შეპირისპირებაზე, დისონანსებზე, კონტრასტებზე აგებს მთელ სპექტაკლს რ. სტურუა. «За маской дисгармонии Стуруа обнаружил у Шекспира лик причудливой, сложной, диссонансной гармонии. Она рождается единением и сопротивлением земного и возвышенного. Она есть выражение такого сценического организма, под покровом которого мирно сосуществуют много школ и направлений. Это театр диалектичный и по мысли и по средствам, способом ее выражения. Театр интеллектуального шутовства, театр не карнавальной игры, а игры в карнавал. Театр, где драматург и режиссер охотно надевают маски: соперничая с актерами, они сами актерствуют. Театр повышенной зрелищности. Театр гротескного реализма. Театр пародирования, «осрамления» высокого низким, текста подтекстом. Его будет ум-

естно назвать Амбивалентным театром» («Театр», № 10, 1980).

უახლოესი ისტორიის გამოცდილებით რ. სტურუამ კარგად იცის, რომ „დიად მიზანთა“ (და არა მარტო კარიერისტული ზრახვების თუ ძალაუფლების პათოლოგიური წყურვილის დაკმაყოფილება) მისაღწევად უზნეობაზე, როგორც ისტორიული პერსპექტივით გამართლებული „ზნეობრივ“ საწყისზე დაყრდნობა — ადამიანს გადააქცევს მონსტრად. ეს მან არა მხოლოდ იცის, არამედ ბრწყინვალედ გვიჩვენებს კიდეც თავის სპექტაკლში. მონსტრად ქცეული რიჩარდი „ამაღლებულია“ სხვა ჩვეულებრივ მოკვდავებზე, მაგრამ მისი დანაშაულებათა სიღრმე და მასშტაბი ისეთ არაბუნებრივ საზღვარს აღწევს, რომ შეიცავს თვითმოსპობის აუცილებლობას, ანუ გზას ქვესკნელისაკენ, „დამდაბლებისაკენ“. ამ გზას რ. ჩხიკვაძის რიჩარდ გლოსტერი ისეთი „ღია“ ცინიზმით, ე. წ. „შავი იუმორით“ და ვიტყოდი, იმგვარი თეატრალური ბრწყინვალებით გადის, რომ პირადად ჩემში უმალ ესთეტიკურ აღტაცებას იწვევს (როგორც ჰეშმარიტად მაღალმხატვრული ქმნილება) ვიდრე, ვთქვათ, ზნეობრივ კათარზის (თუმც, შესაძლოა, ესთეტიკური განცდა უკვე გულისხმობს ამგვარ განწმენდას). იმდენად „თეატრია“ ყველაფერი ის, რასაც ჩვენ ვხედავთ რ. სტურუას ამ სპექტაკლში და რ. ჩხიკვაძის შესრულებაში, რომ ჩვენი ზნეობრივი დამოკიდებულება გმირისადმი მეორე პლანზე გადადის და მის ადგილს იჭერს თეატრალურ-ესთეტიკური განცვიფრება წარმოსახვის მრავალფეროვნებით, მისი პოლიფონიურობით გამოწვეული. ზუსტად ამბობს ა. ჩერნოვა თავის წიგნში „სამყაროს ყველა ფერი...“, რომ შექსპირის „თეატრ — სამყაროს“ სივრცეში ყველაფერი განსაკუთრებულია, გათეატრალებულია. «В театре — мире особые свет и тьма, особая земля и особое небо, особые растения и твари живые. В центре этого мира Шекспир, подобно великому художнику Возрождения, помещает человека. **Но и человек это особенный — театральный герой**» (ხაზი ჩემია — ნ. გ.). სწორედ ასეთი თეატრალური გმირი — ადამიანია რ. ჩხიკვაძის რიჩარდი. იგი თავად არის სისხლიანი დრამის რეჟისორი (ვუწოდოთ მას პირობითად „რიჩარდის თეატრი“) და თავისსივე ხელოვნებით ტკბება, რადგან ეს ხელოვნებაა სწორედ მისი ცხოვრება, აქ ჰპოვა მან თავისი ნიშის, ძლი-

ერი ნებისყოფის, შინაგანი იმპულსების სრულყოფილად გამოვლენის ასპარეზი. ჩვენი დროის ერთ-ერთი ყველაზე ინტელექტუალური რეჟისორის სპექტაკლის ეს გამაოგნებელი „თამაში“ ოსტატურად მალავს იმ ღრმა გონისმიერ საწყისს („კონცეფციას“ რომ ვუწოდებთ ხოლმე), რომელზედაცაა სწორედ ეს „თამაში“ დაფუძნებული.

მისთვის სავსებით ნათელია, რომ კლასიკური დრამატურგიის სცენაზე განხორციელება ერთ უმთავრეს მიზანს უნდა ისახავდეს— მაყურებელმა თანამედროვე სპექტაკლი უნდა ნახოს. ამ დროს რ. სტურუასთვის მნიშვნელობა არა აქვს როგორ გეოგრაფიულ გარემოში, რა დროში ხდება მოქმედება.

კლასიკის ინტერპრეტაციის დროს მის წინ მრავალმხრივი სირთულეა აღმართული: უნდა შეიქმნას ეჭვმიუტანელი, აუცილებელი შინაგანი კავშირები, რომელიც ასეთი სქემით შეიძლება გამოიხატოს: პიესა-სპექტაკლი და პიესა-სპექტაკლი — თანამედროვეობა.

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

ზნეობრივი იდეალების სინათლეს მოკლებული გზა სისხლიანი გზაა, რომელსაც მივყავართ ბოროტებისა და უფსკრულისაკენ.

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

დაბოლოს, სამი ციტატა:

რ. სტურუა: „თეატრის ის ფენომენია. სადაც შეიძლება უცხო-

ური შენად, ეროვნულის სათქმელად აქციო. დრამატურგია შეიძლება იყოს უცხოური და მასში გამოავლინო შენი ეროვნული თვისებები, ხასიათი, მისწრაფებანი" (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი", 16. II. 80).

ნოდარ კაკაბაძე: „რობერტ სტურუას „რიჩარდ III" წმინდა ქართული სპექტაკლია, შექსპირის თემისა და სიუჟეტის ქართული ადაპტაცია. სიუჟეტსა და მასალას თავისთავად თითქმის არავითარი შნიშვნელობა არა აქვს — მთავარია, ამ მასალაში რა სულს შთაბერავ, როგორც თომას მანი იტყოდა, მთავარია „ბეზელუნგ", ე. ი. „სულის შთაბერვა" (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო", 16. 01. 81).

ა. ბარტოშევიჩი:

«...Сценический язык руставелевского «Ричарда» тысячью нитей связан с поэтикой грузинского фольклора, грузинской народно-праздничной традиции.

Мировой успех «Ричарда III» Стуруа вызван, быть может не только тем, что спектакль сделан на мировом уровне, но более всего тем, что он глубоко укоренён в национальной почве, в народной культуре»... («Театр», № 6, 1982).

რატომ ჩამოვიდნენ სცენიდან ლურჯი ცხენები?!

თუ „კავკასიური ცარცის წრის“ შემდეგ რ. სტურუას შემოქმედებაში ერთგვარი პაუზა იყო. „რიჩარდ III“-ის შემდეგ (რომლის დადგმამ მას კოლოსალური სულიერი და ფიზიკური ძალა წაართვა) იგი, დარწმუნებული თეატრალური ფორმების განახლების განუსაზღვრელ შესაძლებლობაში, იწყებს ამ ფორმებით „თამაშს“, სცენურ მეტაფორა-ნიშანთა „გადაბრუნებას“, თითქმის სპობს წარმოსახვასა და რეალობას შორის არსებულ საზღვრებს, ანუ ეპიზოდებს იმგვარ მხატვრულ სახეს აძლევს, როცა მაყურებლისთვის უკვე სულ ერთია, სად არის „ნატურა“ და სად მისი ილუზიური გამოსახულება. მხედველობაში მაქვს მის მიერ დადგმული თამაზ ჭილაძის პიესა „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ (1980 წ.). ეს პიესა, სხვათა შორის, სხვადასხვანაირად შეფასდა: თუ ჩვენში მას მოწონება ხვდა, მოსკოვსა და უნგრეთში (სადაც იგი საგასტროლო რეპერტუარში იყო) აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია...

ეს არის რ. სტურუას პირველი სპექტაკლი, სადაც „თეატრში თეატრის“ პრინციპი პირდაპირ, უშუალოდაა განხორციელებული და არა მინიშნებით, როგორც ეს იყო თუნდაც „ყვარყვარეში“. (გავიხსენოთ პროლოგი: „შენ ჩემო დასო“...) და „კავკასიურ ცარცის წრეში“, სადაც თითქოსდა ბაზრის მოედანზე თამაშდებოდა სანახაობა (გავიხსენოთ წამყვანი სიმღერა „იყიდეთ, იყიდეთ, იყიდეთ მალე...“). აქ რეჟისორი უჩა (ამ როლს გ. საღარაძე თამაშობდა) დგამდა „ჰამლეტს“ (რუსთაველის თეატ-

რის სცენაზე კიდევ ერთი სცენა იყო აღმართული — თავისი აუცილებელი ანტურაჟით, მოჩანდა კულისები. გარდერობი, საგრიმორო, კედელზე გაკრული აფიშები) და მთავარი გმირის — ოფელიას როლში ამზადებდა დამწყებ მსახიობ გოგონას ანოს (თათული დოლიძე იყო ამ როლის პირველი და უკეთესი შემსრულებელი). ჰარმაგ რეჟისორსა და ახალგაზრდა მსახიობ ქალს შორის იბადებოდა სიყვარულისა და ურთიერთლტოლვის გრძნობა. გრძნობათა ამ ისტორიას და შემოქმედებითი ცხოვრებით აღტკინებას ფონად მიჰყვებოდა ყოველდღიური ცხოვრების გულისშემაწუხებელი წვრილმანები, ოჯახური კონფლიქტები, ინტრიგები თეატრის კულისებში და ცხოვრებაში, ჭორიკნობა, მითქმა-მოთქმა. მგრძნობიარე და ფაქიზი ბუნების ანო თვითმკვლელობით ამთავრებდა სიცოცხლეს, რაც, ბუნებრივია, ათასნაირი ახალი ამბის სათავე ხდებოდა. სიუჟეტის, ამბის თვალსაზრისით მარტივი პიესა („ბანალური“ უწოდა ცნობილმა კრიტიკოსმა კ. რუდნიცკიმ. თუმცა, არსებითად ყველა სიუჟეტი ბანალურია, დაწყებული „ოიდიპოს მეფით“ და „ალუბლის ბაღით“ დამთავრებული), შინაგანად, თავისი „სულით“, რთულ სტრუქტურას ეყრდნობოდა. ის ვინც ამ პიესის ორიგინალს არ იცნობდა, მაგრამ, სამაგიეროდ კარგად იცნობდა რ. სტურუას შემოქმედებას, სთვლიდა, რომ სპექტაკლის პოლიფონიურობა, წარმოსახვისა და რეალობის თამაში, „თეატრში თეატრის“ იდეა ეს რ. სტურუას თეატრის სამყაროს განუყოფელი ნაწილებია, მისი რეჟისორული აზროვნების თავისებურებათა რეალურად ხორცშესხმული სურათები, მაგრამ ის არ უწყოდნენ, რომ ყოველივე ეს სწორედ პიესაში იღებდა სათავეს. ეს პიესა ისეა დაწერილი, რომ მასში უკვე „მზადაა“ თეატრალური ფორმა, ყოველი დრამატურგიული სვლა იმდენად წმინდა დრამატურგიას კი არ განეკუთვნება, რამდენადაც სწორედ თეატრს. სირთულე ამ პიესისა პირველი და მეორე პლანის თანაბარ მნიშვნელობაში ძევს. ისეთნაირად იგება სცენური მოქმედება, რომ „ჰამლეტს“ (შემთხვევით არ არის თ. ჭილაძის მიერ არჩეული სწორედ „ჰამლეტი“ და არა ვთქვათ „რომეო და ჯულიეტა“, რომელიც თავისი „ბანალური“ სიუჟეტით, თითქოს ყველაზე უკეთ უნდა მისადაგებოდა ამ პიესის სიუჟეტს), ანუ „მეორე პლანს“, უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე რეალური ცხოვრების ამბავს — უფრო ზუს-

ტად „ჰამლეტი“ მთელი ამ ამბის ქვეტექსტია, რომლის გარეშე ტექსტის გაგება შეუძლებელია. რეალური ცხოვრების „ნატურა“ ზედ ედება „ჰამლეტის“ სამყაროს. მეორე სირთულე, რომელიც არაჩვეულებრივი თეატრალური „სიმსუბუქითაა“ სპექტაკლში დაძლეული — ეს არის მკრთალი მინიშნება (საგანგებოდაა ეს ასე პიესაში, არა „პედალიზირებული“) იმის თაობაზე, რომ თავად უჩასა და ანოს ურთიერთობათა ისტორია (ანუ მისი რეალურობა) სხვა არაფერია, თუ არა თითოეულის აღგზნებულ სულიერ საჭყაროში წარმოსახვის შედეგად გაჩენილი გრძნობათა ისტორია (ანუ ფაქტიურად ირრაციონალური).

თვით ცხოვრებაც კი, რომელიც ცალ-ცალკე — ანოსა და უჩას — სამყაროა, თითქოს ამ გმირების მოგონებათა ფილტრშია გატარებული. ჩვენ არ შეგვიძლია ვთქვათ (სპექტაკლის ნახვის შემდეგ) მართლა არსებობდა ეს ანო, მართლა ჩამოიხრჩო თავი, თუ ყოველივე ეს თეატრში დაბადებული „ლეგენდის“ თეატრალური გათამაშება იყო.

განსხვავებით რ. სტურუას წინა სპექტაკლებისაგან, სადაც ყოველი ეპიზოდი ზუსტადაა „შემოსაზღვრული“ და საერთო კონცეფციის განუყოფელი ნაწილია (ამ „შემოსაზღვრულში“ ექსპერიმენტების და იმპროვიზაციის საშუალება კი უსაზღვროა), აქ, ამ სპექტაკლში ყოველი ეპიზოდი დაუსაზღვრავია, დაუმთავრებელი („ნონ ფინიტო“ — როგორც ამბობენ ასეთ შემთხვევაში). მისი გაგრძელება შეუძლია მაყურებელს—მრავალვარიანტულად! (სხვათა შორის ეს პრინციპი დაედო საფუძვლად მისი თანაავტორობით დაწერილი პიესის — „ვარიაციები თანამედროვე თემაზე“ — სცენურ ვარიანტს. 1981 წ.)!

ყოველ ეპიზოდს თითქოს „ხელში იღებს“ რეჟისორი, როგორც მრავალწახნაგოვან კრისტალს და ჩვენ თვალწინ ატრიალებს, რათა მისი ყოველი წახნაგი გვიჩვენოს და ამ კრისტალის სიღრმეში ჩაგვახედოს: — ჩვენც ჩაგვრთოს „თამაშში“, — მაგრამ იმის გრძნობა მაინც გვიჩნდება, რომ რაღაც კიდევ „დაგვიმალა“ რეჟისორმა, ბოლომდე არ გვიჩვენა, ისევე როგორც ყველაფერი ბოლომდე არ გვითხრა დრამატურგმა. ამ ამ ეტიუდურობაში, დაუსრულებლობაში მწერლისა და დრამატურგის შინაგანი თავისუფლება იგრძნობოდა — თეატრის კულისებში დატრიალებული ინტრიგა ცხოვრე-

ბის გაგრძელება იყო, ხოლო თვით ცხოვრების კოლიზიები „გათეატრალიზებული“: — აქ ძალდაუტანებლად სწრაფენ ადამიანებს, ადვილად უწამლავენ, დაბოლოს, უსწრაფებენ სიცოცხლეს, გაკრიალებული თეთრი ხელთათმანებით ტალახში სვრიან ყოფილ მეგობრებს, ისე, რომ ამ ხელთათმანებზე არავითარი ლაქა არ რჩება. აქ არ არის დარღვეული „დროის კავშირი“, რადგან ყველაფერი უკვე დაურღვევიათ, უფრო მეტიც, თავად „დრო“ არ არსებობს, მას დაკარგული აქვს აზრი, აქ არ არის ადგილი ჰამლეტებისათვის, ეს უმალ არის დრო ოფელიებისათვის (უჰამლეტოდ). ანო — ჩვენი დროის ოფელია, სიკვდილს ირჩევს მანამდე, ვიდრე შეიშლებოდეს. ასეთ დროსა და გარემოში, სადაც ყველაზე ღრმა გრძნობების „გათამაშება“ შეიძლება, დამდგარა დრო საყოველთაო მუშაითობის, „არტისტობის“ — ამიტომ „თამაშობს“ თავის „როლს“ ცხოვრებაში უჩას მეუღლე, ამიტომ ევლინება ანოს ჩიხტიკოპში გამოწყობილი დედა, რომელიც ქართული ცეკვის ილეთების თანხლებით შვილს „ტრადიციული“ ქართული მორალის ნატაციებს უკითხავს — რეჩიტატივ-წამღერებით.

მე ვთქვი, რომ სპექტაკლი „ეტიუდური“ მეთოდით იყო დადგმული. მალე, რ. სტურუას მოუხდა დაედგა მ. შატროვის „რევოლუციური ეტიუდი“ — „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“ (1980 წ.). ეს იყო მისი, რეჟისორის „პოლიტიკური თეატრი“, აგებული დოკუმენტური დრამის პრინციპებზე. სპექტაკლი, როგორც ეს წესად იყო მიღებული „პერესტროიკამდე“, ლენინს დაბადების საიუბილეო თარიღს მიეძღვნა (სხვათა შორის, საიუბილეო თარიღებისადმი (Дата) მიძღვნილი სპექტაკლების აღსანიშნავად ირონიული ტერმინიც კი გაჩნდა: «Датские спектакли» თარიღებიც იცოცხლეთ, ბევრი იყო). ყველა მოელოდა, რომ რუსთაველის თეატრიც, ჩვეულებრივ, ერთ საშუალო, პროფესიულ სპექტაკლს დადგამდა და ამით მოიხდიდა თავის იდეურ-პოლიტიკურ მოვალეობას (თეატრი ხომ ყოველთვის „ვალში“ იყო „საბჭოთა ხალხის“ წინაშე!). რ. სტურუამ კი დაანგრია ეს ტრადიცია, უარი თქვა მოვალეობის მოხდის მოსაწყენ აუცილებლობაზე და უჩვეულოდ თამამი, ახლებური და უაღრესად მწვავე თეატრალური სანახაობა-სპექტაკლი შექმნა, დამუხტული პოლიტიკური კონფლიქტებით, საყოველთაო კატაკლიზმის შეგრძნებით და რევოლუციის „კოს-

მიური აზრით. მახსოვს, ამ სპექტაკლის ნახევრად ოფიციალურ გასინჯვას დრამატურგი მ. შატროვიც ესწრებოდა. მე მის გვერდით ვიჯექი და ვხედავდი თუ როგორ წრიალებდა, ერთ ადგილზე ვერ ჩერდებოდა, ანტრაქტის დროს მოღუშული და განმარტოებული იჯდა. სპექტაკლის შემდეგ რ. სტურუას კაბინეტში შევიკრიბეთ სულ რამდენიმე კაცი. აქ შატროვმა პირდაპირ ცაში აიყვანა ქებადიდებით რეჟისორი, მსგავსი არაფერი მინახავს, ჩემი პიესა ვიცანი და ვერც ვიცანი — იმდენად მაღლაა იგი აწეული რეჟისორის მიერ, ისეთი საყოველთაო მასშტაბი აქვს მას მინიჭებული. მე დღეს ვარ უბედნიერესი ადამიანი და ა. შ. ეს აზრი მან გაიმეორა შემდეგ, საქართველოს ტელევიზიის პროგრამა — „მოამბეშიც“ (იგივე პიესა ადრე მარკ ზახაროვმა დადგა ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრში. შემდეგ საბჭოთა თეატრების სცენებს მოედო იგი. ლენინზე დაწერილი პიესის თამაში გართულებული იყო იმით, რომ ყოველ თეატრს არა ჰყავს ამ როლისათვის შესაფერისი მსახიობი. ამ პიესაში ეს პრობლემა მოხსნილი იყო — დრამატურგი რემარკაშივე ათავისუფლებდა თეატრს — პორტრეტული მსგავსება აქ არ არისო საჭირო). 1980 წელს რუსთაველის თეატრმა თავისი მორიგი გასტროლები გამართა მოსკოვში. როგორც მაშინ დაკანონებული იყო, გასტროლი აუცილებლად თანამედროვე, „იდეურ-პოლიტიკურად გამართული“ პიესით უნდა დაწყებულიყო. დაინიშნა „ლურჯი ცხენების“ მოსკოვური პრემიერა. აი, აქ თეატრმა, ჩემი აზრით. დაუშვა ტაქტიკური შეცდომა. პირველ სპექტაკლზე „აპრობაციისათვის“ მოწვეულნი იყვნენ უმაღლესი პარტიული სკოლის მსმენელები — როგორც ახლა ვამბობთ — „ზასტოინი პერიოდის“ ადმინისტრაციული-მბრძანებლური არმიის არგუსები.

სპექტაკლი, რომელსაც თბილისში დიდი წარმატება ჰქონდა (მრავალი ეპიზოდის შემდეგ ტაში იფეთქებდა ხოლმე), აქ, მცირე თეატრის დარბაზში — ავის მომასწავებელ, დაძაბულ ატმოსფეროში მიდიოდა, მაყურებელი ჯერ გაოგნებული უყურებდა სპექტაკლს, შემდეგ რაღაც მტრული მძვინვარებით ადევნებდა თვალს სცენაზე მომხდარ ამბებს. დამთავრდა სპექტაკლი და სრულ სიჩუმეში დაიშალა მაყურებელი. ე. წ. „პარტიულმა აუდიტორიამ“ სპექტაკლს თავისი განაჩენი გამოუტანა. ამ დროს კი მოსკოვის

თეატრალური მაყურებელი მოუთმენლად ელოდა ამ სპექტაკლს. ყველა ბილეთი გაყიდულ-განაწილებული იყო. სპექტაკლის უჩვეულო თეატრალური ფორმის ამბავი უმალ მოედო მთელ მოსკოვს (ეტყობა, მ. შატროვმაც იზრუნა ამისათვის). მაგრამ მოხდა გაუთვალისწინებელი რამ: ქვეყნის მთავარი იდეოლოგის „ნაცრისფერი კარდინალის“ — სუსლოვის მაგიდაზე უამრავი საპროტესტო წერილი გაჩნდა — ლენინის სახე არასწორად არის წარმოდგენილი, დამახინჯებულია მისი არსი, მოკლედ — ეს ანტისაბჭოთა სპექტაკლიაო. დატრიალდა პოლიტიკური — ამკრძალავი მანქანა. ცხადი იყო, რომ სპექტაკლი აუცილებლად მოიხსნებოდა. მაგრამ როგორ, რის საფუძველზე? მოხსნა კი უნდოდათ — მაგრამ სკანდალი — არა. უაღრესად დაიძაბა სიტუაცია. ჯერ „სტრელოჩნიკის“ მონახვა გახდა აუცილებელი: ვინ ნახა პასუხისმგებელი მოსკოველი ამხანაგებიდან ეს პიესა? ვინ მიიღო იგი თბილისში? როგორ დაამტკიცა საკავშირო სამინისტრომ რუსთაველის თეატრის საგასტროლო რეპერტუარი. მაშინ სსრკ კულტურის მინისტრი იყო პ. დემიჩევი, სკკპ ცკ-ის ბიუროს წევრობის კანდიდატი. ცხადია, მას საყვედურს ვერ ეტყოდნენ, ჯერი მოადგილეებზე მიდგა, მერე სამმართველოზე, განყოფილებაზე და ა. შ... რაღაც საბუთი აუცილებელი იყო მოხსნისათვის (როგორც ჩანს, პარტიულ მსმენელთა აღშფოთებული პროტესტების საფუძვლად გამოყენება არ სურდათ. გამოდიოდა, რომ პარტია ხსნის სპექტაკლს. პარტია კი სპექტაკლს არასოდეს არ ხსნის...).

მოვლენები ქალეიდოსკოპური სისწრაფით ვითარდებოდა. საქართველოს კულტურის მინისტრი ოთარ თაქთაქიშვილი — ასეთ ამბებში დიდად გამობრძმედილი, დიპლომატი და მტკიცე მებრძოლი, გაფითრებული მიდი-მოდიოდა ცენტრალურ კომიტეტსა და საკავშირო სამინისტროს შორის, ბოლოს, კულტურის სამინისტროში გვითხრეს, სპექტაკლი უნდა მოიხსნას, რადგან ჩვენთან საპროტესტო წერილით შემოვიდა დრამატურგი მ. შატროვიო.

ეს იმდენად მოულოდნელი სვლა იყო, იმდენად მოუფიქრებელი და თეთრი ძაფით ნაკერი, რომ თეატრმა ეს რასაკვირველია არ დაიჯერა და ინტრიგის ძებნა საქართველოში დაიწყო. „მცირე თეატრის“ წინ გამოკრულ აფიშებზე კი გაჩნდა წარწერა: „მსახი-

ობის ავადმყოფობის გამო, სპექტაკლი „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“ გადატანილია“.

ეს დიდი და მოულოდნელი დარტყმა იყო. მოსკოვს ამ დროისათვის ჯერ არ ჰქონდა ნანახი „რიჩარდ III“. მთლიანად გასტროლები დიდი საფრთხის ქვეშ დადგა (მოსკოვის შემდეგ თეატრი ათენს მიემგზავრებოდა).

მაღლობა ღმერთს, ყველაფერი კარგად დამთავრდა, „რიჩარდ III“-სა და სხვა სპექტაკლებს დიდი წარმატება ხვდათ წილად, თუმცა მოსკოველი თეატრალები „ლურჯი ცხენების“ ნახვის იმედს ბოლომდე არ ჰკარგავდნენ, და ერთი „დახურული“ სპექტაკლის ჩვენებას მოითხოვდნენ პროფესიონალებისათვის. მაგრამ აკრძალვა მკაცრი და შეუვალი იყო. ბოლოს სიმართლეც გაირკვა. მართლაც, მ. შატროვს დაუწერია წერილი. წაკითხული მაქვს, აღიარებდა: ჩემზე ისეთი გამაოგნებელი, პირდაპირ თავზარდამცემი შთაბეჭდილება მოახდინა რ. სტურუას რეჟისურამ, ისეთი გრანდიოზული სურათები ვნახე, რომ წამლეკა ყოველივე ამან და გამომეპარა ის იდეური შეცდომები, რომელიც უეჭველად არის ამ სპექტაკლში და რომელნიც ახლა, მოსკოვში შევამჩნიეო. ყოველივე ამის გამო, მე როგორც პიესის ავტორი, გთხოვთ ამ სპექტაკლის მოხსნასო. მაშინ დრამატურგის ეს საქციელი დიდ სულმდაბლობად მიმაჩნდა. ახლა, ამ ამბებიდან 10 წლის შემდეგ, ცოტა სხვანაირად ვუყურებ ამას. მ. შატროვის დოკუმენტური დრამატურგია დიდი დაბრკოლებებით მიიკვლევდა გზას სცენისაკენ. ამ დროისათვის აკრძალული იყო მისი „ბრესტის ზავი“ (აკრძალვა 25 წელიწადს გაგრძელდა), აკრძალული იყო მისი სცენარის მიხედვით გადაღებული ოთხსერიანი დოკუმენტური სატელევიზიო ფილმი (მ. ულიანოვის მონაწილეობით), თვით ეს პიესაც ძლივს დაუმტკიცეს კულტურის ბობოლა ბიუროკრატებმა. ამას გარდა, ამ პიესის დამდგმელი მ. ზახაროვი და თვით მ. შატროვი ამ დროისათვის სახელმწიფო პრემიაზე იყვნენ წარდგენილნი. მ. შატროვმა იფიქრა, ალბათ, ახლა რომ გავჯიუტდე — ყველაფერს დავკარგავო და ადგა და დაწერა ის ავადსახსენებელი წერილი (იმ წელს იგი სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი გახდა).

საბერძნეთიდან, „დემეტრიას“ ფესტივალიდან დაბრუნებული თეატრის რამოდენიმე წარმომადგენელი მიიღო საქართველოს

კომპარტიის მაშინდელმა პირველმა მდივანმა ე. შევარდნაძემ (საერთოდ, ყოველი დიდი და მნიშვნელოვანი გასტროლის შემდეგ მას აუცილებელ წესად ჰქონდა თეატრთან შეხვედრა). ამ მიღებაზე მან საოცარი რამ გვითხრა: მე არ ვიზიარებ მოსკოველი ამხანაგების აზრს ამ სპექტაკლზე. თქვენ თვითონ გადაწყვიტეთ და მოხქეცით როგორც გენებოთ, გინდა ითამაშეთ, გინდათ ნუ ითამაშებთ მე თქვენ ადგილზე, მაგალითად, ვერ ვითამაშებდი იმ კაცის პიესას, ვინც ასე უსინდისოდ მოექცა თეატრსო. შემდგომ თეატრმა, მართლაც ამოიღო რეპერტუარიდან ეს პიესა და მ. შატროვზე დიდად გამწყრალიც იყო. ამიტომ, მე ძალიან გამიკვირდა, როცა რ. სტურუამ გული მოიბრუნა მ. შატროვისაკენ და ვახტანგოვის თეატრში დადგა „ბრესტის ზავი" მ. ულიანოვის მონაწილეობით (1988 წელს). ეს პიესა, რომელიც მანამდე არსად არ დადგმულა, მ. ულიანოვმა თავისი 60 წლის იუბილეს აღსანიშნავად აირჩია და პირადად სთხოვა (დაჟინებით, მრავალგზის) დადგმა რ. სტურუას. ასეა თუ ისე, რ. სტურუამ დადგა „ბრესტის ზავი" და თავისი პოლიტიკური თეატრის რეპერტუარი ერთი უაღრესად საინტერესო დადგმით გაამდიდრა (აღსანიშნავია, რომ ვახტანგოვის სახ. თეატრი მხოლოდ ამ ერთი სპექტაკლით მიიწვიეს ლონდონში და ამერიკაში 1989 წ. დასაწყისსა და მიწურულს. ასე რომ, რ. სტურუას თავისი სპექტაკლის „ვარიაციები თანამედროვე თემაზე" გმირის, მოხუცი რეჟისორის გიორგის კვალად შეუძლია გაიმეოროს მისი ირონიული ფრაზა: „მე სამოცი წელია მხოლოდ საეტაპო სპექტაკლებსა ვდგამ".

რ. სტურუას „პოლიტიკური თეატრის" ამ ორ სპექტაკლს შუა მხოლოდ რვა თეატრალური სეზონია (1980 და 1988 წელი). მაგრამ ეს არის უდიდესი კატაკლიზმებით, ცვლილებებით აღბეჭდილი დრო. როცა „ზასტოინი პერიოდის" სულისშემხუთავი ატმოსფერო შეიცვალა „პერესტროიკის" იმედებითა და ოცნებებით. ამავე პერიოდში თავსდება რ. სტურუას ისეთი დიდი სპექტაკლები, როგორიცაა წმინდა პოლიტიკური თეატრის ესთეტიკით შექმნილი „ას ერგასის დღე" და „პეფე ლირი", მაგრამ თავს ნებას მივცემ დავარღვიო ამ წიგნში პრინციპად მიღებული თანამიმდევრული ანალიზი, „გადავახტე" ერთ პერიოდს და ერთად მოვუყა-

რო თავი მ. შატროვის ორი პიესის მიხედვით შექმნილ რ. სტურუასეულ „ლენინიანას“.

მაშ ასე, 1980 წელი, „ზასტოინი პერიოდის“ პირველი პოლიტიკური სპექტაკლი რ. სტურუასი — „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“. ვნახოთ, მაინც, რამ გამოიწვია ორთოდოქსი მარქსისტების მრისხანება და რატომ იყო მოხიბლული ამ სპექტაკლით თეატრალური სამყარო.

თეატრმცოდნე ი. ვერგასოვასთან დიალოგში რ. სტურუამ (კითხვაზე: „რაში ხედავთ დოკუმენტურ-პუბლიცისტური დრამის რაციონალურ მარცვალს? შესაძლებელი თუ არის, რომ „დოკუმენტი“ სრულფასოვან მხატვრულ სახედ იქცეს?“) განაცხადა: „მე ზედმეტად მიმაჩნია ამ ჟანრის მიმართ გამოვლენილი არასრულფასოვნების კომპლექსი. უეჭველია, რომ მას გააჩნია თავისი ტრადიციები და ღირსებები.

დოკუმენტური დრამა, ჩემი აზრით, აღმოცენდა ფაშიზმის მხილების ნიადაგზე* (მართალია, ცოტა მოგვიანებით). მისი მნიშვნელობა და აზრი სრულიად აშკარაა. როცა საქმე ეხება პუბლიცისტურ-დოკუმენტურ დრამას სხვა ისტორიულ, ანდა თუნდაც დღევანდელ მასალაზე, მაშინ ჩვენ საქმე გვაქვს რამდენიმე არათანაბრად სრულფასოვან ვარიანტთან. **ჩემთვის ყველაზე ფასეულია ის შემთხვევა, როცა დოკუმენტი გადაიქცევა ესთეტიკურ აღმოჩენად.** (ხაზი ჩემია. — ნ. გ.). რა უცნაურადაც არ უნდა გვეჩვენოს ეს, საჭირბოროტო ფაქტი შეიძლება არა მხოლოდ მრავალწლიან მოვლენად, არამედ მარადიულადაც კი იქცეს“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1983 წ.). „დოკუმენტის გადაქცევა ესთეტიკურ აღმოჩენად“. აი, ეს გახლავთ ის შემოქმედებითი ამოცანა, რაც საფუძვლად დაედო მ. შატროვის ორივე ამ პიესის რ. სტურუასეულ დადგმას.

რ. სტურუა მიხვდა, რომ თვით ყველაზე გენიალური აზრიც კი (დოკუმენტურად დადასტურებული), თუ იგი უშუალოდ არ გამომდინარეობს სცენური სიტუაციიდან, ვერ ასცდება სქემების სიმშრალეს და ჭეშმარიტად გენიალური რეზონიერი მხოლოდ უს-

---

* რ. სტურუას აქ მხედველობაში აქვს რ. ჰოჰგუტისა და პ. ვაისის დოკუმენტური დრამები. ნ. გ.

ცოცხლო კოლოსი იქნება, თუ წინასწარმეტყველის პოზაში დადგება. რეჟისორისთვის მთავარი იყო „ლურჯ ცხენებში“ (1980 წ.) ეჩვენებინა ის შინაგანი კავშირი, რომელიც რევოლუციის შემდგომ პირველ პერიოდსა და თანამედროვეობას შორის არსებობს და მრავალმხრივ განსაზღვრავს კიდეც დღევანდელ (ე. ი. 1980 წლის) ვითარებას. ამ დოკუმენტურ და პოლიტიკურ სპექტაკლს მძაფრ დინამიკურობას ანიჭებდა იდეათა ბრძოლა, ამ იდეების ზნეობრივი საფუძვლების ძებნა. იშვიათი სცენური თანამიმდევრობით და ვიტყოდი, სიზუსტით. ჩვენს წინაშე გადაიშლებოდა იდეალების ის სამყარო, რომლის ცენტრში იდგა ლენინი, მუდმივ ბრძოლაში და მოძრაობაში ჩართული. სპექტაკლში უმთავრესი მოტივი იყო აზრის დაბადება, მისი განვითარება და თანამედროვეობასთან შეფარდება. ცხადია, რ. სტურუა ერთგული იყო ამ დრამაში მოხმობილი ისტორიული დოკუმენტების საფუძველზე შექმნილი სიტუაციისა, მაგრამ იგი ვერ განთავისუფლდებოდა (არც უცდია!) იმ შეგრძნებებისა და დასკვნებისაგან, რასაც თანამედროვეობა ჰკვებავდა. რა ობიექტურობაც არ უნდა დაეცვა, როგორადაც არ უნდა „გადასახლებულიყო“ „რევოლუციური ეტიუდების“ ეპოქაში, იგი თავს ვერ დააღწევდა სუბიექტურ მოსაზრებებსა და განვლილი დროის ანალიზის შედეგად მიღებულ ცოდნას (აკი თვითონაც ამბობდა ზემოხსენებულ საუბარში... „ვერ უგულებელვყოფთ ავტორის გამომგონებლობასა და ფაქტების სუბიექტურ შერჩევას“), მაგრამ აქ ლენინი არა მხოლოდ რაიმე პოლიტიკური მოვლენის ცენტრში იდგა, არამედ მისგან მოდიოდა სწორედ სიტუაციის შექმნისა და განვითარების იმპულსი — ამგვარად, მას ყველაფერზე წინასწარ კი არა ჰქონდა მოფიქრებული პასუხი, არამედ ცოცხალი რეაგირების პროცესში — სადაც, ერთდროულად იყო ამოქმედებული მისი გონება და გრძნობა — იკვეთებოდა მისი, როგორც ადამიანური, ასევე პოლიტიკური პოზიცია. ლენინის სცენური სახე რ. სტურუამ გაათავისუფლა ყალბი ზეაწეულობისაგან, ტრადიციული, უკვე შტამპებად ქცეული ჟესტებისაგან. ლენინი ჩვეულებრივი მოკვდავი იყო აქ. იგი ტკივილებისგან გამწარებული ღრიალებდა (სხეულში იყო ჩარჩენილი კაპლანის ნასროლი ტყვია), გრძნობდა საშინელი სენის მოახლოების საშიშროებას, რაც მისი ფსიქიკის არასიმყარეს განაპირობებდა. მაგრამ ამ „ჩვე-

ულებრივ“ ლენინს რ. სტურუამ მესიანური ძალა (მესიანობის მოტივს იგი „ას ერგანის დღეშიც“ დაუბრუნდება), და ღვთიური სამსახოვნება მიანიჭა. ერთი და სამპიროვანი სახის მოვლინება რუსეთის ჭაოსში, რევოლუციის პირველი წლების კატაკლიზმებში თვით მოვლენასა და გმირს კოსმიურ მასშტაბს ანიჭებდა. თუ ადრე „ყვარყვარეში“ რ. სტურუამ ანტიქრისტეს თავისი მოდელი შექმნა და ყვარყვარე — ისტორიული ქარტეხილებით „დაბლიდან“ ზე ატყორცნილი — ქრისტეს საქმეებს იმეორებდა უკუღმა, აქ, ამ სპექტაკლში ქრისტეს პირდაპირი ანალოგი იქმნებოდა. ლენინს სამი მსახიობი — ედიშერ მაღალაშვილი, გოგი ხარაბაძე და ჟანრი ლოლაშვილი თამაშობდა. სამივე თავისუფალი იყო ყოველგვარი პორტრეტული მსგავსების აუცილებლობისაგან, სამივენი „თავისი სახით“ გვევლინებოდნენ, განსხვავებული კოსტიუმებით, თითქოს ისინი ერთი ისტორიული გმირის სამ სახეს, ანუ სამ ჰიპოსტასს წარმოგვიდგენდნენ. მაგრამ, რ. სტურუას არ შეუძლია „გაექცეს“ საკუთარ თავს, განთავისუფლდეს ირონიისგან, რომელიც „მაღალ“ ინსტანციებს დაბლა ანარცხებს, ყოველგვარ „ამაღლებას“ — ამდაბლებს. ჯერ ერთი, ლენინის ამ სამი „ჰიპოსტასის“ შემსრულებელნი სხვა ეპიზოდებში სულ სხვა როლებსაც თამაშობდნენ, უფრო მეტად კომიკურ-იუმორისტული შტრიხებით წარმოდგენილთ. ამ როლში ე. მაღალაშვილი შინაგანად გაწონასწორებული, ძლიერი და დაბრძენებული იყო, გ. ხარაბაძე — ტემპერამენტით, იუმორით და თვითირონიით, ახალგაზრდული ენერგიითა და სიხალისით სავსე (სწორედ ის ღრიალებდა გამწარებული — როცა ლენინი, ტანს ზემოთ გაშიშვლებული — ლენინი ნახევრადშიშველი? — ექიმს ესინჯებოდა); ჟ. ლოლაშვილი უფრო მკვეთრი იყო, ცოტა ექსცენტრული (გავიხსენოთ თუ რა მაღალ შეფასებას აძლევდა ლენინი ბერნარდ შოუს ექსცენტრიადებს), უფრო სარკასტული ირონიით გამსჭვალული... შავ, გრძელ პალტოში ჩაცმული ლენინი თავის კაბინეტში ხვდებოდა მშიერი რუსეთის გლეხობის წარმომადგენლებს. ხელში უშაქრო ჩაის ჭიქა და კოვზი ეპყრა, ერთ-ერთი გლეხი უჩოქებდა ლენინს და ხელზე ჰკოცნიდა. ლენინი ალერსით ელაპარაკებოდა გლეხს და თან ჩაის კოვზით თბილ წყალს ასმევდა. ქრისტეს მიერ ხალხის წყლით დაპურების საკრალური რიტუალი პირდაპირი მინიშნების გარდა, აქ,

ამ შემთხვევაში, ირონიულ ქვეტექსტს შეიცავდა: რა გამოკვებავდა დამშეულ რუსეთს — თვით „ღვთისგან“ ბოძებული და ნაკურთხი ჩაის წყალი? რეჟისორი და მსახიობი ამ ირონიულ ქვეტექსტს არ ერიდებოდნენ (თუმცა რაღა ქვეტექსტი იყო — აშკარად იგრძნობოდა ირონია) — ქ. ღოლაშვილი გულმოწყალე მზერას აპარებდა მაყურებლისაკენ (აქ უკვე აშკარა სარკასტული ისარი იყო გასროლილი „პრადავოლსტვენნაია პროგრამის“ ავტორისაკენ, რომელიც ასევე დაპირებით — იგივეა რაც კოზი უშაქრო ჩაისა — ფიქრობდა ხალხის გამოკვებას).

გათვითცნობიერებული მკითხველი წამოიძახებს — მოხსნიდნენ ასეთ სპექტაკლს, აბა რას იზამდნენო! მაგრამ ფაქტია, რომ საქართველოში ამ სპექტაკლს არავითარი მკაცრი სანქციები არ გამოუწვევია.

მოსკოვში, „მცირე თეატრის“ დარბაზში მოსულ მაყურებელზე საშინლად იმოქმედა რამდენიმე დეტალმა თუ შტრიხმა: პირველად ეს გამომჟღავნდა, როცა ნახევრად მიწველი ლენინი იხილეს სცენაზე (და თან ტკივილებისგან ყვიროდა), მეორე, როცა ლენინის როლის შემსრულებელი მსახიობები სულ სხვა „არასერიოზულ“ როლებში იხილეს და ვერ გაერკვნენ, სად „თავდებოდა“ ლენინი და სად იწყებოდა ახალი როლი. ბოლოს, ერთი სცენაც „ულიანოვების ოჯახში“, სადაც კლარა ცეტკინი (ლიკა ჭავჭავაძე) ერთობ პიკანტურად გამოიყურებოდა — რბილი შარჟის ხერხით იყო გათამაშებული (მისი სერიოზული მსჯელობანი მსოფლიო რევოლუციებზე კომიკურ ელფერს ატარებდა). ამ კლარას მხარს უბამდა ლენინი (ამ ეპიზოდს გ. ხარაბაძე, თამაშობდა) და იქმნებოდა მსუბუქი იუმორით სავსე, თავისუფალი, ბუნებრივი და ლაღი სცენა.

შეუმჩნევლად, მოულოდნელად და უაღრესად ეფექტურად ენაცვლებოდნენ მსახიობები ერთურთს. ერთმანეთზე მიყოლებით ვუყურებდით სხვადასხვა აქტიორულ ინდივიდუალობას, განსხვავებულ პლასტიკას, ტემპერამენტს, სხვადასხვა ფერებსა და შტრიხებს და ამით, ჩემი აზრით, ლენინის სცენური სახე იძენდა ცოცხალ, დინამიკურ და მრავალფეროვან პლასტიკურ სისრულეს. არც ერთი მათგანი არ „თამაშობდა“ კონკრეტულად ლენინს (როგორც ვთქვი არავითარი ე. წ. „პორტრეტული გრიმი“). სპექტაკლის ავტორებიც გვაუწყებდნენ — «Образ Ленина — это мысль

Ленина», მაგრამ ჩვენში იბადებოდა სრული შინაგანი რწმენა იმისა, რომ ვუყურებდით სავსებით კონკრეტულ ადამიანს, აღვიქვამდით, მთლიანი პიროვნების მთლიან ხასიათს. ეს იყო განსაცვიფრებელი ილუზიური ეფექტი, მიღწეული დიდი მხატვრული დამაჯერებლობით. თითქოს მსახიობები ლენინის სამ ჰიპოსტასს კი არ განასახიერებდნენ, მისი ბუნების სამ თვისებას კი არ წარმოადგენდნენ, არამედ, მთლიანად მის პიროვნებას — გრძნობებისა და აზრების გაცილებით ფართო სპექტრით, ვიდრე ეს შესაძლებელი იყო პირობითობის ამ ჩარჩოებში. ამავე დროს სამივე მსახიობი საკუთარ ინდივიდუალურ თვისებებს ბოლომდე ინარჩუნებდა. ამით ხაზგასმული იყო არა როლში გარდასახვის, არამედ წარმოდგენის მომენტი, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებდა სამივე ამ მსახიობის გამოსვლა სხვა ეპიზოდურ როლებში.

„კოსმიური" მასშტაბის სუნთქვა გ. მესხიშვილის სცენოგრაფიაშიც იგრძნობოდა (სხვათა შორის, ეს შეგრძნება კოსმიურისა, ბრწყინვალედ შექმნა მან ვახტანგოვის სახ. თეატრში გაფორმებულ „ბრესტის ზავშიაც"). რეჟისორი და მხატვარი არც აქ ღალატობდნენ სცენოგრაფიის სიმულტანურ პრინციპს, როცა ერთ სცენურ სივრცეში გაერთიანებულია მოქმედებისა და დროის სხვადასხვა პლასტი. აქ ჩვენ ვხედავდით დიდ გაშლილ სამყაროსაც, სადაც უამრავი რამ ერთმანეთის გვერდით არსებობდა და სადაც ზოგადი და კონკრეტული ერთმანეთს ავსებდა. ჩვენ არ გვტოვებდა კოსმიური მასშტაბის შეგრძნება და ამავე დროს არც თვალში არ გვხვდებოდა, არ გვეჩოთირებოდა ყოფის უბრალო ატრიბუტები: ვარსკვლავებით მოჭედილი მუქი ლურჯი ცა, დიდი მასშტაბით გამოსახული სამყაროს რელიეფი და იქვე ძველი რუქა, პატარა თუნუქის ღუმელი — კოსმოსში გაშვერილი მილით, უბრალო სამუშაო მაგიდა, მოლბერტი და რკინის მაგარი საწოლი. სწორედ აქ უნდა გათამაშდეს სცენური ისტორია, რომელიც ზოგადია, საკაცობრიო, საყოველთაოა და რომელიც, ამავე დროს, მოწყვეტილი არ არის ყოველდღიურობის რეალურ საგნებს, აღბეჭდილთ დროის ნიშნით. პირველ სცენას იწყებდა ჯარისკაცის ფარაჯაში გამოწყობილი გოგონა (ამ როლს თამაშობდა ნათია კავსაძე — მაშინ თეატრალური ინსტიტუტის IV კურსის სტუდენტი) — რეჟისორის ფანტაზიის ნაყოფი (პიესაში არ არის ეს პერსონაჟი), რომელიც სპექ-

ტაკლს თავიდან ბოლომდე მიჰყვებოდა. როგორც პოეტის მუზა — ხან სევდიანი, გულის სიმების შემრხევი, ხან მოთამაშე და ირონიული — თანაგრძნობის ღიმილის გამომწვევი. გია ყანჩელის სადა, გამომსახველი მელოდიის ფონზე გაისმოდა

Небо крылом
Повело по земле
Синие кони
На красной траве

და ამას აღვიქვამდით, როგორც სპექტაკლის მეტაფორას, მის შინაგან კამერტონს, ერთსა და იმავე დროს პოეტურსაც და მუსიკალურსაც — თითქოს ჩვენს თვალწინ რევოლუციურ ლეგენდას უნდა აეხადოს ფარდა, მაგრამ ზოგადი პოეტურობის ნაცვლად ოციანი წლების დოკუმენტები ამეტყველდებოდა. ასე შეერწყმოდა — უკვე სპექტაკლის დასაწყისშივე — ამაღელვებელი განწყობილება და შეუქცევადი, მკაცრი ისტორიული სიმართლე. ამ პატარა ეპიზოდს არავითარი კავშირი არ ჰქონდა მ. შატროვის მკაცრ, მშრალ დოკუმენტალიზმთან, მაგრამ იგი რეჟისორს სჭირდებოდა განწყობილების მუსიკის კამერტონისთვის, ამდენად, რ. სტურუას სპექტაკლისათვის იგი ორგანული იყო. (სხვათა შორის, ასევე არავითარი კავშირი არ ჰქონდა მოქმედებასთან „დედა-ენის“ თემას, რ. სტურუას სპექტაკლში „ვარიაციები თანამედროვე თემაზე“. მაგრამ მოქმედებასთან, ანუ, ამ შემთხვევაში, „ეპიზოდებთან“, ვარიაციებთან ფორმალურად დაუკავშირებელი ეს მოტივი სპექტაკლის სულის თანაზიარი იყო, წუარო'საით მირაკრაკებდა მის ხვეულებში. ეს იყო პატარა გოგონას სულში — აქაც ნათია კავსაძეს მიანდო რეჟისორმა ეს „მელოდია“ — გადასული ქართული ეროვნული სისპეტაკე, რომელიც ნართაულად მიგვანიშნებდა იმ მუსიკაზე, რომელიც მთავარი გმირის, რეჟისორ გიორგის არსებაში ჟღერდა...)

ყოველივე ამის გამო, ჩვენს წინაშე იყო არა „ცდა პუბლიცისტური დრამისა“ (როგორც თავად ავტორი განსაზღვრავდა თავისი პიესის ჟანრს), არამედ პუბლიცისტური და პოეტური დრამის ერთიანობა. აქ შექმნილი იყო წმინდა სცენური დრამატურგია, რომელიც სტურუასეული თეატრის ბუნებიდან ამოიზრდებოდა. რა საკვირველია, რეჟისორი ითვალისწინებდა პიესის დრამატურგი-

ული კონსტრუქციის თავისებურებებს, მის სამყაროს, მაგრამ ქმნიდა ახალ სინამდვილეს, რომელიც თავისი (ამ შემთხვევაში სტურუასეული) კანონებით არსებობდა. აქ უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ყოველი ეპიზოდის შინაგან დაძაბულობას, მის მიკროსამყაროს და მასში არსებულ კონფლიქტებს. მის წინა სპექტაკლებში სცენური ეპიზოდი ექსტატური დაძაბულობისაგან მეორე ეპიზოდზე გადადიოდა და ასე იქმნებოდა სცენური დრამატურგიის განვითარების უაღრესად დაძაბული სტრუქტურა, თავის ბოლო სპექტაკლებში იგი ამით აღარ კმაყოფილდებოდა და მეტ მრავალპლანიანობას ესწრაფვოდა. რ. სტურუამ ეს პუბლიცისტურ-დოკუმენტური დრამა გაათავისუფლა ყველა იმ ეპიზოდისაგან, რომელიც თეატრალურ წარმოსახვას, თამაშს, ანუ მოკლედ, თეატრალობას, არ ემორჩილებოდა. მისთვის ასეთი ეპიზოდები „მკვდარია", მხოლოდ ინფორმაციის შემცველია. ასეთ დროს იგი ხშირად იძულებულია „ცარიელი" ადგილის შესავსებად თვით შეთხზას ეპიზოდის დრამატურგია, რომელიც იმანენტურად შეიცავს თეატრალური გათამაშების შესაძლებლობას.

ამ სპექტაკლში პიესის ეპიზოდები განსაზღვრული თანამიმდევრობით კი არ მიჰყვებოდნენ ერთმანეთს, არამედ ერთმანეთში იყვნენ „შეჭრილნი", რაც სრულიად განსხვავებულ ტონალობასა და კულმინაციას ანიჭებდა სცენებს. წინააღმდეგობების გამოვლენა ხდებოდა რეჟისორის მიერ შექმნილ სივრცეში და დროში, რომელიც განსხვავდებოდა პიესის სივრცისა და დროისაგან. სპექტაკლში დრო და სივრცე უაღრესად კონდენსირებული იყო, ორი ან მეტი სხვადასხვა ეპიზოდის შერწყმა, „გადახლართვა" ერთ მომენტში და ერთ ადგილზე იყო ფოკუსირებული, რაც ერთი მთლიანი მოვლენის მრავალმხრივ, მრავალფეროვან ასპექტს ბადებდა. სწორედ ამგვარი რეჟისორული აზროვნება ანიჭებს ხოლმე მის სცენებს პოლიფონიურ ჟღერადობას და არა მარტოოდენ სცენოგრაფიის, მუსიკის, ხმაურის პლასტიკის ის ორგანული განცდა, რაც ასე დამახასიათებელია რ. სტურუასათვის საერთოდ. აქაც გამოყენებული იყო სიმფონიზმის პრინციპი. რეჟისორისათვის არსებობდა, ცხადია, როგორც მხატვრული სინამდვილე, დრამატურგის მიერ შექმნილი სამყარო; ამ სამყაროში იგი თავისუფლად გრძნობდა თავს: ინარჩუნებდა მის საერთო სტრუქტუ-

რას, მაგრამ ნებისმიერად გადაჰქონდა აქეთ-იქით სცენები, ავითარებდა პარალელურ მოქმედებას (რაც ასე ბრწყინვალედაა გამოყენებული „რიჩარდ III“-ში), ზოგიერთ გმირს უხანგრძლივებდა სცენაზე ყოფნის დროს, აძლევდა მას სხვის რეპლიკას, რამდენიმე დიალოგი ურთიერთს ჰკვეთდა და მსჭვალავდა, სცენაზე ჩნდებოდნენ — როგორც აღვნიშნეთ — ახალი გმირები. ზოგჯერ მოქმედება წამიერად ყოვნდებოდა, რათა — ჩართული სცენის შემდეგ — კვლავ განეგრძო განვითარება, უფრო მძაფრად, რადგან ამ „შეყოვნების“ დროს, ამ ჩართულმა სცენამ კატალიზატორის ფუნქცია იკისრა.

გრადაციათა ამ მოულოდნელობის გამო ხშირად ჩვენი აღქმის ინერცია გრძელდებოდა და მსახიობების მიერ წარმოთქმულ რეპლიკებს ზოგიერთ ეპიზოდში (მძაფრი კომიზმის გრძნობით იყო დადგმული „პროლეტკულტელთა“ ლიტერატურული დისპუტის სცენები) გაცილებით მეტი სიმძაფრე და მნიშვნელობა შეჰქონდა, ვიდრე პიესაშია (მაგ. ამ ინერციის წყალობით ზოგჯერ იქმნებოდა იმის ილუზია, თითქოს ეპიზოდის უკანასკნელი რეპლიკაც ლენინს ეკუთვნის. ეს ქმნიდა მოულოდნელ ეფექტს მანამდე, ვიდრე არ გავერკვეოდით).

განსაკუთრებით მსურს აღვნიშნო, რომ ამ სპექტაკლში ლენინი არ „რჩებოდა“ ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში. ჩვენ რეტროსპექტივას კი არ ვუყურებდით მხოლოდ, არამედ ლენინი „აქეთ“, ჩვენსკენ იყო მომართული, ჩვენ გვაფრთხილებდა მოსალოდნელ საშინელებათა გამო (ე. წ. „კომჩვანსტვო“, პარტიული ბიუროკრატიზმი), ამ მომენტს კიდევ უფრო რელიეფურს ხდიდა ფარაჯიანი გოგონას მინამღერი — შაირი იმ ეპიზოდში, სადაც მოჩვენებითი კომუნისტობაა მხილებული:

«Шевелит осенний лес
Клешами ветвистыми,
Кто там в партию пролез
Зваться коммунистами»...

ამ დროს ნ. კავსაძე დარბაზში იყურებოდა და ეშმაკურად უცინცინებდა შავი თვალები. „სამსახოვანი“ ლენინის სცენური პიროვნებითობა კიდევ უფრო მძაფრდებოდა იმ ეპიზოდში, როცა სცენაზე ერთდროულად იდგა სამივე მსახიობი, ანუ სამივე ლენინი. ეს სამი

ლენინი ცალ-ცალკე და ერთად უტევდნენ ვინმე საპოჟნიკოვას. ამ სცენას პიესაში ერთობ ჟანრული ხასიათი აქვს (ცხადია, აქ „ერთი“ ლენინია). პიესის მიხედვით ეს არის ერთი უგვანო, გაუნათლებელი, გაბიუროკრატებული ქალი, რომელსაც კომუნისტური ლოზუნგები და ფრაზები გაუზეპირებია, მაგრამ მათ აზრს ვერ ჩასწვდომია. სპექტაკლში საპოჟნიკოვა წარმოდგენილი იყო როგორც დიდი სოციალური ბოროტება — თავგასული, თვითდაჯერებული, მოუგერიებელი ძალის მონსტრი (ჩვენი დროის „ნინა ანდრეევნა“). იგი თავად ისეთი მოვლენაა, რომელიც ძირში უნდა აღიკვეთოს (ამ როლსაც თეატრალური ინსტიტუტის მაშინდელი სტუდენტი მარინე კახიანი თამაშობდა).

რ. სტურუასათვის უკვე მაშინ ძალიან მნიშვნელოვანი იყო კომუნისტური ბიუროკრატიის სოციალური ბუნების ანალიზი. ამ ეპიზოდში მან მიმართა თავის საყვარელ ხერხს — გროტესკის ხერხს. ეპიზოდმა ერთბაშად დიდი სოციალური შინაარსი შეიძინა. ამ სცენის ფინალს მეტ ირონიას სძენდა ისევ ფარაჯიანი გოგონას რეფრენი „შაირი“.

«Мусор с нашего
лучистого пути
Эх, метелица,
метелица, мети!»

ირონიული აქცენტი დასმული იყო «лучистого пути»-ზე.

იდეების დრამის ამ სურათებს სპექტაკლში მიჰყვებოდა ასევე რეჟისორის მიერ შექმნილი მეორე პლანი — ადამიანური ტკივილებით, მოახლოებული ტრაგედიის სიმწრით სავსე. ეს იყო ლენინის წინათგრძნობა გარდუვალი სიკვდილისა, რის გამოც მისი უკანასკნელი ძალისხმევა აღიქმებოდა, როგორც ტრაგიკული გაბრძოლება მარადისობის პირისპირ. ამ მოტივს კიდევ უფრო გამოჰკვეთდა სასიკვდილოდ დაჭრილი მხატვრის ბედი, მხატვრისა, რომელიც მხოლოდ აუტანელი ტკივილებისაგან თავისუფალ წუთებში ხატავს ლურჯ ცხენებს წითელ ბალახზე, ხატავს სურათს „მომავალი ერთიანობისა და ძმობის მეუფებაზე, როცა ადამიანი ჭეშმარიტად ლამაზი, ძლერი და თავისუფალი იქნება“. რ. სტურუას ეს მხატვარი შემოჰყავდა სპექტაკლში — სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე მდგარი, თეთრ სამოსში გამოწყობილი, ფეხშიშველი — რო-

გორც შემოქმედი სულის გამოცხადება. იგი იჯდა თავის უზარმაზარ მოლბერტთან, თავის ფიქრებში დანთქმული (მსახიობი გია ჯნელაძე), ტრაგიკულად განმარტოებული, მაგრამ მისი სული თითქოს მოსდევდა სპექტაკლს თავიდან ბოლომდე. ამ ორი ადამიანის — მეოცნებე მხატვრის (რომელიც განწირულია სიკვდილისათვის) და მეოცნებე ლენინის (ასევე განწირულის სიკვდილისათვის) შინაგანი კავშირი მკრთალი შტრიხებით, ნატიფი ნიუანსებით იყო გადმოცემული სპექტაკლში და ტრაგიკული ტონალობა შეჰქონდა საერთო პანორამაში. და როცა ეს მხატვარი მოცელილივით ეცემოდა იატაკზე მიმოფანტულ ფურცლებს შორის, სცენაზე მდგარი ლენინის გულში წყდებოდა ის ძაფი, რომელიც მას ამ მეოცნებე მხატვართან აკავშირებდა.

მხატვრის ხელიდან გაგდებულ ფუნჯს გვიწვდიდნენ ჩვენ, 80-იანი წლების მოქალაქეებს, მაგრამ არავინ იყო, რომ აეღო იგი, რათა „მომავალი ერთიანობისა და ძმობის მეუფებაზე“ შეექმნა სურათი... ასეთ პესიმისტურ, ფილოსოფიურ ნოტაზე ამთავრებდა სპექტაკლს სტურუა და უნდა დამეთანხმოთ, ეს მისი მოქალაქეობრივი სინდისის და გაბედულების აშკარა გამოხატვა იყო იმ დროს... არავინაა, ვინც აიღებს თავზე მისიას გვიჩვენოს ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე...

ბოლოს, არ შემიძლია არ გავიხსენო ერთი ძალიან საგულისხმო ამბავი. მიღებული იყო წესად, რომ ყოველი თეატრის გასტროლს მოსკოვში სპეციალურად იხილავდნენ ხოლმე. ამჯერადაც ასე მოხდა: — 23 სექტემბერს, სსრკ კულტურის სამინისტროში გაიმართა მსჯელობა რუსთაველის თეატრის გასტროლების გამო (რეპერტუარში იყო „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ III“, თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, მ. შატროვის „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“). ბუნებრივია, მსჯელობა ვერ ასცდა, ამ დროისათვის უკვე რეპერტუარიდან მოხსნილს, „ლურჯ ცხენებს“... ყველამ იცოდა, თუ რა ძალები ყო ჩარეული ამ უპრეცედენტო შემთხვევაში (მართლაც, საოცრად უხეში ჩარევაა — სტუმრად ჩამოსულ თეატრს სპექტაკლის თამაში აუკრძალო), მიუხედავად ამისა, ჩვენდა გასაოცრად, სიტყვაში გამოსულებს ღირსების გრძნობა არ დაუკარგავთ (რუსთაველის თეატრის

მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში დაცულია ამ განხილვის სრული სტენოგრამა № 4256).

მომხსენებელმა კ. რუდნიცკიმ ყველა სპექტაკლი დაწვრილებით განიხილა და დასძინა „ლურჯ ცხენებზე“... ჩემს შემდგომ გამოსვლელები ილაპარაკებენო.

ლენინური კომკავშირის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა მარკ ზახაროვმა აღიარა, — შესაძლოა ჩემი შეფასება „ლურჯი ცხენების...“ დადგმისა არ იყოს მაინცდამაინც ობიექტურიო (წარმატებით მიდიოდა მის მიერ დადგმული ეს პიესა — ნ. გ.) მაინც მსურს პოლემიკა გავუმართო თეატრს ამ სპექტაკლის ზოგიერთი მომენტის გამო:

«Я понимаю, что театр имеет право на игру, на элегантность приемов чисто театральных, но тем не менее я не могу согласиться и пригладить это растроение личности Ленина... Такая театрализация в этом вопросе непримлема... Хотелось бы и большей злости вроде-бы, и смелости, но не вседозволенности. Прошу меня правильно понять: утрачена какая-то внутренняя дисциплина... Спектакль этот мне нравится, есть чему учиться, есть чего постигать. Я просто поделился своим мнением, что мне мешало».

ასევე საგანგებოდ შეჩერდა ამ სპექტაკლზე ი. ვიშნევსკაია, რომელმაც მართალია ძალიან მოიწონა რეჟისურა (Меня поразили некоторые мизансцены...) მაგრამ არც ამ ერუდირებულმა და უეჭველად ორიგინალურად მოაზროვნე კრიტიკოსმა მიიღო ლენინის სამსახიობენა:

«А вот что мне показалось не нужным? Это три человека, играющие Ленина и не потому, что это формально. Если бы найти другой ключ, этого бы не случилось. Более целостной фигуры, чем Ленин — нет. Сейчас он вышел человеком рефлексирующим, он разделен как Гамлет, а это не рефлексирующий человек, это интеллигент, выбравший свои позиции».

მაგრამ გამოხდა ხანი და რვა წლის შემდეგ იმავე ი. ვიშნევსკაიამ ჟურნალ „თეატრში“ მშვენიერი რეცენზია უძღვნა რ. სტურუას ახალ სპექტაკლს „ბრესტის ზავს“ და აქვე გაიხსენა „ლურჯი ცხენები“... და მაინცდამაინც სწორედ ლენინის სახის სტურუასეული გააზრება. მკითხველი თავად დაინახავს სხვაობას თავდაპირველსა და აწინდელ შეფასებას შორის:

«Я хорошо помню необычный по тем временам спектакль Р. Стуруа, один раз показанный на гастролях в Москве и тут же снятый по распоряжению чиновного большинства. Ленина там играли сразу несколько актеров, причем они же затем перевоплощались, в образы его оппонентов. **Головокружительная театральная метафора — ленинский характер**, словно поделенный на разные грани, Ленин, будто бы сам выдвигающий перед собой возражения, на себе проверяющий силу своей аргументации, — п о р а ж а л а (ბაზი ჩემია — ნ. გ.). Не все сразу приняли эту метафору, слишком долго кормили нас в театре манной кашей «безобразности»... („ტეატრ“, № 5, 1988).

მაგრამ დავუბრუნდეთ 23 სექტემბრის განხილვას. ბუნებრივია, ყველანი მოუთმენლად მოველოდით მ. შატროვის გამოსვლას. მხოლოდ მას შეეძლო ფარდა აეხადა სინამდვილისათვის. გვესმოდა მისი მდგომარეობის უხერხულობაც. ერთი მხრივ, იგი აღტაცებული იყო სპექტაკლით, მეორე მხრივ, იძულებული იყო მხარი დაეჭირა სპექტაკლის მოხსნის ვერსიისათვის. მას არ დაუმალავს, რომ რუსთაველის თეატრის ამ დადგმამ მასზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა:

»Когда я приехал в Тбилиси, я посмотрел этот спектакль. У меня было ощущение, что на меня обрушилась огромная, талантливейшая гора. Я почувствовал, что это огромный талант произведения искусства». (სტენოგრამას ყველგან ზუსტად მივყვები — ნ. გ.). პიესის ავტორმა არ გაიზიარა ის დებულება, რომ ეს სამსახოვნება (გასამება — растранвание) რეფლექსია. მაგრამ აქვე ძალზე დიპლომატიურად, ტაქტით და რასაკვირველია, ეშმაკურად, აღნიშნა (არა კონკრეტულად), რომ საჭიროა სპექტაკლის კორექტირება, ზოგი რამის დაზუსტება, დახვეწა და ამიტომ უმჯობესია შევაჩეროთ მისი ჩვენება:

«Вместе с тем, когда думаю, все ли в нашем спектакле соблюдено, скорректировано то, что думаю, что в каких-то местах, может быть, нет. Стоит подумать, что ленинская мысль не терпит холуйства... Мне кажется, что скорректировать, проверить с точки зрения ленинской мысли, наследия революции, все ли точно мы здесь соблюдили, все ли правильно, стоит.

Хочу вам сказать, что наш здравый и прекрасный актер заболел по моей просьбе».

რასაკვირველია, ამ ხუმრობის, მსუბუქად ნათქვამ სიმართლის მიღმა, გაცილებით დიდი და სასტიკი სინამდვილე იმალებოდა (სხვათა შორის, უნებურად მ. შატროვმა გაამჟღავნა ეს „მეორე პლანი“:

«Эта пьеса вызывает бурю негодования у многих людей. Министерство завалено письмами некоторых товарищей, которые привлечены к этому спектаклю. Эта пьеса, это крушение их предыдущей практики...»).

მაგრამ, მ. შატროვი მაინც ცდილობდა, რაც შეიძლება მშვიდად, უსკანდალოდ მოხსნილიყო სპექტაკლი, „ცენტრის“ მოთხოვნაც დაეკმაყოფილებინა და თეატრთანაც და ქართველებთანაც პირნათელი დარჩენილიყო. ამ ჩვენი სპექტაკლის ენა იმდენად ახალია, რამდენადაც უჩვეულოა ბევრისათვის, რომ ღირს კიდევ ერთხელ დავფიქრდეთო. ეს სპექტაკლი დანის წვერზეა წამოცმული და იქნებ არ ღირს მისი თამაშიო. «И не скрою я ни один день не в славянском базаре... провел за разговорами» (მ. შატროვს მხედველობაში აქვს კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ისტორიული საუბარი „სლავიანსკი ბაზარში“, რასაც სამხატვრო თეატრის შექმნა მოჰყვა — ნ. გ.):

«...Я очень хорошо понимал, что было в Тбилиси, я очень хорошо знаю о высокой оценке, которую дал спектаклю Шеварднадзе, я понимаю на что ложиться полемическая сторона этого спектакля».

მაგრამ, მთელი ეს დიპლომატია უკვე ფუჭი იყო — სპექტაკლი საბოლოოდ მოიხსნა გასტროლებიდან და დრამატურგის მოწოდება — უფრო დიდი მიზნის მიღწევისათვის ღირს კიდევ ერთხელ შევიკრიბოთ, მშვიდად ავწონ-დავწონოთ ყველაფერიო — ჩვენში უმალ ირონიულ ღიმილს იწვევდა, ვიდრე თანაგრძნობას.

...1987 წლის მიწურულს ვახტანგოვის სახელობის თეატრში რ. სტურუამ განახორციელა მ. შატროვის პიესა „ბრესტის ზავი“, რომელიც მთელი 25 წლის მანძილზე ტაბუირებული იყო. იშვიათად რგებია რ. სტურუას სხვა სპექტაკლებს (მათ შორის თვით ყველაზე საუკეთესოებს) საბჭოთა პრესის ასეთი განსაცვიფრებელი ყურადღება: ცენტრალური პრესიდან და ცენტრალური ტე-

ლევიზიიდან მოყოლებული, დამთავრებული სპეციალური გამოცემებით, ყველა თავს მოვალედ სთვლიდა თავისი აზრი გამოეთქვა ამ სპექტაკლის გამო. სხვადასხვა მოტივით შეიძლება ამ ვითარების ახსნა: ჯერ ერთი რ. სტურუას ყოველი სპექტაკლი დიდ ინტერესს იწვევს ხოლმე საერთოდ, მაგრამ ეს იყო მისი პირველი ნამუშევარი მოსკოვში, მას შემდეგ, რაც მან რამდენიმე დადგმა განახორციელა საზღვარგარეთ (საარბრიუკენში — „სამანიშვილის დედინაცვალი“, დიუსელდორფში — ა. ოსტროვსკის „შმაგი ფულები“ და შექსპირის „ეს როგორ მოგეწონებათ“, ათენში სოფოკლეს „ელექტრა“ და „ოიდიპოს მეფე“, ბუენოს-აირესში ბრეხტის „დედილა კურაჟი“).

უმთავრესი მაინც ის იყო, რომ ვახტანგოვის სახელობის თეატრი — დიდი და სახელოვანი ტრადიციების თეატრი — შემოქმედების უმძიმესი კრიზისის შემოტევებს განიცდიდა და მისი ახალი მხატვრული ხელმძღვანელი მსახიობი მ. ულიანოვი სხვადასხვა გზას ეძებდა ამ კრიზისიდან თავდასახსნელად. ხსნის ერთ-ერთ პირველ საშუალებად მას სწორედ რ. სტურუას რეჟისურა მიაჩნდა, რაც არაერთგზის თქვა კიდეც ტელევიზიაში და პრესაში. ინტრიგის სიმწვავე იმაშიც იყო, რომ ჟურნ. „ნოვი მირში“ (№ 4, 1987) დიდი გაჭირვებით დაბეჭდილი პიესის დადგმას სხვა თეატრები მაინცდამაინც არ ეშურებოდნენ. პიესის პრემიერით აღინიშნა მ. ულიანოვის 60 წლის იუბილე, რომელსაც „ბუნებრივია“ მთელი თეატრალური მოსკოვი მოაწყდა. იუბილარის პატივსაცემად პრემიერას მიხეილ გორბაჩოვი დაესწრო. როგორც ცნობილია, ამგვარი განსაკუთრებული ვიზიტის ამბავი წინასწარ ხდება ხოლმე ცნობილი საზოგადოებისა და თეატრისთვის. ბუნებრივია, დამდგმელი კოლექტივი ღელავდა: — როგორ შეხედავდა პარტიის ახლანდელი ლიდერი პარტიის ძველი ლიდერების სახეების თამამ, ორიგინალურ, არატრადიციულ გააზრებას, ისტორიის უმძაფრესი დრამატული კოლიზიის (ბრესტის ზავის დადება) შეუფერადებლად ჩვენებას...

საკმარისი იყო თვალი შეგეგეელო სცენაზე გაშლილი მრავალფეროვანი სამყაროსთვის, სადაც ერთმანეთის გვერდით — დაუკიდებლად ან ერთად — არსებობდნენ სხვადასხვა დროისა და სტილის ნიშნებით დაღდასმული საგნები, სადაც მალალ, თეთრ

კაპიტელიან სვეტებს, თითქოს თავზე დამხობოდათ უზარმაზარი ორანჟერიის შუშებჩამსხვრეული ჭერი, გაგეხედათ შორეულ პლანზე, შავ სივრცეში ობლად დაკიდებული ჩარჩოიანი კარისაკენ, საიდანაც სახელდახელოდ შეკრული საფეხურები ჩამორბოდნენ, პრემიერ-მინისტრის მოჩუქურთმებული სავარძლის გვერდით გეხილათ მიმობნეული ვენური სკამები (სკამი, რ. სტურუას სპექტაკლებში, საგანთა სამყაროს ყველაზე გამოკვეთილი მეტაფორაა), წაქცეული ტრიბუნა თუ ტილოგადაფარებული თეატრალური სავარძლების რიგები და უმალვე მიხვდებით — ეს არის რ. სტურუასა და მხატვარ გოგი მესხიშვილის მიერ შექმნილი სამყარო. მხოლოდ მათ შეუძლიათ ჩვეულებრივი რეალობა კოსმიური სივრცის სიღრმეში დანთქან, ისე რომ საგნებმა არ დაკარგონ თავიანთი კონტურები და ამავე დროს ორმაგი მნიშვნელობა შეიძინონ — პირდაპირი და მეტაფორული. მთლიანი სამყაროს ამ ფრაგმენტში, რომელიც რაღაც საყოველთაო კატაკლიზმას ისე შეურყევია, რომ უმდიდრესი სასახლისა და უღარიბესი ქოხის ნარჩენები ერთმანეთში აურევია, რეჟისორის ფანტაზიით სახეშეცვლილი ისტორიული გმირები ამოქმედდებიან. «В нем ритм, тонкое маневрирование изменяющимся пространством, точная и своеобразная музыка, световая партитура, цвет, изобразительная символика декораций — все это имеет такое же значение, как и игра актеров. Все это составляет свой «сюжет», смотрится, ведет за собой зрителя. **Все это и создает «космос» истории. В этом «космосе» в этом нереальном, насквозь символизированном пространстве клокочет драма идей».** (იხ. ა. სვობოდინი, „ტეატრალნაია ჟიზნ“, № 8, 1988. ხაზი ჩემია — ნ. გ.).

„ეს არის ვახტანგოველთა „დიდი“ სპექტაკლი, აღსავსე კოსმიური ჟღერადობით. მისი გმირები გამოდიან ფიცარნაგზე — მარადისობის ამოუწურავი სივრცეებით, კოსმიური ყოფის სუნთქვით გარუჯულნი“ (მ. შვიდკო. „თეატრალური მოამბე“, № 1, 1988 წ.).

ისტორიის ანალებიდან „პროტოკოლური“ სიზუსტით აღებული, გმირებს შორის გადანაწილებული, ზოგჯერ კი თავისებურად სახეცვლილი ტექსტი დრამატურგისა, ტექსტი-დოკუმენტი, რომელიც თავისთავად შეიცავს დრამატულ სიმძაფრეს (ერთხელ მ. შატროვმა ისიც კი განაცხადა, რომ დოკუმენტი უფრო მეტია ვიდრე

ხელოვნება, რომ გამონაგონი — რომანტიზმის სფეროაო), რ. სტუ-რუას რეჟისორული ხელის შეხებისგან მდიდრდებოდა ახალი ნიუ-ანსებით, ხდებოდა უფრო შთამბეჭდავი. იდეათა ბრძოლით წარ-მოქმნილი პოლიტიკური დრამა პიროვნულ, ხასიათთა დრამაში გადაიზრდებოდა და დღევანდელობისათვის დამახასიათებელი სიმ-ძაფრით, დინამიზმითა და ასოციაციებით ივსებოდა. ეს იყო სცე-ნური სამყარო, რომელიც შექსპირისა და ბრეხტის მაშტაბით იყო წარმოსახული.

Роберт Стуруа не просто поставил так называемый историко-революционный спектакль. Шекспировским «ключом» открыл он собственные наши исторические коллизии, когда живая **документальность поднимается до уровня шекспировских** хроник, где дуновение вечности грозно пролетает над бытом, где суд общества уже отлит в скульптурные контуры суда истории» (ი. ვიშნევსკაია. „ტეატრ", № 5, 1988).

«**Произошла шекспиризация сценического** действия — Стуруа иначе не может. Тут особенность его таланта. Он видит сцену одновременно и через грузинскую театральную традицию, восходящую к Ахметели и Марджанишвили, сквозь **опыт постижения Брехта, пропущенную в свою очередь сквозь эту традицию, он видит все через Шекспира**» („ტ ე ა ტ რ. ყ ი ზ ნ", № 8, 1988. ხაზი ჩემია, ნ. გ.).

სინათლე ქრება. სრულ სიბნელეში უცებ ნათდება შორს, ბორცვზე წამომართული ეული კარი და იქიდან, თითქოს სამყა-როს შორეული სივრცეიდან, ჩვენსკენ, ავანსცენისაკენ მსუბუქი და სწრაფი ნაბიჯით წამოვა მიხეილ ულიანოვი, უსასრულობიდან კონკრეტულ გარემოში გადმოვა, მიუახლოვდება სკამს და იქიდან აიღებს პალტოსა და კეპს — ჩვენთვის ესოდენ ნაცნობს მრავალი ქრონიკიდან თუ ილუსტრაციიდან. იგი მიმართავს დარბაზს: «Никогда Ленин не был так велик, как в минуты опасности». ჩაიცვამს პალტოს, დაიხურავს კეპს და ამით რეჟისორი და მსა-ხიობი თითქოს მიგვანიშნებენ იმ ზღვარს, რომლის შემდეგ დაი-წყება თამაში, მაგრამ ეს არ იყო „თამაში" ტრადიციული გაგებით. მ. ულიანოვი სრულიად არ ცდილობდა გარეგნული პორტრეტის დახატვას. არც კეპი და არც პალტო — ლენინის გარეგნობის ეს

ტრადიციული ატრიბუტები — არ გვაახლოვებდნენ ამ პორტრეტთან.

რეჟისორი და მსახიობი არაჩვეულებრივი გაქანებით, მასშტაბით, დიდი სულიერი დაძაბულობით გვიჩვენებდნენ იმ დრამას, რომელიც ლენინის მონაწილეობით და მის ირგვლივ გათამაშდა ისტორიის იმ ტრაგიკულ წამს, როცა რუსეთის მომავალი საბედისწერო სასწორზე შეაგდო ბრესტის ზავთან დაკავშირებულმა ალტერნატივამ.

თავის შესრულებაში, — წერდა ა. სვობოდინი, — მ. ულიანოვი ტრაგიფარსიდან წმინდა ტრაგედიამდე მოძრაობსო და გვიჩვენებს თუ როგორ შეიძლება აზრის დრამა პიროვნების დრამად იქცეს.

სწორად შენიშნა ვ. მაქსიმოვამ, რომ „სპექტაკლის ეპიკურმა, გლობალურმა გაქანებამ გამართლება და დასრულება ჰპოვა მსახიობებშიო“ („პრავდა“ 28. 01. 88).

თუ თავის „ლურჯ ცხენებში“... რ. სტურუამ წარმოუდგენელი „მკრეხელობა“ ჩაიდინა და ლენინის სცენური სახე სამ ნაწილად „დაამსხვრია“, და ერთიანი ანალიზის შესაძლებლობა არ გამოურიცხავს, აქ იგი სინთეზისაკენ მიისწრაფოდა და ერთიანი სახის შრავალფეროვნებას გვიჩვენებდა. ორივე შემთხვევაში მან მოსპო „ბელადის“ ქრესტომათიური სიცივე და განყენებულობა, თითქოს კვარცხლბეკის სიმაღლიდან დაეშვა ბრინჯაოს ფიგურა და ადამიანური სახით შემოტრიალდა ჩვენსკენ.

თუ პირველ სპექტაკლში ცოცხალ, კონკრეტულ სახეს რეჟისორმა მესიანური, ბიბლიურ-მითოლოგიური სამყაროდან წამოსული სხივიც მიანათა. ამჯერად მისი ამოცანა იყო, რაც შეიძლება „დაემიწებინა“ ლენინი, ისე რომ მის ფიგურას ისტორიული მნიშვნელობა არ დაეკარგა. მ. ულიანოვი გვიჩვენებდა ლენინის სულში გაჩენილ იმ უმძიმეს წამს, როცა მისი გონებრივი ძალმოსილება და შორსმჭვრეტელობა მისივე დრამის სათავე ხდებოდა: მას ვეღარ უგებდნენ თანამებრძოლები. იგი მარტო რჩება, რევოლუცია ჰკარგავს ბელადს, ბელადი — რევოლუციას.

რევოლუციის ლიდერების თავდაპირველი ერთიანობა სიმბოლური „გუნდის“ თუ „ჯგუფის“ ერთიანობით იყო გადმოცემული. გია ყანჩელის მარშირებული, მკვეთრად აქცენტირებული მუსიკის ხმაზე (მუსიკალური ფრაგმენტი „მეფე ლირიდან“ იყო აღებული)

სცენაზე შემოვარდებოდა ერთ მუჭად შეკრული, შეიარაღებული „გუნდი“ — ერთი იდეით ატაცებული. ყველაფერზე სწრაფად რომ ახდენს რეაგირებას. ასეთ შემოჭრას ჩვენ ვხედავდით იმ სცენაში, როცა მოკლული რევოლუციონერის კუბოსთან თანაგრძნობისა და გამოთხოვების მიზნით იმართებოდა ერთგვარი სევდიან-გროტესკული სცენა. ახალგაზრდა ქვრივი კუბოსთან მდგარ ლენინს წუყვეტა-კრულვითა და სასოწარკვეთილი მოთქმით ხელში შეაჩეჩებდა ჩვრებში გახვეულ ჩვილს. ეს შეუსაბამო დეტალი, ვ. ულიანოვის დაბნეული და გაოცებული გამომეტყველება, მისი უხერხული დგომა ამ მომენტს ტრაგიკომიკური და ერთგვარი სიმბოლიკური განწყობილებით ავსებს. ისტერიული გახელებით, პირდაპირ მიახლიდა ეს ქალი ლენინს თავის სიმართლეს:

— Пришел! Явился! А он не встанет теперь из гроба... Ни стыда у вас, ни совести! Кормильца у меня отняли... Все отняли... Все! Все возьми и сына возьми. На, на! — და ხელებში სჩრიდა ლენინს ძუძუთა ბავშვს. ამ ყოფით სცენას განზოგადება მიანიჭა რ. სტურუამ. ლენინი ბავშვს აკვანში აწვენდა. ეს აკვანში ჩაწვენილი ბავშვი ამის შემდეგ მთელი სპექტაკლის მანძილზე სცენაზე რჩებოდა და შემდგომ მას მრავალგზის მიმართავდა ლენინი — ხან აღსარებით, ხან ფიქრიანი სიტყვით... შთამომავლობის წინაშე მისი ამგვარი მიმართვა აღიქმებოდა როგორც გულისტკივილით სავსე ანგარიშგება თანამედროვეობასთან.

ამის შემდეგ „გუნდი“ იყოფოდა — ლენინი მარტო რჩებოდა — ხოლო „გუნდი“, როგორც ანტიკური ქორო, მას უპირისპირდებოდა, ოპონეციას უწევდა. რა შეიძლება იყოს მარტოობაზე მეტი განსაცდელი ადამიანისათვის, ვინც ერთიანობისათვის ბრძოლას შესწირა თავი და ახლა, ერთ წამში ყველაფერი თავზე ემხობა. ამ ჯგუფური პორტრეტის „ინტერიერშიც“ კი ჩვენ ვხედავდით მსახიობის შინაგანი ძალის სამაგალითო კონცენტრაციას, მისი მოძრაობა უფრო ძლიერი და მკვეთრი ხდებოდა (შინაგანი რესურსები ზღვრამდე იყო მისული), რათა მეორე წამს დაძაბულობისა და დაღლილობისგან ქანცგაწყვეტილი ძირს დაცემულყო მოცელილივით. «Это выглядит непривычно, трагически — Ленин не в массе, как это не раз бывало уже на спектаклях, — одиночество героя здесь подчеркнуто наглядно: он — и они,

они — и он; да, на сей раз категорически не вместе» („ტეატრ“, № 5, 1988).

უკიდურესობამდე მიყვანილი ეპიზოდები (ლენინთან დაკავშირებით) მაინც არ ჰკარგავდა სცენურ სიმართლეს. მაგ. ერთ მომენტში ლენინი იჩოქებდა(?) ტროცკის წინაშე და სთხოვდა მიეღო ბრესტის ზავის მისი გეგმა. ვგრძნობდით თუ რა სპონტანურად დაიბადა ეს გადაწყვეტილება, რა მოულოდნელი იყო ეს ჟესტი მისგან, იმდენად მოულოდნელი, რომ ტროცკი თავზარდაცემული გარბოდა სცენიდან და თან თანხმობის სიტყვებს მანიაკალურად იმეორებდა. უაღრესად „სარისკო“ სცენა—მშვენიერ ინესა არმანდთან ინტიმური სცენა — (გამიჯნურებული ლენინი თუ უნახავს ვინმეს თეატრში ან ეკრანზე?) — მიყვანილი მამაკაცური გატაცების კულმინაციამდეც კი — ბუნებრივი იყო. ამ აღმავლობასა და დაშვებას თითქმის ყოველთვის თან ახლდა მუსიკალური აქცენტი, რომელიც ჩვენს ყურადღებას კიდევ უფრო ძაბავდა. საერთოდ, სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი „გმირი“, ვიტყოდი, მისი მოქმედების აკუსტიკური ღერძი იყო გ. ყანჩელის მუსიკა, რომელიც საოცარი სიზუსტით მიჰყვებოდა დრამის პერიპეტიებს, შედიოდა მის სიღრმეებში და იქიდან „ზედაპირზე“ ამოჰქონდა დრამატიზმის კულმინაციური სიმძაფრე, თუ წამიერი გარინდების იდუმალი ფეთქვა. «...Музыка спектакля (я говорью не только о собственной музыке), очень сложна, ее можно сравнить с музыкой Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. Спектакль надо впитывать, чувствовать всеми пятью чувствами». („ტეატრ. ჟიზნ“, № 8, 1988).

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 სტურუას თეატრიც“ თავისი გროტესკით, ექსცენტრიკით, პათეტიკით, ირონიით.

ცხადია, გროტესკულ-ექსცენტრული მომენტები მხოლოდ რ. სტურუას წარმოსახვაში იღებდნენ სათავეს და აბსოლუტურად უცხო იყო მ. შატროვის სტილისტიკისათვის... კაფე-შანტანისა თუ კაბარეს ნიღბიანი კომედიანტები („ყოფილნი“), ქალი და კაცი ცრემლმორეულნი და, ამავე დროს, მარადიულად გაღიმებულნი,

ცეკვით, რიტმული რხევით, სიმღერითა თუ ნაღვლიანი ამოკვნესით კომენტარს უკეთებდნენ მომხდარ ამბებს. ასეთ წუთებში, უაღრესად დაძაბული ისტორიული დრო თითქოს წამიერად ჩერდებოდა, კომედიანტების ირგვლივ გაირინდებოდნენ ახლად შექმნილი უზარმაზარი სახელმწიფოს პირველი კაცები, თავიანთ ფიქრებში დაძირულნი, ცხოვრება კი თავისი ტრაგიკულ-ფარსული სიჩქარით ეფინებოდა მსოფლიო ისტორიული დრამის ქრონიკებს. თუმცა, ზოგჯერ, მ. შატროვის პოლიტიკურ „სპიჩებს“, გრძელ-გრძელ ტირადებს ვერც რ. სტურუას ფანტაზია სძლევდა და დარბაზში მოწყენილობის სიცივე ისადგურებდა. ცხადია, ჩვენ საქმე არ გვქონდა ხასიათთა დრამასთან, მაგრამ თვით „პოლიტიკური თეატრის“ ცნება არ გულისხმობს პოლიტიკურ ფიგურათა სქემებს, რომელთაც ხორცს ვერ შეასხამს დოკუმენტთა დასტებიდან ობიექტურად თუ სუბიექტურად ამოგლეჯილი ფრაგმენტები. მხოლოდ რ. სტურუასა და მისი თანაავტორების დიდმა ნიჭმა შეძლო ამ ვრცელი პოლიტიკური პანორამის ამოძრავება, გაცოცხლება.

თეატრალურ-პაროდირებული, გროტესკული მოტივი პლასტიკურად განსხეულდა ტროცკის სახეში (ეს იყო ტროცკის სახის პირველი ჩვენება საბჭოთა სცენაზე). როგორც ვთქვით „ლურჯ ცხენებში“... ლენინის სცენური სახის ერთი მოტივი იყო ანალოგია ქრისტესთან, ღვთაებრივ სამსახოვრებასთან. „ბრესტის ზავში“ კი „ანტიქრისტე“-ს ტრაგიფარსული, უფრო მეტად ფარსულის, პორტრეტი დახატა რ. სტურუამ (ამ როლს ვ. ლანავოი თამაშობდა). ეს იყო უკიდურესად თეატრალიზებული, არტისტულად დახვეწილი სახე. ვ. ლანავოის ელეგანტური ფიგურა, ხან თეთრ ნაბადში გახვეული, ხან ფრენჩით, ხან ბრწყინვალე ფრაკით შემოსილი გვევლინებოდა სპექტაკლში. ყველა მონაწილეს ერთი კოსტუმი ეცვა. მხოლოდ ლევ ტროცკი იცვლიდა ტანსაცმელს თავისი მდიდარი გარდერობიდან, მხოლოდ ის ზრუნავდა თავის ელეგანტურობაზე (ქვეყანა იღუპება), რათა თავისი რაფინირებული გემოვნების დემონსტრაცია მოეხდინა და გაემართა ერთგვარი „ლხინი ჟამიანობის“ დროს.

„თუ ლენინი ბედი იყო რევოლუციისა, ტროცკი რევოლუციას ნახევარბედად მოევლინა — ნახევარბედიც არსებობს. გენია ლე-

ნინში უფრო იყო განხორციელებული, ხოლო ტალანტი — ტროცკიში: ტროცკის სიტყვა შედევრი იყო. ის ქაფიანი მღელვარე ტალღებივით იზრდებოდა და შორს იტაცებდა მსმენელს. ლენინის სიტყვა სადა იყო, უბრალო, უპათოსო, მაგრამ მკაფიო და უფრო ძლიერად მოქმედებდა. ერთის სიტყვა ათრობდა, მეორისა — მართავდა".

გრიგოლ რობაქიძის ეს შტრიხები პორტრეტისათვის, მაშინ უცნობი იყო რ. სტურუასათვის („სტალინის ჰოროსკოპი", „ლიტერატურული საქართველო", 26. 10. 88), მაგრამ რა ახლოსაა ერთმანეთთან რეჟისორის წარმოსახვით და მწერლის შეგრძნებებით დახატული პორტრეტები.

ძალიან „ეშმაკურად" გვიჩვენა რ. სტურუამ სტალინი. პიესაში მას თითქმის არა აქვს ტექსტი, მაგრამ რეჟისორმა მას მოუძებნა უსიტყვო მოქმედების ისეთი ზუსტი ხაზი, მის ირგვლივ შექმნა იმგვარი შიზანსცენირება, რომ «Незаметный по концепции спектакля, Сталин очень заметен по логике шекспировского мышления, предложенного здесь всем исполнителям» („ტეატრ" № 5, 1988). სპექტაკლში სტალინი უპირატესად სცენის მეორე პლანზე მოძრაობდა, უკან იდგა, მხოლოდ „ფონი" იყო. ხრომის რბილი ჩექმები ნაბიჯის ხმას ახშობენ. ჩუმად იყო, მაგრამ ყველაფერს ხედავდა, ზვერავდა, ზომავდა, ყველაფერი იცოდა. მისი შეუმჩნეველი მოძრაობა შეუმცდარ ინსტინქტს მოჰყვებოდა — სცენაზე სტალინი ისე დგებოდა, რომ ყოველთვის თვალში მოხვედროდა ლენინს, მისი მზერის არეში ყოფილიყო. იგი უკან იდგა, მაგრამ ყოველთვის წინ იყო. ისევ გრიგოლ რობაქიძეს მოვუხმობ: „სტალინი ნაბიჯებს კატასავით ნელა, რბილად ადგამდა, თითქოს სურდა რაღაცას დამალვოდა, ან ვინმეს შეუმჩნეველად თავს დასხმოდა. იდუმალი ჯადო, რომელსაც შეუძლია ადამიანი უჩინარი გახადოს, ზღაპარი როდია. ტიბეტში იგი რეალობაა. ტიბეტელი იოგი, რომელსაც არ სურს შეამჩნიონ, უჩინარდება. ნებისყოფის საშინელი დაძაბვით ის თავის ნაჭუჭში ძვრება და ამით ამცირებს თავის ხილვად ელემენტებს... ეს პიროვნება კი არა, უმალ ნიღაბი იყო. სადღაც უეცრად თავს ამოყოფდა უსახელო პილიგრიმი, როგორც გოლემი, რომელიც, ებრაული თქმულების მიხედვით, ოცდაათ წელიწადში ერთხელ ეწვევა ხოლმე სამყაროს:

მასთან შეხვედრა გაკრთობს — გონს მოხვალ, ის უკვე აღარ ჩანს... შოკვდა თუ არა ლენინი, სტალინმა სამუდამოდ მოაშთო ტროცკი. ორი დემონის ბრძოლაში, როგორც ყოველთვის, აჰრიმანმა — სიძულვილის ნაშიერმა — დაამარცხა ლუციფერი".

ამ სპექტაკლში საცნაური იყო სწორედ ამ ორი დემონური ძალის ადამიანის კონტრასტული დაპირისპირება — ერთი მხრივ, ელვარე, სიტყვაუხვი, რაფინირებული ტროცკი — მეორე მხრივ, ჩუმი, პირქუში, გაუცინარი სტალინი, „ფონის" კაცი, რომელიც ჯერ ავანსცენაზე არ გამოსულა, რადგან იქ ტროცკი დგას ლენინის გვერდით (სპექტაკლში იყო ერთი ასეთი მიზანსცენა: — სცენის სიღრმეში, შორს, მრუმეში, ბორცვზე იდგა სტალინი და ასე შორიდან უმზერდა მოვლენებს. დარბაზიდან კი მისი ფიგურა ქანდაკებას — მომავალში მილიონობით ტირაჟირებული ქანდაკების ამ პირველ მოდელს — მიაგავდა).

ისტორიული სიმართლე, რა მწარეც და დრამატულიც არ უნდა იყოს იგი, არ საჭიროებს შელამაზებას, მით უმეტეს დაფარვას. რობერტ სტურუა — მთელი თავისი შეგნებით და სულისკვეთებით მტერია ყოველგვარი შელამაზების, სიცრუისა და მანიპულაციების. რეჟისორი, რომელიც ადრევე, თავისი სხვა სპექტაკლებით საზოგადოებას ზნეობრივი გაჯანსაღებისკენ მოუწოდებდა, ახლა უფრო მტკიცედ დადგა თავის პოზიციაზე...

„მე კარგად ვიცი, როგორ უნდა გამოაჩერჩეტო ხალხი...“

(მიხეილ კვესელავას „ას ერგასის დღე“)

რობერტ სტურუას უაღრესად საინტერესო საოპერო სპექტაკლების („იყო მერვესა წელსა“, „და... არს მუსიკა“) შემდეგ მაყურებელი მოუთმენლად მოელოდა დრამატული თეატრის სცენაზე მის მობრუნებას, სრულიად დარწმუნებული, რომ მუსიკალურ სამყაროში მისი რეჟისორული ძიებანი და მონაპოვარი უფრო გაამდიდრებდა მის შემოქმედებით პალიტრას.

მართლაც, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ას ერგასის დღე“, რომელსაც საფუძვლად დაედო მ. კვესელავას ცნობილი ფილოსოფიურ-პოლიტიკური ნაწარმოები, პირველი წარმოდგენიდანვე (13. 04. 85). ჩვენი საზოგადოების ყურადღების ცენტრში მოექცა. დიდი წარმატება ხვდა მას მოსკოვშიც, სამამულო ომის 40 წლისთავისადმი მიძღვნილ საკავშირო თეატრალურ დათვალიერებაზე.

სპექტაკლისადმი განსაკუთრებული ინტერესი გამოიჩინეს როგორც საკუთრივ თეატრალური ხელოვნების წარმომადგენლებმა, ასევე მაყურებელთა ფართო ფენებმა. ეს ინტერესი მრავალმხრივ იყო განპირობებული. ჯერ ერთი, თვით სტურუას შემოქმედება, აღსავსე მოულოდნელობითა და განსაცვიფრებელი რეჟისორული სვლებით (რომელიც მაყურებელთა ერთ ნაწილში ერთგვარი შოკის მდგომარეობას იწვევს), ყოველთვის გულისხმობს ისეთ „გამაღიზიანებელ“ ფაქტორებს, როგორიცაა საყოველთაოდ მიღებული და დაკანონებული სიტუაციის (ამ შემთხვევაში საქმე გვქონდა

საბჭოთა ლიტერატურაში „კანონიზირებულ“ თემასთან) თუ არა თავდაყირა დაყენებას, ყოველ შემთხვევაში, იმგვარი ასპექტით წარმოდგენას, როცა მოვლენა სულ სხვა მხრითაა შემოტრიალებული ჩვენსკენ (რ. სტურუაზე დიდი ზეგავლენის მომხდენ მ. ბახტინზე და მის თანამოაზრეებზე ასეთი რამაა თქმული: «Фундаментальный опыт поколения Бахтина есть именно опыт переворачивание смысла при изменении контекста», («Сов. культура», 22.07.89).

არა მხოლოდ სცენაზე, არამედ პრესის ფურცლებზეც რ. სტურუა ხშირად მიმართავს მაცდურ მისტიფიკაციებს, სწორედ მაშინ, როცა მკითხველი და მაყურებელი ირწმუნებს, მალე ვიხილავთო, ვთქვათ, „მეფე ლირს“, აღმოჩნდება, რომ რეჟისორს სულ სხვა პიესაზე დაუწყია მუშაობა, ანდა სულაც საოპერო სცენაზე გადასულა. ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ნაკლებად ვენდოთ რეჟისორის სიტყვას და უფრო მეტად მის შემოქმედებას დავუჯეროთ. უბრალოდ, ასეთია ბუნება ამ შემოქმედისა, რომელიც ლოგიკურ განსჯასთან ერთად თავის ინტუიციებსაც ემორჩილება. აქ გასათვალისწინებელია, აგრეთვე, მძაფრი თვითანალიზის ნიჭი, რომელიც მას აიძულებს კრიტიკულად გაიაზროს არა მხოლოდ გონებაში უკვე შექმნილი, არამედ სცენაზე დადგმული სპექტაკლიც (გავიხსენოთ, საყოველთაოდ ცნობილი მაგალითი „რიჩარდ III“ ხელახალი დადგმისა).

რამდენიმეჯერ დავესწარი „მეფე ლირის“ რეპეტიციებს და დავრწმუნდი, სპექტაკლის ე. წ. „გადაწყვეტა“ (უხერხული ტერმინია!) მას უკვე ნაპოვნი ჰქონდა, ხოლო ზოგიერთი საკვანძო სცენა, რომელშაც უნდა განსაზღვროს სპექტაკლის ახალი თეატრალური სამყარო, როგორც სტილისტურად, ასევე აზრობრივად (მაგ. ურთულესი სცენა — „ლირის“ ყველა დადგმის კამერტონი — „სამეფოს დანაწილება“, ქალიშვილებთან სტუმრობის, მასხარასთან ურთიერთობის რთული კომპლექსი) სრულიად განსაკუთრებული ორიგინალობითა და, ვიტყოდი, ფეიერვერკული ბრწყინვალებით იყო განხორციელებული.

შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის მკვლევართათვის უთუოდ საინტერესო უნდა იყოს რეჟისორის ბუნების ასეთი უცნაური სიმდიდრე და ფერიცვალება: რ. სტურუამ თითქმის უკვე მზა სპექ-

ტაკლი სცენაზე „მიატოვა“, თავის მეხსიერების სიღრმეებში შეინახა „მეფე ლირის“ გრანდიოზული სამყაროს ურთულესი ნიუანსები და ახალი ოპერის განხორციელებას შეუდგა. ეს დაახლოებით იმას ნიშნავს, რომ მწერალმა თავის მეხსიერებაში დაატყვევოს ეპიკური რომანის ყველა დეტალი და ახალი რომანის წერას შეუდგეს.

აქ ერთი ნიუანსიცაა გასათვალისწინებელი — დიდი იმპროვიზაციული ნიჭით დაჯილდოებული რ. სტურუა, თავის თეატრალურ ინსპირაციებისას, ყოველთვის ნათლად უნდა გრძნობდეს — (ანუ ხედავდეს კიდეც) უცილობელ, მყარ, შეუცვლელ საყრდენებს, რაზედაც შესაძლებელი იქნება მთელი თეატრალური თამაშის აგება („ვცდილობ ავირჩიო ისეთი ნაწარმოები, რომელშიც საკუთრივ თეატრალურ პრობლემასთან გვაქვს საქმე“. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 31. X. 85). თუ აქ რაიმე აკლია, მისთვის სპექტაკლი არ არის დასრულებული. ის, რაც ჩვენ სპექტაკლის რეპეტიციაზე შეიძლება სრულყოფილი გვეჩვენოს, რეჟისორისათვის არ იყოს დამაკმაყოფილებელი, რადგან ჩვენ ვხედავთ მისი თეატრალური სამყაროს ფრაგმენტს, ის კი — მთელ პანორამას. ის, რაც სარეპეტიციო სცენაზე დღეს ყველაზე მნიშვნელოვანი დეტალი გგონია, აღმოჩნდება, რომ მთლიან სპექტაკლში მას მხოლოდ ნიუანსის ფუნქცია დაკისრებია.

„ას ერგასის დღის“ რეპეტიციებსაც ვესწრებოდი. სავსებით დამთავრებული იყო ჰიტლერის ცხოვრების ერთი ხაზი — მისი პათოლოგიური ლტოლვა სისხლისაღრევისაკენ, სისხლით შეღებილი მისი რომანული ისტორიები, რომლებმაც განაპირობეს მისი ხასიათისა თუ ბუნების არასრულფასოვნობის კომპლექსი. სქესობრივი ლიბიდოს ეს ავადმყოფური აფეთქებანი მისი ისტერიების, აგრესიულობის, ეჭვიანობის, შავი მელანქოლიის საფუძვლად იქცნენ. მთელი ეს სცენები, გათამაშებული კაფე-შანტანების ფრივოლურ ფონზე, შემზარავი გროტესკის გრიმასებს გვიჩვენებდნენ, შაგრამ, შემდგომ, რეჟისორმა მთლიანად უარყო სპექტაკლის ეს ტონი სულ სხვა, ზოგადი, პირობითი თეატრალური ფორმების სასარგებლოდ.

თუ მართალია ჟან ვილარი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ნამდვილი რეჟისურა „მოკვეთის“, შემცირების, უარის თქმის რეჟისურაა,

მაშინ რ. სტურუა იმდენ შესანიშნავ სცენურ ფრაგმენტებზე ამბობს უარს, რომ აქედან კიდევ ერთი, ახალი სპექტაკლის შექმნა შეიძლება.

ამ შემთხვევაში, რეჟისორმა ამჯობინა არა ამბის თანმიმდევრული განვითარება, არა ადამიანი — პიროვნების ჩამოყალიბების, არამედ ადამიანი — იდეის (სპექტაკლში ჰიტლერი — ფაშიზმი) ისტორია. «В отличие от Брехта, предупреждавшего в предисловии к «Карьере Артуро Уи» (ამ პიესის ერთი ფრაგმენტი, როგორც ვიცით, ბრწყინვალედ ჩაურთო რეჟისორმა თავის „ყვარყვარეში“, ნ. გ.) что его занимает не сам по себе Гитлер, но социальные корни фашизма, опознавательные признаки этого страшного явления, способного найти себе питательную среду всюду, где требуется подавление демократии и инакомыслия... В отличие от всего этого грузинские авторы как бы сознательно сузили круг, ограничив рассказ истории прихода к власти Гитлера и тех последствий, для судеб мира, которые он имел» («Неделя», № 22. 1985 г.). ამიტომაც მან უარი თქვა ეპიზოდების უშუალო ურთიერთგანპირობებაზე, ისტორიული დროის ერთიანობაზე და უწყვეტობაზე, თვით ჰიტლერ — ფაშიზმის შექმნის ცხოვრებისეული სიტუაციების სიმწყობრეზე და ყველაფერი დაუმორჩილა ისტორიის ლოგიკას. თვით ისტორია კი გადმოცემულია სხვადასხვა დროს გაფანტული უმნიშვნელოვანესი ეპიზოდების მოზაიკური თავმოყრის პრინციპით. ამგვარი გააზრებისათვის შესანიშნავ მასალას იძლევა თვით მ. კვესელავას წიგნი, რომლის ცენტრშია ნიურნბერგის პროცესი და ამ ამბიდან აღძრული ფილოსოფიურ-პუბლიცისტური მედიტაციები, მარაოსავით გაშლილი მის დიდ სივრცეზე.

პროცესის ფორმა, რომელიც ბუნებრივად გულისხმობს დაკითხვებს, გამოკვლევას, ჭეშმარიტების ძიებას, შეპირისპირებას, უშუალოდ თხრობას, მოგონებებს, დროის სხვადასხვა პლასტზე გადასვლას, ამ სპექტაკლის თეატრალური ფორმის იმპულსად (და არა მის პირდაპირ სახედ) იქცა.

თუ გავიხსენებთ პეტერ ვაისის „მოკვლევას...“ («Дознание»), სადაც ოსვენციმის საკონცენტრაციო ბანაკის აპოკალიფსური სურათებია რესტავრირებული (პიესას საფუძვლად უდევს 1963—

1965 წ.წ. მაინისფრანკფურტის პროცესი, სადაც ოსვენციმის ჯალათებს ასამართლებდნენ), არ გაგვიჭირდება შევნიშნოთ, რომ აქ ტყვე-პატიმართა მოგონებანი (მოთხრობილი სხვადასხვა ეპიზოდის სახით) ლოკალიზებულია დროსა და ადგილით, თუმცა ეს სრულიად არ ანელებს შთაბეჭდილების თავზარდამცემ ძალას. აქ საშინელებანი კონცენტრირებული სახითაა წარმოდგენილი. პიესის დრამატურგიული სამყარო არ სცილდება ფრანკფურტის პროცესის ამბებს და შთაბეჭდილებაც ისეთია, თითქოს ჩვენ ამ პროცესის მშრალი ოქმების პეტერ ვაისისეულ მხატვრულ პერიფრაზებს ვკითხულობდეთ.

რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლის ფორმას, ცხადია, განსაზღვრავს ნიურნბერგის პროცესის პერიპეტიები, მაგრამ განსაზღვრავს როგორც საწყისი მომენტი, ვინაიდან სპექტაკლი სცილდება ამ ისტორიული პროცესის ჩარჩოებს — იჭრება ისტორიის სიღრმეებში, მოიცავს დღევანდელსა და ხვალინდელ დღესაც. ამიტომაც სპექტაკლის თავისებურებას ცხადყოფს ისტორიული დროის არათანმიმდევრული ჩვენება, სხვადასხვა დროს მომხდარი ეპიზოდების აღრევა, ერთგვარი დროის და ამბების კოლაჟი, რომლის ფონზე ნათლად იკითხება სწორედ ისტორიის თანამიმდევრობა.

აქ ერთმანეთის გვერდით ბუნებრივად თავსდება თვითდაჯერებული, ელვარე მეწამულ ფრენჩში გამოწყობილი კანცლერი — ჰიტლერი და მიუნხენის პუტჩის მონაწილე ოციანი წლების ექსტრემისტი — კომედიანტი ადოლფი, ფრაუ შიკლგრუბერი (მსახიობი ლიკა ჭავჭავაძე) ჩვილი ადოლფით ხელში და იქვე, თვით ფიურერი, რომელიც კრძალავს თავისი წარსულის გახსენებას... ყინწვისის ფრესკის ანგელოზის რელიეფი და თეთრ კოლონადაზე ფრთაგაშლილი შავი არწივის გამოსახულება, ჰიტლერი და მისი ახალგაზრდა ორეული, ასევე უაღრესად პათეტიკურ, „მყვირალა“ სცენებს, ათობით რეპროდუქტორით გაძლიერებულ ხმებს, ღრიანცელს, გონის წამღებ ყვირილს, მუსიკას (გამოყენებულია ბეთჰოვენის, შუბერტის, ვაგნერის, მილერის, ჩაპლინის ნაწარმოებები) სრულიად მოულოდნელად ენაცვლება წყნარი სცენები, ჩვეულებრივი ადამიანური ხმით გათამაშებული ეპიზოდები: კრეშჩენდო — პიანოთი შენაცვლებული. ეს ისე ზუსტი სმენით, რიტმის ისეთი

მოულოდნელი შენაცვლებით არის გაკეთებული, რომ ცხადი გახდეს: ამგვარი პათეტიკა ადამიანისათვის შეურაცხმყოფელი, უცხო, მიუღებელი და ანტიბუნებრივია. საერთოდ, ფაშიზმს უყვარდა პათეტიკური აღტკინებანი, აღლუმები, მარშები. ყველაფერი საზეიმო, მაჟორულ-პარადული ტონი, დიდი, მონუმენტური, მარადიული (ნათლად გამოიხატა ეს იმდროინდელ გერმანულსა და იტალიურ არქიტექტურაში). ეს ყალბი სიდიადე მშვენივრადაა გადმოცემული თ. ნინუას სცენოგრაფიაში. აქ დომინირებს გაშლილი სივრცე, თეთრი ფერი, რომელზედაც ძალიან კარგად იკითხება ყოველი დეტალი. სცენის განათების მთელი სისტემა დაბლაა დაწეული, ყველა ნათურა ანთებულია, ყველაფერი თეთრად ელვარებს და კაშკაშა სინათლითაა გაჩახჩახებული. ეს არის გარემო იმ სპექტაკლისა, რომელსაც დიდი სინათლე სჭირდება, რადგან მის მონაწილეებს სჯერათ, რომ მსოფლიო-ისტორიულ დრამას თამაშობენ თანამედროვეთა წინაშე, დრამას, რომელიც სხვა არაფერია თავისი არსით, თუ არა შემზარავად პათეტიკური ფარსი. უკან, ფონზე, სცენის მთელ სივრცეზე და სიმაღლეზე განზიდულია საზეიმო კოლონადა, რომელიც ბრუნავს და კარის მოვალეობასაც ასრულებს. ეს ბრანდერბურგის კარებივით ვეება კოლონადა მთელ სიმაღლეზე ათავისუფლებს სივრცეს, რათა იქიდან ფიურერი შემოვიდეს თავისი კამარილიის თანხლებით. ყოველი გადაჭარბებული მასშტაბი თავის ანტიპოდს წარმოშობს. სერიოზულის, დიადის ნაცვლად კომიკურ შეუსაბამობას ქმნის. ბოლოს, ჰიტლერისა და ევა ბრაუნის შემოსვლა ამ კარებიდან, ჯვრის წერის ცერემონიალის შესასრულებლად („არაჩვეულებრივი კარიერა და არაჩვეულებრივი დასასრული“) ამთავრებს ამ კომიკურ, ტრივიალურ ფარსს. სცენის მარცხენა მხარეს (მთელი პირველი მოქმედების მანძილზე) დომინირებს თეთრი პალმის ქვეშ მდგარი სტალინის მონუმენტური ფიგურა (ოცდაათიანი წლებისათვის დამახასიათებელი მშრალი, ცივი მანერით შესრულებული), რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც შეუვალობის, სიმტკიცის, მშვიდი, წონასწორობის განსახიერება და შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ ეს არის ჰიტლერის ქვეცნობიერი შიშის სახება, მისი ისტერიულ-კლოუნური ჟესტების საპირისპირო თავდაჯერებული სიმშვიდე. ამ რელიეფების, მონუმენტების, სკამთა დაბალი რიგების, კიბეებითა

და მეტალის სხვადასხვა სიმაღლეზე დაკიდებული ხიდების მთელ სერიას ხანდახან ფარავს ხოლმე სცენის სიგრძეზე დაშვებული ფანერის კედელი, რომელზედაც ადამიანის სხეულის ფორმის სილუეტებია ამოჭრილი, ხოლო ერთგან სიურრეალისტის თვალით დანახული გრძელთმიანი ქალის თავია გამოსახული (ხიროსიმაში ატომური ბომბის აფეთქების შემდეგ დანგრეულ კედელზე ადამიანის სხეულის ჩრდილის გამოსახულება აღიბეჭდა!). ეს ფონი აღიქმება როგორც საკონცენტრაციო ბანაკის პარაბოლა და როგორც გახსენება იქ დატრიალებული შემზარავი ტრაგედიისა. წამებულთა ამ აჩრდილებიდან გამოდის სწორედ საკონცენტრაციო ბანაკის ტყვედყოფილი, სასოწარკვეთილი, ისტერიით შეპყრობილი, რათა კივილით გვამცნოს სიმართლე (მსახიობი გია ძნელაძე). აქედანვე გამოდის ესესელი ოფიცერი, რათა წაიკითხოს თავისი წერილი, სადაც იგი წუხს, რომ უფრო მეტი ადამიანების დახოცვის საშუალება არ მიეცა, მაშინ როცა მისი მეგობარი ამ მხრივ შორს წასულა. ეს მონუმენტურ-იმპოზანტური სამყარო, რომლის შემქმნელები (იმპერიის დეკორატორები და დამკვეთები) ვერ გრძნობდნენ მის თეატრალურ-ბუტაფორულ დეკორაციულობას, თ. ნინუას და რ. სტურუას სცენოგრაფიაში გადაქცეულია ეფექტურ, ნამდვილ თეატრალურ სამყაროდ, სადაც თავისუფლად მოძრაობს სპექტაკლის მთელი სასიცოცხლო მასა.

ფაშიზმის იდეოლოგებს უყვარდათ იმის თქმა, რომ ძლიერი ადამიანის ხელში რადიო მასების დაპყრობის, მისი მონუსხვის უდიდესი საშუალებაა. „ინფორმაციის საშუალებანი — ომის საშუალებაა", — ამბობდა გებელსი. რადიო აძლიერებს არა მარტო ხმას, არამედ ორატორის ემოციურ ალტკინებასაც, რასაც მსმენელები ეგზალტაციაში მოჰყავს. ეს სპექტაკლიც სწორედ რადიოს გამაყრუებელი ხმაურით იწყება, როცა გებელსის ისტერიულ შეძახილებს (მსახიობი ჟანრი ლოლაშვილი) გაბრუებული, ერთიანი ექსტაზით ატანილი რეტდასხმული ხალხის ათასობით ხმა ახშობს. სცენაზე კი ჩვენ ვხედავთ მაყურებელთა დარბაზისაკენ ზურგით მსხდომ მანეკენებს, რომელთაც მარჯვენა ხელი წინ გაუწვდიათ. მცირე ხნის შემდეგ, როცა ჰიტლერი თავის პირველ ნაბიჯებს დგამს პოლიტიკური ავანტურიზმის სარბიელზე, ეს მანეკენები ცოცხალი ადამიანებივით შეიცვლებიან და როცა პათე-

ტიკურ შეძახილზე შემობრუნდებიან დარბაზისაკენ, სუყველას ერთნაირი სახე-ნიღაბი აქვს. ეს ნიღაბი მხატვრის გაუწვრთნელი ხელით დახატულ ჰიტლერის პორტრეტს მიაგავს. ეს არის სცენური მეტაფორა პიროვნულის ნიველირების, გამოლენჩების, ერთსახოვანების (უფრო სწორად, უსახურობის), ინდივიდუალობის დაკარგვის, კონგლომერაციისა, რაც ბრწყინვალედ გამოხატა ეჟენი იონესკომ თავის პიესაში „მარტორქა“.

სპექტაკლის ერთ სცენაში დასმული კითხვა „საიდან, როგორ აღმოცენდა ევროპის განათლებულ ერში, უდიდესი ცივილიზაციისა და კულტურის კერაში აი, ამგვარი ბოროტება“, ჯოჯოხეთის ქვესკნელის ეს ამოფრქვევა, თითქოს მთელი სპექტაკლის მანძილზე ჩაგვესმის ყურში. რ. სტურუას სპექტაკლი არა მარტო ამ კითხვას სვამს, არამედ უპასუხებს კიდეც მას. საყოველთაო ისტერია, ადამიანის გონებრივ საზრისს გადაცილებული ავანტიურიზმის თარეში, მასობრივი ფსიქოზი და მასობრივი ჰიპნოზი, რაც გამოწვეულია ადამიანის ქვეცნობიერი სამყაროს პერიფერიებში დახშული ეგოს განთავისუფლებით და რაც მხოლოდ კოშმარულ სიზმრებში ეცხადებათ ადამიანებს — აი, ის ფონი, რომელზედაც ძველი ტევტონური სული აღორძინდა. მაგრამ, სპექტაკლში მხოლოდ ინსტინქტების ვაკხანალია როდია. აქ ჰიტლერი მიმართავს ადამიანის სულის უძვირფასეს და უნაზეს სიმებს — ეროვნულ თავმოყვარეობას, ქვეყნის ერთიანობის ალტერნატივას, სამშობლო მიწის სიყვარულს, რაც თანდათანობით ისეთ ახალ თვისებებს, ისეთ ფერებს იძენს, რომ საბოლოო ჯამში გადაიზრდება რასიულ განსაკუთრებულობაში, ღვთით მოვლენილ მესიანიზმში. ყოველივე ამის მისაღწევად მოხმობილია არა მხოლოდ ძალა (ძალმომრეობა!), არამედ ნიცშეანული ფილოსოფია, ჰიმალაის მთებში შობილი მისტიციზმი, სიმბოლიკის და რიტუალების მთელი სისტემა. სპექტაკლის სცენოგრაფიის სხვადასხვა სიბრტყეზეც იკითხება ეს სიმბოლოები, უამრავი ნიშანი, ენერგიული მონასმით შესრულებული „აგრესიული“ ვეება ისრები, ზევით ატყორცნილი პარალელური ჯაზები პანელებს შორის, ხოლო თვით რიტუალი, რომელსაც ფაშისტები დიდის პომპეზურობითა და სერიოზული იმპოზანტურობით მისდევდნენ, სპექტაკლის მასის ირონიულ-გროტესკული დახასიათების საშუალებადაა ქცეული. ფაშისტების რიტუალების

მთელი სისტემა ოჩოფეხებზე უგემოვნოდ შეყენებული თეატრალობა იყო. ათასობით ადამიანის ეს მოკვეთილი, ზუსტად გაზომილ რიტმს დამორჩილებული ერთნაირი მოძრაობა, ერთსულოვანი შეყვირებანი, პათეტიკური ჟესტები, გაქვავებულ სახეზე აღბეჭდილი პირქუში ნიღბები რ. სტურუას სპექტაკლში გადართულია გროტესკულ-ირონიულ გრიმასებსა და მიმიკრიაში, ხოლო პათეტიკა, საგანგებოდ ბუტაფორულია.

ჰიტლერის სიტყვებზე — „ჩვენ აღვზრდით ახალგაზრდობას, რომელიც შეაძრწუნებს კაცობრიობას, ახალგაზრდობას—მკაცრს, მომთხოვნსა და სასტიკს. მე თქვენს თვალებში უნდა ვხედავდე მტაცებელი ცხოველის ელვას“ — სცენის დიაგონალზე ჩამწკრივდებიან მისი პრეტორიანული არმიის პირველი მოხალისენი წინ გაწვდილი მარჯვენით. ეს შავი რეპეტიციაა ჰიტლერიუგენდებისა და სს-ელთა მომავალი არმიისა, რომელთაც ჯერ სათანადო მუშტრა არ გაუვლიათ. ჯერ არ დახვეწილა საზეიმო ცერემონიალთა ფაშისტური რეჟისურა — ამიტომ ამ მწკრივში ზოგი თავჩაქინდრული დგას, ზოგს კი ხელი საჭირო სიმაღლეზე ვერ აღუმართავს. წინ გაწვდილი, შემართული ხელების ქვეშ ნელა გაივლის ჰიტლერი, როგორც აღმოსავლეთის დესპოტი საჩრდილობლების ქვეშ. ერთგან შეჩერდება და გაშლილ საჩვენებელ თითს მიაბჯენს გაჯგიმული რაზმელის წინ გაშვერილ ხელისგულს და მაღლა ასწევს — საჭირო სიმაღლეზე გააჩერებს. მის სახეს ამ დროს კმაყოფილი ღიმილი დასთამაშებს. მსგავსი სცენა მეორდება სპექტაკლის ბოლოს, როცა ევა ბრაუნთან ჯვრისწერის შემდეგ თავისი უახლოესი თანამებრძოლების წინ გაშვერილ მარჯვენას შეავლებს თვალს. დაუძლურებული, უცებ დაბერებული, დამბლით გატეხილი (სრულიად აშკარა მანიაკალურ-დეპრესიული წინწდრომი) ჰიტლერი ძლივს, ტანჯვა-ვაებით შემართავს გაშლილ საჩვენებელ თითს და უკვე განწირული კაცის მკრთალი ღიმილით გებელსის ხელისგულს მიაბჯენს, შემდეგ მას მაღლა ასწევს. რიტუალის დამკვიდრებული ფორმა შენარჩუნებული უნდა იქნას! ნაციზმის საყოველთაო კატასტროფის წინ გაკეთებული ეს ჟესტი პირქუში იუმორით არის შეფერილი. შავ, ტრაგიკულ ნიღაბს კომიკური ბზარი დაეტყო! ქვეყანა თავზე ენგრევა, აპოკალიფსურ კონვულსიებს შეუპყრია მთელი რაიხის სამ-

ფლობელო და ეს, ამ დროს, იმაზე ზრუნავს, რომ საოასადო სიმაღლეზე შემართოს ხელი გებელსმა. აქ შეიძლება ამოვიკითხოთ როგორც ჰიტლერის თვითირონია (ამას ნიშნავს, ალბათ, მისი სუსტი ღიმილიც), სიკვდილის წინ გაკეთებული კომიკური ჟესტი, ასევე მსახიობის დამოკიდებულება პერსონაჟისადმი. ჰიტლერის უმნიშვნელოვანესი ვიზიტებიც პრეზიდენტ ჰინდენბურგთან სათანადო რიტმული ხმებითაა „გაფორმებული". (ამ სცენის გამო შენიშნა ბ. პოიუროვსკიმ „ნედელიაში". № 22. 1985. «Минимум текста, максимум выразительности исключительно благодаря наблюдательности режиссера и пластике актера»). კიბეებზე ამავალი ჰიტლერის ყოველი ნაბიჯის ხმას ემთხვევა და აძლიერებს ფაშისტ თანამზრახველთა ფეხების ერთდროული ბრახუნი იატაკზე. ეს აკომპანემენტი ტემპო-რიტმულად გამოჰკვეთს ყოველ ნაბიჯს ჰიტლერისას, რომელიც ჯერ თითქოს თავის ბედისწერასთან შესახვედრად მიდის, მერე კი (ორგზისაა კიდევ გამეორებული ასეთი სვლა) ახლად გამომცხვარი ფიურერის თვითდაჯერებით და თავხედობით სავსე, უკვე გამოთაყვანებულ პრეზიდენტშანეკენს მიეჭრება.

მასის ერთგვარ ჰიპნოზირებას ცხადყოფს სხვა სცენებიც. ჰინდენბურგთან მორიგი ვიზიტის შემდეგ ჰიტლერი ამბობს: „პიშალაის მთებში იდუმალებით მოცული წმინდა ადგილია. იქ სამყაროს უზენაესი მბრძანებელი ბატონობს „შიშისა და ძრწოლის მეუფე". ვინც ჩემსავით მის არაამქვეყნიურ მოძღვრებას ეზიარება, თავისუფლებასა და ბედნიერებას მოუტანს გზააბნეულ კაცობრიობას".

ამ დროს მისი მსმენელები რეტდასხმულებივით დაბორიალობენ სცენაზე, თითქოს სიმძიმის ცენტრი დაეკარგათ და მთვარეულივით ინტუიციით იგნებენ გზას. მათი ტანის რხევა, კონვულსური ნაბიჯი საყოველთაო ტრანსს თუ ნარკომანთა უაზრო ხეტიალს მიაგავს ჰალუცინაციების სამყაროში. ასევე მექანიკური, მარიონეტულ-თოჯინურია ამ მასების სხვაგვარი მოძრაობანი უკვე სხვა სცენურ ვითარებაში — ასეთია სკამთა რიგებზე მსხდომი, დარბაზისკენ ზურგშებრუნებული ადამიანების აქეთ-იქით რწევა, (ადოლფის „დაბადების" დროს), პირისახით მათი ერთდროული შემობრუნება მაყურებლისაკენ, მოსხლტით აქნეული მარჯვენა — ხან

წინ, ხან გვერდზე (როცა რაიმეს მითითებაა საჭირო). («Особенно впечатляющи проходы Гитлера в глубь сцены, когда за ним гуськом, в ногу, старательно маршируют безимянные статисты истории»... Б. Поюровский).

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ ხალხის მექანიკურ მანეკენებად გადაქცევის პროცესს, ინდივიდუალური სახის წაშლას, ემოციათა ერთფეროვნებას, აღქმის ერთგვაროვნებას, ანუ ფსიქოპიროვნული ინდივიდუალობის აბსოლუტურ მოშლას. სპექტაკლის დასაწყისში, როცა ეს ადამიანები სხედან სკამებზე, როგორც ნიურნბერგის პროცესის მონაწილენი თუ დამსწრენი, ყოველ მათგანს (როცა ჩვენსკენ შემოტრიალდებიან) თავისი სახე, საკუთარი გამომეტყველება აქვს. შემდეგ იგივე ადამიანები წარსულის რეტროსპექციის დროს, ჩვენ წინ გადაიქცევიან ნიღბოსანთა ერთგვაროვან მასად. სპექტაკლში ჰიტლერის მიერ წარმოთქმული ფრაზა: „მე კარგად ვიცი, როგორ უნდა გამოაჩერჩეტო ხალხი, რომ მისი მხარდაჭერა მოიპოვო“ — ამგვარი პლასტიკური სიცხადით და დინამიკურობითაა ნაჩვენები. რ. სტურუა ერთდროულად, პარალელურად გვიჩვენებს ადოლფ შიკლგრუბერის (ნეხვის ხოჭოს) გადაქცევას ფიურერ ადოლფ ჰიტლერად და მასის გადაგვარების, მასზე კოლექტიური ცნობიერის გაბატონების პროცესს, რასაც აგვირგვინებს პიროვნებისა და საზოგადოების გადაგვარება, ადამიანის ფუნქციის დაყვანა უზარმაზარი სახელმწიფო მექანიზმის უმნიშვნელო, თვალშეუვლებ ნაწილაკად.

რ. სტურუას შემოქმედების ერთ-ერთი ცენტრალური თემაა დიქტატორისა და ხალხის, ტოტალური ხელისუფლებისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულება, ვითომცდა ხალხზე ზრუნვით შეწუხებული „პატრიარქების“ (გავიხსენოთ გარსია მარკესის „პატრიარქის შემოდგომა“, რომელმაც თვით რეჟისორის აღიარებით დიდი გავლენა მოახდინა მის ბოლო ძიებებზე) მთელი ძალისხმევა, მიმართული საკუთარი მესიანური დანიშნულების გასამართლებლად. ყვარყვარე (სპექტაკლი „ყვარყვარე“) მაცხოვრის წამებული, სპეტაკი სახით გამოეცხადება დაბნეულსა და შეშინებულ ხალხს, რომელიც მის წინ განრთხმულა, საცოდავად წელში მოხრილი და მიმართავს: „სადამდე უნდა იაროთ ასე, თქვე უთაურებო. თქვენი ხალხად გახდომას აღარ დაადგა საშველი“-ო.

რიჩარდი ბრწყინვალედ ირგებს ინგლისის მხსნელის მანტიას და დახვეწილი მანერებით, გამყინავი გულცივობით და სატანური ვნებით შეპყრობილი მიილტვის უზენაესთან შესაერთებლად, თუმცა, სისხლში უდგას ტახტი და მისგან მოკლული ადამიანების აჩრდილების გარემოცვაში ცხოვრობს.

თუ ყვარყვარესადმი ჩვენი დამოკიდებულება არ სცილდება ირონიისა და იუმორის საზღვრებს, რიჩარდი ძრწოლასა და შიშს იწვევს ჩვენში თავისი „შავი იუმორით“ შეფერილი მკვლელობათა სერიით.

ყვარყვარეს ხალხისათვის თავდადებული ადამიანის ნიღაბი სჭირდებოდა, რიჩარდს — მაკიაველისტური პოლიტიკის ხლართების გაბმა და ელასტიკურობა. ამ ახალი სპექტაკლის მთავარი პერსონაჟი კი თავიდანვე „ღიაა“, „გახსნილია“. მას არ სჭირდება თვალთმაქცობა, თამაში, წამიერი მისტიფიკაციები, რადგან აშკარად, ყველას დაუსანახად, ხაზგასმული დემონსტრაციულობით და თვითდაჯერებით მიდის დასახული მიზნისაკენ. რამაზ ჩხიკვაძის თამაშის სტილიც ასევე „ღიაა“, გარეგნული ხერხები მკვეთრია, არა ნიუანსირებული, პლასტიკის გამოსახულებაშავით თვალში მოსახვედრი და ორგანულად გამომდინარეობს ე. წ. „პოლიტიკური თეატრის“ ესთეტიკიდან, რაც ტენდენციურობასთან ერთად გულისხმობს ფორმის სიმკვეთრეს, ერთი უმნიშვნელოვანესი „ფერის“ დომინანტას, რაც, ცხადია, არ ნიშნავს ერთფეროვნებას. როცა სპექტაკლის გმირი თავის თავს არ მალავს, როცა იგი პირდაპირ ლაპარაკობს თავის განზრახვებზე, თავის პოლიტიკურ მრწამსზე, როცა მისი ცინიზმი სააშკარაოზე გამოფენილი, მისივე ბუნებაა, მაშინ მას არაფრის შენიღბვა, სცენური მისტიფიკაცია, ნიღაბი არ სჭირდება. მშვენივრად ესმის ეს რ. ჩხიკვაძეს და მიმართავს ამ შემთხვევაში ერთადერთ სწორ ხერხს — „ხასიათის“ სიღრმეს კი არ ეძებს, ფსიქოლოგიურ საფუძველს კი არ იკვლევს, არამედ იძლევა ამ პერსონაჟის ისტორიულად ჩამოყალიბებული სტერეოტიპის უმთავრესი მომენტების უაღრესად მწვავე, გროტესკულ, ლაპიდარულად დახვეწილ ფორმებს, სადაც ყოველი შტრიხი თუ დეტალი დიდი გამომსახველობითი ძალით, მოტორული დაძაბულობით ხასიათდება. მისი პლასტიკის ყოველი ხაზი რელიეფურად გამოკვეთილია, როგორც გროსის გრაფიკულ სერიებ-

ში, ყოველი ჟესტი აქცენტია ემოციური ეგზალტაციის თუ დეპრესიისა (სწორედ ამ გზას გადის ჰიტლერი სპექტაკლში — უაღრესი ეგზალტაციიდან უკიდურეს დეპრესიამდე!), მის მიერ წამოსროლილი პოლიტიკური ლოზუნგის თუ სენტენციის აუცილებელი პლასტიკური აკომპანემენტი. მისი თამაშის „ღია ხერხი“ განსაკუთრებით კარგად ჩანს სამ მომენტში: ერთხელ, როცა მისი ბიოგრაფიიდან ფრაგმენტებს მოგვითხრობენ, სადაც ნაჩვენებია ადოლფის სწრაფვა პოლიტიკურ ასპარეზზე ამაღლებისა. ამ დროს რ. ჩხიკვაძე ორგზის ზედიზედ შეხტება სცენის მარცხენა მხარეს დაშვებულ კიბეზე და ორჯერვე ძირს ჩამოვარდება. მეორე ეპიზოდი: აღგზნებული, თავისი იმპერიული იდეებით აღტაცებული ჰიტლერი დადგება სტალინის ვეება მონუმენტის ქვეშ და გახელებული ყვირის: „სტალინმა უზარმაზარი იმპერია შექმნა. იგი მსოფლიო ისტორიაში უდიდესი პიროვნებაა. ჩვენ ორნი ვწყვეტთ მსოფლიოს ბედს. ღირსეული მეტოქეები ვართ. ან ის მომერევა, ან მე მოვერევი. სხვა გზა არ არის“. ამ ტირადის წამოსროლის დროს გრძნობს, რომ ამ მონუმენტთან შედარებით ძალიან პატარა მოსჩანს და ყვირილის დროს ცდილობს, რაც შეიძლება მაღლა შეხტეს, ჰაერში გაიწელოს, გაუტოლდეს თავის მეტოქეს. ეს პირდაპირ ჩაპლინისეული გროტესკი კარგად გვიჩვენებს ჰიტლერის მამლაყინწურა-ინფანტილურ ბუნებას, საკუთარი სხეულიდან გამოხტომის კომიკურ სურვილს. მესამე ეპიზოდი: ორეულის გამოცხადება. ეს „ასლი“ (მსახიობი დ. კვირცხალია) გაცილებით ახალგაზრდაა „დედანთან“ შედარებით. ნელა მიუახლოვდება ორეული თავის პირველსახეს, უკან ამოუდგება და მხარზე მორჩილად შემოუდებს თავს. შთაბეჭდილება ისეთია, რომ ერთ სხეულს ორი თავი გამობმია. შემდეგ ნელა გამოეყოფა ერთი სხეული მეორეს და ორი ჰიტლერი ერთმანეთის პირდაპირ დგება. მოძრაობა სინქრონულ-სარკისებრია. აქ სულის გაორებასთან არა გვაქვს საქმე, არც სინდისის ხმის გაღვიძებასთან (სახის ამგვარ გააზრებას გამორიცხავს ამ სპექტაკლის რ. სტურუასეული სტილისტიკა). ეს არის გაუბედავი კამათი საკუთარ თავთან, რეალობიდან სუსტად აღმოცენებული აზრსა (ორეული) და თავის მსოფლიო-ისტორიულ მოწოდებაში დარწმუნებული ადამიანის ამბიციურ იდეებს შორის. ეს „მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობის“ მსჯელობა რე-

ჟისორს ფარსულ დონემდე დაჰყავს ერთი დეტალით: ნამდვილი ჰიტლერი თავში ჩაუტყაპუნებს თავის ორეულს. თავის მხრივ, სინქრონულად, ორეულიც ამასვე აკეთებს. ეს იმდენად მოულოდნელია, რომ ჰიტლერი კვლავ ამასვე გაიმეორებს და კვლავ იგივე მოხდება. თვით სუსტი შეკამათებაც (ანუ რეალობის სულ მცირე შეგრძნება მის არსებაში) კი მოუთმენელია მისთვის. ჰიტლერი და მისი ორეული ერთმანეთს ყელში სწვდებიან. თვალებგადმოკარკლული, ენა გადმოგდებული ჰიტლერი ერთს ამოიხრიალებს, თითქოს საცაა ახალგაზრდა ორეულმა ესაა უნდა სძლიოს (წამიერი პაუზა: — ყურადღება კონცენტრირებულია ჰიტლერის გამომეტყველებაზე), მაგრამ იგი შეძლებს მოშთობას თავისი ორეულისას, რომლის სხეული იქვე, სცენაზე დავარდება.

გროტესკული თამაშის სტილისტიკითაა აღბეჭდილი სხვა სცენებიც, რომლებიც მისტიურ ხილვებზეა აგებული... ჰინდენბურგის „რეზიდენციის“ (ეს რაღაც ვეება ქანდარას ჰგავს. ხოლო თავად პრეზიდენტი სრულ სამხედრო ამუნიციაში ჩამჯდარი ფოლადის წაწვეტებული მუზარადით, რომელიღაც მიხრწნილ ფრინველს, უფრო თუთიყუშს, გვაგონებს) კიბეების მოედანზე (აქედან წარმოთქვამს ჰიტლერი რამოდენიმე საპროგრამო სიტყვას, ხოლო ყველაზე მთავარს „ჰინდენბურგის ქანდარიდან“ გადმომდგარი) შეყოვნებული ჰიტლერი ხმას შეიცვლის, დაიწმობს, იდუმალებას მიანიჭებს ყოველ სიტყვას („ჰიმალაის მთებში“), თვითონაც წელში მოიხრება. „სასწაულებრივი“ ხილვებით დამძიმებული თავის განწყობილებას სხვებს გადასცემს, როგორც მედიუმი. რეჟისორი და მსახიობი აქ, თითქოს მასობრივ სპირიტუალისტურ სეანსს ატარებენ, რომლის დროს ადამიანები იმასვე ხედავენ და განიცდიან, რასაც ამ სეანსის წარმმართველნი: „ვერავინ ხედავს იმ კოლოსალურ შენობას, რომლის საძირკველი ჩემი ხელით ჩაიყრება. დღეს მსოფლიო დგას გადამწყვეტი შემობრუნების წინაშე და დროის ამ საჭესთან ვდგავარ მე. მე განგებამ მომაელინა. ინტუიციით ვიგებ უზენაეს ჭეშმარიტებას და არა გონებით. სამარის იდუმალ ძალებთან მაგიური კავშირი, აი რა მაძლევს ზებუნებრივ ძალას“. ეს მესიანურ-მისტიკური შომენტი კიდევ ერთხელ გაიელვებს მაყურებელთა თვალწინ: წითლად ელვარე ატლასის კოსტიუმში ჩაცმული ჰიტლერი (სპექტაკლის მიხედვით მან უკვე კარგა

ხანია, რაც თავი მოიკლა) „ძველი აღთქმით“ ხელში თითქოს ქვესკნელის სიღრმიდან ამოდის (ლიუციფერის გამოცხადებას ჰგავს!) და წინ დაუდგება სპექტაკლის მთხრობელ — გურამ საღარაძეს. იწყება კამათი მარადიული ბოროტებისა და სიკეთის, თუ ადამიანის გაორებული ინსტინქტების გამო, სადაც ახლად მოვლენილი კაენის სული თავისი ბოროტების გამართლებას სწორედ სიკეთის გამარჯვების სურვილით ხსნის. ეს სცენა (ისევე როგორც „ჰიმალაის საიდუმლოებათა“ გამხელა) უაღრესად მნიშვნელოვანია სპექტაკლში. რეჟისორი და მსახიობი შორდებიან სახის გროტესკულ-ირონიულ ინტერპრეტაციას, ჰიტლერის ტრადიციულ პლასტიკურ ხატს, სადაც ყოველთვის ეგზალტაცია სჭარბობს შინაგან წონასწორობას და გვაწვდიან მის ფილოსოფიურ-ეთიკურ გააზრებას: «Эпизод символический, очень сыльный, вовсе не мистический, вполне реальный», შენიშნავდა ბ. პოიუროვსკი). ამ სპექტაკლის მიხედვით ჰიტლერი მხოლოდ ავანტიურისტი პოლიტიკოსი კი არ არის ფიგლიარ-კომედიანტის ჟესტებით, მარტო პოლიტიკური კარიერის მანიაკალური სურვილით კი არ არის შეპყრობილი, არამედ თვითდაჯერებული მესიანი „ნათელმხილველია“, მსოფლიოს მოვლენების წვდომის ინტუიციური ნიჭით დაჯილდოებული, რაც მის არსებას მისტიკური იდუმალებით ავსებს. ეს მისტიკური ძალა მისი მაგნეტიზმის, მოუგერიებელი გამოსხივების ხათაევა, რაც მას საშუალებას აძლევს მონუსხოს ხალხთა მასები და რასიული იდეებით აღანთოს ცივილიზებული ერი. ეს სრულიად ახალი მომენტია ამ სახის გააზრებაში, რაც მის მასშტაბს გლობალურ ხასიათს ანიჭებს. ამგვარადაა გაცემული ორი პასუხი კითხვაზე, თუ როგორ მოხდა, რომ ცივილიზებულმა და კულტურულად ერთ-ერთმა ყველაზე დაწინაურებულმა ერმა ნაციონალურ-სოციალისტური იდეებით დაიბრმავა თავი, აჰყვა შავ ბედისწერას.

პირველი პასუხია გოეთეს წინასწარმეტყველური სიტყვები, რომელსაც დიდი შინაგანი რწმენით წარმოთქვამს. გურამ საღარაძე, მეორე პასუხია სპექტაკლის ის სცენური ეპიზოდები, სადაც ჰიტლერის სახე ასე ზოგად ფილოსოფიურ-ეთიკურ პრესშია გატარებული. რეჟისორი თვით ამ ყველაზე სერიოზულ ფილოსოფიურ-ეთიკური კამათის დროსაც ერთგულია თავისი ირონიული მა-

ნერის. ჰიტლერის ეს ელვარე მეწამული ატლასის კოსტიუმი „ოპერულ-ლიუციფერულია“, ამ ქვესკნელიდან ამოსვლითურთ. ხოლო რ. ჩხიკვაძის — ჰიტლერის შემწყალე, ყოვლისმცოდნე, ყოვლისმხილველი და ყოვლისამხსნელი ადამიანის ტონი კიდევ უფრო რელიეფურს ხდის იმ სიტყვების შინაარსის ჯოჯოხეთურ, სატანურ აზრს, რასაც იგი წარმოთქვამს („...ისევე, როგორც ღმერთს არ მიაჩნია ცოდვად წარღვნა... — „მე მინდოდა მეხილა ცაი ახალი და ქუეყანაი ახალი, რამეთუ იგი პირველი ცაი და პირველი ქუეყანაი წახდა“. ამას მსხვერპლი სჭირდებოდა“).

ჰიტლერის „აღდგომისა“ და „მეორედ გამოცხადების“ ამ ეპიზოდში სხვა უფრო მნიშვნელოვანი აზრიცაა ნაგულისხმევი. ჯერ ერთი, წმინდა თეატრალური დრამატურგიის თვალსაზრისით, ამით სრულდება ჰიტლერის „მესიანური“ ციკლი, „ახალი რელიგიის“ შემქმნელის მეორედ შემობრუნების იდეა. მეორე: აშკარაა, რომ ფაშიზმისა და მესამე რაიხის განადგურების შემდეგ განვლილი დროის მიუხედავად, საბოლოოდ არ აღმოფხვრილა ნეოფაშისტთა პოლიტიკურ ლიდერთა ცნობიერებიდან რასისტული იდეები, რომ ისინი სიცოცხლეს განაგრძობენ არა როგორც რუდიმენტები, არამედ, როგორც განსაკუთრებული ძალის იდეოლოგიური საყრდენები.

ასე იძენს ეს სპექტაკლი უაღრესად თანამედროვე პოლიტიკურ ჟღერადობასაც.

მთავარი მაინც ისაა, რომ ეს აშკარად პოლიტიკური სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის სტილისტიკაში ორგანულად „ზის“. აქაც საცნაურია რეჟისორ რ. სტურუას მიდრეკილება თეატრალური თამაშისა და კარნავალური მრავალფეროვნებისაკენ. წარმოდგენილია დროის სხვადასხვა პლასტი და მათი დაპირისპირება, ამაღლებულის, პათეტიკურის, დიადის ამბივალენტური გადართვა მისსავე საპირისპირო, ირონიულ-გროტესკულ პლანში, სადაც არა მხოლოდ მსახიობის ხელოვნება, არამედ მუსიკა, ხმაური, პლასტიკური მოძრაობანი, სხვა თეატრალური აქსესუარებია ამოქმედებული; ძირითადი მოტივის ვარიაცია, თეატრალური თამაშის სცენური დრამატურგიის სიმკვეთრე, მოულოდნელი რეპლიკები, დიალოგის გაგრძელება სულ სხვა პერსონაჟის მიერ, წარმოსახული თამაში. ამ მხრივ საინტერესოა სპექტაკლის ორი სცენა — საბჭო-

თა დოკუმენტური კინოს „ჩვენება“ რაიხის ელიტისათვის და მოქმედებაში ჩართული საოპერო სპექტაკლი.

პირველი წმინდა აფექტურ მოქმედებაზეა აგებული. ევა ბრაუნთან ერთად საზეიმო, ნელი ნაბიჯით შემოდის ჰიტლერი. მთელი მისი კუადრილია აქ არის უკვე. ყველანი მღელვარე მოლოდინს შეუპყრია. ევა ბრაუნი (მარინე კახიანი) სულელურ-გულუბრყვილო ღიმილით შესცქერის ეკრანს, ეტყობა რაღაც მხიარული შოუს მოლოდინშია. ყველასგან განცალკევებული ჰიტლერი წინ, მარტო ჯდება. იწყება ფილმი. ყველანი მაყურებელთა დარბაზის სიღრმეში წარმოსახულ ეკრანს უყურებენ. პიონერთა შესრულებით გაისმის ალექსანდროვის „ახალგაზრდული მარშის“ მხნე მელოდიები... წითელ მოედანზე პარადს უჩვენებენ. ჰიტლერი „უყურებს“ ამ დოკუმენტური სურათის პირველ კადრებს, მის სახეზე რაღაც გაოცების მაგვარი რამ გაკრთება, სასიამოვნო მოლოდინი უცნაური, ჯერ გაურკვეველი გრძნობით შეიცვლება. კიდევ ორგზის მოითხოვს ფილმის გამეორებას და ჩვენ ვხედავთ განწყობილების „ნახტომების“ მთელ გამას: ხან გაოცება ეხატება სახეზე, ხან მოულოდნელი ელდისგან აღძრული დაბნეულობა, ხან შიში და ხან მჭმუნვარება. ევა ბრაუნს — მ. კახიანსაც კი სახეზე შეჰყინვია თავისი ინფანტილური ღიმილი. რა „დაინახა“ ჰიტლერმა ამ კადრებში — საბჭოეთის სამხედრო ძლიერება, ერთსულოვნება, დარაზმულობა, ახალგაზრდული ენთუზიაზმი, შემჭიდროება თუ კიდევ ბევრი სხვა რამ...

ყოველ შემთხვევაში, ამ სცენის შემდეგ სავსებით ლოგიკური ჩანს მისი რეპლიკა რიბენტროპისადმი (ბადრი კობახიძე): „დღესვე დაუკავშირდი მოსკოვს და დაიწყეთ მოლაპარაკება თავდაუსხმელობის პაქტზე“. პოლიტიკური მეტეოროლოგიის ეს უკუღმა დატრიალება, ამ წარმოსახული სცენის შინაგანი კანონზომიერების შედეგია.

„ოპერის“ ჩართული ეპიზოდი კი ჭეშმარიტად რ. სტურუასეული გონებამახვილობით, ფეიერვერკულ-თეატრალურობით, ირონიით და, ამავე დროს, იმ სერიოზულობითაა გათამაშებული, თითქოს მონაწილენი ვაგნერულ ოპერაში გამოდიოდნენ. ეს არის ნაცისტური ხელოვნების ის სარკასტული სურათი, რომლის განწყობილებასა და სულს ასეთი სიმძაფრით სხვა ვერაფერი, ალბათ, ვერ

გვაგრძნობინებდა. შავ ხალათებში გამოწყობილი საოპერაციო პერსონალის (ქალთა და ვაჟთა გუნდები) — ყოველი მოძრაობა მუსიკის რიტმზე გადატანილი რიტუალური ქმედებაა, სადაც პათეტიკურ რეჩიტატივებს (შესანიშნავნი იყვნენ მთავარი ექიმი-ოპერატორი კახი კავსაძე და ჟანრი ლოლაშვილი) გუნდის მღერადი მელოდია ენაცვლება, ირონიულ — პიკანტურ ხმებს ტრაგიკულ-საზეიმო ინტონაციები, მექანიკურ მოძრაობას — თავზარდაცემული და შეშინებული გუნდის (პაციენტი ოპერაციის დროს გარდაიცვალა!) ქაოსი. ეს თითქოსდა შავი ფრინველების გუნდი აქეთ-იქით აწყდება, ტრიალებს, შფოთავს, ყვირის, წამიერად ირინდება, რათა ისევ ქაოსმა გადაიაროს მის თავზე (პლასტიკურად ძალზე გამომსახველია ეს სცენები). შემდეგ ყველაფერი მშვიდდება, წყნარდება, რადგან „ოპერის“ პროტაგონისტები (ისევ კ. კავსაძე და ჟ. ლოლაშვილი) იუწყებიან, რომ მხოლოდ ჩვენს ფიურერს თუ ძალუძს საოპერაციო მაგიდაზე მდებარე უსულო გვამის გაცოცხლებაო. საზეიმო-ლირიკული მუსიკის ფონზე ნელა, თითქოს წმინდანი ღრუბლებზე მოაბიჯებსო, შემოდის ექიმის რუხ ხალათში ჩაცმული ჰიტლერი, თავზე პატარა „შარავანდედი“ დასთამაშებს, ხელების მტევნები მხურვალე მლოცველივით აღუპყრია. მისი არია ნუგეშსა და მოწყალებას ჰფენს საოპერაციოს და ბუნებრივია, გვამიც შეინძრევა, გაცოცხლდება, მარჯვედ გადმოხტება მაგიდიდან და შეუერთდება გუნდს, რომელიც ფიურერის დიდებას აღავლენს. მთელი ეს ირონიულ-პათეტიკური „ჰიმნური“ მუსიკით სავსე სცენა მთავრდება იმით, რომ ყველა მაღლა შემართავს მარჯვენას, ხოლო სახეზე მოწიწებასა და მორჩილებას გამოხატავს. ეს ელვარე თეატრალური ინტერმეცო სცილდება კონკრეტულ მიზანს — გვიჩვენოს თუ სადამდე მიიყვანა ხელოვნება არიულმა თეორიებმა ესთეტიკის სფეროში. მთელი სპექტაკლის კონტექსტში მას უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება: იგი სპექტაკლის ირონიული მეორე პლანია, მისი მეოხებითაა დამდაბლებული იდეების მთლიანი სისტემის — პოლიტიკური, სახელმწიფოებრივი, რასიული, საზეიმო-ტრიუმფალური დეკორი. რეჟისორისა და კომპოზიტორ გ. ყანჩელის ხელით მთელ ამ პომპეზურ ფასადზე გროტესკულ-პაროდიული გამოსახულებაა მიფენილი, რომლის მიღმა (რაც არ უნდა საზეიმოდ ეშვებოდეს ზემოდან ქვემოთ უზარმაზა-

რი სვასტიკიანი დროშა) უკვე ყველაფერი საერთო ირონიულ ტონალობას იძენს.

„ყველა ჩემი სპექტაკლიდან, — ამბობდა რ. სტურუა, — „ას ერგასის დღე“ ყველაზე მეტად წარმოიშვა მუსიკის ზეგავლენით, თუმცა თვით მუსიკა აქ არც ისე ბევრია. უბრალოდ, ეს სპექტაკლი აგებულია მუსიკალური ნაწარმოების კანონების მიხედვით“ (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“, 30. 03. 85).

ამ ირონიულ თემას კიდევ სხვა ელფერს სძენს კახი კავსაძე, რომელიც სპექტაკლში რამოდენიმე სრულიად განსხვავებულ როლს თამაშობს, მიხრწნილ პრეზიდენტ ჰინდენბურგსა და ექსცენტრულ ამერიკელ ბრალმდებელს — ჯეკსონს, ამერიკელ გენერალ ტიმბერლეიკსა და მთავარ ქირურგ-ოპერატორს („ოპერის“ ჩართულ სცენაში). საოცარია ამ მსახიობის მრავალმხრივობა, მისი პლასტიკური გამომსახველობის მკვეთრი ნიჭი, სცენურობის გრძნობა. ყველა ეს როლი ეპიზოდურია, თითქოს პოლიტიკური რევიუსათვის განკუთვნილ ჩარჩოშია მოთავსებული, როცა მომენტალური პლასტიკური ხატის შექმნაა საჭირო, მაგრამ ოთხივე ეს როლი ისეთი სიცხადით და სტილის გრძნობითაა შესრულებული, რომ ყოველ ეპიზოდს სათანადო აზრს და განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს. პრეზიდენტ ჰინდენბურგის ეს უწყინარი ღიღინი (გეგონებათ ღრმად მოხუცი კაცი მზეს ეფიცხებაო), თითქოს პარკინსონის დაავადებით შეპყრობილი ადამიანის მოძრაობა, განურჩეველობა ფიტულისა (მაღლაა შემომჯდარი: ქვეყანას ზემოდან დასცქერის), „პატრიარქის შემოდგომის“ ზუსტი სახე იყო (გონებამახვილი მაყურებლისათვის ძნელი არ იყო მიჰყოლოდა ასოციაციების ხაზს...) ამ როლს სპექტაკლის სოციალურ-პოლიტიკურ მოტივთა სპექტრში თავისი განსაკუთრებული შტრიხი შემოაქვს: სახელმწიფო ხელისუფლების პირველი კაცის ამ დაჩაჩანაკებულმა მდგომარეობამაც შეუწყო ხელი ენერგიული ადოლფის აღმასვლას (ჰიტლერის შესამე, საბოლოო ვიზიტი, პრეზიდენტთან განსაკუთრებით ცხადყოფს ამ კონტრასტს).

...ჯეკსონის შემოსვლა გლენ მილერის მუსიკის მხიარულ ტალღაზე კ. კავსაძეს ლაღი სცენური სიმსუბუქით და მოქნილობით აქვს გაკეთებული, მაგრამ ეს სილაღე და სიმსუბუქე „შემპარავია“, ეშმაკური ქვეტექსტის შემცველი, ხალისიანი ჯეკსონის თვალის-

მომჭრელი ჟესტიკულაცია, სწრაფი, ქაოტური მოძრაობანი, მთელი ეს არეული პლასტიკური ნახატი, თავის დასასრულს პოვებს — როგორც კარიკატურების სერიის უკანასკნელ კადრში — ჯეკსონის უკანასკნელ ჟესტში: არეულად, თითქოს უაზროდ აქნეულ-დაქნეული მარჯვენა მკლავი ფაშისტთა მისალმების რიტუალურ ჟესტში გადაიზრდება. საყურადღებო ისაა, რომ მთელი ეს პლასტიკური ფეიერვერკი კონტრასტშია იმ სიტყვებთან, რასაც ჯეკსონი წარმოთქვამს. სხაპასხუპით ამოტყორცნილ მთელ მის ტირადას ამთავრებს ფრაზა: „ცივილიზაცია დაიღუპება, თუ ეს ყველაფერი განმეორდა“, ამ ფრაზას ემთხვევა უკანასკნელი პლასტიკური ჟესტ^ც — ნაცისტური მისალმება. კ. კავსაძე იმგვარი ინტონაციით გვაწვდის ფრაზას: „თუ ეს ყველაფერი განმეორდა“, რომ იგი ერთდროულად აჯამებს იმას, რასაც აქამდე ლაპარაკობდა და, ამავ დროს, გულისხმობს თვით სიმბოლურ ჟესტსაც („თუ ეს ყველაფერი განმეორდა“ — ანუ ნაციზმი თუ განმეორდაო). მაგრამ აქ კიდევ სხვა ქვეტექსტია — ჯეკსონის მთელი ეს მანერა, ნაცისტთა მისალმების გამომხატველი მოძრაობისაკენ მთელი მისი სხეულის ინტუიციური ლტოლვა — გამოხატავს ამერიკელი ჩოსამართლის ფარულ, შინაგან სურვილს — იგი სულაც არ იქნება წინააღმდეგი „თუ ეს ყველაფერი განმეორდება“. პოლიტიკური თეატრისათვის საკმაებით გამართლებული — „წამყვანის“ როლი — ამ სპექტაკლში გურამ საღარაძეს აკისრია. იგი არის მთხრობელიც, კომენტატორიც, განმსჯელიც, რომელიც სცენურ მოქმედებას ხან „გარედან“, დისტანციიდან აფასებს, ხან თვით არის ამბის მონაწილე, ხან კი წინ უძღვის მოქმედებას. მას ხელში უჭირავს დოკუმენტური მონტაჟის ის უხილავი ძაფი, რომელიც აქ ყველაფერს აერთიანებს. შესახიობს ზუსტად აქვს ნაპოვნი თხრობის ტონი — იგი „განდობილია“ აუდიტორიასთან და ამ დროს მისი ხმა გულში ჩამწვდომია, შინაგანად გამთბარი, წრფელი, მომაჯადოებელი. მის ეპიკურ თხრობას, ხმამაღლა ფიქრს ზოგჯერ თავშეკავებული მრისხანება ენაცვლება, გულითად ტონს კი ოფიციალური, ცივი, ობიექტური ადამიანის ხმა (ნიურნბერგის პროცესის დროს), თითქოს ისტორია სლაპარაკდაო. მეტყველების ეს უაღრესად მდიდარი პალიტრა, მას საშუალებას აძლევს წამყვანი „გამიჯნოს“ ხოლმე ავტორისაგან, „ისტორიის ხმას“ პიროვნული, ინდივიდუალური განცდებით სავსე

ადამიანური ხმა დაუწყვილოს. როცა გ. საღარაძემ მღელვარედ წარმოთქვა „საოცარი გრძნობა დამეუფლა, როცა ნიურნბერგის პროცესზე ამ გაუგონარ ბოროტებათა გამოაშკარავების დღეებში გოეთეს სახელი ახსენეს, დარბაზს თითქოს სინათლე მოემატა“— პირადად მე ისეთი შეგრძნება გამიჩნდა, თითქოს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს მართლაც მოემატა სინათლე. მსახიობი საგანგებოდ არ ცდილობს წამყვანის ინდივიდუალური პორტრეტის შექმნას. რეჟისორისა და მსახიობის ჩანაფიქრი უფრო მასშტაბურია, ვიდრე ამას კონკრეტული ადამიანის სცენური გამოსახვა მოითხოვს. მაგრამ მთელი სპექტაკლის მანძილზე მაინც იგრძნობა გ. საღარაძის, როგორც მოქალაქისა და ხელოვანის დამოკიდებულება სცენაზე ნაჩვენები მოვლენებისადმი. მას, ამ შემთხვევაში აუცილებელ პათეტიკასთან ერთად („სასოწარკვეთის კი არა, განგაშის დროა. ვიმეორებ, გულგრილობა დამღუპველია, უდარდელობა მით უფრო. ამის უფლებას არც ის გვაძლევს, რაც იყო გუშინ,და არც ის, რაც არის დღეს“) არ ტოვებს იუმორის გრძნობა (ყოვლისმცოდნე ადამიანის ღიმილით შესცქერის გაცხარებული ჰიტლერის ეგზალტირებულ ჟესტიკულაციას და უსმენს ვულკანური ლავის მხურვალებით ამოტყორცნილ ტირადებს).

სპექტაკლში გამოგონილი ამბები, ფანტაზიისა თუ წარმოსახვის სურათები („ოპერის“ ეპიზოდი, გარდაცვლილთა რეანიმაცია და ა. შ.) „დამონტაჟებულია“ ისტორიულად ჭეშმარიტად მომხდარ ამბებთან თუ ლირიკულ წიაღსვლებთან. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია წამყვანისა და ჰიტლერის „შეხვედრა“ ნიურნბერგის პროცესის შემდეგ. ამ სცენას რ. ჩხიკვაძე და გ. საღარაძე ჭეშმარიტი ოსტატობით ატარებენ. გ. საღარაძის მიერ თქმული ყოველი ფრაზა რწმენის, სიკეთის სხივითაა განათებული, ხოლო რ. ჩხიკვაძე სატანური თვითდამშვიდებით და სარკაზმით ავსებს სიტყვას („ჰუმანური ომი! გსმენიათ ასეთი მცნება? ჰუმანური ომი!“).

დიალოგი იდუმალი ინტონაციით იწყება და თანდათან გადადის ზნეობრივ დისპუტში. ერთმანეთს ეჯახება ორი თვალსაზრისი, ორი სამყარო. ერთი მხრივაა ზღვარდაუდებელი ცინიზმი, წამლეკავი ომის აპოლოგია, მეორე მხრივ, კაცობრიობის სიცოცხლისა და წარუხოცელი სიკეთისადმი რწმენა.

სპექტაკლის მკაცრ, რაციონალისტურ სტრუქტურაში ჩასმული

ორი ამბავი ძვირფასი თვლებივით ანათებს საერთო პირქუშ ფონს. ეს არის ომში დაღუპული ჰაბუკის — ნიკო ტატიშვილის მშობლებისა და მიხეილ მამულაშვილის ყვავილის ისტორია, მოთხრობილი გულისშემძვრელი უბრალოებით, სულის სიღრმეში ჩამწვდომი ხმით.

რეჟისორი ამ ორივე ლირიკულ ეპიზოდს საერთო სურათში ისეთნაირად და იმ ადგილას სვამს, რომ მკვეთრად გამოჩნდეს ეპიზოდების ტონალობის კონტრასტულობა, რიტმული ქსოვილის მრავალფეროვნება. ნიკო ტატიშვილის ამბავი უშუალოდ მოსდევს „რესტავრირებული“ შიკედანცის (ჰსახიობი აკაკი ხიდაშელი) ჰიერ გადმოცემულ კაეკასიისა და, კერძოდ, საქართველოს განსახლების შემზარავ ფაშისტურ პროექტს. ამ გეგმის მიხედვით თითქმის მთლიანად უნდა მოესპოთ საქართველოს მოსახლეობა. აღელვებული, შეწუხებული წამყვანი — გ. საღარაძე მღელვარედ გვაჰცნობს: „საქართველო გადაურჩა ამ განსაცდელს. მაგრამ მსხვერპლი კი დიდი იყო. ქართველმა ხალხმა პირნათლად მოიხადა ვალი სამშობლოს წინაშე. საქართველოდან 700 000 კაცი წავიდა სამამულო ომში, ესე იგი, ყოველი მეხუთე კაცი ფრონტზე იყო“. ამ ფონზე, უვრცეს პანორამაზე უცებ ნათდება, თითქოს ღვთაებრივმა სხივმა გამოჰკვეთაო — ნიკო ტატიშვილის ტრაგიკული სახე. რბილდება მსახიობის ხმა, უშუალო ინტონაციებით, გახმიანებული ფიქრებით ჩაგვესმება თავზარდამცემი სიკვდილი კაცისა, რომელსაც „ახალ მოსულ თოვლზე რომ გაევლო, კვალს არ დატოვებდა“.

მიხეილ მამულაშვილის ყვავილის ამბავი კი ეს ლირიკული მინიატურა, უშუალოდ მოსდევს წამყვანისა და ჰიტლერის უკანასკნელ (ზემოთ მოხსენებულ) დიალოგს. აქაც გ. საღარაძე ვირტუოზული ოსტატობით გადადის მღელვარე ტონიდან ინტიმურ თხრობაზე, როცა სიტყვით პირდაპირ ხატავს თავის ბაღში მდგარ მოხუც მიხეილს, რომელსაც ქვის პატარა ნატეხის შუაგულში ამოსული პაწაწინა პირიმზე უჭირავს („თვალებგაბრწყინებულს ხელში ჩალაც ეჭირა. ისე ნაზად, ისე სათუთად, ისე ფაქიზად, თითქოს საკუთარი გული მოაქვსო“).

ორივე ეს ეპიზოდი რიტმის ზუსტი გრძნობითა და შეუმცდარი სმენითაა ჩართული დინამიკურ, სხვადასხვა ხმებით, მუსიკით, ხმა-

ურით საცნე მოქმედებაში და სრულიად მოულოდნელი, ლირიკულ-აღმსარებლობითი ნაკადი შეაქვს სპექტაკლში.

ამგვარი პიროვნულ-ადამიანური მოტივების შეტანა (როგორც რუსმა კრიტიკოსებმა შენიშნეს „ომის ქართული სუნთქვა"), ბუნებრივია, საერთო დრამატიზმის და რიტმის შენელებას გამოიწვევდა და გამოიწვია კიდეც. შეუძლებელია ეს არ სცოდნოდა და არ ეგრძნო რეჟისორს, მაგრამ მაინც წავიდა ამაზე იმის გამო, რომ არ სურდა მოწყვეტილად, იზოლირებულად ეჩვენებინა ნაციზმის ჩასახვისა და გავრცელების საყოველთაო პროცესი, ფაშიზმის აღზევების გლობალური სურათი ქართული სინამდვილისაგან მოწყვეტით. ამ საყოველთაო მასშტაბში ორგანულად არის გაკეთებული „ქართული აქცენტი".

ცხადია, რეჟისორს სურდა ქართველი მაყურებლისათვის ნათელი გაეხადა, თუ რა კონკრეტულ ფორმებს მიიღებდა ფაშიზმის დიქტატურა მეტროპოლიის მიღმა, რა დამღუპველ გავლენას მოახდენდა იგი ეროვნულ თვითმყოფადობაზე, საერთოდ ეროვნულ არსებობაზე. ამ მოტივის ხაზგასმა აუცილებელი იყო რეჟისორისათვის. ამას გარდა, პირადად მე მგონია, რომ აქ სხვა რიგის თეატრალურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, ე. წ. „პოლიტიკური თეატრი", რომელიც ემყარება ხოლმე დოკუმენტს, ნამდვილ ფაქტს, ისტორიულ სინამდვილეს და მათ მონტაჟს (კოლაჟთან ერთად) მიმართავს, თეატრი, რომელიც გულისხმობს დაუფარავ ტენდენციურობას, პლაკატურობას, საგაზეთო სიმახვილეს და ამ დროს იყენებს სახალხო მოედნების სანახაობისათვის ორგანულ ფორმებს (გროტესკს, კარნავალურ სიჩრელეს, ბუფს, ფარსს, პანტომიმას), თითქმის სავსებით გამორიცხავს ინდივიდუალურ, ემოციურ-ლირიკულ მოტივებს, პიროვნულ განცდებს. რ. სტურუა თამამად არღვევს ამ სტერეოტიპს და შესაძლოა, საერთო დინამიზმის საზიანოდ, შემოაქვს ადამიანური განცდების მთელი გამმა, ჩემი ფიქრით, სწორედ ეს გარემოება ჰქონდა მხედველობაში რ. სტურუას, როცა ერთ ინტერვიუში ამბობდა, „ას ერგასის დღეს" ჩემთვის გარკვეული მნიშვნელობა აქვს. უკანასკნელ დროს ჩვენ გაგვიჩნდა იმის შეგრძნება, რომ დავიშტამპეთ, რომ აუცილებელი გახდა ახალი გზების ძიება. „ას ერგასის დღეში" კი ამის განხორციელების იმედი გაჩნდა. თუმცა ეს ტენდენციები, შესაძლოა, მაყურებლისათვის

ჯერჯერობით შეუმჩნეველი იყოს“ (გაზ. ახალგაზრდა კომუნისტი“, 31. 10. 85).

უკვე პირველსავე მოქმედებაშია ეს საცნაური (გავიხსენოთ გ. საღარაძე--წამყვანის სიტყვები: „ვზივარ ჩემს ივანზე თბილისში, გავცქერი გმირთა მოედანს და ვფიქრობ — ნეტავ რატომ ვერ ეტევიან ადამიანები ამ საოცრად ჰარმონიულ და თვალუწვდენელ სამყაროში“), მაგრამ განსაკუთრებითაა გაძლიერებული მეორე მოქმედებაში. თუ დავაკვირდებით, არ უნდა გაგვიჭირდეს ამ ლირიკული ხაზის მთლიანობის შემჩნევა. საერთოდაც არ უყვარს რ. სტურუას რომელიმე ერთი მოტივის შუაზე გაწყვეტა, მიტოვება. ყოველი სულ მცირე თემაც კი მასთან ბოლომდეა დამუშავებული. თუნდაც ავიღოთ ისეთი ინტერმედიული ანუ მოქმედების საერთო განვითარებას მოწყვეტილი ეპიზოდი, როგორიცაა „ოპერა“, სადაც შიცვალებულს გაცოცხლება ხდება. ეს ფეერიულ-გროტესკული სცენა თავის მძაფრ ირონიულ გამოძახილს პოულობს არნო შიკედანცის „მკვდრეთით აღდგომის“ უკიდურესად გროტესკულ სცენაში, რომელსაც სტილის და პირობითი სიტუაციის ზუსტი შეგრძნებით ასრულებს ა. ხიდაშელი. სცენის შუაში მდგარი კუბოდან მოულოდნელად წამოხტება ტანსაცმელ-შემონეული (ალაგ-ალაგ შიშველი სხეული მოუჩანს) ფეხშიშველა, თვალებდაჭყეტილი შიკედანცი. მთელი მისი კარიკატურული გარეგნობა უკვე სასაცილოს ხდის მის ტიტულსაც — (კავკასიის გენერალ-გუბერნატორი) — და თვით მის პიროვნებასაც. ამ სამარიდან ამოღებული კაცის სხაპასხუპით ლაპარაკი, მკვეთრი ჟესტები, მისი მამლაყინწური პოზები ჩვენთვის, მაყურებლისათვის, რომლებიც დროის დისტანციიდან აღვიქვამთ ყოველივეს, მხოლოდ „მისტერიალური ბუფია“ და ჩვენი მისდამი დამოკიდებულება ირონიას არ სცილდება. თუ „ჭირურგ-ადოლფის“ მიერ გაცოცხლებული მიცვალებულის ეპიზოდი რაღაც „სახალისო ბიბლიის“ შთაბეჭდილებას სტოვებს, ეს მკვდრეთით მოვლინება კიდევ უფრო ფარსულს ხდის ჰიტლერის მთელ ამბიციურ მაგიურობას („მე განგებამ მომავლინა“). მაგრამ რეჟისორმა იცის, რომ კავკასიასთან, კერძოდ, საქართველოსთან დაკავშირებული ამბები არ შეიძლება შიკედანცის კომიკური ინტროდუქციით დამთავრდეს (შიკედანცის სიტყვები „კავკასიელებს“ პირველ ხანებში ნება მივცეთ... შეინარ-

ჩუნონ ეროვნული ტანსაცმელი, შეასრულონ ძველი ადათ-წესები, შეინარჩუნონ საკუთარი ენა და იმღერონ ეროვნული სიმღერები“ ერთგვარ პლასტიკურ გამოძახილს ჰპოვებს: სცენის სიმაღლეზე გადებულ ხიდზე გამოვარდება ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილი ლ. გაფრინდაშვილი და „მთიულურის“ ილეთების „მჭექარე“ შესრულებით გაირბენს სცენის ერთი კიდიდან მეორემდე. აქ, სხვათა შორის, სხვა ქვეტექსტებია — რეჟისორს მწარედ ეღიმება იმ პატრიოტებზე, რომლებსაც თავისუფლების სიმბოლოდ ქართული ჭაბარ-ხანჯალი და ძველი ადათ-წესები — ეს გარეგნული სიმბოლოები — მიუჩნევიათ).

მართლაც, არ შეიძლება საქართველოს მოსალოდნელ ბედ-იღბალზე მსჯელობა შიკედანცის ამ პოლიტიკური ბუფით დასრულდეს (მით უმეტეს, რომ მას ერთობ კომიკური ფინალი აქვს: შიკედანცი აიტაცებს იმ კუბოს, რომელშიაც წეღან იწვა და რომელშიც მდგარმა ვრცელი სიტყვა წარმოთქვა, იღლიაში ამოიჩრის და სცენიდან გარბის) და რეჟისორი ამ კომიკურ ნიღაბს მოშენტალურად უნაცვლებს წამყვანი — გ. საღარაძის სერიოზულსა და შეშფოთებულ, მეტყველსა და აზრიან სახეს, შინაგანად დამუხტულ ეპიზოდს (საიდანაც ვიგებთ, თუ ვისი განადგურება ეწადათ რეიხის მესვეურებს საქართველოში).

სპექტაკლის ყველა ძირითად ეპიზოდს ამოქმედებს და ძაბავს წამყვანის — გ. საღარაძის აქტიური პოზიცია, იდეათა პერსონიფიცირების ფონზე გამოკვეთილი მისი ცოცხალი სახე, სცენური ნაკვეთების განუწყვეტელი კონფლიქტურობა და თეატრალურ ფორმათა ინტენსიური ურთიერთზემოქმედება. ამ დრამატიზმის ერთგვარად დამატებით ძალას წარმოადგენს ავთო მახარაძის — ანტიფაშისტი (ფაქტიურად მეორე მთხრობელი), რომელიც „შიგნიდან“ აფეთქებს მოქმედებას. თუ გ. საღარაძის — წამყვანი უპირატესად ობიექტურობის შენარჩუნებას ცდილობს, ა. მახარაძის ანტიფაშისტი მკვეთრად სუბიექტურია და მასში პათეტიკურ-ირონიული და თეატრალური თამაშის განწყობილება სჭარბობს. იგი სპექტაკლში ჰიტლერის პირველი გამოჩენისთანავე შემოდის, რათა დაიწყოს და დაამთავროს ისტორია „ბავშვობა და ყრმობიდან“ ვიდრე „არაჩვეულებრივი კარიერის არაჩვეულებრივ დასასრულამდე“. მსახიობი მშვენივრად უხამებს ერთმანეთს მთხრობელისა

და კომენტატორის როლს. აი, სწორედ აქ ამჟღავნებს იგი მოვლენებისადმი ორგვარ დამოკიდებულებას — თხრობისას მისი ტონი საზეიმო, ამაღლებულია, იმდენად ამაღლებული ფაქტთან შედარებით, რომ აშკარად ჩანს კომედიური შეუსაბამობა. კომენტირებისას კი უფრო სარკასტულ-შემპარავი ტონი სჭარბობს. სერიოზულის და კომიკური ტონის ეს სიმბიოზი ძალიან მკვეთრ კვალს ამჩნევს სპექტაკლს. მისი სახის გამომეტყველებაც ამის დამადასტურებელია, ხან ეშმაკური, ხან მრავალმნიშვნელოვანი ღიმილი დასთამაშებს სახეზე, ხან უბრალოა, ხან კი ყოლისშემცნობი. ყოველ ვითარებაში მისი დამოკიდებულება ჰიტლერისადმი აქტიურია, სიტყვით, პლასტიკით და მიმიკით გამოხატული (შესამჩნევია ის სცენა, როცა იგი ორ თითს აგდებულად „პლაშჩში“ ჩაავლებს მაყურებლისაკენ ზურგშექცევით მჯდომ ჰიტლერს და მის მოთენთილ სხეულს უსულო მანეკენივით აქეთ-იქით აქანავებს. ამ შემთხვევაში, რასაკვირველია, რ. ჩხიკვაძის დიდი პლასტიკური მოქნილობა ჩანს).

გ. საღარაძის — წამყვანი და ა. მახარაძის — ანტიფაშისტი სპექტაკლის ორი ძირითადი „ხმაა“ მთელ ამ სცენურ პარტიტურაში, პიროვნების და პოლიტიკური მოვლენისადმი დამოკიდებულების ორი თემაა, რომელიც სხვადასხვა ასპექტით გადმოგვიშლის ნაციზმის სისხლიან ისტორიას და მის აღსასრულს. «Судный день», — შენიშნავდა ბ. პოიუროვსკი, — политический памфлет, трагифарс, сатира-буфф — яркое театральное действо, обращенное не только к недавнему прошлому, но и современности и к будущему. Грузинский театр им. Ш. Руставели снова вел бой и выиграл его на своей территории, опираясь на художественные средства, неоднократно им испытанные в самом разном материале».

„ნუთუ ადამიანი სულ ეს არის?“

(შექსპირის „მეფე ლირი“)

შექსპირის „მეფე ლირზე“ მუშაობა რ. სტურუამ 1982 წელს დაიწყო, ჯერ კიდევ პროფკავშირების სასახლეში რუსთაველის თეატრის საკმაოდ გახანგრძლივებული (5 წელი) ხიზნობის დროს. რეპეტიციებს შორის არსებულ დიდ პაუზებს თუ არ მივიღებთ მხედველობაში, სპექტაკლის დადგმას (პრემიერა 1987 წ.) სამი თვე დასჭირდა. ამ პაუზებს შორის რ. სტურუამ თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე დადგა ორი ოპერა — ბ. კვერნაძის „იყო მერვესა წელსა“ და გ. ყანჩელის „და არს მუსიკა“, რუსთაველის თეატრში რ. იბრაგიმბეკოვის „მკვლელობა კალიფორნიაში“, მ. კვესელავას „ას ერგასის ღღე“, ა. ჰიჩინაძის და რ. სტურუას „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის, აღმოსავლური საკრავების თანხლებით“; რუსთაველის თეატრის დასი ამავე პერიოდში (ე. ი. 1982—1987 წწ.) საგასტროლოდ იყო პოლონეთში, ბულგარეთში, დასავლეთ ბერლინში, ავსტრალიაში, უნგრეთში...

მიუხედავად ასეთი წყვეტილებისა, რ. სტურუას გონება და წარმოსახვა განუწყვეტლივ იყო დაკავებული შექსპირის ამ ერთ-ერთი ურთულესი, იდუმალებით სავსე და გრანდიოზული ტრაგედიით. ჯერ კიდევ პროფკავშირების სცენაზე რამოდენიმე ძირითადი ეპიზოდის სხვადასხვა ვარიაციული მონახაზი შეიქმნა. უკვე დასრულებული ზოგიერთი სცენის რეპეტიციებსაც დავსწრებივარ. მაშინ ჩემზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა

სპექტაკლის დასაწყისმა (რომელიც სპექტაკლის საბოლოო ვარიანტში დარჩა კიდეც): — ლირის შემოსვლის წინ ჩამოვარდნილმა ხანგრძლივმა, დამთრგუნველმა დუმილმა, ძრწოლვით, შიშით, მორჩილებით შეპყრობილთა გარინდებამ. მრავალი, უკვე დასრულებული სცენიდან მხოლოდ ეს ერთი სცენა დატოვა რ. სტურუამ თითქმის უცვლელად, დანარჩენი ან მთლიანად უარყო ან ძირფესვიანად გადაამუშავა. ჩემი აზრით, ძალზე ორიგინალური და მოულოდნელი იყო ლირის პირველი გამოჩენა, სამეფოს დანაწილების ეპიზოდის წინ. შემოდიოდა გალაღებული, მხიარული, ჯანღონით სავსე ლირი, ღამის ორგიების და სასიყვარულო ინტრიგების ტრფიალი. მას ახლდნენ ჰეტერები, კარის თეატრის ჰისტრიონნი, მსახიობები რჩეული, ღვინონაკრავი რაინდები, მზუბუქად ჩაცმული მშვენიერი ასულნი. ეს ხმაურიანი, ხალისიანი, ახალგაზრდული ენერგიით სავსე გუნდი მთელ სცენას მოედებოდა და მეფის მომლოდინე საზოგადოებას თავზარსა სცემდა. ამ ეპიზოდის შექმნისათვის, როგორც ჩანს, რეჟისორს უბიძგა მასხარას რეპლიკამ:

— „მოეშვი სმას და დროსტარებას, მაგრად ჩარაზე კარი და შინ იჯექი“.

აი, კიდევ ერთი ვარიანტი სპექტაკლის დასაწყისისა, რომელიც თვით რ. სტურუამ ასე გამოხატა, სპექტაკლის პრემიერამდე ოთხი წლით ადრე: „მეფეს, ამ ბებერ დამთხვეულს, რომლისგანაც ყველაფერია მოსალოდნელი, სასახლეში კი არ ელოდებიან, არამედ პატარა საკანში (შესაძლოა, წამების საკანში). რაღაც სულის შემხუთავი ატმოსფეროა და აი, გამოჩნდა ლირი — ფეხშიშველა, მთვრალი. სიძვის დიაცებით გარშემორტყმული — საკუთარი პერსონა ისე ყოვლისშემძლე ჰგონია, რომ ნებისმიერი ეპატაჟის უფლებას აძლევს თავს. სახელმწიფოს დანაწილებაც მას ჩაფიქრებული აქვს როგორც მთვრალეური ხუმრობა, როგორც ერთ-ერთი მისი უსასრულო გამოხტომათაგანი. თვით იგი სავსებითაა დარწმუნებული მომავალი დაყოფის ფორმალურობაში, რადგან, რაც არ უნდა მოხდეს, სამეფო გვირგვინი მაინც მე დამრჩებაო“ (ჟურნ. „სოვრემენნაია დრამატურგია“, № 4, 1983 წ.).

აქედან ის უნდა ვიფიქროთ, რომ ლირი მაინცდამაინც თავს არ არიდებდა მრუშობას, მემთვრალობას და დროსტარებას მაშინ,

როცა მისი ქვეშევრდომნი აუტანელ სიღატაკეში და სიდუხჭირეში ცხოვრობდნენ.

მართალია, ამ პირველი ვარიანტებიდან რუსთაველის თეატრის სცენაზე თითქმის არც ერთი ეპიზოდი არ „გადასულა“, მაგრამ მათ თავიანთი ძლიერი კვალი დაატყვეს სპექტაკლის საბოლოო სახეს — მონახული იყო საერთო ატმოსფერო, გამოიკვეთა მსახიობთა მოქმედების და განწყობილების ესკიზურ-ეტიუდური კონტურები. (გავიხსენოთ რ. სტურუას ნათქვამი: „შესაძლო ვარიანტების ხსოვნა სიცოცხლეს აგრძელებს სპექტაკლში და მსახიობებში მოსინჯული მრავალვარიანტობა თითქოს შიგნიდან ანათებს, მსგავსად ფერწერაში ლესირებისა“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1983 წ.).

„მეფე ლირის“ პრემიერის თამაში თეატრს მაინცდამაინც თავისი მშობლიური თეატრის სცენაზე სურდა და არა პროფკავშირების სასახლეში. გარდა იმისა, რომ სპექტაკლის სცენოგრაფია გააზრებული იყო რუსთაველის თეატრის სცენისათვის (მ. შველიძის დეკორაცია ერთგვარი ანარეკლია რუსთაველის თეატრის მაყურებელთა დარბაზის, ოღონდ დამსხვრეული ანარეკლი), აქ სხვა მოვლენებიც თამაშობდნენ გარკვეულ როლს. რ. სტურუას ეს სპექტაკლი თავის შემოქმედებაში ახალი ეტაპის დასაწყისად მიაჩნდა. „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, რიჩარდ III“ და ამ პერიოდის სხვა სპექტაკლები რეჟისორის შემოქმედების ერთ დიდ, უაღრესად მნიშვნელოვან ეტაპს მოიცავენ. ამ სპექტაკლებში დაიხვეწა და სრულქმნილებას მიაღწია რ. სტურუას თეატრალურმა ესთეტიკამ, მიაღწია იმ ზღვარს, რომლის იქით, თვითგამეორების, უკვე დამკვიდრებულის ვარიაციების საშიშროებაა ჩასაფრებული. «Ричард III в театре имени Ш. Руставели, как мы сказали, вышел высшая точка, венец антиромантического, обращающего трагедию в гротеск, стиля. Но это и его последнее слово. Возможности стиля использованы до конца, до крайнего предела, и тем самым исчерпаны. Продолжать идти этим путем для режиссера — значит обречь себя на самоповторение, на вращение в том самом заколдованном круге, по которому движется действие столь многих шекспировских спектаклей 60—70-х годов»... («Театр», № 6, 1982). ამას თვით რ. სტურუაც გრძნობდა. „მეფე ლირის“ პრემიერამდე

რამდენიმე თვით ადრე (13. 01. 87) გაზ. „თბილისის“ კორესპონდენტთან საუბარში თქვა: „...ჩვენ დღეს ყველაზე მეტად გვაინტერესებს და ვუღრმავდებით ადამიანის შინაგანი გარდაქმნის პროცესებს. გვინდა ჩვენს ნაშუშევრებში გავაძლიეროთ პერსონაჟთა ურთიერთობის ფსიქოლოგიური მხარე, ფართო მაყურებლისათვის რაც შეიძლება ნათლად წარმოვაჩინოთ თუ როგორ მიმდინარეობს ადამიანის სულიერ სამყაროში ჭიდილი კეთილისა და ავ საწყისებს შორის“.

თავის შემოქმედებაში მკვეთრი გარდატეხის, ახალი ტენდენციის გამოხატვის აუცილებლობა კიდევ უფრო ნათლად გამოხატა კრიტიკოს ი. ვერგასოვთან საუბარში: „რასაკვირველია, თეატრი ვაკუუმური მოვლენა არ არის. იგი მჭიდროდაა დაკავშირებული მთელ კულტურასთან და საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან და რომელიმე რგოლში გაჩენილი ბზარი უმალვე ასუსტებს თეატრსაც. ჩვენს თეატრში კრიზისი მწიფდება იმის გამო, რომ დაგროვდა (უამრავი), ამ ათი წლის მანძილზე გამომუშავებული შტამპები. ძველი განწყობილება და ფორმალური ხერხები აღარავის აღარ აღელვებს და არავის არ აძლევს ხელს. გაახალგაზრდავება გვწადია. უნდა დაივიწყო რაც ადრე გიკეთებია. შესაძლოა, სულ ყველაფერი უნდა დაივიწყო, რაც კი ოდესმე თეატრში გიკეთებია“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1983 წ.).

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

რ. სტურუა, რომელიც აქამდე პრინციპულად ამბობდა უარს ე. წ. „განცდის თეატრზე“, უარყოფდა გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიურ დამუშავებას და უპირატესობას ანიჭებდა ე. წ. „წარმოსახვის თეატრს“, თეატრალობას, პირობითობას, დისტანციურ დამოკიდებულებას და „გაუცხოების ეფექტს“, აქ. მოგვევლინა როგორც ორგანულად გამაერთიანებელი თითქოსდა ურთიერთგამომრიცხავი თეატრალური ესთეტიკის. ამ თვალსაზრისით მი-

პოლიფონიური სპექტაკლი უფრო შორს მიდის, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. ერთი მხრივ, იგი ისევ ის „ძველი სტურუაა" — ტრაგიკომედიური, ტრაგიფარსული თეატრის შემქმნელი, სადაც ისევ ისე საცნაურია თეატრალური პირობითობა, „მაღალის" და „მდაბალის" სიმბიოზი, პარადოქსული ხედვა, ავტორისეული ტექსტის თეატრალური ქვეტექსტით „შეტრიალება", ხოლო, მეორე მხრივ, ჩვენ წინაა „ახალი სტურუა" („ძველსა" და „ახალს", ცხადია, პირობითად ვხმარობ) — რომელიც რეალისტის თვალით ღრმად იმზირება ადამიანის შინაგან სამყაროში, მის სულში ეძებს ქცევის ფსიქოლოგიურ ლოგიკასა და მოტივებს, გვიჩვენებს პიროვნულ ტრაგედიას, მისი სულის რღვევასა და ალორძინებას. საყოველთაო ხასიათის ტრაგიკული სურათები, სამყაროსეული კატაკლიზმები ინდივიდუალურ დრამასთანაა გადაჯაჭვული, სამყაროს მასშტაბი ადამიანურ მასშტაბამდეა დაყვანილი, ხოლო ადამიანის სულის მოძრაობა კოსმიურ მასშტაბამდეა გაზრდილი. აქ ადამიანის გონისა და სულის ტრაგედიის შემაძრწუნებელი სურათია დახატული — სამყაროს ქაოსური ნგრევის ფონზე.

შექსპირის ამ ტრაგედიის ერთ-ერთი პარადოქსი — არნოლდ კეტლის მახვილგონივრული შენიშვნით — ისიცაა, რომ „ლირის ისტორია იწყება იმით, რითაც ისტორიათა უმრავლესობა მთავრდება", იგი თავისი მეფობის ბოლოში გავიდა, მაგრამ ხეტიალი ცხოვრების გზაზე თურმე ამის შემდეგ იწყებოდა და როცა მან მიაღწია ბუნების იმგვარ გაგებას, როგორც იგი ესმოდა კორდელიას, როცა ტრაგიკული ისტორია მწვერვალამდე ავიდა „ჩვენ დავინახეთ ადამიანის სამყაროსაგან განუყოფელობა", (ა. კეტლი „ჰამლეტიდან ლირამდე", იხ. «Шекспир в меняющемся мире» გვ. 164-65). სამყაროს ცენტრში მოქცეული ადამიანი თავისი პიროვნული რღვევით იწვევს სამყაროს, ბუნების რღვევასაც და თუ შექსპირის მიხედვით „სამყარო — თეატრია", შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ლირის თეატრის" რღვევა სამყაროს რღვევასაც განაპირობებს. (შექსპირის ყველა პიესის მოქმედების ადგილი თეატრიაო,— ამბობს ერთი შექსპიროლოგი). რ. სტურუა მთავარი გმირების შემსრულებელ მსახიობთა მეშვეობით (პირველ რიგში ვგულისხმობ რ. ჩხიკვაძეს — ლირს, ა. მახარაძეს — გლოსტერს, ჟ. ლო-

ლაშვილს — მასხარას) შეეცადა გაეხმოვანებინა სიტყვათა მიღმა მიმალული რაღაც უცნობი მატერია, აუხსნელი სუბსტანცია, მთვლემარე ენერგია და ამ გზით გაემდიდრებინა მაყურებლის სულიერი სამყარო, აქ იგი ცდილობდა მაქსიმალურად ჩასწვდომოდა ტრაგედიის არსს, უკიდურესობამდე მიეყვანა ლირის დესპოტური სამყაროს ვნებები, გაეშიშვლებინა ისინი, ბოლომდე აეხადა ფარდა ტოტალური ხელისუფლებით გამოწვეული ბოროტებისათვის: ადამიანთა მეტი ზნეობრივი გახრწნა შეუძლებელია და აქედან იწყება მთელი გარესამყაროს ნგრევაც. ლირი მიხვდა თავის ისტორიულ შეცდომას ქვეყნისა და ადამიანების წინაშე, მიხვდა, რომ ბოროტების სათავე სწორედ მის პიროვნულ ტირანიაშია, მიხვდა და შეეცადა თავისი შეცდომის გამოსწორებას, მაგრამ უკვე გვიანაა. დაგვიანდა მონანიებაც და ძალისხმევაც ცოდვათა გამოსყიდვისთვის. სამყარო განწირულია, დაძაბულობამ „კრიტიკულ მასას“ მიაღწია და დაწყებული ჯაჭვური რეაქციის შეჩერება შეუძლებელია.

„მეფე ლირი“ რ. სტურუას ყველაზე პესიმისტური სპექტაკლია, მიუხედავად იმისა, რომ ლირის გამოფხიზლების უკანასკნელი ეპიზოდი თავისი სულიერი გაცისკროვნებით ერთგვარ ზნეობრივ შვებას გვაგრძნობინებს (მაგონდება ცნობილი კინორეჟისორისა და შექსპირის შემოქმედების ბრწყინვალე მცოდნის გ. კოზინცევის შენიშვნა პიტერ ბრუკის „მეფე ლირის“ გამო: «В постановке, утверждавшей безнадежность, торжествовала надежда»). ლირმა გაიგო ცხოვრებისა და ბუნების ჭეშმარიტი აზრი, ჩასწვდა საკუთარ უბედურებათა არსს, მაგრამ ეს გაგება და წვდომა სიცოცხლე-სიკვდილის მიჯნაზე მოხდა, გაიგო და ჩასწვდა ყოველივეს და... მოკვდა.

1983 წელს, ანუ „მეფე ლირის“ პრემიერამდე ოთხი წლით ადრე, პირდაპირ შემძრა რ. სტურუას ერთმა განცხადებამ: „შესაძლოა, მე შექსპირის რომელიმე სხვა ნაწარმოები ამერჩია, რომ არა ერთი მნიშვნელოვანი, ალბათ, განმსაზღვრელი ვითარება უკანასკნელი წლების ჩემი შინაგანი ცხოვრებისა. „მეფე ლირი“ ეს ახრის პიესა კაცზე, რომელიც სიკვდილის კარიბჭესთან დგას. ეს ახლა ჩემთვის მთავარი მოტივია ტრაგედიაში. ამ ბოლო დროს მე რაღაც წინათგრძნობა მდევს თან, სიკვდილის შეგრძნება არ მასვე-

ნებს“ (იხ. „სოვრემენნაია დრამატურგია“, № 4, 1983 წ.). ამ სიტყვების წარმოთქმის შემდეგ გაივლის ოთხი წელი, სპექტაკლს დიდი მოწონებით შეხვდებიან, მაგრამ რ. სტურუა „ლენინგრადსკაია პრავდის“ კორესპონდენტთან შეხვედრისას კვლავ პესიმისტურ-ირონიული ნოტით დაამთავრებს ინტერვიუს. „ამ წელიწადს მე 50 წელი შემისრულდება. ეს ის ასაკია, როცა უკვდავებისა აღარ გჯერა და საკუთარ თავს ეკითხები — რაღა უნდა მოხდეს ამის შემდეგ...?“ (29. V. 1988).

ამიტომ, ვფიქრობ, რომ რ. სტურუას შემოქმედებაში „მეფე ლირი“ არა მხოლოდ ყველაზე პესიმისტური სპექტაკლია, არამედ ყველაზე აღსარებითი, პიროვნული, საკუთარი ტკივილებით სავსე. აქ იგი არა მხოლოდ თავის შემოქმედებას აჯამებს, არამედ თავის ცხოვრებასაც. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ სწორედ სულისშემძვრელი ტკივილიდანაა ამოზრდილი ლირის ლირიკული თემა — აღსავსე ტანჯვით, ნაღველით და სინანულით.

უნდა დავსძინო ერთიც, ეს სპექტაკლი წინასწარმეტყველურია, რადგან შეიძლება ფიზიკურად გადაურჩე სიკვდილს, მაგრამ მორალური სიკვდილისათვის გაგიმეტონ კეთილმოსურნეებმა...

თუკი საერთოდ შესაძლებელია მთლიანი სპექტაკლის, თუნდაც პირობითად, გაყოფა, მაშინ პირველი სცენები შეიძლება განვიხილოთ როგორც „ხელმწიფე-ქვეშევრდომთა“ დამოკიდებულების პრობლემა, ხოლო დანარჩენი მთლიანად ლირის პიროვნების ტრაგედიის და მისი ცხოვრების პარალელურად თანმდევი ტრაგედის (გლოსტერის) მხატვრულ ანალიზს უჭირავს. ლირის თავისთავადი, მთლიანი ტრაგიკული ხასიათი, ამავ დროს, პროექციირებულია ტრაგედიის სხვა გმირებში, ისინი, როგორც სარკის ნამსხვრევები, ირეკლავენ ლირის ყველა ცუდ თვისებას. ეს პერსონიფიცირებული თვისებები, რომლებიც გარკვეულ დრომდე ნიღბების ქვეშ იყო მიმალული (მოჩვენებით სათნოება, მშობლისადმი ერთგულება, სიყვარული), ერთბაშად საცნაური ხდება ლირისათვის. იგი ცხოვრების ბოლოს თითქოს აერთებს დამსხვრეულ სარკის ნაწილებს და შიგ საკუთარ თავს ცნობს. საკუთარი თავის დანახვის (ამ შემთხვევაში — შეცნობის) მომენტი ყველაზე მძიმე და ტრაგიკულია. გამოფხიზლება საშინელია, რადგან განახლებული სულიერი ცხოვრებისათვის აღარც ძალა აქვს საკმარისი და აღარც

დრო რჩება. იგი არ არის გმირი თუნდაც იმ თვალსაზრისით, რომ თვითშეცნობის უმაღლ მას თვითვე უნდა მოესწრაფვა სიცოცხლე საკუთარი თავისათვის. ამიტომ, შეგვიძლია ვიკითხოთ კიდეც — შეიცნო კია ბოლომდე საკუთარი თავი და ცხოვრება ლირმა? შესაძლოა, ლირს ჰგონია, რომ გაიგო ცხოვრება, მაგრამ ამასაც რ. სტურუა მას მრავალ შეცდომათა შორის ერთ-ერთ უმთავრეს შეცდომად უთვლის „მას მხოლოდ ეჩვენება (ისევე, როგორც ჩვენ), რომ გაიგო ცხოვრება, იგი კი შეუცნობელია, თავისი არსისეული სიღრმით, ისევე როგორც შეუცნობელია ჩვენი ზნეობრივი ძალა. განა შეგვიძლია ბოლომდე გავიგოთ ჩვენი საქციელი, გამომდინარე მხოლოდ ჩვენი მორალური პრინციპებიდან; განა ჩვენვე არ ვფიქრობთ, რომ სამყარო მშვენიერი იქნებოდა თუ აღსრულდებოდა ზნეობრიობის პოსტულატები და დაცული იქნებოდა გონიერების კანონები“ („სოვრემენნაია დრამატურგია“, № 4, 1983 წ.).

რ. სტურუას ინტერპრეტაციით ლირის ტრაგედია დროით შემოუსაზღვრელია, იგი შეიძლება მომხდარიყო მითიურ ეპოქაში და იგი შეიძლება მოხდეს დღესაც. მ. შველიძის სცენოგრაფიაც ამასვე გულისხმობს.

სცენის გახსნილი სივრცე, სადაც მოჩანს უხეში ფაქტურით თვალში მოსახვედრი სცენის უკანა შიშველი კედელი, სოფიტები და პროექტორების წყება, ნახევარ რკალად შემორტყმული რუსთაველის თეატრის სარკისებურად გამეორებული ლოქები და იარუსები (გაურკვეველია, აშენებენ თუ ანგრევენ თეატრს) — თითქოს ჩვენი დროის რეალიებს უნდა მიანიშნებდეს, მაგრამ იგი შეიძლება გავიგოთ როგორც სცენოგრაფიული მეტაფორა „ლირის თეატრისა“. ამასვე უნდა ნიშნავდეს იარუსის მაღალი მოაჯირიდან დაბლა, სცენისაკენ გადმოზრდილი მულიაჟისაგან გაკეთებული ადამიანის ფიტული. ამ მანეკენს მთელი სპექტაკლის მანძილზე ადგილს არ უცვლიან, იგი ზემოდან დასცქერის სცენაზე გათამაშებულ ცხოვრებას, როგორც ადამიანურ ენებათა ამაო ბრძოლის უტყვი და მარადიული მოწმე. სცენის სიღრმეში სახელდახელოდ გაკეთებული კიბე მოუდგამთ, დეკორაციის ლოქისაგან, მარჯვნივ კი ფიცრის ღარი ჩამოუშვიათ, საიდანაც გაჯი, აგურის ნამსხვრევები და სხვა სამშენებლო ნაგავი ჩამოუყრიათ. ჩვენგან მარცხნივ ხის ტლანქი მაგიდა დგას, მარჯვნივ კი სახრჩობელასა და

ტახტის უცნაური ნაერთი. სახრჩობელას თავზე გრძელკუდიანი მაიმუნი წამოსკუპებულა, რომელიც ასევე სცენას ზემოდან დასცქერის. სახრჩობელას თოკზე ჰიდან წყლის ამოსაღები ვარცლი ჰკიდია. მხოლოდ ბოსხის ფანტაზიას შეეძლო ასე უცნაურად შეეერთებინა სხვადასხვა საგნები თუ მათი ნაწილები და მათგან სულ სხვა საგანი მიეღო — მათთვის მოულოდნელი ფუნქციის მინიჭებით — განსაცვიფრებელი. ტახტისა და სახრჩობელას ეს კომბინაცია მაყურებლისათვის არ არის ძნელი მისახვედრი. მაგრამ რა უნდა აქ ვიწრო ლიანდაგზე შემდგარ ვაგონეტს? რას უნდა ნიშნავდეს ეგი?

თუ გავითვალისწინებთ თეატრზე პირდაპირ მინიშნებას, უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს საგნები რაღაც უცნაური სპექტაკლის ატრიბუტებია და მათ მნიშვნელობას მხოლოდ მაშინ მივხვდებით, როცა საგანთა ამ სამყაროში ცხოვრების დრამა გათამაშდება.

სპექტაკლი სრულ სიჩუმეში იწყება. გლოსტერი — ა. მახარაძე და ედმუნდი — ა. ხიდაშელი წყნარად, მსუბუქად, მთვარეულივით მოძრაობენ. კრძალვა, ჯერჯერობით ჩვენთვის გაუგებარი შიში, იგრძნობა მათ ნერვულ ფუსფუსში. გლოსტერი მოწიწებით ალაგებს მაგიდას. ედმუნდი ფრთხილად შეძვრება ორ რიგად ჩამწკრივებულ სკამებს შორის და ქაღალდში გახვეულ რაღაც საგანს გამოაძვრენს (თითქოს ეშინია ხელში ბომბი არ აუფეთქდეს). როგორც ჩანს, მამა-შვილს დავალებული აქვთ მეფე ლირის უსაფრთხოების დაცვა. ედმუნდი გახსნის ქაღალდს და შიგ ძველი, ნახმარი ფეხსაცმელი აღმოჩნდება. კარის მასხარას გარდა ასეთ ხუმრობას ვერავინ გაბედავდა. ატმოსფერო დაძაბულობით თითქოს დაელექტროებულია. მოგზაურობიდან დაბრუნებული კენტი — მ. ჯინორია (ამას მიგვანიშნებს საკვოიაჟი მის ხელში) ჯერჯერობით ვერაფერს ხვდება და თავისუფლად უჭირავს თავი. როგორც ჩანს, მისი აქ არყოფნის დროს ბევრი რამ შეცვლილა — სასახლის კარის რიტუალი უკიდურესად გამკაცრებულა და კაზიონური ფორმალობა დამკვიდრებულა. გლოსტერის რეპლიკაზე — „მეფე მობრძანდება“ — სასახლის მსახურნი თუ ლირის რაინდები, რკინის კეტებს შემოჰკრავენ ტროსზე ჩამოკიდებულ მოკლე რელსებს. საზარლად გაიზრიალებს რკინა. ყველანი გაქვავდებიან ერთ ადგილზე. ყველას უხეში ჯვალოს ტილოსაგან შეკერილი

გრძელი ნაცრისფერი ანაფორა აცვია — „სასახლეში“ ასეთი უნიფორმა შემოუღიათ. (მხოლოდ კენტია ელეგანტური ჩაცმული). ლირის ჭალიშვილებს გონერილს — თ. დოლიძე და რ[illegible] — დ. ხარშილაძე სახე გადასცრეციათ მარტვილური ცხოვრების გამო. სიცხოველისა და ვნების ნატამალიც კი არ კრთის მათ თვალებში, აქ მხოლოდ შიშსა და მოკრძალებას დაუსადგურებია. ყოველი მხრიდან სცენაზე ტალღებად მოედინებიან ღმუილის შეუცნობი ხმები, რაღაც პრეისტორიული, შიშისმომგვრელი, მუქარით სავსე. თითქოს ასიათასმა კაცმა უფსკრულიდან ერთდროულად ამოიგმინა გაბმით — ოოოოოოოო! ჩამოვარდა პაუზა. დუმილი. არავინ იძვრის. მეფე არა ჩანს. დაძაბულობას ვეღარ გაუძლო და ოლბანის — ჯ. ღაღანიძის უზარმაზარი სხეული დაზვავდა იატაკზე. სათვალეები ჩამოუვარდა. ვერავინ ბედავს მიშველებას. მეტიც — თანაგრძნობითაც არავის შეუხედავს. ძლივს წამოდგა ოლბანი და შწკრივში ჩადგა ისევ. კვლავ განმეორდა საზარელი ღმუილი. ცვლავ სიჩუმე და უძრაობა. მეტის მოთმენა შეუძლებელია. ეს უკვე აღარ არის თეატრალური პაუზა. ეს არის ადამიანის ნებისყოფის, მისი მორჩილების სატანური გამოცდა. ამ დაგვიანებით ლირმა კარგად შეამზადა თავისი გამოსვლის ეფექტი. მაყურებელი ელოდება ვინმე დიადი, ზვიადი, ძლევამოსილი პიროვნების გამოჩენას. ამ დროს კი სცენაზე შეჭოხუსხუსდება თმათეთრი, უცნაურად სახემოქცეული მოხუცი. მასაც ჯვალოს ნაცრისფერი ანაფორა აცვია. ცალ ხელში გალია უპირავს იადონით, მეორეში — სათევზაო ბადე. ვინ არის იგი? ძლევამოსილი მეფე (რომლის წინაშე ყველა თრთის და კანკალებს) თუ დამთხვეული, უძლური მოხუცი? აი, პირველი კითხვები, რომელიც მეფე ლირის ხილვის უმალვე წამოიჭრება ჩვენ წინ. მეფეს სამეფოს გაყოფა განუზრახავს, უდიდესი, სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის გადაწყვეტილება მიუღია — ის კი ამ დროს პურის ნამცეცებს უყრის გალიაში გამომწყვდეულ იადონს. არად აგდებს მომლოდინეთ, რომლებიც მონური ქედმოდრეკით შესციცინებენ თვალებში. რ. ჩხეიძის ლირი კი უფრო და უფრო უცნაურად იქცევა, უადგილო ადგილას იწყებს სიცილს, რომელიც ტირილში გადადის და პირუკუ. მაგრამ მალე ვხვდებით რომ ჩვენ წინ დამთხვეული, მით უმეტეს, შეურაცხადი (როგორც ეს ლ. სანიკიძეს ჰგონია, იხ. „კრიტიკა“, № 5,

1989 წ.). მოხუცი კი არ არის, არამედ უსასტიკესი ტირანი, რომელსაც გრანდიოზული თეატრალური თამაში წამოუწყია. რ. სტურუა და რ. ჩხიკვაძე იწყებენ „მეფე ლირის თეატრის“ სპექტაკლის პირველ აქტს — სავსეს მოულოდნელი გადასვლებით, არტისტული გარდასახვებით და მისტიფიკაციებით. სასახლის კარის რიტუალი ამ თეატრალური თამაშის პირობაა, მისი აუცილებელი ნაწილი. ეს თავნება მოხუცი — ესეც ადვილი მისახვედრია — ეტყობა წმირად მართავს ამგვარ სპექტაკლებს, კარგად იცნობენ მეფის ზნეს მისი ახლობლები და მარიონეტული მორჩილებით, წლების განმავლობაში გამომუშავებული ჩვევით მექანიკურად, გულგრილად, მაგრამ შემბორკავი ძრწოლვით ასრულებენ თამაშის წესებს და ვაი მას, ვინც ამ წესებს დაარღვევს. მხოლოდ მოგზაურობიდან დაბრუნებული კენტია გულწრფელად გაოცებული, რადგან იგი არ იცნობს თამაშის ამ წესებს, ხოლო მეფის ნებიერი კორდელია — მ. კახიანი ანცი, ეშმაკური ღიმილით და ბალღური სიხალისით შესცქერის მამამისის ამ თამაშს. თავისი ასკეტი დებისაგან ტანსაცმელიც გამოარჩევს. ჩაცმულობით თანამედროვე პანკს უფრო ჰგავს, ვიდრე მეფის ასულს. (შავ „კოლგოტკებზე“ შორტები აცვია, თმები ზემოთ აუვარცხნია და სახე თეთრად შეუფეთქავს). სხვები გრძნობენ, რომ ამჯერად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ლირის წამოწყებულ თამაშს — ის, ვინც უკეთესად გაითამაშებს ამ უკანასკნელ წარმოდგენას, — მოგებული დარჩება. პირველი გონერილი — თ. დოლიძე გამოდის. პირველ რიგში მჯდარი მეფის წინაშე და ათრთოლებული, გრძნობისაგან დაცლილი ხმით იწყებს თავის მონოლოგს. სპექტაკლის ავტორი ლირი სათევზაო ბადის ტარს მიუშვერს და ანიშნებს უკან დაიხიე, შემ ადგილას დადექიო. გონერილი ხელახლა იწყებს მონოლოგს, ერთ ადგილას ძალა ეცლება, ხმა უწყდება, მაგრამ მაინც განაგრძობს: „არა, ამქვეყნად ასე ძლიერ არ ყვარებია არც ერთ ასულს მშობელი მამა“. შემდეგ წინ რიგანი — დ. ხარშილაძე გამოიჭრება და უფრო მჭახე ისტერიული ხმით ამბობს თავის სათქმელს: „ისე მიყვარხარ, ისე ძლიერ, რომ ნეტარება ამ სიყვარულის არარაობად აქცევს სიამეს და სიტკბოებას ამა ქვეყნისას“.

აშკარაა, რომ აქ სიტყვებს თავისი აზრი დაუკარგავთ, ყველაფერი გაყალბებულია. მთავარია პარადული ფასადის შენარჩუნე-

ბა, მოჩვენებითი თამაში, გულწრფელი სიყვარულის „წარმოდგენა“, რიტუალის ბრმა რწმენა. ლირის ჩანაფიქრით ეს სპექტაკლი ერთგვარი სახელმწიფოებრივი აქციაა და ყველა უსიტყვოდ უნდა დაემორჩილოს „საოქმო წესებს“, რაოდენ უაზროდაც არ უნდა ეჩვენებოდეთ იგი: ლირი მიმართავს სარისკო ექსპერიმენტს — რომელი გონიერი ხელმწიფე დაჰყოფს თავის სახელმწიფოს ნაწილ-ნაწილ, რომელი ჭკუათმყოფელი იტყვის უარს განუსაზღვრელ ძალაუფლებაზე? (მრავალი მკვლევარისათვის და რეჟისორისათვის ამოუხსნელ გამოცანად რჩება ლირის ეს გადაწყვეტილება, სამეფოს დანაწილების შესახებ, ისევე როგორც ბევრი საკვანძო მომენტია ბუნდოვანი ამ პიესაში. ამიტომაცაა მიჩნეული ეს ტრაგედია ყველაზე იდუმალ ნაწარმოებად შექსპირის შემოქმედებაში), მაგრამ ლირი იმდენად დარწმუნებულია თავის ღვთაებრივ ძალაში, ისე გასჯდომია ძვალ-რბილში თავისი ზეკაცობა, რომ სამეფოს დაყოფა ფორმალურად მიაჩნია. იგი პროვოცირებას მიმართავს, ცდის პირებად აქცევს თავის მემკვიდრეებს, რათა კიდევ ერთხელ დასტკბეს თავისი ძალით, არაამქვეყნიური გულუხვობით. სამეფოს კი დაჰყოფს — მაგრამ მისი სამეფო გვირგვინი ხელშეუხებელი იქნება. აი, მისი ტრაგიკული შეცდომის სათავე. საკუთარი ძალაუფლებისადმი ზებუნებრივმა რწმენამ ლირი დააბრმავა... ჯერი კორდელიაზე მიდგა. ეს მოულოდნელია მისთვის. ამ ეპიზოდის გაგებისათვის მნიშვნელოვანია ის, რომ კორდელია სცენაზე შემოდის მეფე ლირთან ერთად. ეტყობა ის და მამამისი ერთად ერთობოდნენ, თავს იქცევდნენ და ორივემ იცოდა, რომ იქ „სასახლეში“ მოუთმენლად მოელოდნენ, მაგრამ ეს გარემოება არაფრად მიაჩნდათ. ისინი შემოდიან, როგორც ურთიერთგანდობილნი, შეთქმულნი. კორდელიას მონაწილეობა ამ რიტუალში არ არის გათვალისწინებული. მას არც ლირის სპექტაკლის მონაწილეობა უნიფორმა აცვია და არც „მსახიობთა“ შორის ჯდება. იგი მეფე ლირის ფერხთით მოიკალათებს, იგი მაყურებელია, მას არ ეხება ეს ფარსი. როგორც ჩანს, არც სხვა დროს იღებდა მონაწილეობას ამგვარ რიტუალებში. ამიტომაც მოულოდნელია მისთვის მეფის „რას იტყვი ისეთს, რომ მიიღო სამეფოს წილი — მეტსამედი, დების მიწებზე უკეთესი, გამორჩეული. გისმენთ, რას იტყვი“, — რომელსაც ლირი სიცილ-ტირილით, „მასხრულად“

წარმოთქვამს. ამიტომაც არ გადის კორდელია „სათამაშო მოედანზე“ და იქიდან არ უპასუხებს. ფერხმორთხმული კორდელია — მ. კახიანი უდრტვინველად, სასხვათაშორისოდ, უმალ იმპულსურად მიუგებს: „არაფერს, ჩემო ბატონო“ (რ. სტურუას წინასწარი შენიშვნა: „საუბედუროდ, ლირს დაავიწყდა გაეფრთხილებინა კორდელია იმის გამო, რომ ეს ხუმრობაა, ფარსია, ძლიერი სახელმწიფოს საჩვენებელი პოლიტიკური აქციაა“. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1983 წ.). წამიერად ლირი კორდელიას ამ პასუხს მის ყმაწვილქალურ უდარდელობას მიაწერს და მაინცდამაინც დიდ ყურადღებას არც მიაქცევს, ამიტომ რბილად იკითხავს „არაფერს?!“ და როცა მოისმენს კორდელიას პასუხს — მისი აზრით უაღრესად თავხედურს — აქ რ. ჩხიკვაძეს ლირი ერთბაშად იფეთქებს და ჩვენ დავინახავთ, რომ ეს უკვე ის მოხუცი კი არ არის, რომელიც წეღან გალიით და პატარა თევზის ბადით ხელში შემოხუსხუსდა, არამედ ვულკანური ძალის მბრძანებელი, რომელიც არავის აპატიებს თამაშის მიღებული წესების დარღვევას. სულ ახლახანს არ იყო რომ დაამცირა თავისი ქალიშვილები და დანაწილებული სამეფოს რუკის ნაფლეთები სამოწყალოდ მიუყარა, ძირს მიაგდო დაჭმუჭნული, გამოუსადეგარი ქაღალდივით, შემდეგ ისევ წაართვა და ბადეში ჩაყარა? ნუთუ ეს ვერ დაინახა კორდელიამ და თუ დაინახა ვერაფერს მიხვდა?! გახელებული ლირი მზადაა აქვე მიახრჩოს! კორდელია, შავი ატლასის ხალათი შემოახია, ხელი ჰკრა და ძირს დაანარცხა. გაშმაგებამ არა მხოლოდ დააბრმავა ლირი, არამედ სმენაც დაუხშო. მის ყურს ვერ მისწვდა კორდელიას გულწრფელი ინტონაცია, მისი გულიდან წამოსული მართალი სიტყვა. მეორე წამს — თითქოს არაადამიანურმა რისხვამ ძალა წაართვაო, ავანსცენაზე მდგარ სკამზე ჩამოჯდა, მოეშვა, ჩამოიღვენთა, მკლავი გვერდზე ჩამოუცურდა, თავი სულდალეულივით ჩამოუვარდა. თავზარდაცემულები მიაშტერდნენ ლირს ყველანი და მხოლოდ კენტმა გაბედა მაჯაში ეტაცა ხელი მისთვის და დამბლადაცემული მკლავი აეწია. ლირს ახლა მჯყურებელთა დარბაზისაკენ მიექცია თავი, სიცოცხლის ნიშანიც კი გამქრალა მის სახეზე და... კენტს ზურგს უკან ამოფარებული შეშინებული კორდელია სასოწარკვეთილ მზერას მიაპყრობს მამას. ლირმა კი მოულოდნელად გაახილა თვალები, ენა გამოჰყო და მასხარასავით

გაიღიმა. კიდევ ერთხელ და უკანასკნელად ამ სპექტაკლში — ლირმა მისტიფიკაციას მიმართა და ყველანი გააცურა. ესეც შეიძლება მის ერთ-ერთ მზაკვრულ ექსპერიმენტად მივიჩნიოთ — სამეფო უკვე განაწილებულია, ყველას თავისი აქვს განაღდებული — მოდი, ახლა, ვნახოთ როგორ მოიქცევიან ისინი ჩვენ სიკვდილის შემთხვევაში. ეს საქციელი, ეს მუშაითობა ისეთი მოულოდნელი იყო თვით მათთვისაც კი, ვისთვისაც კარგად იყო ცნობილი მეფის ზნე, რომ გაშტერებულებმა ძლივს მოიკრიფეს გონი.

ლირისათვის მხოლოდ ერთი სიმართლე არსებობს, ეს არის მისი სიმართლე, არსებობს მხოლოდ ერთადერთი სამყარო — ეს მისი სამყაროა. ყველაფერი სიცრუეა, რაც მას უპირისპირდება, ყველაფერი ეფემერულია, რაც მისი სამყაროში არ თავსდება. ყველა ტირანის მსგავსად ლირიც სულ მცირე წინააღმდეგობაშიც კი სახელმწიფო ღალატს ხედავს, ის ვინც არ სცნობს მისი გრანდიოზული თეატრის თამაშის წესებს — გაძევებული უნდა იქნეს ამ სამყაროს სცენიდან — ასე მოიქვეთა და გააძევა მან კორდელია და კენტი, რომლებმაც დაარღვიეს (თუ არ სცნეს) პირობითობის წესები. ახლა მას ადამიანური თანაგრძნობის გამოვლენაც კი წონასწორობას უკარგავს და როცა საფრანგეთის მეფე წამოაყენებს კორდელიას („მე ვიჩოქებ და მიწიდან ვიღებ იმას, რაც სხვებმა მოისროლეს ასე უგულოდ") და თავის მეუღლედ გამოაცხადებს, გადარეული ლირი ხელების მძლავრი აკვრით გადააბრუნებს ხის მძიმე, ტლანქ მაგიდას და დიდი ბრიტანეთის ჰიმნის მძლავრი ორკესტრის თანხლებით გარბის სცენიდან. სცენაზე დიაგონალურად გამწკრივებული მხედრები მყისვე მოსწყდებიან და უკან გაედევნებიან...

სპექტაკლის ამ პირველ ეპიზოდზე იმიტომ გავამახვილეთ ყურადღება, რომ იგი საკვანძო, მნიშვნელოვანი აზრის შემცველია რ. სტურუასეულ კონცეფციაში — იგი გვიხსნის „ლირის თეატრის" არსს. ეს „საშინელებათა თეატრია", სადაც ბატონობს ერთი პიროვნების ნება, სადაც ყველაფერი უზურპირებულია, სადაც ადამიანებს ბუნებრივი სახეები დაუკარგავთ და საიდანაც სიმართლე განდევნილია. რ. სტურუა ეძებდა ძველი ტრაგედიის თანამედროვე ცხოვრებასთან შეხების წერტილებს, სწორედ იმ ტენდენციების გამოვლენა ეწადა, რომელიც თანამედროვე მაყურებ-

ლის გულსა და გონებას შესძრავდა და დღევანდელ პრობლემებზე დააფიქრებდა. შესაძლოა, ამიტომაც გაუგრძელდა მას ამ სპექტაკლზე მუშაობა. „ნელა და თანდათანობით იღვიძებიან ჩვენს გულებში ჩვენივე მიზნები. ცოცხალ რეალობასთან შეუღლებული შექსპირის პოეზია, საკუთარ არსებაშივე გვაბრუნებს და ჩვენშივე გაოცებასა და სიხარულს იწვევს. ყველაფერი ეს მიიღწევა ჩვენი და ჩაჟამებული სულისათვის არცთუ სასიამოვნო პროცესით... არსი ისაა, რომ სპექტაკლის შექმნაზე დახარჯული დრო არ არის მარტოოდენ კალენდარული ცნება. ეს ესთეტიკური კატეგორიაცაა, სადაც იგულისხმება ამა თუ იმ თეატრის არსებობის მოქალაქეობრივი აზრი“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 10, 1985 წ.). სწორად შენიშნავს კ. რუდნიცკი, რომ დრო თითქოს დაიძრა რ. სტურუას ჩანაფიქრთან შესახვედრად. «Трагическая громада «Короля Лира» возникла на грузинской сцене, словно бы подводя мрачный итог впервые осознанным удручающим явлением только что миновавшей поры парада и распада девальвации громких слов, мнимой грандиозности свершении, поры, кагда утрата чувства реальности порождала безверие, апатию, а упоение показным величием шло об руку с тотальным цинизмом» («Театр», № 4, 1988).

თუ გავიზიარებთ რ. სტურუას აზრს, რომ „რეჟისურა არის აზროვნების სტილი და არა მონური მორჩილება ჟანრისადმი“ (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზი“, 27. IX. 1975 წ.). და ამ თვალსაზრისითაც შევხედავთ ამ სპექტაკლს, მაშინ სრულიად აშკარად დავინახავთ რეჟისორის აზროვნების სტილის თავისებურებასა და ორიგინალობას. ეს სტილი სათავეს იღებს შექსპირის პოეზიის სიღრმეში და სირთულეში, მისი გმირების დრამატულად გადაზლართულ ურთიერთობებში და მთლიანად ავლენს თავის თავს სპექტაკლის კონსტრუქციის მთელ „ნაგებობაში“. შექსპირის პოეტურ სიტყვაზე რ. სტურუამ ააგო მოქმედების ახალი სტრუქტურა, აქ იგი უეჭველად, სცენაზე მთლიანად ხედვითი (ვიზუალური) აქტებით აზროვნებს, ყოველ ეპიზოდში პოულობს მოვლენის არსს და სწორედ ამ არსს აძლევს სცენურ ფორმას, გადაჰყავს რა იგი კონკრეტულ, უფრო ხშირად ჩვენთვის მოულოდნელ მოქმედებაში (რომელიც ზოგჯერ სცენიდან წარმოთქმულ სიტყვას უპირისპირდება, ან მისი კონტრასტია). აქ შეიძლება, ანალოგიისათვის, გა-

ვიხსენოთ პიტერ ბრუკის შენიშვნა ანტონენ არტოს („სისასტიკის თეატრის“ ესთეტიკის ავტორის) მისამართით: „ეს ის თეატრია... სადაც მთავარია არა პიესის ტექსტი, არამედ თვით პიესა, თავად მოვლენა, რომელიც მის საფუძველში დევს“. საფუძველში ჩადებულ მოვლენას რ. სტურუა „თარგმნის“ თავის თეატრალურ ენაზე, აგებულს ქცევა-რიტუალთა დინამიკურ დაძაბულობაზე.

ასეთი აზროვნების ნაყოფია სასახლის კარზე გამართული ლირის თეატრის სპექტაკლი, რომელიც ხაზგასმულად დაშორებულია სცენის ცენტრს და მარჯვნივ, კულისებთან ახლოს, სცენაზე აგებული თეატრის დეკორატიული ლოჟის ქვეშ თამაშდება. ამ „თეატრის“ დეკორაციები გლოსტერმა და ედმუნდმა მოამზადეს და აქ მოსული ლირი ტკბება, ერთობა თავისი რეჟისურით (გავიხსენოთ, როგორ მიანიშნებს ბადის ტარით თავის „მსახიობებს“, აი, აქ დადექით, ხელახლა დაიწყეთ აღსარებაო). მასჯარა — ჟ. ლოლაშვილის მთელი ატრაქცია ამთავრებს ამ კარის სპექტაკლის კომპოზიციას. მაგრამ „ლირის თეატრის“ ამ სპექტაკლის მოულოდნელმა, გაუთვალისწინებელმა მოვლენებმა დააბნიეს და გააორისხეს მისი შემქმნელი და განმრიგებელი. „თამაშის წესების“ დარღვევამ არია და ქაოსი შეიტანა ხელმწიფის გონებაში უკვე დადგმულ სპექტაკლში. ლირი — რ. ჩხიკვაძეს რაღაც სუსტი, საიდანღაც გაჩენილი წინათგრძნობა მაინც რაღაცას ანიშნებს. აი, თითქოს სულ უმნიშვნელო (თითქოს!) ეჭვი. ლირი თითით მოუხმობს მოგზაურობიდან დაბრუნებულ კენტს თავის მაგიდასთან, ცალ ფეხზე დაჩოქილს თავზე უხეში ალერსით გადაუსვამს ხელს და შემდეგ ამავ ხელს, დიდი ბეჭდით შემკულს, საკოცნელად მიუშვერს — თითქოს ახსენებს, ვინ არის იგი და ვინ არის ლირი და უსიტყვოდ აფრთხილებს დაემორჩილოს იმ წესებს, რომლებიც ახლა აქ შემოუღია. როგორც ჩანს, ლირი მაინც კენტისაგან მოელოდა ხიფათს — სხვები უკვე საბოლოოდ „ანგაჟირებულნი“ არიან. ამიტომ მიმართავს იგი კორდელიას ასე ალერსიანი და უდარდელი ტონით („ახლა შენ, ჩემო ნაბოლარავ, ჩემო სიცოცხლე“), ამიტომ აირეკლება მის სახეზე მსუბუქი გაკვირვება კორდელიას პასუხის გამო. და როცა განმეორებულ კითხვაზე იგივე პასუხს მიიღებს, აი, აქედან იწყება მისი მრისხანება, აქედან ირღვევა „თამაშის წესები“, მაგრამ მთავარი შემდეგია: კორდელიას ესარ-

ჩლება კენტი, მეფეს გონიერებისაკენ მოუწოდებს. ახლა ლირის წინ უკვე ორი ურჩი მონა დგას. წონასწორობას საბოლოოდ აკარგვინებს საფრანგეთის მეფის (ს. ლაღიძე) საქციელი, მან უმეკვიდრო, მამისგან უარყოფილი კორდელია მეუღლედ ისურვა და ძირს დანარცხებული წამოაყენა. ეს უკვე არა მარტო „ლირის თეატრის“ წესების დარღვევაა, არამედ პირდაპირი გამოწვევა ხელმწიფეთა შორის ურთიერთობის უზენაესი ეტიკეტის დარღვევით. საფრანგეთის მეფის ეს საქციელი მისთვის ისევე მოულოდნელია, როგორც კორდელიას ამბოხი (სინამდვილეში ეს ამბოხი სხვა არაფერია, თუ არა მამამისისგან მემკვიდრეობით მიღებული სიკერპისა და სიჯიუტის გამოვლენა. ლირის მიუხვედრელობით, მისი სისასტიკით გაკვირვებული კორდელია — მართალი ყოფილა რასაც მეფეზე ამბობდნენ! — აღმაშფოთებლად შეუპოვარი ხდება). რისხვამორეული ლირი — როგორც უკვე აღვნიშნე — სირბილით ტოვებს სცენას. მართალია, ლირს ეს „წარმოდგენა“ ჩაუვარდა, მაგრამ მის სისხლისმიერ ნათესავებს და ახლობლებს ბრწყინვალედ აუთვისებიათ „სისასტიკის თეატრის“ წესები.

ჩემი აზრით, სწორად შენიშნავს კ. რუდნიცკი:

«Лир вместе с королевством роздал и самого себя: эти причудливые, угрожающе знойные образы — фантомы — обломки его личности, соскочившие с орбиты частицы тотальной власти. Их злородная и зловещая красота сулит жестокость, какой Лир не ведал даже в редкие минуты слепой, безудержной ярости» («Театр», № 12, 1988). და აჰა, ეს ფანტომები იწყებენ თავიანთი „თეატრების“ წესებით თამაშს. კ. სტურუა მათთვის იგონებს სანახაობათა და ქცევების ახალ სისტემას, ყოველი გმირისათვის განსხვავებულს — ედმუნდი ესტრადულ-პლასტიკური არაბესკების თავბრუდამხვევ კასკადს ქმნის და დაუფარავი ცინიზმით გვიმხელს თავის სანუკვარ ფიქრებს, გონერილს საბერძნეთისა თუ რომის ჰეროიკულ-რომანტიკული კომპოზიციები გადააქვს ფერწერულ ტილოზე, რისთვისაც მისი მსახურნი სათანადო პოზებში გარინდულან. ხოლო თვითონ, ეს ლამაზი და დაუნდობელი ფურია, როგორც ფერია ისე მიფრენს თავის მსახურთა ხელებზე დაყრდნობილი — დონიცეტის ღვთაებრივი, ამაღელვებელი მუსიკის ფონზე... ...გლოსტერის „სასახლეში“ კი იმართება ერთ-ერთი ყველაზე გულისშემძვრელი სცენა-მასკარა-

დი სადაც ხალისიანი თამაშით, მისტიფიკაციით, ბავშვური გულუბრყვილობით, მომხიბვლელი მიაშიტობით ხდება ლირის უსასტიკესი დამცირება, მისი ღირსების შელახვა, მომაკვდინებელი დარტყმების მიყენება. აქ უმწარესი სიტყვა უტიფარი ღიმილით წარმოითქმის, მასკარადულ თამაშში ძალად ჩათრეულ, შავი ნაჭრით თვალახვეულ ლირს — ტაშის დაკვრით არბენინებენ გონერილსა და რიგანას შორის. ჩემზე, პირადად, ეს „თამაში", ეს მასკარადული გამასხრება უფრო ძლიერად მოქმედებს ვიდრე ის, რასაც სპექტაკლის გმირები ლაპარაკობენ ამ დროს.

მე ბოლომდე არ ვიზიარებ ა. კრავცოვას (იხ. ლენინგრადის გაზ. „სმენა", 14. 06. 1988 წ.) მოსაზრებას: — «Стилистика театрального языка в этом спектакле едва ли более интересна, чем сама концепция на уровне смысла. Это можно определить как спектакль опровергнутых ассоциаций. Зритель получает именно то, чего он никак не ждет, отталкиваясь от собственной логики», მაგრამ არის მასში საგულისხმო მომენტი სწორედ სპექტაკლის სტილისტიკის თავისთავადი ესთეტიკური და შინაარსობრივი ფუნქციის თვალსაზრისით. («Тайна бытия в его театре явлена как тайна искусства» — შენიშნავენ მ. ვოლონდინა და ვ. ივანოვი „ტეატრალნაია ჟიზნ"-ის ფურცლებზე).

იმ მომენტიდან, როცა ლირი უარს ამბობს თავის სამეფო ძალაუფლებაზე, იწყება მისი დაცემისა და ამაღლების ერთდროული პროცესი. სახელმწიფოს მმართველობის უმაღლესი კიბიდან იგი ძირს ეშვება და დგება სოციალურად უუფლებოთა, უპოვართა და გლახაკთა შორის, მაგრამ, ამავე დროს, იწყება მისი ზნეობრივი ამაღლებაც, რადგან მხოლოდ უკიდურესად დამცირებულის სულში სტიქიონური ძალის კონფლიქტები ხდება, რომელთაგან მიყენებული აუტანელი ტკივილები მის სულს კურნავს.

რ. სტურუას სპექტაკლის საწყის სტადიაში რ. ჩხიკვაძის — ლირი მცირე ხნით „განზე დგება" და ჩვენ საშუალება გვეძლევა ვიხილოთ თუ რა მოსდით ადამიანებს, რომლებიც ტირანიის მძიმე ჰაერს ისუნთქავდნენ, მორჩილად თავწახრილნი ასრულებდნენ ახირებული მოხუცის ყველა კაპრიზს. და რა ირკვევა, აჰა რას ვხედავთ ჩვენ? თურმე „ახალი თაობა" რევანშისათვის ემზადებოდა, სულის სიღრმეში მალავდა ძალაუფლების ხელში ჩაგდების სულისგამხრწნელ ჟინს. ლირის ტირანიას ღრმად გაუდგამს ფეს-

ვები, მისი „სახე“ მის მემკვიდრეებში უფრო დამახინჯებული გადასულა და ახლა ყოველი მათგანი მზადაა ერთმანეთს დაერიოს, გაანადგუროს და ისეთი საშინელებანი ჩაიდინოს, რომელთა მსგავსი ლირს „სიზმარშიც არ მოლანდებია“. თამაშდება „სისასტიკის თეატრის“ კიდევ უფრო სასტიკი სცენები. თუ აქამდე თავზარდამცემი, გამოუცნობი მუქარით სავსე ხმა, რომელიც ჩვენში „ეგზისტენციალურ შიშებს“ იწვევდა, თუ ეს სიღრმეებიდან წამოსული საბედისწერო გმინვა, მწერალ გ. ხუხაშვილის მოსწრებული თქმით, აღიქმებოდა „როგორც სეისმოლოგიური ნიშანი მოსალოდნელი ქარიშხლისა“ („თეატრალური მოამბე“, № 4, 1987 წ.), ახლა ეს „ნიშანი“ ჩვენ თვალწინ უვრცეს პანორამად გაიშლება და პირველი, რომელიც ამ პანორამის ფარდას გადასწევს და „გამოერკვევა“ ლირის მიერ თავსდატეხილი „ტრანსიდან“ — ედმუნდი — ა. ხიდაშელია. ცალ ფეხზე მდგარი, გვერდზე გადახრილი, წყვეტილი ნახტომებით მოემართება იგი ავანსცენისაკენ. გია ყანჩელის მუსიკის მკვეთრი რიტმებით ჰაერში ატაცებული. ხელში შავი, „ფაკირის ჯოხი“ უჭირავს, შავი, გრძელი კუდიანი ფრაკი აცვია, შავი, მავარი ცილინდრი ახურავს. წეღან არ იყო, რომ ჯვალოს ნაცრისფერი კაბა ეცვა, სახეგაცრეცილი, სომნაბულის სიმსუბუქით დადიოდა, თვალებში შესციცინებდა მამამისს — გლოსტერს და კენტის გულის მოგებას ცდილობდა სასტუმროს პორტიეს გულმოდგინებით? სად გაქრა მისი მორიდება, შებოჭილი თავაზიანობა, სხეულის სილბილე — ახლა იგი მხიარული სატანაა, „ლაღი ბუნების“ ლაღი შვილი. ხელში ჟონგლიორის გაწაფულობით ატრიალებს ჯოხს და ცილინდრს, ჟრობატის სიმსუბუქით შეხტება სკამზე და იქიდან დაუფარავი ცინიზმით გვაზიარებს თავის სანუკვარ ზრახვებს. მთელი ეს პლასტიკური ეტიუდი, რაღაც სატანური ძალითაა სავსე. ლირის ქალიშვილები, რიგანი და გონერილი, რომლებიც ჯერ სცენიდან არ გასულან და კვლავ ნაცრისფერი ჯვალოს ტანსაცმელი აცვიათ, თითქოს ამ ძალას დაემორჩილნენო, მაყურებლისაკენ ზურგშექცეულნი იწყებენ პანტომიმურ ცეკვას, ედმუნდის მოძრაობათა და წარმოთქმულ სიტყვათა რიტმს აყოლილნი. თუმც სხეულთ უფარავთ ტლანქი ტილო — მაინც იგრძნობა ვნებააღძრული სხეულის, მამაკაცურ ძალას მონატრებული როსკოპული ურცხვი აღზევება. ედმუნდი თავისი მონოლო-

გის ერთ მონაკვეთში („ნაბიჭვარიო", „მდაბიოო", მერედა რატომ? კეთილშობილთა კანონიერ მემკვიდრეებს რით ჩამოვრჩებით — აღნაგობით თუ ჭკუის სიმრთელით?") წამიერად ლაჯებშუა ამოიდებს და ფალოსივით შეათამაშებს შავ ჯოხს. „აჰ" — ერთდროულად შეჰკივლებენ გაკვირვებული და აღტაცებული ლირის ქალიშვილები და სისხლჩაქროლებულნი უფრო ვნებიანად ასრულებენ გოგი ალექსიძის მიერ შეთხზულ ქორეოგრაფიულ ნახაზს. თეატრმცოდნე პაოლა ურუშაძის თქმით — ედმუნდი, ეს „უსახური „კლერკი" მოულოდნელად ამკლავებს მეფისტოფელურ ზნესა და მის ნირს" („თეატრალური მოამბე", № 5, 1988 წ.). ედმუნდი მას სხვა ანალოგიებისაკენაც უბიძგებს (კერძოდ, იხსენებს მ. ბულგაკოვის ეშმაკებს „არტისტულად რომ იგდებდნენ მასხრად უგუნურ კაცობრიობას").

მაყურებელთა დარბაზისაკენ გამომწვევად მიმართული ედმუნდის სიტყვები ამხელს „ბუნების" მესეული გაგების ცინიზმს— „ლაღი ბუნება ჩემი კერპია, ის ითელად ცვლის თავის კანონებს და ამიტომაც ვემორჩილები".

არნოლდ კეტლს შენიშნული აქვს, რომ შექსპირის არც ერთ ტრაგედიაში იმდენჯერ არ ხდება აპელირება ბუნებასთან, რამდენჯერაც „მეფე ლირში" (15-ჯერ). ბუნების ჰარმონიის ჰუმანისტური აზრი, შექსპირს კორდელიას ბუნებრიობით, გულწრფელობით, ჭეშმარიტ ღირებულებათა ორგანული აღიარებით აქვს გამოხატული (ლირი, — როგორც ვთქვით, — ტრაგედიის დასაწყისს მაღლდება ბუნებრიობის, ბუნების კორდელიასეულ გაგებამდე), ედმუნდი კი ბუნების ქაოსის შვილია, მისი პირველყოფილი ინსტიქტების გამომხატველი. თუ ბუნებაში ყველაფერი დაუფარავად ხდება, თუ აქ ყველაფერი „ღიაა", მაშინ მასაც, ბუნების შვილს („გაშმაგებული ვნების შვილი, მოპარული წუთების პირმშო") უფლება აქვს ასევე ლაღი იყოს, ეთაყვანოს მხოლოდ ერთ ღვთაებას — ბუნებას. აქ ბუნების პანთეისტურ გაგებასთან კი არა გვაქვს საქმე (ასეთ გაგებას იგი დასცინის კიდეც — „სიხარბე, გაუმაძღრობა ცხოვრებას გვინგრევს და საკუთარ უბედურებას მზეს, მთვარეს და ვარსკვლავებს ვაბრიალებთ"), არამედ სწორედ იმგვარ თავისუფლებასთან, სადაც ზნეობის ხსენებაც არ არის. ყოველგვარი „ქიმერებისაგან" თავისუფალი გმირი მაყურებლის

თვალწინ ცინიკურად აშიშვლებს თავის სულს, თითქოს ტკბება მაყურებელთა თვალებში არეკლილი საკუთარი სხეულის გამომწვევი პლასტიკით, თითქოს დარბაზსა და სცენას შორის აღმართულია უხილავი სარკე, რომლის მეშვეობითაც იგი თავის ოინბაზურ ილეთებს ხვეწს. საოცარი აქ ისაა, რომ ედმუნდ — ა. ხიდაშელს, ამ შემთხვევაში, სურს მაყურებელი თავის პარტნიორად აქციოს, თავისი ბნელი ზრახვების თანაზიარი გახადოს, ჩაითრიოს ბოროტების თამაშის სტიქიაში. ამას ნიშნავს სწორედ მაყურებლისაკენ მიმართული მონოლოგი, რომელიც მასთან დიალოგს გულისხმობს. „თვით აღსარების მომენტებში, — შენიშნავს გ. ხუხაშვილი ზემოთ მოხსენიებულ წერილში, — ბოროტებას აქვს მიდრეკილება ყალბი დემონურობისაკენ. რობერტ სტურუა ამ დემონიზმს, ჩვეულებრივ, ადამიანურ სულმდაბლობად აქცევს".

ფერისცვალება და ეტიკეტებისაგან განთავისუფლება მომენტალურად ხდება, თითქოს გმირები იმ წამს ელოდნენ, როცა ლირი პირველ ნაბიჯს გადადგამდა ტახტიდან — მიწისაკენ. ახლა კი მათ თავისუფლად ამოისუნთქეს, განიძარცვნენ ოფიციალური დეკორიუმისაგან და თავაშვებულნი, ანგარიშმიუცემლად გადაეშვნენ ურცხვი ვნებებისა და სისასტიკის მორევში. თ. დოლიძის გონერილი „ვამპირი დიაცის" მთელი ბრწყინვალებით წარმოსდგა. დაუოკებელი ჟინი, ავხორცობა, საკუთარი სილამაზით ტკბობა, ტანსაცმლის ფერადოვნება, მსუბუქი და შემპარავი მოძრაობა და ბოლოს, უსაზღვრო თვითდაჯერება თავის პრაქტიკულ მიხვედრილობაში მას თვითრწმენის ძალას ანიჭებს. ეს არის ქალი, რომელსაც ალერსიანი ღიმილით შეუძლია დაახრჩოს ყველა, ვინც წინ გადაუდგება. მისი სიტყვები არ არის მოკლებული საღ აზრს — მაგრამ ამ „საღი აზრით" ლირის განადგურება სრულიადაც არ არის ძნელი. სპექტაკლში ძალზე აქტიურად „თამაშობენ" ქალთა კოსტიუმები. ისინი გმირის ხასიათის თვისებებს ავლენენ. სპექტაკლის კოსტიუმებთან დაკავშირებით რ. სტურუა ამბობდა: „ლირში" ნაკრები კოტიუმების იდეა უკვე შეგნებულად, თუმცა ცოტა სხვანაირად, გამოვიყენეთ, საზღვარი გადიოდა ლირის სამეფოს დაყოფის პირველ სცენასა და სპექტაკლის დანარჩენ სცენებს შორის. ვიდრე ლირი ძალაუფლების სათავეში დგას, მისი ქვეშევრდომნი, მთელი მისი სამეფო, ჩაცმულია თავისებურ უნი-

ფორმაში. იგი ნიშანია, სახეა, სიმბოლო ლირიკული სამყაროს იმ წესრიგისა, რომელიც ანადგურებს, შლის, უნიფიცირებულს ხდის ნებისმიერ პიროვნებას, ნებისმიერ ინდივიდუალობას“ (ჟურნ. „ტვორჩესტვო“, № 4, 1988 წ.). გონერილის კოსტიუმში ფერების ფლამანდური სიუხვე და ცხოველმყოფელობაა, რაც მისი პატრონის მოჭარბებული მგრძნობელობისაკენ მიდრეკილებას ამხელს.

რიგანა — დ. ხარშილაძეს კოსტიუმი უცნაური კომბინაციების და ჰრელი ფერების ნარევია. ყვითელბუმბულიანი მოკლე ჟაკეტი აცვია, აღმოსავლური, გამჭვირვალე შარვალი, მძივებით მოქსოვილი ქუდი ახურავს. ყველაფერი აჩენს მისი სხეულის სიმსუბუქეს და პროფილის სიმკვეთრეს. იგი მხოლოდ ერთ ასოციაციას აღძრავს — რაღაც ბუნებაში აქამდე უცნობი მტაცებელი, სისხლისმსმელი ფრინველისას. მისი გამყინავი და უემოციო ხმა, სწრაფი მოძრაობა, აგრესიულობა, თავშეუკავებელი სიანჩხლე და ურცხვი სექსუალურობა (შიშველი მუცელი და ზურგი მოუჩანს კოსტიუმიდან) თვით ყველაზე თავისუფალი მორალის ადამიანსაც შეაკრთობს. არის რაღაც მაზოხისტურად შემზარავი მის სექსუალურ ტკბობაში (ჰერცოგ კორნეოლთან — ი. გოგიტიძე) და იმ გააფთრებაში, რითაც იგი თვალს ამოგლეჯს (თითქოს კლანჭით ამოაგდოო) გლოსტერს, შემდეგ დამხობილს ზედ გადაალაჯებს და ამოთხრილ თვალებში ჩააშარდავს. «Регана, в отличие от Гонерильи, не тратит времени на эстетские забавы, у нее другие развлечения в идеале она хотела бы иметь мужской гарем. Сестра-королевы превратились в хищных коронованных шлюх, обе распалены, дали, наконец, волю альчной чувственности, прежде пуритански скрываемой, ныне бесстыдно откровенной» — შენიშნავდა კ. რუდნიცკი („ტეატრ“, № 4, 1988 წ.).

გვაშინებს, შოკს გვგვრის ამ ადამიანთა სისასტიკე და უტიფრობა, ავხორცობა და ამორალიზმი. ამ სამყაროში ადამიანები ლოთობენ, არ ერიდებიან ჰაშიშით გაბრუებას, სისხლის აღრევას, მკვლელობას, ღალატს, ავადმყოფურ მიდრეკილებათა გამოვლენას. ისინი გულუძრავნი არიან სისხლისა და სხვისი ტანჯვების ხილვისას. წონასწორობიდან მხოლოდ მაშინ გამოდიან, თუ მათი სურვილების აღსრულებას რაიმე ძალა გადაუდგა წინ. ჯორჯო სტრელერის თქმით, „ეს „ახალი“ სამყაროა, სადაც, ერთი მხრივ,

ყველაფერზე გაბატონებულია იმის სურვილი, რომ „უცვლელი დარჩეს ის, რაც არის“ და ამ სურვილს დაუმორჩილოს ყველაფერი, არავითარი ანგარიში არ გაუწიოს მორალურ ტაბუს, ხოლო, მეორე მხრივ, საცნაურია თვით ფიზიკურ მოთხოვნათა შეუკავებლობა (ძალაუფლება, ავხორცობა, ინსტინქტები). აქ შამები შვილებს სწირავენ, შვილები მამებს, დები საყვარლებს სტაცებენ ერთმანეთს, მომაკვდინებელ სამსალს აწვდიან, ძმა ძმას ღალატობს და კლავს — ერთი სიტყვით, ადამიანები ერთსულოვნად აუმხედრდნენ ბუნებას, თავდავიწყებით მიეცნენ ინსტინქტებით ტკბობას, რაღაც მანიაკალური ბოროტებით გახელებულნი.

რ. სტურუა უკიდურესად ამძაფრებს ამ სამყაროს საშინელებებს, მიჰყავს იგი იმ ზღვრამდე, რომლის იქით უფსკრულია. მისი მიზანიც ესაა — სურს ლირთან ერთად ჩვენც ჩაგვახედოს ადამიანის დანაშაულობათა უფსკრულში, შეგვძრას, აღგვაშფოთოს ადამიანის სისასტიკის გამო, იმოქმედოს ჩვენზე „ანალოგიების მეთოდით“ (პიტერ ბრუკის გამოთქმაა), „თავს დაგვესხას“ თეატრის ყველა საშუალებით (თვით სცენური ტექნიკაც კი ამ მიზანს ემსახურება, დამაბრმავებელია პროექტორებისაგან შექმნილი ელვა, გამაყრუებელია ჭექა-ქუხილი, გამაოგნებელია სცენის სიღრმიდან წამოსული იდუმალი ხმა — ათიათასობით ადამიანის ტანჯვით ერთდროული ამონაკვნესი), გამოგვიყვანოს წონასწორობიდან და ამ შოკის გავლის გზით, გაგვწმინდოს, გააღვიძოს ჩვენში მთვლემარე ენერგია, აგვამოქმედოს სამყაროს გადასარჩენად. განა მარტო „ლირის სამყაროა“ ასეთი? განა დღეს, ჩვენ თვალწინ არ გაუმართავთ კარნავალი ბოროტებასა და დესპოტიზმს, შეუწყნარებლობასა და სისასტიკეს, და ბოლოს, განა ჩვენ კი არ ავუმხედრდით ბუნებას?! ღრმა აზრი ძევს სცენოგრაფიაში — სცენის „სამყარო“ და მაყურებელთა დარბაზის „სამყარო“ გაერთიანებულია, ერთი მეორეს აგრძელებს ანუ ერთი მეორეში გადადის. დროის საზღვრები წაშლილია, აქ არ არსებობს „გუშინ“ და „ხვალ“ — ეს არის „დღეს “, რომელიც წარსულსაც გულისხმობს და მომავალსაც (სპექტაკლის სხვა რეალიებშიც სჭვივის ეს ტენდენცია, კერძოდ, კოსტიუმებში, მუსიკაში, სცენურ საგნებში და სხვა... მაგ. ვიწრო რკინის ლიანდაგზე შემდგარი ვაგონის ჩონჩხი, სცენის სიგრძეზე (სიღრმეში მიმავალი) ჩამოკიდებული რელსის მოკლე

ნაჭრები და სახრჩობელა — ტახტი ზედ წამომჯდარი მაიმუნით). მაგრამ თუ ეს ყველაფერი ჩვენთვის „თეატრია", ლირისათვის ცხოვრებაა, სინამდვილეა, თუ ჩვენ შეძრულნი ვართ ადამიანთა სისასტიკით, ლირი მთლიანად „ირყევა", მისი გონება საბედისწეროდ ირღვევა და შეშლილობამდე მიდის. მაგრამ მანამდე მან საშინელი ტანჯვის გზებით უნდა იხეტიალოს ცხოვრების გზაზე, სადაც თავისი ერთგული თანამგზავრების თანხლებით გავიდა. «В самом простейшем виде его история — это история пути от короля к человеку, «не больше и не меньше» («no more nor less») история такая трагическая и такая прекрасная, что потрясает все человечество своей жестокой красотой» (ა. კეტლი. გვ. 165).

თუ გავიზიარებთ „მეფე ლირის" გმირების სტრელერისეულ დაყოფას „მოხუცებად" (ლირი, გლოსტერი, კენტი) და „ახალგაზრდებად" (რიგანი, გონერილი, ედმუნდი, კორნელოლი) მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ რ. სტურუას სპექტაკლში ორივე სამყარო თანაბრად გარყვნილია. ახალგაზრდებს კარგად აუთვისებიათ მოხუცთა გამოცდილება და ხშირად უფრო შორს წასულან სისასტიკის გზაზე. თვით კეთილშობილი ედგარიც კი (გ. ძნელაძე), საწყალ თომძად გარდასახული, უდანაშაულო მსხვერპლი თავისი ძმის ინტრიგებისა, ედგარი, რომელიც ბოლოს ღირსეულად სჯის ბოროტებას, სახეში აფურთხებს მამამისს — გლოსტერს და ზურგზე აჯდება ხოლმე.

გლოსტერის ისტორია, რომელიც „სარკისებურად" იმეორებს ლირის ისტორიას, ძალიან მნიშვნელოვანია რ. სტურუას ამ სპექტაკლში (აქვე ვიტყვი, რომ აქ მრავალსიუჟეტიანი პიესის ყველა უმთავრესი ხაზი შენარჩუნებულია, რაც ასე უჩვეულოა რ. სტურუასათვის). გლოსტერის თავგადასავალი არა მხოლოდ „ისტორიაა უკუღმა", არამედ თვით გლოსტერიც ლირის „უკუღმა" ანარეკლია. ეს როლი მსახიობ ა. მახარაძეს და რ. სტურუას ურთულეს პარტიტურაზე აქვთ აგებული. ტრაგიციულად წყნარი, ღირსეული, მიმნდობი და მალემრწმენი მოხუცის ნაცვლად ჩვენ სცენაზე ვხედავთ რთული, წინააღმდეგობრივი ხასიათის ადამიანს, თავისებურად ძლიერს, ეჭვიანს, ფხიზელ პრაგმატიკოსს, რომელიც გულის სიღრმეში ძალიან თამამ ოცნებას ინახავს. თუ პირველ სცე-

ნებში ა. მახარაძის გლოსტერი ფრთხილი პოლიტიკოსია, ჩუმი, მოკრძალებული, დახვეწილი მანერების სასახლის კარის ერთგული გამრიგე და ყოველ წამს ცვალებადი სიტუაციით შეშინებული — თუმც აქვე ჩანს, რომ ლირს გლოსტერი დაახლოებული ჰყავს — ისიც ლანდივით მოძრაობს, ავადმყოფურად ფერდაკარგული. მომდევნო სცენაში, საკმარისია მარტო დარჩეს — მისი სხეული თითქოს ხორცით ივსება, სახეზე სიცოცხლის ფერები ემატება და ჯან-ღონით სავსე პლებეის ემსგავსება. თუ ადრე ლირივით ეცვა, ახლა, მეთევზის უბრალო სამოსი და მძიმე „ბათინკები" აცვია. თუმცა მეფის მსგავსად მასაც ხელში პატარა სათევზაო ბადე უჭირავს, მხოლოდ ესაა — თავზე სამეფო ხელისუფლების აღმნიშვნელი ოქროს სალტეს ნაცვლად ჟოკეის ძველებური კეპი ახურავს (როცა კეპს მოიხდის დავინახავთ, რომ თავზე მოქსოვილი ჩაჩი ახურავს). მსგავსება ლირთან კომიკურადაა დამდაბლებული. მისი მონოლოგი არეული ცხოვრების გამო, გულწრფელი წუხილითაა სავსე. ერთგვარად მაღალფარდოვან სიტყვებს მაყურებელთა ინტიმური განდობის ხასიათს ანიჭებს მსახიობი — ხალათის დიდი ჯიბიდან კანფეტს ამოიღებს, პირში ჩაიდებს და ლაპარაკისას წუწნის, თითქოს ყოველ სიტყვას გემოს ატანსო. მაგრამ ამ კაცში მძვინვარებას სძინავს. საკმარისია ედმუნდს მერყეობა შეატყოს, რომ ეს მოხუცი კაცი ჯანღონით სავსე მამაკაცად გადაიქცევა, თავზარდამცემად დაიბუხუნებს, ორივე ხელს მძლავრად ჰკრავს ამ თვალთმაქც „ნაბიჭვარს", სკამზე დააგდებს, მეორე სკამს ფეხით გაისწორებს და ყოველი სიტყვის შემდეგ ლაჯებშუა დაუნდობლად უბიძგებს, თითქოს სურს კვერცხები მოუჭეჭყოსო (თანამედროვე მაყურებელს ამგვარი დასჯის სურათის ხილვა, უთუოდ, მოაგონებს ჩვენი უახლოესი წარსულის შავ-ბნელ მომენტებს). არც ადამიანის სისხლის ხილვა აკრთობს: როცა ედმუნდი თავისი ძმის — ედგარის მიერ „მიყენებულ" ჭრილობას უჩვენებს, გლოსტერი ჭუარედ და დაუნდობლად დაჰკრავს ხელს სისხლიან ჭრილობაზე. მაშ რატომ დაიჯერა ასეთმა გლოსტერმა ედმუნდის მიერ არცთუ მაინცდამაინც სარწმუნოდ შეთხზული ისტორია ედგარის ღალატისა?! ეს მომენტი შექსპირის უცნაურობათა, უფრო სწორად, მის პოეტურ, პირობით სიმართლეთა რიგს მიეკუთვნება, როგორც ის, რომ მეფე ლირი ვეღარა სცნობს თავის ძველ, ერთ-

გულ ქვეშევრდომს — კენტს (ჯ. სტრელერი ამასთან დაკავშირებით შენიშნავს, რომ „ლირი ვერ სცნობს კენტს, იმიტომ, რომ „არ უნდა იცნოსო“).

ა. მახარაძის და რ. სტურუას ინტერპრეტაციით გლოსტერის მიერ შვილის ღალატის დაჯერება მრავალი მომენტითაა გაპირობებული. ჯერ ერთი, გლოსტერი ხედავს, რომ აიშალა ცა და მიწა, ხედავს თუ რა ადვილად მოიშორა ლირმა კენტი და უსაყვარლესი შვილი კორდელია. ღალატი, მუხანათობა ამ ქვეყნად ჩვეულებრივი ამბავი გამხდარა. ამას გვაგრძნობინებს ა. მახარაძის გლოსტერის პირველი მონოლოგი. „სიყვარული კვდება, მეგობრობა უფასურდება, ძმა ძმას აღარ ინდობს“. ამ საშინელებათა გამო ა. მახარაძე-გლოსტერი ჩვეულებრივი, სასაუბრო კილოთი მოგვითხრობს, რომელიც სარკაზმის და ერთგვარი ნიშნისმოგების ინტონაციითაა შეკაზმული. ადამიანთა სიმახინჯის მოვლენები რაღაც საყველპურო, ჩვეულებრივი შინაურული ლაპარაკის საგანი გამხდარა. ამიტომაც აღარ უკვირს გლოსტერს შვილის ღალატი და ადვილად იჯერებს. მაგრამ აქ მეორე მომენტია კიდევ — გლოსტერი ამ არეულ ქვეყანაში, როგორც საზრიანი და ფრთხილი მეთევზე, დიდი ნადავლის დაჭერას ცდილობს. რატომ არ უნდა იფიქროს მან უფრო დიდი ძალაუფლების ხელში ჩაგდებაზე ახლა, როცა ყველა ერთმანეთს დარევია? მაგრამ ტრაგედია მისთვის, ხოლო ფარსი ჩვენთვის — მაყურებლისათვის ისაა, რომ გლოსტერი ლირის კომიკური ჰჩრდილია და მეფის დიად საქმეთა გამეორება მის შესაძლებლობას აღემატება. ოცნებათა სამყაროში მის გადასახლებას ბრწყინვალე თეატრალური მასკარადის გათამაშებით გვიჩვენებს რეჟისორი. გლოსტერის სასახლეში გვიან შოსულ, გონერილისაგან შეურაცხყოფილ და გამოგდებულ ლირს აქ კიდევ ერთი, ენით აუწერელი დამცირება ელის. მასზე ადრე აქ მოსულა რიგანა და კორნეოლი. ეტყობა მთვრალი ორგიების შემდეგ სასახლემ მიიძინა. ლირს ეგებება, მასპინძელი გლოსტერი, რომელსაც საკარნავალო, შავი ქაღალდის დიდი სათვალე ნიღაბივით აუკრავს სახეზე (მასკარადი ესაა დამთავრდა). მალე აქ გაიმართება ახალი მასკარადი და გლოსტერი მოგვეელინება ბრწყინვალე, ოქროცურვილ მოსასხამში, მაღალ მუყაოს გვირგვინით თავზე. უზარმაზარ ფარს დაეყრდნობა და გ. ყანჩელის ძლიერი

მუსიკის ფონზე, საზეიმო პათეტიკური, სახელმწიფოს მესაჭისა თუ მხედართმთავრის პოზაში ზვიადად მდგარი წარმოთქვამს გრძელ ტირადას. ეს შეუსაბამო, ამაღლებული ტონი, გლოსტერის „თეატრალობა“ კომიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებს (სხვათა შორის კოსტიუმებსაც ყველაზე ხშირად გლოსტერი იცვლის, რაც მისი „თამაშის“ ერთგვარი მიმანიშნებელია). მაგრამ „ახალგაზრდებს“ თვალში ეს მეფე ლირის „რელიქტი“, მეფის ერთგულების გამო, უსაქციკეს სასჯელს იმსახურებს და მთვრალი კორნოული (ცალ ხელში ვისკის ბოთლი უჭირავს), რომელმაც წელან სკამზე ურცხვად იცხოვრა რიგანასთან, იმავე სკამზე გაათოკვინებს გლოსტერს და ამ გაკოჭილ მოხუცს თითს აძგერებს თვალში (მეორე თვალს, სადისტური გახელებით, რიგანა ამოუგდებს). ტკივილისაგან გონდაკარგული გლოსტერი სკამიანად წამოიჭრება, მაგრამ უკუნეთ სიბნელეში დანთქმული იქვე დავარდება. დამხობილს თავზე დაადგება რიგანა და ზედ „დააშარდავს“.

მხოლოდ სიბრმავეში „ეხილება“ გლოსტერს თვალები სინამდვილეზე, ისევე როგორც შემარყეველი შეშლილობის შემდეგ შეძლო ლირმა ჰეშმარიტებათა წვდომა. სპექტაკლის ერთ-ერთი საუკეთესო სცენაა ორი მოხუცის, ორი დევნილი და უძლური ადამიანის — შეშლილი ლირისა და თვალებდათხრილი გლოსტერის შეხვედრა, სტეპივით უკაცურ და უცხო სივრცეში. ლირის არეული გონების წამიერი გამონათებები უმალვე პოულობს თანაგრძნობას გლოსტერში. ა. მახარაძის ხმა ამ სცენაში აღსავსეა ადამიანური სითბოთი, თანაგრძნობით. თუმც თვით ენით აუწერელ ტკივილს — ფიზიკურსა და სულიერს — განიცდის, მაინც ლირისადმი თანალმობა, მისი სულის განკურნების სურვილი ამოძრავებს. მაგრამ ლირი მარტოა თავის ტანჯვაში, შეშლილობაში და არ ესმის გლოსტერის ტრაგიკულად გაბზარული ხმა. ამის გამოც გლოსტერის თანაგრძნობა უფრო იზრდება და უფრო მეტად ცდილობს მასთან ახლოს ყოფნას, რათა, თუნდაც თავისი სხეულის სითბო უწილადოს ქარიშხალში გაციებებული მოხუცი მეფის სხეულს. ლირთან შეხვედრა გლოსტერის თვალახელის დასაწყისია, უფსკრულში დანთქმულ მის სამყაროში თითქოს რაღაც დიადი ტრაგიკული ტკივილი შეიჭრა, შესძრა და თავზარი დასცა. საბოლოო, დამაგვირგვინებელი მომენტია შეხვედრა მის მიერ უსა-

მართლოდ მოკვეთილ შვილთან. საბოლოოა, რადგან კიდევ ერთი დამცირებისა და შეურაცხყოფის გამოცდის შემდეგ, — იგი ყველაფერს „ხედავს“ და უკვე „თვალახელილი“ ეშვება სხვა სიბნელეში — მარადიულ სიბნელეში. აქაც მან ლირის გზა გამოიარა, მაგრამ ისე, რომ დასაწყისის კომიკური შეუსაბამობანი (რაც მას ერთგვარად ლირის ფარსული ანარეკლის გამოსახულებას აძლევდა) მოიხსნა და მათი ადგილი უღრმესმა დრამატულმა განცდამ დაიჭირა. იგი წავიდა ამ ცხოვრებიდან ისე, რომ არავის შებრალებია, არავის მიუტევებია მისთვის საბედისწერო შეცდომები და ცოდვები, რადგან სამყარო სადაც მან ცხოვრება განვლო, უსიყვარულო, უთანაგრძნობო, ულმობელი სამყაროა. აღარც ლირმა გაუგო და უთანაგრძნო და არც შვილმა — ედგარმა აპატია და შეიფარა... ერთობ მძიმე აღმოჩნდა ედგარისათვის მამის მანიაკალური ეჭვიანობა...

სცენაზე წარმოდგენილი სამყარო კი, მძიმედ დაჭრილი, კვნესის, ოხრავს, იდუმალი ხმების გრგვინვით აუწყებს ადამიანებს მოსალოდნელ კატასტროფას, მაგრამ ისინი — საკუთარ ვნებათა ორომტრიალში ჩართულნი, ვერ ხვდებიან ბუნების გამაფრთხილებელი ხმების აზრს. მხოლოდ ლირი მიემართება თავისი ტანჯვის გზით ამ აზრის გაგებისაკენ, საკუთარი თავის ხელახალი შეცნობისაკენ და მას ორად ორი ადამიანი უწევს თანაგრძნობას — მასხარა და ედგარი, „საწყალ თომად“, მათხოვრად გარდასახული (ცენტს სპექტაკლში სიუჟეტური ფუნქცია აკისრია, იგი ამბების მეთვალყურეა და ძალზე მკრთალად თუ გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას).

შექსპიროლოგთა შორის, ერთ-ერთი ცხარე დავის საგანია მასხარას სახის ორგვაროვნება. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მასხარას მოულოდნელი გაჭრობა. რეჟისორი ჯ. სტრელერი იმასაც კი ფიქრობს, რომ მასხარა უსქესო არსებაა... ჟ. ლოლაშვილის მასხარაც პირველ ხანებში გვაბნევს თავისი მრავალსახოვნებით. უცნაურია მისი პირველივე გამოჩენა სცენაზე. სწრაფი მუსიკალური პიჩიკატოების რიტმზე იგი მუხლებზე დაჩოქილი შემოიპრება სცენაზე, პირდაპირ ლირს მიაშურებს, თავს კალთაში ჩაუდებს. შავი თმები გაბურძგვნია, გრძელი შავი სერთუკი და დახეული ფეხსაცმელი აცვია. შეიძლება ცირკის კლოუნს შევადა-

როთ ან ძველ, საწყალ არტისტს, რომელსაც ახლა უკვე ეს ცხოვრება მიაჩნია სცენად და თავის ხელობას — მუშაითობას — არ ღალატობს. მაგრამ მის აზრით სავსე, ელვარე შავ თვალებში რაღაც დიდი ტკივილი და სევდა იმალება. მწარე ხუმრობებს, რომლებშიაც უფრო მეტია სიბრძნე ვიდრე მახვილსიტყვაობა, იგი სწრაფად. მსუბუქად წარმოთქვამს, თითქოს არც კი უნდა შეაგნებინოს ლირს სიმართლე. ტახტი — სახრჩობელა — დაზგაზე შემდგარი (სხვათა შორის — ძალაუფლების მარადიული და ეფემერული სიდიადის გამომხატველი ეს საგნობრივი მეტაფორა მხოლოდ ლირსა და მასხარას უკავშირდება) მასხარა — ჟ. ლოლაშვილი თავის მონოლოგს პლასტიკური ეტიუდების სერიაზე აგებს, რომლებშიც უმალ მის მიერ წარმოთქმული სიტყვების ირონიულ-გროტესკული ქვეტექსტია გახსნილი. გადაკრულად ნათქვამს ამკარა ჟესტი „ამხელს“, ხოლო პირდაპირ თქმულს, სხვა ჟესტი „ფარავს“. ჩვენს წინ მართლაც არტისტია, რომელიც, ამავ დროს, დასცინის თავის ხელობას, რადგან იგი ახლა მხოლოდ კარის მასხარაა.

პათეტიკური თეატრალური ჟესტით გადაიგდებს ხოლმე მხარზე ფრაკის კალთას, როგორც რომანტიკული გმირი... თავის გაბედულებას, რომელიც ზოგჯერ თავხედურ რისკს უახლოვდება, არტისტულ ბრწყინვალებაში „ახვევს“, „თეატრალიზებით“ ეუბნება სიმართლეს ყველაზე „სასტიკი თეატრის“ შემქმნელს.

ლირი სიმპათიითა და თანაგრძნობით შესცქერის მასხარას მთელ ამ ოინბაზობას — თითქოს ცდილობს მის ხუმრობას ტონი მისცეს, მხარი აუბას, მაგრამ ნელა, შეუმჩნევლად — ღიზიანდება. თოკი, რომელიც აქ საიდანღაც გაჩნდა, სამარადჟამოდ გადააბავს ერთმანეთს ამ ორ ბრძენს. კისერზე თოკგამობმული ხან ლირია და ხან მასხარა. ხუმრობით დაწყებული სცენა (კისერზე თოკგამობმული ლირი ბალღივით თამაშობს „ცხენობანას“) მწარედ მთავრდება — დაჩოქილ ლირს წინ წამოუცუცქდება მასხარა, თოკს დაბლა დააგდებს საკრამენტივით და ამით უჩვენებს თუ რა დარჩება მისი მეფობიდან. ალერსი და წყრომა, გულითადობა და აგრესია აქ ერთმანეთს ენაცვლება (ერთ მომენტში ლირი კინაღამ დაახრჩობს თოკით მასხარას). ჟ. ლოლაშვილის — მასხარა, ბეწვის ხიდზე გადის, სიკვდილს ეთამაშება თავისი სკრაბეზული ხუმრობებით და ჩვენ გვგრძნობთ, რომ მიუხედავად სითამა-

ვისა, შიში მაინც სადგურობს მის არსებაში, ვხედავთ, რომ ყოველ თამამ ფრაზას თუ მოძრაობას შეცბუნებული მზერით ამთავრებს, ამთავრებს მრავალწერტილით, უკან დასახევ გზას და ნათქვამის გადათქმის, გადასხვაფერების შესაძლებლობას იტოვებს.

ჟმიტომაცაა, რომ მწარე, გულისგამაპობელი სიმართლეს დაჩოქილი წარმოთქვამს, მორჩილების ამ გამომხატველი რიტუალით არბილებს თავისი ულმობელი დარტყმების სიმკვეთრეს, მაგრამ მეორე წუთს წარმოუდგენლად თამამია: „დაოთხილ“ ლირზე გადამჯდარი ჭკუას არიგებს და „მორჩილი“ ლირიც კვერს უკრავს სიცილით („ხუმრობის“ მიღებულ წესს არც ეს მონარქი არღვევს). შემდეგ ლოკოკინას დაიჭერს ხელში და უჩვენებს მეფეს — ამასაც კი აქვსო საკუთარი სახლი. საუბრისას, მიწაზე დადებულ ლოკოკინას ლირი უნებურად დაადგამს ფეხს და გასრესს. მასხარა სასოწარკვეთილი, ხმამაღლა წამოიყვირებს: „შენ რომ ჩემი მასხარა ყოფილიყავი, სულს ამოგხდიდი ცემით, ჯერ ადრე რომ დაბერდი“, რ. ჩხიკვაძის ლირი კი დაღლილი და შეფიქრიანებულია ამ დროს. ეს წუთია, საშინელი განრისხების ჟამს ქალიშვილი მოიკვეთა. თავის მწარე ფიქრებში ჩაძირული ლირი, სკამზე დაღლილი ჩამომჯდარი, უსმენს თავის მასხარას და ვგრძნობთ, რომ ისევ „იქ“ არის, „იქ“ აგრძელებს არსებობას, სადაც ასეთი ქარიშხალი დაატრიალა. მის სახეზე ღიმილი კრთება, გულთბილი სიცილითაც კი ეპასუხება და აჰყვება კიდეც მასხარას წამოწყებულ თამაშს, მაგრამ გულის სიღრმეში გაჩენილი ბზარი არ ასვენებს და თანდათან ხელახლა ერევა ბრაზი. ამას გრძნობს ჟ. ლოლაშვილის მასხარა და ცდილობს შეარბილოს თავისი მკვახე სიტყვები. ამ სცენაში რ. ჩხიკვაძე და ჟ. ლოლაშვილი გვაგრძნობინებენ, რომ მათ გმირებს შორის არსებობს ურთიერთობათა სითბო იმ ზომით, რაც სიუზერენსა და მის ჭკვიან და ერთგულ მსახურს შორის ძრის შესაძლებელი. აქვე რ. ჩხიკვაძის ლირში ჩვეულებრივი, ადამიანური სხივი პირველად აკიაფდება (ჯერ ძალიან მკრთალად). მისი ბედუკუღმართობის ნებაყოფლობით გაზიარებელი მასხარას თვალწინ ითმენს იგი აუტანელ დამცირებას და შეურაცხყოფას ქალიშვილებისაგან. აქ მეფისა და მასხარას ურთიერთობაში ძალზე საგულისხმო მომენტია შეტანილი: რ. ჩხიკვაძის ლირს რცხვენია მასხარასი. ვინ არის მასთან შედარებით მასხარა, მაგრამ სწო-

რად ის უკლავს გულს, რომ ამ საცოდავი, უპოვარი კაცის თვალწინაა დამცირების უფსკრულში გადასროლილი (განა მასხარა არ აფრთხილებდა, მძიმე დრო დაგიდგებაო?)... არავინ არ უნდა ხედავდეს მის დამცირებას. მაგრამ რაც უფრო მძიმე ხდება მისი მდგომარეობა, მით უფრო იცვლება ჟ. ლოლაშვილის მასხარას დამოკიდებულებაც. მისი მკვახე სიტყვა-პასუხი ლმობიერებას იძენს და თუმც სიმართლის თქმაზე ჯიუტად არ იღებს ხელს, მაინც ცდილობს ახლოს იყოს მასთან.

პირველი, მოულოდნელი დარტყმებისაგან მხრებჩამოყრილ, დაჟეჟლურებულ ლირს გვერდით დაუდგება, წელში გაიმართავს (აჩვენებს თუ როგორი არტისტული ღირსებით უნდა გაიმართოს წელში და თავაწეულმა მხნედ გაიაროს) და ისე გაუშვებს ახალი განსაცდელისაკენ: „მედგრად, ლირო, შედგრად! წინ კიდევ ბევრი რამ გველის! ქარმა დაბერა, ქარმა დაბერა“. ჟ. ლოლაშვილი თანაშობს ტრაგიკული ბედის ადამიანს, რომელიც სიმართლის თქმისათვის არის განწირული. სიმართლე! აი მისი ბედისწერა. რა შესაბრალისი სიცილ-ტირილით, ცრემლნარევი ღიმილით წარმოთქვამს ამ ფრაზას: „არა, არა, საშინელი ხელობა მაქვს, საშინელი! მაგრამ მაინც არ გაგიცვლი ჩემს ძდგილს“. მაგრამ მასხარას უბედურება სხვაცაა — იგი ლირის ტრაგედიის აუცილებელი მონაწილეა, მისი ვაების და აღსასრულის თანმდევი სული. თუ აქამდე რ. სტურუას „ამაღლებული“, ტრაგიკული გმირები — ტრაგიფარსის სამყაროში ამთავრებდნენ სიცოცხლეს, აქ მან და ჟ. ლოლაშვილმა მასხარას გროტესკული ფიგურა ღრმა ადამიანური ტკივილებით და განცდებით აავსეს, აქციეს იგი ტრაგიკულ გმირად, და როგორც ეს ტრაგიკულ გმირს შეეფერება — მისი სიცოცხლე სიკვდილით დაასრულეს სცენაზე... შეშლილობის ზღვარზედე მისული ლირი, მტანჯველი ჰალუცინაციების შემდეგ, სამგზის გაუყრის მუცელში დანას...

პირველ მოულოდნელ დარტყმას ჟ. ლოლაშვილის მასხარა გაოცებული სახით და ღიმილით ხვდება, მეორე დარტყმაზე, ფეხის წვერებზე შემდგარი, ღრმად ჩაისუნთქავს და უკვე აშკარად გაოცებული შეხედავს ლირს თვალებში, მესამეზე კი მოხტევებელი, ყოვლისშემცნობი და ყოვლისგამგები კაცის სახით ეშვება ძირს. ლირი? რ. ჩხიკვაძის ლირის მოძრაობა რბილი და უანგარი-

შოა, თავისი აზრდაკარგული თვალებით პირდაპირ უმზერს თვალებში მასხარას და მხოლოდ მესამე დარტყმაზე უბრუნდება მის თვალებს აზრი, იგი მიხვდა, რაც ჩაიდინა, მიხვდა, მაგრამ უკვე გვიან იყო, რადგან, ჩემი აზრით, ამ წუთებში მან უფრო მნიშვნელოვანი რამ ჩაიდინა, ვიდრე გოსმიუცემელი მკვლელობაა. რ. ჩხიკვაძის ლირმა მოკლა არა მხოლოდ მასხარა, არამედ ლირი მასხარაში; მოკლა უკანასკნელი ადამიანი, რომელიც ამ სამყაროსთან აკავშირებდა, მოკლა და უკან დასახევი გზა მოიკვეთა, მისდამი ერთადერთი კეთილად განწყობილი ადამიანიც ჩამოიშორა, რომ სულ მარტო დარჩენილიყო ისედაც უკაცრიელ სამყაროში. ეს თვითდასჯა უფროა, ვიდრე სხვისი მკვლელობა. რა გენიალურად ჩასწვდა გალაკტიონი ლირის ტრაგედიას! სამყაროს უსასტიკეს სტეპში ლირს თან ახლავან კენტი, მასხარა, საწყალი თომა, გლოსტერსაც შეხვდება ბოლოს — მაგრამ იგი ყოველთვის მარტოა... („და მე ავტირდი ვით მეფე ლირი, ლირი ყველასაგან მიტოვებული"). ჩემი ვარაუდით, ეს აზრი ძევს ამ სცენაში, რომელიც შექსპირის ღალატად ჩაუთვალეს რეჟისორს (შეგახსენებთ — შექსპირთან მასხარა არ კვდება, იგი უცვალოდ იკარგება), სინამდვილეში კი, თუ არ ვცდები, ეს შექსპირის პოეტიკის ღრმა წვდომაა სწორედ... მკვდარი მასხარა — ჟ. ლოლაშვილი უეცრად ჰაერში აიჭრება და გვერდულად, ცალ ხელზე და ერთ ფეხზე დაყრდნობით, ხტუნვა-ხტუნვით გადის სცენიდან.

მასხარები უკვდავები არიან?!

„მასხარას შენიშვნები ჟღერს, როგორც თავისებური ქოროს პარტია, როგორც კოტრაპუნქტი პიესის ძირითადი თემებისადმი" (ა. კეტტლი) მასხარა ხომ ისაა, რაც ლირმა ღაკარგა — საღი აზრი და გონიერება... ამავ დროს, იგიც ხომ მასავით მარტოსულია, საცოდავი, სუსტი, დაუცველი არსება (ფეხიდან სისხლი სდის და კოჭლობს, ხელში თავისი ცალი, დიდი ფეხსაცმელი უჭირავს), ხშირად მოსთქვამს თავისი ბედის გამო და, წარმოიდგინეთ, ბედნიერი ღიმილით იღებს სიკვდილს ლირის ხელისგან. მაგრამ ეს სიკვდილი გულისმომკლელია სწორედ ახლა როცა ჩვენ დავინახეთ თუ როგორ შეიბრალა ლირმა მასთან ერთად ქარიშხალში მოხვედრილი მასხარა, როგორ დაიფარა გათოშილი მისი სხეული — თვითონ გაიხადა სამოსი და მასხარას აცახცახებულ

მხრებს მოახვია. „ჩემო ბიჭუნავ, შე უსახლკარო მათხოვარო, შედი, დაიძინე“... ამ საშინელ სიცივეში და ქარიშხალში (როცა ძაღლსაც არ გააგდებენ გარეთ) ლირმა პირველად იგრძნო თუ რას შეიძლება განიცდიდეს უთავშესაფარო, ღატაკი, შიშველი ადამიანი.

„თქვენ — ღატაკებო, უსახლკარონო, გონთმიმხდილნო შიმშილისაგან, ახლა სადა ხართ? როგორ უძლებთ ამ წყეულ ღამეს? წინათ ამაზე არასოდეს არ მიფიქრია“.

გაოცებულმა გაიგო თუ რა სუსტია, უმწეოა ადამიანი ბუნების სტიქიონის წინაშე — „ნუთუ ადამიანი სულ ეს არი? მასხარამ გააგებინა ეს... აქ მთავრდება მისი როლიც ლირის თეატრში... იგი აღარ არის საჭირო და ამიტომაც ჭრება — შექსპირთან უგზო-უკვლოდ, რ. სტურუასთან — სიკვდილით. მ. ვოლანდინასა და ვ. ივანოვს მიეჩნიათ, რომ ლირი მასხარას კლავს «В забытьи рассудка», ხოლო კ. რუდნიცკი თვლის, რომ «Лир убивает Шута не в забытьи, а обороняя свой разум».

მაგრამ რ. ჩხიკვაძის ლირს უკვე აღარ ძალუძს დაიცვას თავისი „გონი“. იგი „ტვინში დაჭრილია“ — მის მიერვე აშვებული ბოროტების ახლანდელი საშინელებებით. ვერავის დააბრალებს საზოგადოების გახრწნის ამ შემაძრწუნებელ ეპიზოდებს — იგია ყველაფრის სათავე. ესაა მხოლოდ ბოროტება ისე შორს წასულა, ისე ზეიმობს თავის თავისუფლებას, რომ ლირის გონებას აღარ ძალუძს მისი საზღვრების მონიშვნაც კი. თეატრმცოდნეები დ. მუმლაძისა და ვ. ჭართველიშვილის ფრიად საინტერესო დიალოგში („საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.). რ. სტურუას ამ სპექტაკლის ესთეტიკაში ხედავენ მიახლოებას აბსურდული დრამის გროტესკთან, თუმცა იმასაც შენიშნავენ, რომ „აბსურდის თეატრი სჭყაროს გროტესკულ განცდას ემყარება, მაშინ როცა სტურუას სპექტაკლი... აღწევს გროტესკული მსოფლგანცდის შეროვებას ტრაგიკულ მსოფლგანცდასთან“.

რ. სტურუას სპექტაკლის სამყარო „სახეშეშლილია“ (შემთხვევით არ არის აქცენტირებული სპექტაკლის დასაწყისშივე კენტის მიერ თქმული „ლირი შეიშალა“), აყრილია, ადამიანურ ურთიერთობათა ყოველგვარი საზომი მოშლილია, ყველა ინსტინქტი ურცხვადაა გაშიშვლებული, ეროტიზმსა და სისასტიკეს ერთმანეთის-

თვის მჭიდროდ ჩაუვლიათ ხელი და გრანდიოზული კარნავალი გაუმართავთ. აშკარაა გროტესკულ-აბსურდული ეგზისტენცია და აი, ასეთ სამყაროში მიიკვლევს გზას ლირი საკუთარი არსის შეცნობისაკენ და სწორედ ამ პროცესში ვგრძნობთ რ. ჩხიკვაძის მიერ „ტრაგიკულ მსოფლგანცდის“ უმძაფრეს წამებს. აბსურდის თეატრის გმირივით სამყაროს „სიცარიელეში“, „უკაცრიელობაში“ გამოგდებული ლირი, არა მარტო საკუთარ უმწეობას შეიცნობს სამყაროს დაუნდობლობის პირისპირ, არამედ საერთოდ ადამიანის მიუსაფრობას, სისუსტეს, მის საცოდაობას. მხოლოდ საკუთარ თავზე დატეხილი უბედურების შემდეგ შეძლო სხვისი ტანჯვის სიღრმეების წვდომა. გროტესკულ-აბსურდულ სამყაროში მოქცეულ ლირის ღრმა ადამიანური განცდები, მისი თვითირონია, ასე ბრწყინვალედ გამოვლენილი მსახიობისა და რეჟისორის მიერ, ამ სპექტაკლის ერთ-ერთ უმთავრეს ღირსებად მიმაჩნია. პოლისტილისტიკის და მრავალხმიანობის ამ რთულ კონტრაპუნქტში „ჩასმული“ ფსიქოლოგია შერწყმული „კლასიკურ აბსურდიზმებთან“— ზემოქმედების დიდ ძალას იკრებს. რ. ჩხიკვაძე თანდათანობით, დიდის ოსტატობით გვიჩვენებს გადასვლას ლირის ერთი მდგომარეობიდან მეორეში. აქ არ არის მკვეთრი ნახტომები, მოულოდნელი შემობრუნებანი: წვეთობით გროვდება მის არსებაში ტანჯვის ვნებანი. გაოცებას („როგორ მიბედავ“ — შეჰყვირებს გონერილს, რომელმაც მათრახი ესროლა მას) ენაცვლება აღშფოთება, აღშფოთებას — თავდავიწუებამდე, შეშლილობამდე მისული ძვრა. ასეთ დროს ჩვენში იღვიძებს თანალმობის აქამდე მიძინებული გრძნობა და მისი სულიერი ტკივილებისაგან ჩვენშიც იძვრის რაღაც შეუცნობელი ძალა, რომელსაც ძველი ბერძნები „კათარზისს“ უწოდებდნენ. ჩვენი თანაგრძნობა იმ წუთიდან იწყება, როცა ლირის სიამაყე თანდათან იმსხვრევა და მის ინტონაციაში ჩნდება შესაბრალისი და ლმობიერი ინტონაციები — ლირი ეძებს კომპრომისს ქალიშვილებთან, შიდის დათმობაზე და სწორედ ამ დროს აწყდება ენით უთქმელ გულქვაობას. მანამდე მან — ჯერ კიდევ მეფური ღირსებით აღსავსემ, კინაღამ შუაზე გაგლიჯა გონერილა, რომელმაც ოსვალდის დახმარებით (მსახიობი დ. პაპუაშვილი) დიდი შეურაცხყოფა მიაყენა (აქეთ-იქით ამოუდგნენ, იღლიებში წაავლეს ხელი და „ტახტ-სახრჩობელაზე“ შეაგდეს, რო-

გორც უსულგულო რამ ფიტული). სიბრაზისაგან გახელებულ ლირს ძლივს დაუსხლტება გონერილა და როცა მეფე გარბის სცენიდან, ოთხზე დამდგარი გონერილა საშინელი ხმით იწყებს სარკასტულ სიცილს და ასევე ოთხზე დამდგარი გაჰყვება ერთხანს, რაღაც ცხოველურ, ატავისტურ ინსტინქტს აყოლილი. მაგრამ ლირი ყველაზე მეტად მაშინ კი არ არის დამცირებული და განადგურებული, როცა ქალიშვილები უტიფრად ახლიან ხოლმე პირში საშინელ სიტყვებს, არამედ, ესეც რ. სტურუასეული პარადოქსია — სწორედ იმ სცენაში, სადაც მას რიგანა და გონერილა ეალერსებიან, ტკბილ სიტყვებს ეუბნებიან (ქვეტექსტი საშინელი ცინიზმითაა საგრძნობი), ჭკუას ასწავლიან და ბავშვივით „ანებივრებენ". ეს არის გლოსტერის სასახლეში გატარებული საშინელი ღამე, ღამე რაღაც მისტიკური კარნავალ-მასკარადისა, როცა თვალახვეული ლირი — რ. ჩხიკვაძე შესაბრალისად დარბის თავის ქალიშვილებს შორის, რომლებიც სცენის ერთი კუთხიდან მეორეში გარბიან და ტაშის დაკვრით ამცნობენ თავის აღგილსამყოფელს. სცენის კულმინაციაა: ყოველი მხრიდან გამოდიან შავად შემოსილი, ნიღბიანი ადამიანები, ნელა, მუქარით უახლოვდებიან მასხარასა და ლირს. შეშინებული მასხარა ყვირილს იწყებს, ლირი კი გაოცებული, დაბნეული, საწყალობლად დაპატარავებული უყურებს ამ ნიღბოსნებს, რომლებიც შეესევიან მას, ფეხებში, მკლავებზე უხეშად სწვდებიან და ჰაერში რამდენჯერმე ისვრიან ბურთივით. საერთო ხმაურში, ყვირილში, მუსიკის ხმებში იკარგება მასხარას ხმა, ჰაერში უმწეოდ ხელგაშლილი ლირის ფიგურა ხან ადამიანთა ბნელ მორევში ინთქმება, ხან მაღლა აიჭრება (ეს სცენა მე მაგონებს დონ კიხოტისა და სანჩოს „აბურთავებას" ფუნდუკის გალავანში). მეხსიერებაში ყველაზე მძაფრად აღიბეჭდება ხელებგაშლილი, თითქოს ჰაერში დაყოვნებული, ლირის სხეული...

პიესის ერთ-ერთი ურთულესი სცენა — „ქარიშხალი" — მეტად თავისებურად არის გადაწყვეტილი. აქ ისმის გამძვინვარებული სტიქიონის გრგვინვა (ბუნების სტიქიონური მღელვარება შექსპირთან ადამიანის შინაგანი აბობოქრების ადეკვატურია, აძლიერებს, რელიეფურს ხდის მას), — ოდნავ ირხევიან სცენის სიგრძეზე დაკიდებული რკინის მოკლე ძალაყინები. სპექტაკლი, რომელიც სხვა სცენებში გვაოგნებს ძლიერი ხმებით, მუსიკის რიტმით, ბუნების იდუმალი ამოკვნესით და სხვადასხვა დადგმითი ეფექტე-

ბით, აქ „სდუმს“. ყურადღება კონცენტრირებულია მსახიობზე და რ. ჩხიკვაძემ უნდა გამოხატოს ლირის სულში დატრიალებული ტრაგედია. „...ქარიშხალს ჩვენ როგორღაც „ვაუცხოებთ“, ვდევნით მას ლირის შლეგურ „ცნობიერებაში“ და, ამდენად, ეს ქარიშხალი მას მხოლოდ ელანდება“ (რ. სტურუა. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1983 წ.). კ. რუდნიცკიც შენიშნავს რომ:

«В его партитуре нет разбушевавшихся стихий — они бушуют в помрачeнной душе Лира» («Театр», № 4, 1988). მართლაც, ჩვენ ვხედავთ გონიერებისა და შეშლილობის ზღვარზე მყოფ რ. ჩხიკვაძის ლირს. მის დიდ თვალებში ირეკლება შიში (გრძნობს მოახლოებულ საშინელებას — შეშლილობას) და საოცარი მიამიტობა, რასაც მოსდევს სულიერი წონასწორობის რღვევა, ანგარიშმიუცემელი მოძრაობა სცენაზე და ბოლოს, ტახტსახრჩობელაზე შემდგარი, თმააშლილი, თვალებში გიჟური ნაპერწკლის ელვარებით, ინსტინქტურად ჩაჰყვება ხელს სახრჩობელიდან ჩამოშვებულ ყულფს და მთელის ხმით (აქ პირველად მიმართავს მსახიობი ერთგვარ რომანტიკულ-პათეტიკურ თეატრალურ ჟესტს) მოუხმობს ქარიშხალს, რათა წალეკოს ეს ცოდვიანი ქვეყანა: „იღმუვლე, ქარო, ცავ, ნიაღვრად ჩამოიქეცი, ელვავ, ცეცხლი გადმოაფრქვიე!“. ამ სულიერი შერყევის, სტრესის გადატანის შემდეგ რ. ჩხიკვაძეს ლირი წყნარია, მისუსტებული და მხოლოდ მის ცნობიერებაში გაჩენილი ქიმერული ხილვები აძლევენ იმპულსურ ბიძგებს (ბავშვის სათამაშოსავით დაათრევს თოკზე გამობმულ ფარანს, ჯოხზე გადამჯდარი „დაჯირითობს“) და ეს წამიერად გაჩენილი შინაგანი სურათები „სასამართლოს“ სცენაში იღებენ სიტყვიერ-პლასტიკურ სახეებს. მღელვარების გარეშე შეუძლებელია ვუყუროთ თვალდათხრილი გლოსტერისა და გონდაბინდული ლირის შეხვედრას. აქ იყრის ორი მოხუცის აქამდე პარალელურად მიმდინარე ტრაგიკული ისტორია, აქ იპოვეს ერთმანეთი, სულის სიღრმეში დაგროვილი ვარამის შების მომცემი წამი, მაგრამ სიახლოვე-სიშორე ენაცვლება ერთმანეთს. ლირი სცნობს გლოსტერს — „თვალებით გიცანიო“ — და დაუნდობლად მოუსვამს თითებს შავით ამოვსებულ გუგებში, შემდეგ მათი სხეულები ერთმანეთს გადაეხლართებიან სცენაზე. დამხობილები (საერთოდ, სპექტაკლში მრავალი მიზანსცენაა გადაწყვეტილი

„დაბლა“, როცა ადამიანები ძირს აგდიან), ვერ გაიგებ ეალერსებიან თუ შეჰიდებიან ერთმანეთს. არა, ეს უმალ შეჰიდებაა, რადგან ლირი, ფაქტიურად, თავიდან იშორებს გლოსტერს, არ სურს მასთან ყოფნა. ამ ორი მოხუცის გზები აქ სამუდამოდ იყრება: თვალდათხრილი გლოსტერი ტოვებს შეშლილ ლირს:

«Это грандиозная аллегория о старости, о страдании, которое лишает зрение, но пробуждает внутреннее ядро человеческой души, эта игра в возможность безумия, заложенного в каждом человеке, это рассказ о том, что приключается со старыми структурами — верованиями — ритуалами — мифами — чуствами — образами»... (Д. Стрелер, «Театр для людей», стр. 279).

...უკიდურესად გამძაფრებული სატანური ვნებების სამყაროში, რომელიც თვით ლირის შექმნილია, საკუთარი თავისა და ჭეშმარიტების შესაცნობად ორი გზა დარჩენია ლირს — შეშლილობის გზა და ტანჯვის გზა.

„ქარიშხლის“ სცენაში გადატანილი არაადამიანური სულიერი შერყევის შემდეგ, სიჩუმე ჩამოწვება. სიჩუმეა ამ უდაბურ მიწაზე, სადაც ბრძები და შლეგები დაეხეტებიან და სადაც ქარიშხლები არყევენ ყოველივეს. დასუსტებული ლირის სხეული ძირს ასვენია ამ „სცენა-სამყარო-თეატრის“ (ჯ. სტრელერის გამოთქმაა) სიმარტოვეში. სულის განმკურნავი, სიმშვიდის მომგვრელი ძილის შემდეგ ხდება „ლირის გამოფხიზლება“. ნელა, მძიმედ უბრუნდება ამ ქვეყანას ლირი. ძილ-ღვიძილის ბურანს მცირე ხანს კიდევ ტყვეობაში ჰყავს მისი ტანჯული სული. ნელა მოდის „ჩვენსკენ“. დაბინდული გონება კვლავ უაზრო სიტყვებს ეჯიდება. იგი ვერავის ვერ სცნობს. „კუბოდან რატომ ამომიღე, ნეტარო სულო“ — გაბზარული ხმით ამბობს იგი. უაზროდ შესცქერის კორდელიას, თითქოს ისევ სიბნელიდან იმზირება. „გიცნობ, სული ხარ. ამ ქვეყნიდან როდის წახვედი?“ მაგრამ, აი, მისი მზერა შეჩერდა კორდელიას გალიაზე, რომელშიაც იადონი ფარფატებს.

თითქოს უხილავმა ხელმა გადასწიაო ლირის თვალებში ჩამოწოლილი ნისლი და მან იცნო კორდელია. მაგრამ სიხარულმა როდი აავსო მისი არსება. რ. ჩხიკვაძე — ლირი დამნაშავე ადამიანის მორჩილი ხმით მიმართავს მის წინ დაჩოქილ კორდელიას

(„გთხოვთ, დამლოცოთ!“) — „გემუდარები, ნუ დამცინი — ერთი უმწეო, უგუნური ბერიკაცი ვარ“, ხოლო მცირე ხნის შემდეგ გულის სიღრმიდან წამოსული, ვედრებით: „მაპატიე, შემინდე, შვილო“.

გამოღვიძებული ლირი „ახალი ლირია“ — თვალახელილი, სიკეთით და ადამიანური სითბოთი სავსე, მიმტევებელი და ყოველივეს შემცნობი, მაგრამ უკვე გვიანაა... ამ განსაცდელის გავლის შემდეგ ინგრევა მტრული სამყარო ლირის „გარეთ“ და მის „შიგნით“. სცენის სხვადასხვა მხრიდან გამოცოცებული, ხოხვით დაძრული ადამიანების შავი ფიგურები შემაზრზენ შთაბეჭდილებას ახდენენ. როგორც უფსკრულიდან ამოხეთქილი შავი ლავა, ისე მოიკლაკნება სცენაზე ეს მასა და წალეკვით ემუქრება ყველაფერს რაც მიწის ზევითაა. ეს შავად შემოსილი, უსახური ადამიანები მისცვივდებიან ლირსა და კორდელიას, ხელში აიტაცებენ, მხრებზე გაიდებენ და საშინელი ხმაურისა და კივილის ფონზე სხვადასხვა მხარეს გაიტაცებენ. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ერთი მთლიანი სხეული შუაზე გაგლიჯესო — ერთმანეთისაკენ ხელგაწვდილნი კორდელია და ლირი სასოწარკვეთილი, ტრაგიკული სახეებით — სცენის სიღრმეში ჩამოწოლილ სიბნელეში იკარგებიან.

ამავე სიბნელიდან გამოდის კვამლი, ნელა ეფინება სცენის მთელ სივრცეს, ისმის მიწის სიღრმიდან წამოსული გუგუნის ხმები, ირგვლივ ყოველივე ირყევა, იშლება. სცენაზე დარჩენილი ადამიანები ერთმანეთს ეხლებიან, ეცემიან, იკეცებიან. კიდევ უფრო მძლავრად გაისმის გუგუნი, პროჟექტორების მკვეთრი სინათლე თვალისმომჭრელად აპობს კვამლს, ჯერ შეზანზარდა, შემდეგ სულ დაიშალა, გარდმოიქცა „ლირის თეატრის“ იარუსები, კვამლის ბუღში, ზემოთ მოჩანს ჰაერში მოქანავე ადამიანის ფიგურა, რომელიც ზევიდან გადმოყუდებული დასცქეროდა ქვემოთ, სცენაზე გათამაშებულ ადამიანურ დრამას და ახლა უმწეოდ ქანაობს აფეთქებული ქაოსის თავზე... ისევ სრული სიჩუმე. კვამლის ბოლქვები ნელა იშლება და ღრუბელივით ფართოვდება. ნელი ნაბიჯით შემოდის ლირი, ძლივს მოათრევს მხრებზე თოკგამობმულ კორდელიას უსიცოცხლო სხეულს. სცენის ავანსცენაზე დამჯდარი ლირი გულში იკრავს კორდელიას, დარბაზისკენ მოაპყრობს მზერას და

თითქოს ყველას მიმართავს — „იტირეთ ყველამ, იქვითინეთ! ქვის გულები გაქვთ!“ მაგრამ ეს ბრალდება საიდანაა! — „მკვლელები ხართ! გამყიდველები! შეგაჩვენოთ უფალმა ყველა!“ ვის მიმართავს? ჩვენ, თუ იმათ, ვინც ქაოსში გაბჭვია ეს სამყარო?..

სრულ სიჩუმეში დაიწყო სპექტაკლი და სრულ სიჩუმეში დამთავრდა იგი. მაგრამ ეს სიჩუმე უკვე ქაოსის სიჩუმეა, სადაც საწყალობლად ისმის ლირის ვედრება: „ღილი შემიხსენი, კორდელია“.

მუსიკის სამყაროში

რობერტ სტურუას მიწვევა საოპერო თეატრის სცენაზე სავსებით კანონზომიერი იყო. თუმც მრავალგზის აღუნიშნავთ მისი განსაკუთრებული მუსიკალობა, მაგრამ ეს არ იყო საკმარისი ჯანსულ კახიძისათვის (რომელიც 80-იანი წლების დასაწყისში თბილისის საოპერო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი გახდა), რომ ფართოდ გაეღო კარი დრამატული თეატრის რეჟისურისათვის (იმავე პერიოდში იქნა თეატრში მიწვეული მიხეილ თუმანიშვილიც).

ცნობილია, თეატრალური ხელოვნების არც ერთი ჟანრი არ არის ისე ტრადიციული, ისე დაშტამპული და „ვამპუკური", როგორც საოპერო რეჟისურა, რომელიც არა მხოლოდ რუტინის ტყვეა, არამედ მუსიკის შესატყვისი სანახაობრივი ანალოგის მორჩილი მაძიებელი. იშვიათი გამონაკლისის გარდა (ფელზენშტეინი, სტანისლავსკი, ძეფირელი, სტრელერი) საოპერო რეჟისურა ტრადიციული სცენური აზროვნების ჩარჩოებში რჩებოდა, ვერ პოულობდა მუსიკის სახეობრივ სისტემაში და მოქმედებაში გადაყვანის თანამედროვე, ორიგინალურ ფორმებს.

ცხადია, ჯ. კახიძეს სურდა ძირფესვიანად შეეცვალა ქართული საოპერო თეატრის არა მხოლოდ რეპერტუარი, არამედ მისი მხატვრული პრინციპები, განეახლებინა ტრადიციული ფორმები და საშუალებები, მისი ესთეტიკა თანამედროვე დრამატული თეატრის რეჟისურის მიღწევებით. რ. სტურუაზე უკეთეს შემწეს იგი ამ საქმეში ძნელად თუ იპოვიდა. ეტყობა მას კარგად ახსოვდა

ვ. ასაფიევის მოსაზრება ვს. მეიერჰოლდის შესახებ: ოპერის განახლება დრამატული თეატრიდან დაიწყებაო.

თეატრმცოდნე ი. ვერგასოვასთან საუბარში რ. სტურუა აღიარებდა: „ოპერაზე დიდი ხანია ვოცნებობდი, გაგიჟებით მიყვარს მუსიკა და პროფესიონალურად ვეკიდები მას. ახლახან მე ორი საოპერო ლიბრეტო დავწერე. ერთს ჯერ სათაური არა აქვს. ეს არის ფანტაზია მუსიკის თემაზე, მის როლზე თანამედროვე ცხოვრებაში (კომპოზიტორი გია ყანჩელი) — აქ იქნება ბალეტიც და დრამატული სცენებიც. მეორე ლიბრეტო (კომპოზიტორი ბიძინა კვერნაძე) კი „შუშანიკის წამების“ მიხედვითაა შექმნილი. საოპერო სცენას დიდი ხანია სჭირდება რეჟისორული რეფორმა. ეს ჟანრი ღრმა კრიზისს განიცდის. დიდი ხანია რაც მან დაკარგა თეატრალური სანახაობის საკუთარი ფუნქცია. მე მგონია, რომ დრამატული თეატრის რეჟისორების მოსვლა საოპერო თეატრში ან ახალი ესთეტიკის შექმნა დღეს აუცილებელი რამაა. რასაკვირველია, ძნელია იმის თქმა, გამოასწორებს თუ არა ეს მდგომარეობას, მაგრამ ეს ვარიანტიც უნდა მოვსინჯოთ. ოპერას სჭირდება თავისი განსაკუთრებული რეჟისურა და დრამატურგია და ისიც ნათელია, რომ დრამატული სცენის პრინციპების მექანიკური გადმონერგვა არ ივარგებს“ (ჟურნ. „სოვრემენნაია დრამატურგია“, № 4, 1983 წ.).

შეიძლება ეს პასუხი ამომწურავად მივიჩნიოთ რ. სტურუას საოპერო თეატრში მისვლის ასახსნელად, მაგრამ მაინც რჩება საფუძველი კითხვისათვის, მაინც რატომ გადაწყვიტა მცირე ხნით ჩამოშორებოდა დრამატულ თეატრს და „ჟანრი გამოეცვალა?“ მან კარგად იცოდა, რომ მუსიკალური თეატრის სცენაზე შეუძლებელია ადამიანური ტკივილების, სულიერი ტანჯვების გამოსახვა ე. წ. „ფარული ფორმით“ (დრამაში ხომ რეჟისურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა გმირთა ფარული ზრახვების, მოქმედების, მიზეზებისა და ქვეტექსტების გახსნა, გაგება იმ ქვეცნობიერი მომენტებისა, რომელიც გმირის ამა თუ იმ ქცევას განაპირობებს!).

მუსიკაში კი ყველაფერი „ღიაა“, უკიდურესად პირობითი. რეჟისორი შეზღუდულია მუსიკალური ფრაზის ხანგრძლივობით, მუსიკალური ფორმების სპეციფიკურობით. ისიც ესმოდა, რომ

დღევანდელ მაყურებელს ვეღარ მოხიბლავ კლასიკური თუ თანამედროვე მუსიკის მოსმენის პერსპექტივით: (აუდიოვიზუალური ტექნიკის განვითარების პირობებში მას შეუძლია სახლიდან გამოუსვლელად უსმინოს და უყუროს საუკეთესო ოპერებს, მსოფლიოს ვარსკვლავების შესრულებით). ყველაფერი ეს იცოდა, და მაინც მიაშურა მუსიკალურ სამყაროს, შესაძლოა მას იმპულსს აძლევდა ბეთხოვენის მაქსიმა: „არ არსებობს კანონი, რომლის დარღვევა არ შეიძლებოდეს უფრო მშვენიერი კანონების შექმნისათვის“. მისი მთავარი მიზანი იყო, რომ მუსიკალურ თეატრში მოსული მაყურებელი არა მხოლოდ მუსიკით დამტკბარიყო, არამედ ეგრძნო მუსიკისა და სანახაობის მთლიანობით მონიჭებული მაღალი ესთეტიკური გრძნობა, რაც, სხვათა შორის, საოპერო ჟანრის განვითარების ადრეულ პერიოდში ძალზე საცნაური იყო. თავის საუკეთესო შედევრებში ოპერა — თეატრის უმაღლესი იდეალის განსახიერებაა, რადგან იგი თავისი ბუნებით ამ ხელოვნების ყველა მონაპოვრის სინთეზია — აქაა სწორედ თავმოყრილი თავად მუსიკა, სანახაობა, პლასტიკა, ცხოვრების ყოველდღიურობაზე ამაღლებული პირობითობა.

მას შემდეგ რაც რ. სტურუამ ორი თანამედროვე ქართული ოპერა დადგა, ჩვენ, მ. ვოლანდინასა და ე. ივანოვის კვალად, შეგვიძლია გავიმეოროთ ფრიად საგულისხმო მოსაზრება. „საერთო კომპოზიცია, საბალეტო ეპიზოდები, საოპერო პარტიები, გვაძლევენ უფლებას ვივარაუდოთ, რომ დრამატულ ხელოვნებაზე დაყრდნობით სტურუა მიისწრაფვის ახალი თეატრალური სინთეზის შექმნისაკენ. დიდი სტილის სიკვდილის გამო ჩვეულებად ქცეულ მსჯელობას რეჟისორი უპასუხებს არა წარსულის რესტავრაციით, არამედ ახალი დიდი სტილის შექმნის ცდით, რომელიც ეყრდნობა ხალხური სანახაობითი კულტურის ძველ ტრადიციას“ (ჟურნ. „ტეატრალნაია ჟიზნ“, № 21, 1987 წ.).

მართლაც, ორივე ამ სპექტაკლში რ. სტურუამ შეძლო აემოძრავებინა საოპერო თეატრის უმდიდრესი არსენალი — ორკესტრი, გუნდები, კორდებალეტი, სოლისტები, სცენოგრაფია, სასცენო ტექნიკაც კი — რათა შეექმნა მაღალი რანგის სინთეზური სპექტაკლი-სანახაობანი. ცხადია, აქ საგრძნობია მისი რეჟისორული სტილის განმსაზღვრელი პარადოქსული ერთიანობა ურთიერთგა-

მომრიცხავი ჟანრებისა, უარყოფა — განახლების ამბივალენტურობა. ჩვენ ადრე არაერთგზის აღვნიშნეთ, რომ რ. სტურუას საუკეთესო დრამატული სპექტაკლები მუსიკალური ნაწარმოების კანონების მიხედვით არის აგებული. ცხადია, საოპერო თეატრის სცენაზე, როცა უშუალოდ მუსიკა იყო მისი ამოსავალი, რეჟისორის ფანტაზიას განუსაზღვრელი შესაძლებლობანი მიეცა, სპექტაკლში მან შეძლო საოპერო მუსიკის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თეატრალური არსის წვდომა, მისთვის ქმედითი აზრის მინიჭება, უაღრესად გამოსახველი პლასტიკური ანალოგების პოვნა. საოპერო თეატრის უცილობელი კომპონენტებიც კი ორმაგი აზრით დატვირთა. მაგალითად, ქორო, არა მარტო „თავის პარტიას“ ასრულებს, ანუ არა მხოლოდ მუსიკალური საწყისის მატარებელია, არამედ მოქმედების განმსაზღვრელიც, იგი პერსონიფიცირებულია და ჩართულია დრამატულ კოლიზიებში („თეატრში თეატრი“). არა როგორც მოვლენის შემფასებელი, არამედ როგორც მისი მონაწილე. გავიხსენოთ „შუშანიკის წამების“ გუნდი, რომელიც ე. წ. „კონტრასტული მონტაჟის“ უცილობელი ნაწილია, მისტერიისა და ლიტურგიული ქმედების მონაწილე, უაღრესად დინამიკური თვით წმინდა მოქმედების თვალსაზრისითაც — მისი ხმა ხან აუზიდან გაისმის, ხან მაყურებელთა დარბაზის ბოლო იარუსიდან. ორკესტრი („და არს მუსიკა“) ვიზუალურადაც კი თეატრალურია. მთელი ორკესტრის მოულოდნელი და თეატრალურად ეფექტური ამოსვლა (საორკესტრო ნავი უსწორდება სცენის ზედაპირის დონეს). მოქმედების რიტმის გამაძლიერებელია, ხოლო შემდეგ ორკესტრანტების „დახვრეტის“ სცენა — დრამატული შინაარსის გამომხატველი.

თუ „იყო მერვესა წელსა“, მუსიკალური და ქმედითი დრამატურგია „თეატრში თეატრის“ პრინციპზეა აგებული, „და არს მუსიკაში“ მეორე მოქმედება მთლიანად „წმინდა თეატრია“, ოღონდ ერთგვარად პაროდირებული (არა მუსიკალურად, არამედ სცენური მოქმედებით).

პირველ მოქმედებაში იაკობ ხუცესი — „შუშანიკის წამების“ ავტორი, მონეტიალე დასის წინამძღოლ-რეჟისორია“, რომელსაც თავის „დასთან“ ერთად განუზრახავს შუშანიკის მარტვილობის ისტორიის ჩვენება. დასი აღმოჩნდება რაღაც უცნაურსა და საო-

ცარ გარემოში: თანამედროვე სპორტული კომპლექსის (საცურაო აუზი) გარშემო, განლაგებულ მუზეუმის ღია ვიტრინებში საკრალური ნივთები მოჩანს, ქართული ტაძრის ჩუქურთმიანი კედელს მიჰკვრია უზარმაზარი ბატონ ფრთა, კარიბჭესთან მოჩანს ღვთისმშობლის ფრესკა და კიბეები, აპლიკაციებით აჭრელებული ფონი, ავანსცენაზე მჯდარი სპარსის ფიტული, რომელიც თითქოს ორკესტრანტებს დაჰყურებს ზემოდან. ყველაფერს ამას აგვირგვინებს, „ჰკეტავს“ ზემოდან დაშვებული განათების სისტემის მთელი მაშინერია. სცენის კიდეებში მდგარი კინო თუ ტელეაპარატები, არაბუნებრივი ფერისა და ფორმის ტროპიკული მცენარეები. მართლაც უცნაურია მხატვარ თემურ ნინუასა და რეჟისორის მიერ შექმნილი სამყარო. სად იღებს სათავეს ასეთი სტილისტური კოლაჟი, ეპოქის რეალიათა ასე ხაზგასმული აღრევა? ყოველივეს განაპირობებს „თეატრში თეატრის“ იდეა. მოხეტიალე დასი ჩვენი თანამედროვეა, ჩვენს დროში ახდენს თხუთმეტი საუკუნის წინათ მომხდარი ტრაგიკული ისტორიის რესტავრაციას — და აი, სცენაზე სიმულტანურად განლაგდა წარსულისა და აწმყოს სულისკვეთების გამომხატველი საგანთა სამყარო, ერთმანეთის გვერდით მოთავსდნენ დროის მიხედვით შორს განზიდული რეალიები, რომელთაგან მრავალს უკვე სიმბოლური მნიშვნელობაც შეუძენია. რ. სტურუასათვის უმნიშვნელოვანესია შუშანიკის მარტვილობის ლიტურგია და, თუმცა მცირე ცნობები მოგვეპოვება ქართული საეკლესიო თეატრის ირგვლივ, ის „ჭმედებანიც“, მისტერიული აზრით სავსე „ცხოვრებანიც“, რომელთა არსებობა უეჭველად საგულისხმოა კანონიკურ „სანახაობებში“, მარტვილობის თვით ამბავი, ქრისტეს რჯულისათვის თავდადება და წამება საშუალებას აძლევდა რეჟისორს აეღორძინებინა შუა საუკუნეების ტრადიციული საეკლესიო „ჟანრების — ლიტურგიის, მისტერიისა თუ მორალიტეს ფორმებიც. მართლაც, როგორც თვით საოპერო დადგმის სტრუქტურაში (სიმულტანობა, „ამბების“ — ნოველებად დაყოფა), ასევე პერსონაჟთა მრავალფეროვნებაში (ლიტერატურული ნაწარმოების გმირები, პერსონიფიცირებული და ალეგორიული პერსონაჟები), თუ გარესამყაროს ისტორიული პანორამის პოლისტილისტიკაში მოჩანს „წმინდანთა ცხოვრების“ გადმოცემის საუკუნოვანი ტრადიციის ელემენტები, თეატრალიზებული რიტუალების

დამახასიათებელი ნიშნები. „დადგმაში გაერთიანებულია სხვადასხვა ეპოქის მასობრივი წეს-ქმედებათა ელემენტები, პასიონები და მიუზიკ-ჰოლი, მორალიტე და სპორტული დღესასწაული, ჩრდილების თეატრი და საჯარო სასამართლო, საგუნდო კონცერტი“... (ჟურნ. „ტეატრ“, № 8, 1985 წ.).

აქ არის პანტომიმაც, ჩრდილების თეატრიც, პლასტიკური ეტიუდებიც და გასულიერებული, ადამიანის ზომის თოჯინების „მოქმედებაც“. საგანთა მეშვეობით მეტაფორული ხატის შექმნა ფრიად დამახასიათებელი იყო შუა საუკუნეთა სანახაობებისა და კარნავალებისათვის. განსაკუთრებით აქტიური, კომიკურ-დამამდაბლებელი ფუნქცია ჰქონდათ სხვადასხვაგვარ ფიტულებს, თოჯინებს, სიმბოლურ გამოსახულებებს.

რ. სტურუა ხშირად და ზუსტად იყენებდა ყველაზე დამახასიათებელ ელემენტებს საეკლესიო წარმოდგენათა არსენალიდან. ჯოჯიკისა და მისი მეუღლის (რომლებიც შუშანიკსაც თანაუგრძნობენ და ვარსქენისაც ეშინიათ) გარეგნულ დამახასიათებელ ნიშნად მოხმობილია ანგელოზთა ფრთები. თანამედროვე, ცივილურ კოსტიუმში გამოწყობილ ცოლ-ქმარს ეს უზარმაზარი ფრთები უმალვე კომიკურ პერსონაჟებად წარმოგვიდგენს, ცასა და მიწას შორის რომ გახიდულან.

სასახლეში გამართული ტრაპეზიც (რომლის დროს შუშანიკმა ღვინით სავსე სასმისი შეამსხვრია, ჯოჯიკის მეუღლეს) თავისი ატრიბუტებით ეკლესიებში ფრესკებზე გამოსახულ სერობებს მოგვაგონებს. ზემოდან ჩამოშვებულ ვიწრო, გრძელ მაგიდას ფრონტალურად უსხედან მოპურადენი და სიბრტყობრივ კომპოზიციას ქმნიან. ასოციაცია გვკარნახობს მოსალოდნელი, მნიშვნელოვანი წუთის დადგომას.

ადამიანის მანეკენ-ფიტულებიც გმირთა სამყაროში დაბუდებული გრძნობების ამბივალენტურ-პლასტიკური გამოსახვაა. ვარსქენის მეორე ცოლის, სპარსეთის მეფის ასულის ფიტული სწორედ მამაკაცის სქესობრივი ლიბიდოს ობიექტადაა ქცეული. ვარსქენის ურთიერთობა სპარს ქალთან მექანიკური კავშირის ხასიათს ატარებს ბუნებრივი გრძნობების თვალსაზრისით, მაგრამ აუცილებელი გამხდარა მისი პოლიტიკური ვნებების გამო. სწორად შენიშნავდა მუსიკათმცოდნე მ. ახმეტელი ვარსქენის ხასიათის ორმაგო-

ბას „ამაზე მიგვანიშნებს პიტიახშის პოლიტიკური თამაშის სიმბოლოდ ქცეული თოჯინა, რითაც „პერსონიფიცირებულია“ ისეთი მარიონეტული „ფიგურა“, როგორიცაა ირანის შაჰის ასული“. („საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1984 წ.). ამას გარდა პლასტიკურ სახედ არის ქცეული თვით ვარქსენის „ასული“, რომელიც მიმის სახედ გარდასახული გვევლინება და ამ გამაზდიანებულ ქართველის ფარულ სურვილებს „ამხელს“. ამ მიმის მეშვეობით „იკითხება მისი შინაგანი მონოლოგიც, იგი პიტიახშის სარკეცაა და თუ გნებავთ, მის არსებას დაუფლებული დემონი, ის სატანაც, თავს რომ დასტრიალებს და სტანჯავს შუშანიკს“ (მ. ახმეტელი).

მთლიანად კი ეს „ტრაპეზი“ გრანდიოზული ფრესკის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მწირად გაწყობილი სუფრის თანამეინახეთა უკან მოჩანდა მონაზონ ქალთა გუნდი, რომელთაც ხელში გაშლილი რტოები ეჭირათ, მარჯვნივ თანამედროვე კოსტიუმებში გამოწყობილი მამაკაცები იდგნენ. სცენის სიღრმეში კი მიმანსთა ჩამოქნილი ფიგურები გარინდულიყვნენ. სცენის უკანა პანორამა კი სავსებით სიურრეალისტური იყო, მასზე გამოსახული სხვადასხვა საგნების მკვეთრი ფორმებით და ქვეშ მიმდგარი სამფეხა სოფიტით...

ავანსცენაზე, რომელიც ბასეინის „ბორტიც“ იყო, შავ ტანსაცმელში ჩაცმული ბალერინები დაფარფატებდნენ და სუფრას ემსახურებოდნენ. ამ საზეიმო, რიტუალურ სცენაში უხეშად შემოიჭრებოდა „ბაზრული“ ყაყანისა და ალიაქოთის ხმები, რომელიც ამ სამყაროში რაღაც ბნელი ძალის აღზევებასა და შემოჭრას გამოხატავდა, თითქოს ეს სატრაპეზო სუფრა უცხო ხმების ზღვაში ინთქმებოდა.

ჩემი აზრით, რ. სტურუას ლიბრეტო და რეჟისურა უფრო თანამედროვე ასოციაციებია შუშანიკის მარტვილობის თემაზე, ვიდრე ამ ჰაგიოგრაფიული ძეგლის პირდაპირი პროექცია მუსიკალურ-თეატრალურ სამყაროში. ისევე როგორც ბ. კვერნაძის მუსიკალური ენა „თვითმყოფადი ნაერთია ძველი ქართული ძილისპირულების, ჰიმნების, ხალხური სიმღერების ინტონაციების და ევროპული რომანტიზმისა და იმპრესიონიზმის ნატიფი ჰარმონიული ლექსიკისა („ტეატრ“, № 8, 1985 წ.), ასევე თვით მარტვილობის თემა,

ნაწარმოებში სასულიერო-ჰაგიოგრაფიული და საერო ელემენტების თანაარსებობა, მას საშუალებას აძლევდა ფართოდ მოეხმო და გამოეყენებინა საუკუნეთა სიღრმეში ქრისტიანული რიტუალებით ჩამოყალიბებული სანახაობითი ფორმები, მოეხდინა მათი მოდერნიზაცია და შეერთება თანამედროვე თეატრის ესთეტიკასთან (ბრეჰტის „გაუცხოება“, „თეატრში თეატრი“, დღევანდელი სანახაობითი კულტურის ელემენტები — დაწყებული მიუზიკ-ჰოლიდან — ბუფონადამდე განზიდული), რათა უფრო თვალსაჩინო გაეხადა არა მხოლოდ „წამების“ ქრისტიანულ-ზნეობრივი საფუძვლები, არამედ უკვე ჩვენი დროისთვის დამახასიათებელი ინდიფერენტიზმი და გულგრილობა ყოველგვარი მამულიშვილური თუ ზნეობრივი თავგანწირვისთვის. შემთხვევით არ ხდება მოქმედების მეორე ნაწილში გარემოს გაცივება, მისი სოციალურ-ესთეტიკური გაუცხოება ურბანისტული მონსტრებით, ტრაგედიისა და ფარსის შეჯახება. თუმცა ოპერის ამ მონაკვეთში არის სულის განმწმენდი ქორალი, ჰიმნური ინტონაციებით სავსე მელოდია, რომელიც განადიდებს შუშანიკის გმირებს, მაგრამ ყველაფერი — მთელი ეს გარემო თავისი გმირებიანად — ბნელში ინთქმება (გავიხსენოთ შუშანიკის მიმართვა გუნდისადმი — „შეჩერდით, რა საჭიროა ეს ქება ახლა, როცა მაშინ არავინ შემიწყალა?“).

ცნობილ პოლონელ რეჟისორს ლ. როტბაუმს ეკუთვნის ასეთი შენიშვნა: „ზოგიერთი მხატვარი, იცავს რა თავისი კონცეფციების შემოქმედებითი თავისუფლების კანონიერ უფლებას, განავრცობს მას პარტიტურისაგან დამოუკიდებელ ზღვრამდე“. სწორედ ასე განავრცო რ. სტურუამ ბ. კვერნაძის პარტიტურა, მის მუსიკალურ მონოსტილისტურობაზე დააფუძნა თავისი თეატრალური ესთეტიკის პოლისტილისტიკა. ბუნებრივია, რეჟისურამ ერთგვარად „დაფარა“ მუსიკა, თეატრალური ფორმირების ესოდენი სიმრავლე და მრავალფეროვნება „აგრესიულია“ მუსიკის მიმართ. შემდეგ თვით რ. სტურუამ აღიარა, რომ მისმა რეჟისორულმა თეატრმა შეზღუდა მუსიკის თავისუფალი და უშუალო აღქმის შესაძლებლობანი. „ახლახან „უცხო“ თვალით გადავხედე ჩემს ნამუშევარს ბ. კვერნაძის ოპერაში „იყო მერვესა წელსა“ და უნდა გამოგიტყდეთ, ბევრი რამ აღარ მომეწონა. მე, მგონი დისონანსი, რომელიც ზოგან მუსი-

კასა და მოქმედებას შორის შეიმჩნევა, სწორედ იმან გამოიწვია, რომ ყველგან ზუსტად ვერ გავითვალისწინე ამ ოპერის მუსიკალური მასალის ხასიათი და შესაძლებლობანი“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 20. VII. 84).

ვეთანხმები მ. ახმეტელს, რომელსაც მიაჩნია, რომ :„ოპერაში ვერ ამოქმედდა შუა საუკუნეების „წარმოდგენის ხელოვნების“ ესთეტიკური კონცეფციიდან და ბრეჰტის განსხვისების ეფექტიდან წარმოქმნილი დროთა შენაცვლების პრინციპი, ამის შედეგად მუსიკალურ პარტიტურაში გაცოცხლდა მხოლოდ დადგმის ისტორიული პლანი, სატირული კოლაჟებით და ფარსული სახეებით წარმოდგენილი თანამედროვე სინამდვილე კი სახვითი კონცეფციის ანაბარა დარჩა და ბოლომდე ვერ შეასრულა მასზე დაკისრებული მისია“ (საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 1984 წ.). თვით რ. სტურუას თქმით სურათი ასეთია: „ამ სპექტაკლში მსურდა მიმეღწია პოლისტილისტიკისათვის. მინდოდა სცენაზე ცხოვრების მრავალფეროვნება წარმომესახა, მაგრამ არა ყოფით პლანში, არამედ განზოგადებულად. თუ თეატრი ცხოვრების მოდელია მაშინ, დაე, მან ასახოს მისი რთული, ზოგჯერ მოულოდნელი ფორმები“. შედეგად ის, მივიღეო, მწარედ დასძენს, რომ „ქართველმა ლიტერატურათმცოდნეებმა მისაყვედურეს შუშანიკის სახის დამცრობა და ლიტერატურული პირველწყაროს გაუფასურება, თეატრმცოდნეებმა — რეჟისორული „მრავალსიტყვაობა და ეკლექტიკურობა, მუსიკათმცოდნეებმა — დიქტატორული რეჟისურა“ (ჟურნ. „ტეატრალნაია ჟიზნ“. № 11, 1986 წ.).

უნდა გამოვტყდე, რომ აქ ჩვენი რეჟისორი ცოტა აჭარბებს. ბ. კვერნაძის ოპერის „იყო მერვესა წელსა“ გამო დაწერილ ყველა რეცენზიასა და წერილს გავეცანი და არც ერთი თეატრმცოდნე და მუსიკათმცოდნე ასეთ კატეგორიულ შენიშვნებს არსად არ გამოთქვამს. რაც შეეხება ქართველ ლიტერატურათმცოდნეებს — აქ სწორად ამბობს. კრიტიკოსმა ვახტანგ როდონაიამ ძალზე მკაცრი ტონით დაწერილი სტატია გამოაქვეყნა „კრიტიკაში“ (№ 4, 1984), რასაც, ჩემი აზრით, დამაჯერებელი პასუხი გასცა მუსიკათმცოდნე მანანა ახმეტელმა (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1985 წ.).

* *

„მეფე ლირზე“ და გ. ყანჩელის ოპერა „და არს მუსიკაზე“, მუშაობა, როგორც აღვნიშნეთ, თითქმის პარალელურად მიმდინარეობდა. გავიხსენოთ „მეფე ლირის“ ფინალი — დაღლილი, დაჭრილი და განაწამები სამყაროს გმინვა, რყევა და კვამლი, საყოველთაო ნგრევა, გამეფებული ქაოსი, სიბნელე და სიჩუმე.

ახლა გავიხსენოთ „და არს მუსიკის“ პროლოგი: მხატვარ გ. მესხიშვილის მიერ შექმნილი სამყაროს უკაცრიელი, თითქოს უჰაერო სივრცე. სცენის სიღრმეში უზარმაზარი შენობის ფასადი, ყრუ. რკინით შეჭედილი ვეება კარები, მოყავისფრო, შებოლილი კედლები, მეორე სართულზე გაჭიმული გალერეა, კარის და ფანჯრების ღიობები (შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს არის დანგრეული თეატრის ხედი). ეს სამყარო ვრცელია, მაგრამ ჩაკეტილი. სიღრმეში მიტოვებული კარეტის სილუეტი მოჩანს. როგორც ჩანს, რაღაც საშინელ კატასტროფას გადაუვლია აქ და თითქმის გაუკაცრიელებია აქაურობა. შემოდის შავ პალტოში გამოწყობილი ბრმა მოხუცი — ზ. ანჯაფარიძე, რომელსაც თეთრხალათიანი ბიჭუნა მოუძღვის. ავანსცენაზე ობლად აგდია ვიოლინო. ჯერ ბიჭი გამოაცემინებს ხმას, მერე ბრმა მოხუცი იწყებს დაკვრას. დარბაზს ეფინება წუნარი, სადა და გულში ჩამწვდომი მელოდია. მუსიკის ხმაზე სცენაზე ყოველი მხრიდან გამოდიან ფერმკრთალი, ნაშიმშილევი, თეთრად ჩაცმული ბავშვები, რომლებიც რაღაც სასწაულებრივად გადარჩენილან. შიშს და უმწეობას დაუსადგურებია მათ თვალებში, მთლიანობით მსუბუქად მოძრაობენ და მოხუცისა და ბიჭის ირგვლივ დგებიან. პატარა ბიჭი აჰყვა ვიოლინოს ხმას, სხვებმაც გაუბედავად ააყოლეს ხმები, დაიძრა ვიოლინოც — ხელიდან ხელში გადავიდა, როგორც უცნაური, ჯადოსნური, სიცოცხლის მომნიჭებელი რამ სასწაულმოქმედი საგანი.

... და არს მუსიკა...

მაგრამ ამ მუსიკის წინააღმდეგ თითქოს ქვესკნელიდან აღმოსკდა გამაყრუებელი კანონადა დასარტყმელი ინსტრუმენტებისა და თანდათანობით ზევით ამოვიდა და სცენის სიბრტყეს გაუსწორდა ორკესტრი. „სპექტაკლის ანტისაომარი, ანტიმილიტარისტული პათოსი მყღავნდება პირველსავე სცენაში, სადაც გ. ყანჩელის ეს-

თეტიკის შესაბამისად, მსმენელი ექცევა ხან საყოველთაო კატასტროფის მაუწყებელი გამაყრუებელი კანონადის ქვეშ, ხან კი ამაღლებას განიცდის ბავშვთა გუნდის ყოვლისმომცველი მელოსის სილამაზის ზემოქმედებით" (ვ. იუზეფოვიჩი. „სოვეტსკაია მუზიკა", № 7, 1985 წ.).

ამ ოპერის მთავარი გმირი თავად მუსიკაა, რომლის სულის გასახსნელად რ. სტურუა პოულობს ზუსტ პლასტიკურ და თეატრალურ ანალოგიებს. გ. ყანჩელის მუსიკაში მიმდინარეობს ბრძოლა „სულიერებასა" და უხეშ ძალას — „მატერიას" შორის, ბრძოლა „ყოფნასა" და „არყოფნას" შორის: «Поединок бесконечно малого пиано и потрясающего фортисимо» («Театральная жизнь», № 11, 1988). ამ წინააღმდეგობის სიცხადეს ვგრძნობთ ორკესტრანტების დახვრეტის სცენაში, რომლის ბოლოს კვლავ გამოჩნდებიან ბავშვები, იატაკიდან იღებენ დაგდებულ ინსტრუმენტებს, ნელა მოდიან ავანსცენაზე და თეატრის ორკესტრანტებს გადასცემენ... წინააღმდეგობათა ეს სურათი უფრო ფართო მასშტაბითაცაა საცნაური — სამყარო ქცეულია ერთგვარ ანაბიოზად, სადაც სიცოცხლე ნელა მიიკვლევს გზას, სადაც თეატრის კედლები შეიძლება საპყრობილედ იქცეს, ხოლო მგლოვიარე ქალები კაბარეტულმა როსკიპებმა გადათელონ, მელოდიას დაეჯახოს რიტმის დოგმატები, ვიოლინოს გულშიჩამწვდომ ხმას — ორკესტრის გრიალი, თავისუფალ აზროვნებას ტოტალიტარიზმი და შეუწყნარებლობა. რა ძალა აღსდგომია სპექტაკლში ამ ბნელი ძალების მიწოლას?

მუსიკა!

და არს მუსიკა...

ბრწყინვალე, ელეგანტურ ქალს (მაკა მახარაძე), რომელსაც შავი, ტანზე მოსხლეტილი ფრაკიდან გამომწვევად მოუჩანს გრძელი ფეხები, ამ თავბრუდამხვევი „შარმის" ქალს, ხელში მათრახი უჭირავს, რათა შიშის ზარი დასცეს ყველას, ვისშიც სიცოცხლისადმი ლტოლვა იღვიძებს: «Не сама ли это Смерть, превратившаяся в XX веке в блистательную премьершу?.. Чтобы обрести свет, обречены на гибель все люди, населяющие «условную страну» «Музыка для живых». Женщина хлыстом кладет на землю орудие насилия, отказывается от фрака и в длинной белой одежде предстает нам светлым Ангелом

смерти» («Театр», № 8, 1988). მაგრამ არც „სიკვდილის ანგელოზებს“, არც ჯალათ ოფიცერს (რომელსაც თავზე ნაპოლეონის სამკუთხა ქუდი ახურავს და ჟანდარმის შინელი აცვია) არ შეუძლიათ ჩაკლან გაღვიძებული სიცოცხლე, ისევე როგორც ორკესტრის მძლავრი ფორტე ვერ ერევა ვიოლინოს ხმას — თითქოს ნელი სიოთი შერხეული ჯადოსნური ქნარის ხმას. რკინის მძიმე, სახანძრო ფარდა, რომელიც ხრჭიალით, ადის სპექტაკლის დასაწყისში, ამ სამყაროს შეუვალობის, დაუნდობლობის, რაღაც დათრგუნვის მექანიზმის გამოხატულებაა. ეს ვიზუალური ხატი ზუსტად შეესაბამება გ. ყანჩელის მუსიკას — როცა ორკესტრი თითქოს მიწიდან ამოდის ზევით, ლიტავრებისა და ბარაბნების გამაყრუებელი კრეშჩენდოთი და აგრძელებს ფარდის აწევისას დარხეულ შემაზრზენ გუგუნს.

როგორ არ აღვნიშნო აქ რ. სტურუას განსაცვიფრებელი ინტუიცია: რამდენიმე წლით ადრე იწინასწარმეტყველა მან უსულგულო სამხედრო ძალისა და დაუცველი, გაწმენდილი სულიერების ტრაგიკული შეჯახების აპოკალიფსი. სამხედრო დირიჟორი-დიქტატორი (დირიჟორის ჯოხი და დამბაჩა ერთ ფუტლიარში იდო). თავისი აგრესიული სცენური მოქმედებით, მუსიკის თავზარდამცემი მექანიკურობით (მუშტრით), ძალადობით სხვა არა იყო რა, თუ არა ტოტალური განადგურების სიმბოლო. მძლავრი ტალღების სტიქიურობით ეჯახებოდა დირიჟორ-დიქტატორის თემა თვით უმანკოების გამომსახველ სულისშემძვრელ მელოდიას. ხანძრის საწინააღმდეგო რკინის ფარდის მიერ გამოცემული საზარელი გრუხუნი ჯავშნიანი კოლონის წამლეკავ ძალას გამოხატავდა. სიკვდილი, განადგურება, აფეთქებანი თითქოს სიბნელეში ნთქავდა მთელ სამყაროს. მაგრამ არა — ნანგრევებიდან მწვანე მდელოზე გამოდიოდა თეთრად შემოსილი ბავშვთა გუნდი — მარადიული სულიერი სიწმინდისა და დაუმარცხებლობის სიმბოლო და თავისი საგალობელით თითქოს მკვდრეთით აღდგენილი ქვეყნის განახლების სიხარულს გვფენდა.

ბავშვების ბაგეთაგან მრავალგზის გამეორებული ბრძნული და ყველასათვის ნათელი (როგორც მარადიული ფორმულა), — To le or not to le — მე მაგონდება ასევე მარტივ და ყველა ქართველის შემარხეველ “აი, იას“ და გავბედავ ვარაუდის გამოთქმას, შესაძ-

ლოა ამ „აი იამ“, რომელიც ქართველ ბავშვებს სახელდახელო ტრანსპარანტებით „მოჰქონდათ“, შთააგონა რეჟისორი და კომპოზიტორი ბავშვები ექციათ თავიანთი მისტერიის მთავარ გმირებად...

* * *

თითქოს ცნობილი საოპერო რეჟისორის ვალტერ ფელზენშტეინის ფორმულით („ყველაფერი ის რაც ხილულია, ისევე არის მუსიკა, როგორც ყველაფერი ის რაც ისმინება — მოქმედებაა“) შთაგონებული რ. სტურუა, გ. ყანჩელის მუსიკას ვიზუალურ ფორმებს უძებნის — მუსიკა და მოქმედება ერთდროულად „მოგვითხრობს“ ტანჯვა-ვაების გზით სინათლის, სიკეთის აპოთეოზისაკენ ადამიანთა (ამ შემთხვევაში უმანკო ბავშვთა) ლტოლვის გამო. ჩვენსკენ ხელგაწვდილი წამოსული ბავშვების გუნდით, რომელიც მოგვმართავს To le or not to lé, („ყოფნა-არყოფნა“ მელოდია მრავალგზის მეორდება ხოლმე) — თითქოს ალეგორიული სიწმინდე დაიძრება ჩვენს შესახვედრად. „და არს მუსიკაში“ დაუვიწყარია ბავშვთა გუნდის სცენები. აქ მუსიკალური და სცენური რიგი ერთმანეთს ერწყმის განუყოფელ მთლიანობაში“ — წერდა ვ. იუზეფოვიჩი („სოვეტსკაია მუზიკა“, № 7, 1985 წ.).

ამ ოპერის მეორე მოქმედება მთლიანად „იტალიური ოპერის“ წარმოდგენას უპირავს („სიყვარული და მოვალეობა“). თუ პირველი მოქმედება უპირატესად „გრაფიკული“ იყო, აქ გ. მესხიშვილი ქმნის უმდიდრეს ფერწერულ კოლორიტს — უზარმაზარ ნიღბებს, კოსტიუმებს, საკარნავალო ატრიბუტებს, ერთი სიტყვით, ბაროკოსათვის დამახასიათებელი გულუხვობით აღბეჭდილ სამყაროს.

მოხეტიალე დასი სამხედრო ჰოსპიტალში მართავს საოპერო სპექტაკლს („ოპერულ სიმდიდრეს“ კიდევ უფრო გამოჰყოფს საავადმყოფოს ღარიბული აქსესუარი — უხეში საწოლები, უბრალო ქვეშაგები და ა. შ.). ამ სპექტაკლს ოფიცერ-დიქტატორი და შოლტიანი ლამაზი ქალი განაგებენ. მათ ამოძრავებთ მზაკვრული მიზანი — სურთ ოპერის ალეგორიული ფორმით ცხადყონ დესპოტიზმის მარადიული და შეუვალი ძალმოსილება. მაგრამ მოხდება პირიქით — თავად მუსიკა აღსდგება ამ ძალმომრეობის წინააღმდეგ. ეს ამ ჩართული საოპერო დივერტისმენტის პარადოქსია.

რასაკვირველია, პირველ ხანებში იგი აღიქმება, როგორც ერთგვარი პაროდია იტალიური ოპერების შესრულებაზე (თავად მომღერლები ირონიულად ეკიდებიან თავიანთ გმირებს. დასცინიან მგრძნობიარობას, აბითურებენ რომანტიკულ პათეტიკურობას), მაგრამ ეს არის პაროდია არა თავად ოპერაზე, არა მუსიკაზე, არამედ ოპერულობაზე, მის გამომშრალ ტრადიციებზე: «Вставной оперный дивертисмент... развенчивает другую оперность и провозглашает бессмертное искусство оперы. Три грузинских мастера, разрушая ложные каноны, высмеивая штамп и рутину, присягают на верность самой опере с ее высочайшей духовностью, поэзией, благородством порывов и искренней взволнованностью — всем тем, что делает это искусство нетленным достоянием человеческой культуры» (Л. Кордунер «Музыкальная жизнь», № 11, 1988).

მართლაც, სიმღერის, მუსიცირების პროცესში მსახიობი-მომღერლები იცვლებიან, უკუაგდებენ განსახიერების ირონიულ მანერას და მთელის გულწრფელობით და განცდით ეძღვნებიან მელოდიის მომხიბვლელობას გ. ყანჩელის ამ დივერტისმენტში არცერთი მელოდია, მეტიც, არცერთი ნოტა არ არის პირდაპირ ციტირებული იტალიური ოპერიდან, მაგრამ როცა მას უსმენ ღრმად გჯერა, რომ რომელიღაც შენთვის უკვე კარგად ნაცნობ, იტალიური მუსიკის სამყაროში ხარ. ეს არის ბრწყინვალე სტილიზაციის შედეგი. კომპოზიტორმა მთელის არსებით შეიწოვა იტალიური ოპერის მელოდიური, ინტონაციური თუ ჰარმონიული წყობა, როგორც ამბობენ ხოლმე „გაითავისა“ იგი და ძველ მუსიკალურ დრამატურგიაზე „ახალი რეტრო“ შექმნა. «В чем тайна стиля, когда пародия превращается в непародию, когда внутри грубого фарса обнаруживается тончайший эстетизм?» (А. Парин, «Театр», № 8, 1988). აჰა, თითქოს ჰოსპიტალში გამართული სპექტაკლის მოქმედება კალაპოტში ჩადგა, მაგრამ კვლავ იმძლავრა ქაოსმა: — ბომბის აფეთქებამ შეაზანზარა და დაანგრია ყველაფერი, ავადმყოფები (მაყურებლები) და მსახიობები ერთმანეთში აირივნენ, სიბნელეში ჩაიძირა ყოველივე. აქ კვლავ ბავშვები გამოდიან სიმბოლური ქმედებით — სცენაზე ყოველ მათგანს თითო სანთელი შემოაქვს, ნათდება დეკორაციები, გონს მოსული მსახიობები სიმღერით ჩაუვლიან ბავშვთა მწკრივს და ალერსით მიუთათუნებენ თავზე ხელს... „ოპერა“ პატრიოტუ-

ლი აპოთეოზით მთავრდება, ყველაფერი მიდუმდება და უკანასკნელად გაიხსნება ფარდა: ბავშვები სცენაზე შლიან მწვანე, ხასხასა საფენს და მიამიტობით სავსე იდილიურ სურათს ქმნიან («Заложники этого призрачного эдема» ა. კორდუნერი). დამთავრდა კარნავალური გახელებით, სიცოცხლით, სიცილით. სავსე უკანასკნელი წარმოდგენა, რომელიც დაიწყო თეატრალური ნიღბების ნელი სვლით, მძაფრ კულმინაციას მიაღწია და „დაიღუპა“. თეატრის, მუსიკის „დაღუპვა“ სამყაროს დაღუპვასთან არის აქ გაერთიანებული („დამთავრდა წარმოდგენა და დაემხო ქვეყანა“ მღერის ბრმა მოხუცი). „დახოცილ“ მსახიობებს ფეხზე ისევ მუსიკა წამოაყენებს.

მუსიკის მისტერია გრძელდება.

და არს მუსიკა...

„იტალიური დივერტისმენტში რ. სტურუა ყველა საშუალებით განადიდებს თეატრის, თეატრალური სანახაობის ფერუცვლელ, მარადიულ სილამაზეს, რომლისთვისაც უცხოა მონოზნური სერიოზულობა“ (ნ. ზეიფასი).

მუსიკალური ფორმის ნოვატორობისა და უჩვეულობის, გ. ყანჩელის „და არს მუსიკის“ გამო ხშირად გაისმოდა კითხვა — რა **არის ეს? ოპერა? მუსიკალური პანტომიმა?** (სიტყვიერი მასალა უკიდურესად შემცირებულია) თუ მუსიკაზე აგებული ახალი მისტერია? ამ კითხვაზე თვით რ. სტურუამ დაბეჯითებით განაცხადა: „მე ვთვლი, რომ ეს ოპერაა. უბრალოდ, როცა ოპერაზე ლაპარაკობენ, ყველა გულისხმობს XIX საუკუნის იტალიურ ოპერას და ამ დროს არ ითვალისწინებენ მის მრავალ მიმართულებასა და სტილს. იტალიური სკოლის გარდა არსებობდა გერმანული ოპერა, ფრანგული, რუსული... არსებობს სხვადასხვა სახის ოპერული ჟანრი — ოპერა-ბუფი, კომიკური ოპერა — ბაზრების ბალაგანების ღვიძლი შვილი, გერმანული ზინგშპილები, მოცარტის ოპერები, „რემოსა და ლიულის ლირიკული ტრაგედიები“, უფრო ადრე კი— მისტერიები. გააჩნია თუ რას მივიჩნევთ ათვლის წერტილად — მით უმეტეს ჟანრის განსაზღვრისას. მე, მაგალითად, მიმაჩნია, რომ ჩემ მიერ დადგმული ოპერები, ჟანრის მიხედვით, უპირველესად, მისტერიებთანაა ახლოს“ (ყურნ. „ტეატრალნაია ჟიზნ“, № 11, 1986 წ.).

რ. სტურუას ამ ორი სპექტაკლის მნიშვნელობა დროთა ვითარებაში უფრო თვალსაჩინო გახდება. ყოველ შემთხვევაში, ამ სპექტაკლების რეჟისურამ თვისობრივად ახალი ამოცანები დააყენა მუსიკალური თეატრის ესთეტიკის განახლების გზაზე. ეს იყო მნიშვნელოვანი ცდა იმისა, რომ ერთი მხრივ, მუსიკალური თეატრი დაბრუნებოდა თავის ბუნებრივ წიაღს, სადაც, გერმანელი მუსიკათმცოდნის კ. დალჰაუზის გამოკვლევების თანახმად, მრავალფეროვანი სტილისტური და თეატრალური ხერხები, კონტრასტული მონტაჟები, ავტორისეული კომენტარები, სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვა ადგილას მომხდარი სცენებისა და მუსიკალური ნორმების გაერთიანება ერთ დროში მეტად ორგანულად იყვნენ ერთმანეთთან გადაწნულნი. მეორე მხრივ, საოპერო თეატრის სცენაზე მუსიკამ ჰპოვა ჰეშმარიტად რეჟისორული გადაწყვეტა — თეატრალიზების, მელოსის, მოქმედების და სცენოგრაფიის ჰარმონიული შეთანხმების საფუძველზე.

„საოპერო სამყაროს ათვისებისას რეჟისორმა არ უღალატა თავის ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლებიც აგრძელებენ ბრეჰტის ეპიკური თეატრისა და ხალხური კარნავალური კომედიების ტრადიციებს, მათ შორის ბერიკაობის იმპროვიზაციული თეატრის საწყისებსაც, აგრე რიგად რომ ახასიათებთ „ხუმრობისა“ და „სერიოზულობის“ სინთეზი. აქედან მოდის ორივე სპექტაკლისათვის დამახასიათებელი ელვარე თეატრალობა, მოქმედების სხვადასხვა პლასტის პოლიფონიურობა, შემეცნებითისა და გასართობის სინთეზი, უარყოფა-განახლების ამბივალენტურობა“ (ვ. იუზეფოვიჩი).

ერთგან რ. სტურუა აღნიშნავდა, რომ დაბეჯითებით არ შემიძლია ვთქვა, თუ რა თვისობრივი სიახლეები შეიტანა ჩემს რეჟისურაში საოპერო თეატრის სცენაზე მუშაობაში, მაგრამ, ჩვენი მხრივ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თვით საოპერო თეატრი ეზიარა თანამედროვე თეატრალურ აზროვნებას, პოლიფონიურ რეჟისურას, ჟანრის განახლებით გამოწვეულ ესთეტიკურ სიახლეებს. „ლიტერატურნაია გაზეტასათვის“ (04. 07. 86) მიცემულ ინტერვიუში რ. სტურუა ამბობდა, რომ დრამატული თეატრის რეჟისორებმა დროდადრო უნდა დასტოვონო თავიანთი სახლი, რათა იქ ახალი ცდებით გამდიდრებულნი დაბრუნდნენო. სხვათა შორის, დრამა-

ტული თეატრისადმი რ. სტურუას „ღალატის“ თემა მრავალგზის წამოიჭრა სხვადასხვა წერილსა თუ ინტერვიუში. მაგალითად გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურას“ (13. 05. 86) კორესპონდენტმა პირდაპირ უთხრა — ამ ბოლო დროს თქვენ ულალატეთ დრამას, რაზედაც რ. სტურუამ ასე უპასუხა: „ეს დრამის ღალატი არ არის. პირიქით, ეს არის ერთგული სამსახური ჩემი თეატრისა. ეს არის იმის შესაძლებლობა, რომ განერიდო ძველ ჩვევებს და ფორმალურ ხერხებს, რომლებიც გარდაუვალად გადაიქცევიან შტამპებად. ოპერა ხომ სხვადასხვა ხელოვნების შესანიშნავი სინთეზია. არ ვიცი, როდის და რატომ მოხდა ასე, რომ ოპერა — ყველაზე ხალხური, ქუჩის სანახაობიდან თანდათანობით გადაიქცა სტატიურ და გაფუყულ ქმედებად. ჩემი ოცნებაა ურთიერთს შევურწყა მუსიკა, ბალეტი, სოლისტთა და გუნდის სიმღერები, სიუჟეტური ქარგა — დრამატული სპექტაკლების პლასტიკის. მათი სცენარების დრამიზმს. ამის შესაძლებლობას მაძლევს ოპერა... მასალის წინააღმდეგობა, რომელიც იქიდან წარმოსდგება, რომ ღღევანდელი საოპერო ხელოვნება გვთავაზობს თამაშის სხვა პირობებს, თავად მსახიობური ყოფიერების წესი და მაყურებელთან, დარბაზთან ურთიერთობის ხასიათი, რაც სავსებით განსხვავდება დრამატული თეატრისაგან, მოითხოვს წარმოუდგენელ დაძაბვას და თვითგაცემას, როგორც ჩემგან, ასევე მსახიობებისაგან და უზარმაზარი სიამოვნების მომგვრელია. ასეთი მუშაობა საშუალებაა იმისა, რომ დაივიწყო რაც ადრე გიკეთებია, შესაძლოა საერთოდ დაივიწყო რაც თეატრში გაკეთებულა. და რაც უფრო სცილდები შენს ძველ მიგნებებს და უახლოვდები თეატრალური სანახაობის განახლების შესაძლებლობას მით უფრო მეტია წინააღმდეგობა“.

როგორც ვთქვით, „მეფე ლირზე“ რეპეტიციების პერიოდი დაემთხვა რეჟისორის მიერ ვ. ყანჩელის ოპერის სცენურ ინტერპრეტაციას. ამასთან დაკავშირებით ერთ საგულისხმო დეტალს აღნიშნავს რ. სტურუა: „ჩემთვის არსებითი იყო, რომ „და არს მუსიკაზე“ მუშაობა დაემთხვა „მეფე ლირზე“ მუშაობას. შექსპირთან საერთოდ და „ლირში“, შესაძლოა, უფრო მეტად ვიდრე ყველა სხვა დრამაში, იგრძნობა ნელი რიტმი, გაშლილი ფსიქოლოგიური ვითარებანი. როცა საოპერო თეატრიდან ჩვენს რეპეტიციებს დავუბრუნდი, მე აღარ ვფიქრობდი... ტრაგედიის სიდიადეზე, ფურ-

ცელთა უამრავ რაოდენობაზე, შეკვეცა და შეცვლა ახლა აღარ მინდოდა, რადგან ახლა ვიცი, რომ მათი გამარჯვება შესაძლებელია" („ტეატრ", № 4, 1986 წ.).

* * *

1986 წელს რ. სტურუას რეჟისორობით დაიდგა ვ. დოლიძის კომიკური ოპერა „ქეთო და კოტე". მე აქ არ შევუდგები ამ ოპერის ადაპტაციის გამო ამტყდარ ცხარე კამათს, რომელიც სპეციალისტებმა გაუმართეს ჯანსუღ და ვახტანგ კახიძეებს (ამ ადაპტაციის შემდეგ ნაწარმოებს „ბარბალე" ეწოდა).

არ შევეხები ამ ფრიად დელიკატურ საკითხს, რომელიც მუსიკის ადაპტაციისა და ხელოვანის ზნეობრივი მრწამსის, საზღვარზე გადის, რადგან მე უშუალოდ რ. სტურუას რეჟისურა მაინტერესებს ამ შემთხვევაში.

რასაკვირველია, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე" სიცოცხლით სავსე, დინამიკური, ხალისიანი მუსიკალური ქმნილება იმსახურებს ხელახალ სცენურ ინტერპრეტაციას.

მე არავითარ მკრეხელობას არ ვხედავ იმაში, რომ რ. სტურუამ განიზრახა ამ ნაწარმოების თავისებური, გააზრება, მიუხედავად იმისა, რომ იგი მრავალი ათეული წლის მანძილზე ა. წუწუნავას რეჟისურით წარმატებით იდგმებოდა.

ავქ. ცაგარლის „ხანუმას" დადგმისას რეჟისორმა, როგორც თავის ადგილზე აღვნიშნეთ, ტექსტის ადაპტაცია მოახდინა. როგორც ჩანს, საოპერო თეატრის სცენაზეც ამგვარი რამ განიზრახა, მაგრამ ამჯერად ადაპტაცია პირველ რიგში მუსიკას უნდა შეხებოდა. ამან გამოიწვია ჯ. და ვ. კახიძეების აქტიური ჩარევა ოპერის მუსიკალურ სტრუქტურაში...

რ. სტურუამ ოპერის მოქმედება გარეთ, ძველი თბილისის ქუჩებსა და აივნებზე გამოიტანა, მოახდინა ძველი თბილისური ყოფის სტილიზირებული რეტროსპექტივა. «Изысканное «ретро» не допускает бытовщины — перед нами спектакль, тяготеющий к поэтической красоте высокого театра абсурда, когда сюжет не так важен, как прием, а шик и кураж существеннее глубины характера» (А. Парин, «Театр», № 8, 1988).

მაგრამ ეს რეტროსპექტივა უმალ რეჟისორის ფანტაზიის ნაყოფი იყო, რადგან ჩვენ წინ, როგორც თვით ამბობს ერთ წერილ-

ში „ძველი ახალი თბილისი“, იყო, კინტოური „შარმისაგან“ თავისუფალი, უფრო ევროპული კულტურისა და ცივილიზაციისაკენ მიდრეკილი, ვიდრე აზიური კოლორიტულობისაკენ. ძველებური აივნიანი სახლებისა და ბინდში გარინდებული მეტეხის სილუეტის გარდა აქ თანამედროვე არქიტექტურის კონტურებიც მოჩანდა.

კომიკური ოპერის თვით ჟანრი საშუალებას აძლევდა რეჟისორს მრავალფეროვანი სტილისტური ძიებებისათვის. სპექტაკლში ქართული და ევროპული ყოფის ნატიფი სტილისტური „სიმბიოზი“ იგრძნობოდა, პირადად მე, სრულიად არ მეუცხოებოდა ცეკვა „ქართულისა“ და საქორწინო ჩირაღდნების საერთო ევროპული რიტუალის, ყოფითი ფონისა და კლასიკური ცეკვის არსენალიდან აღებული არაბესკების, კოლორიტული „თბილისური“ კოსტიუმების და „ცივილიზირებული“ ყმაწვილების „მატროსკებისა“ და შლაპების მეზობლობა.

მოსალოდნელი მოქმედებისადმი ირონიული დამოკიდებულება პირველი სურათისთანავე ცხადდებოდა: პარტერის გასასვლელებს შორის ჩამდგარი ფოტოგრაფი, ძველ ფოტოაპარატს ჩასცინცინებდა და ავანსცენაზე ჩამომსხდარ ნაქეიფარ მამაკაცებს, გაჭიმული არიოფონის მონაწილეებს, უღებდა სურათს. უკან კი „დროსტარება“, გრძელდებოდა — მსუბუქად ჩაცმული გოგონები კინტოებთან ერთად ცეკვავდნენ. ქეთოსა და კოტეს სიყვარულის ისტორიას რეჟისორი უმალ მსუბუქი იუმორით აღიქვამდა ვიდრე სერიოზულად. ეს ისტორია მხიარული კავალკადის ერთერთი, თუმცა მთავარი, მომენტი იყო. თვით ამ ღია აივნებთანაც ირონიული დამოკიდებულება ჰქონდა რეჟისორს — თავადი ლევანი თავის მრისხანებას იმით გამოხატავდა, რომ მაკარის სახლის აივანზე მდგარი ამ აივანს მოაჯირს მოაგლეჯდა და პირდაპირ სცენაზე ისკუპებდა. ლევანის სახლის აივანზე მდგარი მევიოლინე ბარბალეს მიერ ატეხილ აურზაურს მშვენიერი მელოდია ეგებებოდა (გავიხსენოთ საცოდავი მევიოლინე, რომელიც „რეგტაიმს“ უკრავს რიჩარდის მიერ ანას ცდუნების სცენაში).

ქალაქის ყოფაში მოულოდნელად შემოჭრილი საგნები ასევე ირონიული ტონალობის გასაძლიერებლად იყო მოხმობილი — სცენაზე ძველებური „კონკის“ ვაგონის შემოგრიალება და ეტლის „პარადულად“ ჩავლა ამის ნიშანი იყო, ხოლო ყველაფერს აგვირგვი-

ნებდა ქეთო და კოტესათვის მორთმეული საჰაერო ბურთი — აეროსტატი — მეტაფორა ქალ-ვაჟის ამაღლებული სიყვარულისა, რომელიც ამ შტრიხით ერთგვარად შემსუბუქებული იუმორის მსუბუქ ფერებში იყო შელამაზებული.

ჟურნალ „დეკორატივნოე ისკუსტვოში“ (№ 4, 1986) გამოქვეყნებულ თავის მშვენიერ, ორიგინალურ და პოეტურ წერილში, რომელიც თბილისის ძველი უბნების რესტავრაცია-რეგენერაციას ეხებოდა, რ. სტურუა წერდა: „როცა ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ დადგმას მოვკიდე ხელი, უცებ მომინდა ძველი თბილისური ფერწერული კვარტალებიდან მოქმედება სრულიად ორდინარულ, თანამედროვე რაიონში გადამეტანა. შესაძლოა, ისე მეჩვენა, რომ ნაცრისფერ კოლოფში უფრო ნათლად აღერდებოდა ეროვნული იუმორი, უფრო გამოიკვეთებოდა ადამიანთა ხასიათები, რომელთაც ვერ მოდრეკ, ვერ გასტეხ ვერავითარი ჩარჩოებით, გნებავთ, ეს ჩარჩოები რკინა-ბეტონისა იყოს. არ ვიცი, ერთი კია: არ მინდოდა ეს ამდენი აივნები, რაღაც სხვა რამ მსურდა“.

ამანვე აღნიშნავდა ჯანსუღ კახიძე, ჩვენ გვსურდაო გვეჩვენებინა „განსხვავებული ძველი თბილისი მე-19 საუკუნის ბოლოსა და პირველ მსოფლიო ომს შორის. არა ღია აივნებიანი, აღმოსავლური კოლორიტის ქალაქი, არამედ ევროპული თბილისი. არა ვაჭრები, ყარაჩოხელები, კინტოები, არამედ თავადაზნაურობა და ნახევრად გაევროპელებული სოციალური ფენა, რომელიც ძალზე დამახასიათებელი იყო ძველი თბილისისათვის („გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 22, 01. 88).

მაგრამ ეს განზრახვა მ. შველიძის სცენოგრაფიაში მხოლოდ ნაწილობრივ აისახა. ზემოხსენებულ წერილშივე ამბობდა რ. სტურუა, რომ არც ერთ სხვა ქალაქს არ აქვს იმდენი საერთო თეატრთან, როგორც თბილისს. ცოტათი იგი ყოველთვის იყო თეატრი, ნამდვილი თეატრი, სანახაობითი, იდუმალი, უხეში და ნატიფი. მართალია... სწორედ ქალაქის ამ თეატრალურობამ, ძველმა ქალაქმა, რომელიც თავის მოქალაქეებს „რაღაც სხვა, მოულოდნელ თამაშებს“ სთავაზობს ხოლმე, გადასძალა რეჟისორი „კოლორიტისაკენ“ — და ცხადია, ამ დროს მის გემოვნებას შეცდომა არ მოსვლია. ამ „მოულოდნელი თამაშობებით“ და სანახაობით, რომელიც მას ამ შემთხვევაში თეატრალური თბილისის გარდა, მუსი-

კა და ლიბრეტოც სთავაზობდა, გააცოცხლა მან ძველი ყოფა და გარემო. რეჟისორმა უარი თქვა ჩაკეტილ სცენოგრაფიაზე, მოქმედებას სივრცე და ჰაერი მისცა, მისი გარეთ გამოტანით. ღია აივნები მოქმედების არენად იქცა, აქედან გადაძახებდნენ ხოლმე გმირები ერთმანეთს, აქედან უთვალთვალებდნენ მოსალოდნელ ფათერაკს, აქ თამაშდებოდა თბილისური „როვეო და ჯულიეტას“ სიყვარულის სცენები. მაკარის აივნიდან მისი მსახური უგდებდა ბარათს კოტეს — ქეთოსაგან მინაწერს. თვით სცენური გარემო შეიცავდა ირონიულ „მიზანსცენებს“. ის გარემოება, რომ ქუჩის მოპირდაპირე მხარეებზე გადმოდიოდა თავადი ლევანისა და ვაჭარ მაკარის სახლის აივნები, უკვე მიგვანიშნებდა „თამაშის“, თეატრალური კარნავალის ხასიათზე — სხვადასხვა „პოლუსებზე“ მდგარი მოწინააღმდეგეთა კონფლიქტი ამ მინიშნებით სერიოზულობას კარგავდა და წარმოსახული თამაშის ხასიათს იძენდა. თამაშის ამ ატმოსფეროს დამახასიათებელი შტრიხია აგრეთვე „უფუნქციო“ გმირების შემოყვანა სცენაზე (მაგ. „თბილისელი გოგონა“), რომელთაც სიუჟეტის განვითარებასთან არავითარი ფუნქცია არა აქვთ, მაგრამ რეჟისორს სჭირდება კოლორიტისათვის (არავითარი ფუნქცია არა აქვს „რიჩარდ III“ შავებში ჩაცმულ ქალს, საქსოვით ხელში. იგი სცენას გადასჭრის და უკან, ბოძის ქვეშ დაჯდება, მაგრამ მოაცილეთ ეს „პერსონაჟი“ სცენას და იგრძნობთ, რომ მას ის რაღაც დააკლდა, რაც „ატმოსფეროს“ ქმნის). რ. სტურუა აქაც მიმართავს კოლაჟის ხერხს მოქმედების სისავსის მიღწევის მიზნით, უფრო გვიანდელი ეპოქის რეალიების შემოტანით სცენურ გარემოს „ურევს“, და ჩვენც მზად ვართ თვით ყველაზე მოულოდნელი საგნის თუ ნივთის გამოჩენა ძალზე ბუნებრივად მივიჩნიოთ აქ. არ შეიძლება სერიოზულად აღვიქვათ კოლაჟები (ისევე როგორც არ შეიძლება იუმორის გარეშე აღვიქვათ ციტატები ბიზეს ხაბანერასი „კარმენიდან“ და ვერდის „ტრავიატას“ სუფრული სიმღერისა ანდა „კიტჩის“ მანერით გათამაშებული ბარბალე-შანსონეტკის მთელი ეპიზოდი ქალის „გადანახულების“ სცენაში.

თუ ყოველივე, ამას მივუდგებით რეჟისორის სტილისათვის დამახასიათებელი ამბივალენტობის უგულვებელყოფის პოზიციიდან, მაშინ ძალზე ადვილია ამ სპექტაკლის წარმოსახული მხატვრული სამყაროს დანგრევა.

ცხოვრება იმარჯვებდა არქიტექტურულ იდილიაზე, რადგან სცენური მოქმედება დეკორზე მნიშვნელოვანი იყო. სცენის სიღრმეში დალანდული თანამედროვე არქიტექტურული სილუეტები, აქ „დეკორი“ კი არ იყო, არამედ მიმნიშნებელი ძველი და ახალი სტილის ერთგვარი სინთეზისა. ამიტომ ვფიქრობ, რომ ერთმანეთში გადაწნული ნოსტალგია და სიყვარული ძველი თბილისური კოლორიტისა რ. სტურუას ჩანაფიქრის ერთ-ერთი იმპულსი იყო.

საგულისხმო აზრს გამოთქვამდა ა. პარინი („ტეატრ“, № 8, 1988 წ.). «Когда раньше в Тбилиси я видел «Барбале», то соотнес для себя ситуацию создания этого спектакля с ситуацией изменяющегося у нас на глазах облика старого Тбилиси. С любовью к теплу и очарованию старых домов, старых кварталов, их искусно встраивают в современный общественно-эстетический контекст. Создается новый стиль ни на что не похожего «нового старого Тбилиси».

რასაკვირველია, რ. სტურუას „ახალი სტილის“ კომიკური ოპერის შექმნა სურდა ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ მუსიკაზე. მისი ეს ჩანაფიქრი, რაც მისსავე ლიბრეტოშიაც გამოვლინდა, ერთგვარი პროვოცირების ხასიათს ატარებდა. სპექტაკლის პროგრამაში აღნიშნულია, რომ „ბარბალე“ ეს არის „ოპერა-ფანტაზია ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ მოტივებზე — სათავეს, ცხადია, რ. სტურუას ჩანაფიქრში იღებს და ყველა ის საყვედური რაც ჯ. და ვ. კახიძეების მიმართ გამოითქვა (მე, როგორც ვთქვი, ამჯერად არ განვსჯი, სწორია თუ არა ეს შენიშვნები) რ. სტურუასაც ეხება.

რ. სტურუას რეჟისურა, ჩემი აზრით, უბიძგებდა კომპოზიტორებს ასეთი რადიკალური ჩარევებისაკენ „ძველ“ მუსიკალურ სამყაროში, აძლევდა მათ იმპულსს, რათა მათ შეექმნათ ნაწარმოები «...Чистейшего стиля, родственное, если угодно, классической венской оперетте» და ამ დროს ყველაფერი ეს მოემოქმედათ... «На материале основанном на городском Тбилисском фольклоре, полном «сверкающих мелодии» и ярких музыкальных образов» (А. Парин).

ამასვე აღიარებს ჯანსუღ კახიძეც „ლიტერატურულ საქართველოში“ (22. 01. 88) დაბეჭდილ წერილში, სადაც წერს, რომ ჩვენი პირვანდელი მიზანი მხოლოდ ოპერის გადაორკესტრება და მცირეოდენი რედაქტირება იყო, მაგრამ როცა ჩამოყალიბდა სპექტაკ-

ლის კონცეფცია, საჭირო გახდა უფრო ღრმა ოპერაციების ჩატარებაო.

აქვე არ შემიძლია არ აღვნიშნო, რომ ქართულმა მუსიკალურმა კრიტიკამ არ მიიღო ჯ. და ვ. კახიძეების რადიკალური ჩარევა ვ. დოლიძის ამ კომიკურ ოპერაში და მკრეხელობად მონათლა იგი (ამ თვალსაზრისით ყველაზე რადიკალურია ლეილა კაკაბაძის სტატია ჟურნალ „მნათობში“ № 3, 1989 წ.).

ამ კომიკური ოპერის დადგმამ და მის გარშემო ატეხილმა ცხარე კამათმა კიდევ ერთხელ ცხადყო ის, რაც ადრეც იყო ცნობილი: რ. სტურუას არ შეუძლია ნაწარმოების — დრამატული იქნება იგი თუ მუსიკალური — „პირდაპირი“ გადატანა სცენაზე, მისი თეატრალური ესთეტიკა კისრულობს დემიურგის როლს და „ძველისაგან“ ყოველთვის „ახალს“ ქმნის. მის მიერ შექმნილი სცენური სინამდვილე ახალი სახეა უკვე არსებულის, ყოველთვის საინტერესო, მოულოდნელი, ძალიან ხშირად სადაო და სწორედ ამიტომაც განსაკუთრებით საინტერესო.

„ფერფლია ტახტი, ქარში ნახვეტი“

ჩანაფიქრის სიდიადითა და ძალით, თეოლოგიური იდეების ამაღლებულობით, კალდერონი ყველა პოეტზე მაღლა დგას. შესრულების ხარისხით იგი ჩამორჩება შექსპირსა და სოფოკლეს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ როგორც სოფოკლეს, ასევე შექსპირის იდეები უფრო ნაკლები ღირსებისაა, ვიდრე კალდერონის.

მენანდეს-ი-პელიაიო.

თუ ესპანური თეატრის რენესანსის „ოქროს ხანის“ პირველი უდიდესი წარმომადგენელი ლოპე დე ვეგა იყო (ეს „ბუნების საოცრება“ — El monstruo del naturaleza — როგორც თანამედროვენი უწოდებდნენ), მისი უკანასკნელი, კრიზისული ფაზის გენიალურ გამომხატველად მიჩნეულია კალდერონი (პედრო კალდერონი დე ლა ბარკა). თითქმის ერთ საუკუნეს გასწვდა მისი სიცოცხლე (1600—1681), რომელიც სავსე იყო უმძაფრესი მოვლენებით, შინაგანი წინააღმდეგობით, ცხოვრების წარმავლობაზე განუწყვეტელი მტანჯველი ფიქრებით.

დაამთავრა სალამანკის სახელგანთქმული უნივერსიტეტი (მამამისი მაღალი თანამდებობის მოხელე იყო სახელმწიფო სამსახურში), იბრძოდა კატალონიაში აჯანყების ჩასაქრობად, იყო ტოლედოს კაპელის კაპელანი, სანტ-იაგოს ორდენის კავალერი, სასახლის კარზე გამართულ დღესასწაულებს უძღვებოდა საპატიო

კაპელანი მეფე ფილიპე IV-ისა. ერთი სიტყვით, როგორც რენესანსული ეპოქის ადამიანს შეეფერება. ცხოვრობდა სისხლსავსე ცხოვრებით, ვნებებით, მრავალმხრივი ინტერესებით. ოცდახუთი წლის ახალგაზრდა მღვდელმა პირველი კომედია — „სიყვარულისა და შემთხვევის თამაში“ — დაწერა თავისი დიდი მასწავლებლის ლოპე დე ვეგას წაბაძვით. ამ დროს იგი უკვე იყო ტაძრის წინამძღვარი და ღვთისა და „ეშმაკის“ (თეატრის) სამსახურს ერთმანეთს უთავსებდა. ორივე ასპარეზზე უდიდეს წარმატებას მიაღწია. მოკლე ხანში გახდა წმინდა პეტრეს კათედრალური ტაძრის წინამძღვარი და სასულიერო ცხოვრების ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო მოღვაწე მთელს ესპანეთში.

ქრისტიანულმა რელიგიამ წარუშლელი კვალი დაატყო მის დრამატურგიას, განსაკუთრებით სიმწიფის ასაკში შექმნილს. მსოფლიო დრამატურგიის ისტორიაში მის სახელს უკავშირდება ე. წ. „ფილოსოფიური დრამა“, რომელიც თავისი დაძაბული მოქმედებით, კონფლიქტის სიღრმით და მნიშვნელობით უფრო ახლოა ტრაგედიასთან ვიდრე საკუთრივ დრამასთან.

ჰუმანიზმის ის მაღალი იდეალები, რომლებიც საფუძვლად დაედო აღორძინებას, კალდერონის დროს კრიზისულ ფაზაში შევიდა. ნელ-ნელა იკარგება ცხოვრების ფილოსოფიური, სიკვდილ-სიცოცხლის აზრის ის სიმაღლე, რასაც ესპანურმა რენესანსმა სერვანტესის, ელ გრეკოს, ლოპე დე ვეგას, რიბერასა და სხვათა შემოქმედებაში მიაღწია.

კალდერონის ისტორიული მისია იყო შეეჩერებინა კულტურის ეს კრიზისი, მოეხდინა მაღალი იდეალების რესტავრაცია ინკვიზიციის და კათოლიკური რეაქციის პირობებში.

კალდერონმა ესპანურ სცენას დაუბრუნა ყოფიერების, ღირსების, რაინდული ქმედების ზნეობრივი პრობლემატიკა, მაღალი იდეალებისათვის თავგანწირული გმირი.

მთელი მისი ფილოსოფიური დრამები ქრისტიანული ზნეობითა და ფილოსოფითაა გამსჭვალული ე. წ. რელიგიური პიესები — აუტო — რომელსაც მისი დიდი წინამორბედები ლოპე დე ვეგა და ტირსო დე მოლინა წერდნენ — ძირითადად საზრდოობდნენ ბიბლიური სიუჟეტებით, ახალ აღთქმაში მოთხრობილი ამბებით. კალდერონი გასცდა ამ თემატურ რკალს და თავისი პიესების მოქმედე-

ბა ააგო შეთხზულ ამბავზე, რომელსაც თავისი გრანდიოზული პოეტური ნიჭის წყალობით დიდი განზოგადოება მიანიჭა, გამოხატა საუკუნის წინააღმდეგობანი და დაასრულა ესპანური აღორძინება.

რელიგიური სულისკვეთება, ასკეტური იდეალები, მისტიციზმი — რომლებიც უკვე შორს იყვნენ ლოპე დე ვეგას დემოკრატიული მიმართულებისაგან — მისი დრამების მთავარ მოტივებად იქცნენ. აქ ეძიებდა იგი ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიის აღდგენის, ჰუმანიტარული აზრის გაცოცხლებას.

სამყარო მის თვალში შუაზეა გაყოფილი, რეალობა ილუზიონურია, ხოლო ზოგჯერ გამოგონილი უფრო ნამდვილია ვიდრე თვით სინამდვილე.

სამყაროს აღქმის ეს გაორმაგებული თვალსაზრისი, რომელიც სრულყოფილადაა გამოხატული პიესაში „ცხოვრება სიზმარია“ — პირველად გამომჟღავნდა მის კომედიაში „უჩინმაჩინი ქალბატონი“, ნაწილობრივ დრამაში „შეუდრეკელი პრინცი“, სადაც ადამიანის სულის ძალა მისტიკური აბსოლუტამდეა ამაღლებული, თუმცა იგი ვერ ფარავს ცხოვრებისეული ზნეობრივი იდეალების მიწიერებას.

„ცხოვრება სიზმარია“ (უკვე სათაურშივე ჩანს ავტორის თვალსაზრისი ამქვეყნიურ რეალობაზე) კალდერონის შემოქმედების შედევრია, მეტიც, იგი მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთი მარგალიტია. თუმც პიესა მთელი თავისი შინაარსით ღრმად ფილოსოფიურია, რაც თითქოს, უნდა აძნელებდეს მის აღქმას, მაგრამ აქ ისეთ პოეტურ სამოსელშია გახვეული ყოველივე, ისე ცოცხალნი, ვნებით, ღირსებით, სიყვარულის იდეალებით სავსენი არიან გმირები, რომ მკითხველი ძალდაუტანებლად მიჰყვება ავტორს ამ უცნაურსა და ფანტასტიკურ სამყაროში.

მართლაც, განა ფანტასტიკური არ არის ავტორის ჩანაფიქრი. მეფე ბასილიო შორეულ ციხეში ამწყვდევს თავის მემკვიდრეს, პრინც სიხისმუნდოს, იმის გამო, რომ უწინასწარმეტყველეს — სამეფოს დამაქცევარი, გულბოროტი და ქვეგამხედვარე იქნება, როცა გვირგვინს დაიდგამსო. ამ ტყუეობით გატანჯული სიხისმუნდო ბევრს ფიქრობს ქვეყანაზე გაბატონებული უსამართლობის გამო. თავის პირველ, ვრცელ მონოლოგში იგი ზეცას შეაღაღადებს თავისი გამწარებული სიცოცხლის გამო. როგორც ჩანს, თვით

ადამიანის გაჩენა უკვე, იმთავითვე დანაშაულია („მძიმე ცოდვაა, ჩანს, დაბადება"). მთელ მონოლოგს, რომელიც ანტიფონურ პრინციპზეა აგებული, „ეპიზოდების" ბოლოს მოსდევს რეფრენი:

მე რომ შთამბერე ცხოველი სული,
თავისუფლება რად არ მაღირსე?

.

მე რომ შთამბერე მხურვალე გრძნობა
თავისუფლება რად არ მაღირსე?

. . . .

მე რომ შთამბერე ურყევი ნება,
თავისუფლება რად არ მაღირსე?

მე რომ ამავსე უშრეტი ენებით,
თავისუფლება რად არ მაღირსე?*

მის ტანჯვას კიდევ უფრო ამძაფრებს უსამართლობის შეგრძნება, გაუგებრობა იმისა, თუ „მძიმე სასჯელი რისთვის გვედება".

მაგრამ აი, მალე დგება ეს ნანატრი თავისუფლებაც. მეფე ბასილიო გადაწყვეტს შეამოწმოს წინასწარმეტყველების სისწორე. პრინციპს დააძინებენ („სხვადასხვა ჯურის გრძნეულ ბალახით, რომელიც კაცზე სწრაფად მოქმედებს და იდუმალი ძალის წყალობით ელვისებურად უხშობს გონებას"). სასახლეში გადმოასვენებენ და გამოლვიძებულს გაუმხელენ ყოველივეს. სამეფო ტახტზე ასული ჰაბუკი მეფე ნამდვილ დესპოტურ თვისებებს ამჟღავნებს. უეჭველია, იგი ქვეყნის დასაღუპად არის მოვლენილი. იძულებულნი ხდებიან კვლავ დააძინონ იგი და ძველ ადგილზე დააბრუნონ ახლა იგი კვლავ თავის ციხე-კოშკში გაიღვიძებს და ვერ გარკვეულა თუ რა მოხდა მის თავს, სანამ არ აუხსნიან, და არ დაარწმუნებენ, რომ ყველაფერი რაც სასახლეში მოხდა მხოლოდ და მხოლოდ სიზმარი იყო. აქედან იწყება გაორება. სიხისმუნდრომ დაიჯერა, რომ მშვენიერი სიზმარი ნახა, მაგრამ ახლა ის არ სჯერა, რომ ნამდვილად გაიღვიძა.

იგი მსხვერპლი იყო გაუგონარი დესპოტიზმის, მაგრამ რო-

* პიესის პოეტური თარგმანი ეკუთვნის დალი ინწკირველს.

გორც კი თავისუფლება მოიპოვა თავად გახდა მამამისზე უარესი დესპოტი.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ კალდერონი, რომელსაც სულის სიღრმემდე სძაგდა ყოველგვარი ძალადობა და რენესანსული ჰუმანიზმის რღვევად მიაჩნდა მისი გამოვლინება, ეჭვის ქვეშ აყენებს თვით ცნებას თავისუფლებისას, სწორედ რენესანსული ჰუმანიზმის ამ საძირკველს!? მაგრამ ეს ასე არაა, ცხადია. თავისუფლება, რომელიც არ არის გასულიერებული მაღალი ზნეობრივი, ქრისტიანულ-რელიგიური იდეალებით, თავისუფლება, რომელსაც მიზნად არა აქვს ადამიანის ამაღლება — შეიძლება იქცეს ადამიანის ყველა ქვენა-გრძნობების გამოვლენის ასპარეზად. და ასეც ხდება სიხისმუნდოს თავისუფლების ჟამს. ადამიანის სინდისი და ღირსება შელახულია, ყველგან ბატონობს სისასტიკე, გაუტანლობა, შურისგება. პირადი კეთილდღეობისათვის ზრუნვას ყველაფერი გადაუფარავს.

სიხისმუნდოს პირველ მონოლოგში გამჟღავნებული ლტოლვა თავისუფლებისადმი, საპირისპირო გრძნობებისკენ იბრუნებს პირს: თავისუფლების პირველი წუთებიდანვე გზას უხსნის ყველა თავის ქვენა-გრძნობას და სამეფოს კარზე საშინელებას დაატრიალებს.

თავისუფლების მოტრფიალე, თვით იქცევა სხვისი თავისუფლების ბოროტ დამთრგუნველად. გაწბილებული ახლობლები აფრთხილებენ, ალაგმე შენი ვნებები „სიზმრად არ გექცეს ეს ყველაფერიო“ (კლოტალდო); „დღეს რომ გაოცებს, ხვალ ეს სამყარო ზღაპრად და სიზმრად მოგაგონდებაო“ (მეფე ბასილიო). კოშკის საკანში გაღვიძებული, ხელდაბორკილი სიხისმუნდო, თავის ნეტარ თავისუფლებას იხსენებს როგორც სიზმარს, ხოლო ნამდვილი ცხოვრება სავსე სისასტიკით, ბრძოლით, შურისგებით მას ეჩვენება ადამიანის უაზრო ყოფიერებად:

მაშ, ეს სიცოცხლე — არის შეშლილი
სამყაროს ბოდვა, ამაოება,
აზრის და გრძნობის უთანხმოება;
რად გინდა გახდე ქვეყნის მპყრობელი,
თუ გელანდება წუთისოფელი
და სიზმარია მთელი ცხოვრება.

თუ ყოველივე სიზმარია (ანუ თუ არ იცი სად არის სიზმარი და სად სინამდვილე) განა აზრი აქვს რეალობაში დაბრუნებას, რომელიც შეიძლება სიზმარი აღმოჩნდეს? და ყოველ წამს გამოღვიძებას უნდა ველოდეთ. მართალია, სიხისმუნდო ბოლოს იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ამ წარმავალ ქვეყანაში მაინც ზნეობრივი ცხოვრებას უნდა მიენიჭოს უპირატესობა „რადგან სიკეთე თვით სიზმარშიაც სიკეთედ რჩება“, მაგრამ ეს არ ანიჭებს ამ ფილოსოფიურ დრამას ოპტიმისტურ ჟღერადობას. მთელი პიესის მანძილზე საცნაურია კალდერონის პირქუში ფერებით შეფერილი სამყარო, თუმც ჰუმანიზმის ზნეობრივი საყრდენები — კალდერონის აზრით — მაშინ ამოქმედდებიან, როცა ყოველი ადამიანი თავის თავში ჩაახშობს ეგოისტურ მისწრაფებებს, მაშინ ეძლევა მას შანსი იმისა, რომ იდეალური, ჰარმონიული პიროვნების სისრულეს მიუახლოვდეს.

სევილიაში გამართულ პრესკონფერენციაზე რობერტ სტურუამ შენიშნა, რომ პიესაში „ცხოვრება სიზმარია“ ფარული ირონიის გამოვლენის, მოქმედების დინამიურობის გარდა, კალდერონის მისტიკური სამყაროც მაინტერესებდაო, „ვინაიდან ჩვენს ცხოვრებაში ბევრი რამ ხდება ისეთი, რაც შეუცნობელია“.

გაზ. „ელ კორრეო დე ანდალუსია“ წერდა: „წამიერი არსებობა, რომელიც რეალობას ჰყოფს სიცრუისაგან, რეჟისორმა ორი თემატიური ღერძით გააერთიანა“.

ესპანელი თეატრალური მიმომხილველები აღნიშნავდნენ აგრეთვე სპექტაკლის „გამკილავ იუმორს“, უბრალო აბსურდული ელემენტების არსებობას, მხიარულ, სადღესასწაულო სულისკვეთებას, ცხოველმოსილებასა და ენერგიას. ფრიად საგულისხმოდ მიმაჩნია ეს ფრაზაც: „კალდერონის სიხისმუნდოს უბედურება და თავგადასავალი რობერტ სტურუამ ბაროკოს სიმბოლოდ გადააქცია“.

თუ თავის სახელგანთქმულ სპექტაკლებში რ. სტურუა გარე სამყაროსა და გმირის შეურიგებელ კონფლიქტზე აგებს ზოგადისა და პიროვნულის ურთიერთობათა რთულ კომპოზიციებს, სადაც გმირის აქტიური ქმედება ხან კომიკურ ფინალს („ყვარყვარე“), ხან კი ტრაგიკულ აღსასრულს იწვევს („რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“), ამ ნამუშევარში — „ცხოვრება სიზმარია“ — მისი მზერა

მიმართულია სამყაროს არსებობის ორი ჰიპოსტასის — რეალობისა და სიზმარეულის, რაციონალისა და ირაციონალის, წარმავლისა და მარადიულობის წვდომისაკენ.

შესაძლოა ეს სპექტაკლი მხატვრულად მისი ცნობილი შედევრების დონეზე არა დგას, მაგრამ ეს ახალი მოტივი — წარმოქმნილი ადამიანის ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური არსებობის (ეგზისტენციალის) შეცნობიდან, სწრაფვა შეუცნობელის მოუხელთებელი კონტურების „დაჭერისა“ რეჟისორის შემოქმედების შემობრუნების გარკვეულ ეტაპზე მიგვანიშნებს.

მისი წინანდელი სპექტაკლები დიდი და ვრცელი სამყარო ფრონტალურად იყო გაშლილი, სადაც თვალისმომჭრელი ეფექტურობით, კარნავალური ფერადოვნებით, მოულოდნელობით, ჟანრობრივი კოლაჟებით, პაროდიულობით, „მაღლისა“ და „მდაბლის“ ადგილების შენაცვლებით, მართლაც განუმეორებელი სანახაობა იქმნებოდა.

ამ სპექტაკლში კი სიღრმის, ადამიანის არსის, მისი ყოფიერების სხვადასხვა სფეროს, რელიგიურ-ფილოსოფიური მისტერიის სულის ჩვენებაა მთავარი, რათა რეჟისორმა ცხადჰყოს „ადამიანურობის კვინტესენცია“ — როგორც გოეთე ამბობდა კალდერონზე — ანუ მარადიული ბრძოლა აზრსა და გრძნობას, ტანჯვასა და მიწიერ სიამეთა წარმავლობის, თავისუფალი ნებისა და საერთოდ თავისუფლებას შორის. ყოველივე ამას თავს დასტრიალებს ტრაგიკულისა და სამყაროს წინააღმდეგობათა შეურიგებლობის შეცნობა, რაც იმპულსს აძლევს პირქუშ და „გამკილავ იუმორს“, რომელიც ხშირად გროტესკში და სარკაზმში გადადის.

თუ სარწმუნოდ მივიჩნევთ იმ პარადოქსს, რომ ბაროკოს ხელოვნებაში, რომელიც სამყაროს ირაციონალობას ამტკიცებს, არაჩვეულებრივად ძლიერია რაციონალური ნაკადი, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ რ. სტურუას ამ „ბაროკარულ სპექტაკლში“ ეს ორი ნაკადი თანაბარი ძალით არსებობს, ერთმანეთს ავსებს და ერთმანეთს სცვლის. აქ სიცოცხლე და სიკვდილი, ცხადი და სიზმარი ქმნიან უცნაურ, მიუხვედრელ ერთიანობას და თუმც ადამიანი უძლურია მისწვდეს ყოფიერების უმაღლეს არსს, გაიგოს ჭეშმარიტება, ის მაინც უნდა შესძლოს, რომ გონების მეშვეობით სულიერი წონასწორობა მოიპოვოს. „ერთდღიანი მოგზაურობისთვის

გამოდის ადამიანი დედამიწის სიღრმიდან ამბობს ფერნანდო, კალდერონის „უდრეკი პრინცის“ გმირი — სხვადასხვა გზას გაივლის და მისსავე წიაღს უბრუნდება“. ასეთივე ხანმოკლე მოგზაურობისთვის გამოდის სიხისმუნდი სიბნელიდან თუ სიზმარეული მოჩვენებიდან, რათა ტანჯვით შეიცნოს ცხოვრების წუთისოფლობის აზრი და მცირე ხანს დაჰყოს მიწიერ სიამეთა ბინდ-ბუნდში, სადაც საგნებიც კი ჰკარგავენ ხანდახან რეალურ კონტურებს. მხატვრებს — გოგი მესხიშვილსა და მირიან შველიძეს — ამ რელიგიურ-მისტერიალური დრამისათვის უაღრესად შესატყვისი გარემო შეუქმნიათ. შთაბეჭდილება ისეთია, რომ ეს სამყარო უსასრულოა, გახსნილი, „ჩაუკეტავი“ („ყვარყვარე“ — ეკლესიის დანგრეული გუმბათით და მოხატული კედლებითაა „ჩაკეტილი“, „რიჩარდი“— უზარმაზარი კარვის თეთრი კალთებით, „ლირი — „თეატრის“ იარუსებითა და ლოჟებით), ეს სამყარო სიღრმეში მიდის (რუსთაველის თეატრის დიდი სცენა კიდევ უფროა გაზრდილი — პარტერის ხუთი რიგის აღების ხარჯზე). სიღრმე და სკნელი, საიდანაც სიხისმუნდო ამოდის ბორკილების ჟღრიალით, მკრთალი სინათლე, ბნელში გარინდული ადამიანები, სკნელიდან (ანუ სიხისმუნდოს საკნიდან) ამოსული მოლურჯო-მოიისფრო სხივები, ბნელში განათებული სახეები მისტიურ იდუმალებას ქმნის, ხოლო ამ მისტიურ ატმოსფეროს „რეალურობის“ სახეს აძლევს თეატრის ლოჟებზე გადმოფენილი ფერადი ფარჩეულის არაჩვეულებრივად მიმზიდველი და მიმქრალი გამა, ძირს დაფენილი ხალიჩები თუ ფარდაგები, შტანდარტები, ხმლები, შუბები, ფეხებ და თავწაკვეთილი ცხენების ფიგურები (მათ ზურგზეც ქსოვილებია გადაფარებული და საჭიროების შემთხვევაში, ერთი მათგანი სამეფო ტახტის მოვალეობასაც ასრულებს), სიღრმეში მდგარი ცხენის სრული ფიგურა და უსასრულო სიღრმიდან შემოსული დღის სინათლე. ეს ერთდროულად არის მეფე ბასილიოს სასახლეც და მისი შვილის, სიხისმუნდოს საპყრობილეც. და რადგან ორივე ეს სამყარო სიხისმუნდისათვის სიზმარეულია, რ. სტურუა განათების მეშვეობით ქმნის თითოეული მათგანის მკრთალ, ნახევრად ბნელში გახვეულ „სახეს“ ისე, რომ მათ შორის არის და არც არის საზღვარი.

რეჟისორის არცერთ სხვა სპექტაკლში არ ყოფილა სინათლე, განათება, შუქ-ჩრდილები ასე რთულ პარტიტურაზე აგებული.

სიბნელე თავის საკრალურ აზრს — იდუმალებას იძენს, სიღრმეში მკრთალად განათებული ფიგურები — რიტუალურ დანიშნულებას, ხოლო სიბნელიდან სინათლით „გამოტაცებული“ როსაურას უჩვეულოდ ლამაზი სახე (ნატო მურვანიძე) და შემდეგ რკინის ოთხკუთხედი თაღიდან განათებული მისი სხეული თითქოს პოეტური ინსპირაციის ნაყოფი უფროა, ვიდრე რეალობა. განათება ამ სპექტაკლში შუქწერის, ფერწერის დონეზე ადის და მოქმედნი პირნი ელ გრეკოს იმ გმირებს მოგვაგონებენ, რომლებიც შეიძლება სიზმარში გამოგვეცხადონ (ავთო მახარაძის კლოტალდო) ან პიტერ ბრეიგელის ტილოდან გადმოვიდნენ (ხალხის მასა — კოჭლები, ბრმები, საპყარნი — რომლებიც კანონიერი ხელისუფლების აღდგენას მოითხოვენ). სპექტაკლის მუსიკა, ასევე უფრო იდუმალი აზრით ავსებს გმირების ურთიერთობას და მათს განცდებს. იშვიათი მუსიკალობით დაჯილდოვებული რ. სტურუა, რომლის სპექტაკლების სტრუქტურა ხშირად მუსიკიდან „ამოდის“, რომელიც ისე ღრმად გრძნობს რიტმს, რომ მასზე მოქმედებების მრავალი ვარიაციის აგება შეუძლია და ხშირად მოქმედების პარადოქსალური შებირისპირებანი და მოვლენის კომიზმი სწორედ მუსიკითაა გამოვლენილი. აღზევებული გმირის გროტესკულობა ანუ „მდაბლის“ მისწრაფება „მაღლისაკენ“ დიადი, ტრაგიკული პათოსით სავსე სიმფონიისა თუ მესის ფრაგმენტებით ე. წ. შავი იუმორითაა დახატული. ამ შემთხვევაში კი მუსიკა სულის იდუმალ რხევებთანაა დაკავშირებული, იგი იმდენად მოქმედების რიტმს არ განსაზღვრავს (თუმც მშვენიერია თავისი სინატიფით და არაბესკულობით სასახლის სეფე-ქალთა მოძრაობა) რამდენადაც სულიერ მდგომარეობას და ურთიერთისაკენ შინაგან ლტოლვას. ჰეშმარიტად, ლირიული მგრძნობელობის, ფარულ ვნებათა რხევების და შემკრთალი სულის გამოღვიძების იმპულსად უქცევია აქ მუსიკა რეჟისორს (ასეთი, მართლაც სულისშემრხევი, მუსიკალური თემა მისდევდა კორდელიას „მეფე ლირში“), ამიტომაცაა რომ ხშირად მეტყველების კილო, ინტონაცია და ტონალობა მუსიკაზეა აგებული, რომ აღარაფერი ვთქვათ მოძრაობაზე.

ადამიანის არსებობის ქვეცნობიერ, გონით მიუწვდომელ სფეროდანა მოვლენილი რ. სტურუას მიერ „გამოგონებული“ პერსონაჟი — კლოტალდოს მსახური, რომელსაც თენგიზ გიორგაძე ანსა-

ხიერებს. ეს მარად მომღიმარი, აჩრდილივით მსუბუქად მოარული, თმაგადაგლესილი (მლიქვნელური გამომეტყველება ნიღაბივით რომ აჰკვრია სახეზე), კარდინალივით ჩაცმული მსახური კლოტალდოს სულის გამოვლენაა, მისი მერყეობის, შიშის, პიროვნული სისუსტის პლასტიკური ხატია. კალდერონის კალამს ეკუთვნის ამავე სახელწოდების („ცხოვრება სიზმარია“) ე. წ. აუტო საკრამენტალე — რელიგიური პიესა — მისტერია, სადაც გამოყვანილია განყენებული იდეა, ადამიანი და გონება, ნებისყოფა და სიყვარული, და ბოლოს, აჩრდილი, როგორც ცოდვის სიმბოლო. ამ შემთხვევაში, ეს აჩრდილივით ადევნებული მსახური, კლოტალდოს ცოდვების სახეებაა, რომელსაც ბოლომდე ვერ იშორებს, ვიდრე ურიკაში ჩამჯდარს, მოსასხამ გადაფარებულს არ განარიდებენ სასახლის კარს — ძილისათვის თუ ახალი სიზმრისეული ხილვებისათვის.

ავთო მახარაძე (კლოტალდო) ძალზე საინტერესოდ ხატავს ამ თანმდევი შიშის გამო გამოწვეულ გაორებას, სულიერ დაძაბუნებას, მუდმივ რყევას სიმტკიცესა და მორჩილებას შორის. ინტონაციის მრავალფეროვნება, მოულოდნელი გადასვლა პათეტიკური სტილიდან ჩვეულებრივ სალაპარაკო კილოზე, მკვეთრი მოძრაობიდან შენელებულ, საერთო მოქმედების რიტმს ჩამორჩენილ მოძრაობაზე, ერთის სიტყვით ეს კონტრასტული მოზაიკა, ინტონაციური დაპირისპირებანი სტურუასაგან ჩვენთვის უკვე ცნობილი „გაუცხოების ეფექტის“ შესაქმნელად კი არ არის აქ მოხმობილი (თუმცა არც ეს არის გამორიცხული), არამედ გაორებული სულის, „მე“-სა და „არა მე“-ს შორის წარმოებული მუდმივი ბრძოლით.

ჩემის აზრით, რეჟისორმა და მსახიობმა კლოტალდოს სახე უფრო მიუახლოვეს „ცხოვრება სიზმარიას“ ფილოსოფიას, ვიდრე სხვა რომელიმე გმირი. კლოტალდო ფილოსოფოსია, მაგრამ გამსჭვალული ისეთი ღრმა სკეპსიზმით, რომელიც ცინიზმს ესაზღვრება. ეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ფილოსოფიური ცინიზმი“ შლის ზღვარს სინამდვილესა და რეალობას შორის. დარბაზისაკენ მის მიერ წარმოთქმული ფრაზა „ახლა მე გიჩვენებთ თუ რა თხელია ზღვარი სიზმარსა და სინამდვილეს შორის“ რაიმე მისტიფიკაციას კი არა, არამედ საკუთარ გამოცდილებას ეყრდნობა. მას ხან სჯერა რეალობის და ამ დროს ენერგია, შეუპოვრობა სჩქეფს მას-

ში, ხან სჯერა ამ რეალობის მოჩვენებითობის და ამ დროს დამცხრალი, მოშვებული და ძილში გადასულივით მოთენთილია. ბოლოსდაბოლოს, საკუთარ თავთან და საკუთარ ბედისწერასთან ბრძოლით დაღლილი ძილში გადასვლას ამჯობინებს და მისი უკანასკნელი სიტყვა, რომელიც ყრუდ, დახშულად ისმის, ეს არის: „მეძინება“. პიესის სტრუქტურას, მის ჰარმონიას არღვევს და სპექტაკლის დამოუკიდებელ სტრუქტურას ქმნის მეფე ბასილიოს-გიორგი ხარაბაძის ენერგიული, მძაფრ რიტმზე აგებული, „გამოსვლები“ (თითქოს მძლავრმა ჰაერის ნაკადმა ავანსცენაზე გამოაგდო მისი დიდებული, მეფური ღირსებით შემოსილი სხეული). მისი მაღალი, მჟღერი ხმა, გაშლილი, ფართო ჟესტიკულაცია, პათეტიკური მეტყველებისა და ასეთივე მოძრაობის ეფექტი, თითქოსდა, გმირულ-რომანტიკული სტილის შთაბეჭდილებაა. როლის მთელ ქსოვილს ძალზე ფაქიზად, ოსტატურად „მოქსოვილი“ მეორე ფენა მიჰყვება — ეს არის თვითირონია, ქვეტექსტით გამოხატული დამოკიდებულება. მოქმედება ზოგჯერ ისე ზედმეტად პათეტიკურია, მეტყველება ისე „მაღალი სტილისა“ ანუ იმდენად სერიოზულია, იმდენად „მეფურია“ ეს ყოველივე, რომ კომიზმს ესაზღვრება. აქ იჩენს ხოლმე თავს ის „გამკილავი იუმორი“, რაც ესპანელებს არ გამოჰპარვიათ. მაგრამ მსახიობის პალიტრა სხვა ფერებსაც იტევს. შინაგანი ირონიით (ხანდახან გარეგნული ეფექტებითაც — თავისუფალი ქცევა, სადა კილო, უბრალო ინტონაცია) „დამადაბლებული“ ბასილიო სპექტაკლის განვითარების აუცილებელ მომენტებში უნდა „ამაღლდეს“ გრძნობათა ნამდვილ, მძაფრ განცდამდე. აქ კი მსახიობი „ივიწყებს“ მის მიერვე მიგნებულ ირონიულ ტონალობას და ღრმა განცდის ნიმუშს გვიჩვენებს. ასეთია მაგ. ბასილიოსა და უფლისწულის შეხვედრა, რომელმაც არ შეიძლება არ შეგვძრას თავისი გულწრფელობით, დაუფარავი მღელვარებით და წამიერად მაინც არ მოგვაგონოს თუნდაც კომპოზიციით და სხეულის „მეტყველებით“., რემბრანდტის „უძღები შვილი“, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ აქ „უძღები მამა“ შვილისგან ცოდვის მიტევებას. სპექტაკლის ბოლოს, როცა ყველაფერი ბედნიერად თავდება, გ. ხარაბაძის ბასილიო სავსებით თავისუფლდება ძველებური სიდიადისაგან და უბრალო კომიკოსივით იქცევა. ასე რთულ პარტიტურაზეა აგებული ეს როლი, რომლის ამოკითხვასაც ჭეშმარი-

ტი ოსტატობა სჭირდება, როგორც მსახიობისგან, ისე სხვათაშორის, მაყურებლისაგანაც (დროის მიხედვით, ფაქტიურად, ერთი სეზონის მანძილზე სამი დიდი კლასიკური როლის თამაში — ტიტუს ანდრონიკუსი, მეფე ლირი, ბასილიო — შემოქმედებითი გმირობის ტოლფასია და მსახიობის ამოუწურავ ენერგიას ცხადყოფს).

თამაშის ეს კონტრასტული პრინციპი (კლოტალდო, ბასილიო) არ ვრცელდება სხვა მოქმედ პირებზე, მაგრამ ყოველი მსახიობისათვის მოძებნილია „თეატრალური თამაშის“, პირობითობის თავისებური სტილი, რაც საბოლოო ჯამში ქმნის რ. სტურუასათვის დამახასიათებელ „ეკლექტიკურ მთლიანობას“ (მაგ. ლ. ბერიკაშვილი — ასტოლფო ბუფონურ-კლოუნალურ ხერხს იყენებს, ნ. მურვანიძის როსაურა პლასტიკურ გამომსახველობაზე, გრაციაზე და სხეულის მომხიბლავ სილუეტზე აგებს როლს, ლ. ალიბეგაშვილის ესტრელას ქალური მგრძნობელობა არ გამორიცხავს სიმკვეთრესა და სიფიცხეს).

მთლიანად სპექტაკლის ირონიული ქვეტექსტის, ანუ, როგორც ამბობენ, „მეორე პლანის“ შექმნისათვის მნიშვნელოვანი როლია კლარენი, რომელსაც დავით პაპუაშვილი თამაშობს. ეს წელში მოხრილი, მოკაუჭებულ ფეხებზე შემდგარი მასხარა როგორც კი შეცვლილ სიტუაციას ალღოს უღებს მაშინვე ენერგიით და ძალით ივსება, მანამდე კი მხდალია და სცენის სიღრმეებში იმალება. მასხარასათვის შესაფერი თავხედობით და სითამამით თამაშობს სამეფო კარზე უფლისწულის როლს და საზეიმო ცერემონიულს კარნავალური ცდომილებით, შენაცვლებით კომიკურ ელფერს აძლევს (მის მელოტ თავზე ჩამოცმულ ოქროს გვირგვინი რ. სტურუასეული ალუზიაა), ხოლო სიკვდილის შემდეგ მისი „გამოცხადება“ რ. სტურუას სპექტაკლის სტილისტიკის შეცნობისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია.

მე რამდენიმეჯერ ვნახე ეს სპექტაკლი (ესპანეთში ხუთჯერ, თბილისში — სამჯერ) და იმ დასკვნამდე, რომ რ. სტურუასაც ერთი სპექტაკლი ისე არ მოითხოვს მსახიობთა სწორ თამაშს, სტილის აუცილებელ გრძნობას, როგორც ეს „ცხოვრება სიზმარი“.

აქ არა მარტო რეჟისორული კონცეფცია და სპექტაკლის

სტრუქტურაა გადამწყვეტი, არამედ შემსრულებელთა შემოქმედებითი განწყობა. როცა ეს არ არის, სპექტაკლში თავს იჩენს ძველი თეატრის ყველა ის თვისება, რასაც ებრძვის რ. სტურუა და მთელი დასი.

* * *

უკვე ხსენებულ ინტერვიუში, რ. სტურუამ სთქვა, რომ კალდერონის პოეზიის (სიტყვის) ბაროკალურობა „მოქმედების ბაროკოში“ გადვიყვანეო. მართალია, ბაროკოს სტილისათვის ზოგადად დამახასიათებელია არაჩვეულებრივი დინამიზმი და ექსპრესიულობა, რაც ნაკარნახებია სამყაროს ცვალებადობის, მერყეობის, დროში და სივრცეში განუწყვეტელი მოძრაობის იდეით, მაგრამ ბაროკოს ყველაზე დიდი პოეტის, კალდერონის ეს პიესა მოკლებულია ამ უჩვეულო დინამიზმს (სწორედ მოქმედების თვალსაზრისით), გრძელი პოეტური, ფილოსოფიურ-რელიგიური მონოლოგების და მკაცრი არქიტექნიკის, შეწონასწორების, ზედმიწევნით ზუსტი სიმწყობრის და პროპორციების გამო. ისიც აღსანიშნავია, რომ ამ ლექსად დაწერილ დიდ პიესაში კალდერონი მცირე, მაგრამ მაინც შესამჩნევ ხარკს უხდის როგორც კულტერანიზმს (მრავალმნიშვნელოვანი, ამაღლებულ-პათეტიკური სტილი, იგივე ე. წ. „გონგორიზმი“) ასევე კონსეპტიზმს (იდუმალებით, ფარული მინიშნებებით, ობიექტთა შორის განსაკუთრებული კავშირის მიმნიშნებელი სტილი), რაც პირველ რიგში პოეტურ სიტყვაში, გმირთა მეტყველებაში ვლინდება. რ. სტურუამ შემთხვევით არ ათარგმნინა პიესა პროზაულად (ერთგვარად რიტმიზირებული) ნათელა სტურუას, ლილი ფოფხაძეს და უარი სთქვა დალი ინწკირველის მშვენიერ პოეტურ თარგმანზე (სადაც, ცხადია, შენარჩუნებულია პოეტის სტილი და სახეობრივი სისტემა. იხ. ჟურნალი „ხელოვნება“, № 9—10, 1992 წ.), რადგან მისი თეატრალური ესთეტიკა უპირველესად მოქმედებას, სცენურ მეტაფორას, ამბივატენტობას ეყრდნობა.

„სტურუამ უარყო ზედმეტად გადაჭარბებული, ხმამაღლა აღერებული მეტყველება, ტლანქი და გადაპრანჭული ელემენტები“ (გაზ. „დიარიო 16“, 25. 07. 92). მონტაჟის წყალობითაც, მართლაც,

დინამიური, მკვეთრი კონტრასტებით აღსავსე მოქმედება-სანახაობა იშლება მაყურებლის თვალწინ. იცოდა, რასაც ამბობდა ერთი ესპანელი კრიტიკოსი, როცა წერდა, რომ ესპანური დასების მიერ შესრულებული ეს ნაწარმოები ყოველთვის მძიმე და ნაღვლიანი სანახაობა იყო, საცაა ყალბი ხმებით „რობერტ სტურუამ ჩვენ გვიჩვენა ახალგაზრდა, სიცოცხლითა და ენერგიით სავსე, მჩქეფარე კალდერონი“ („ელ კოორეო დე ანდალუსია“ 14. 07. 92). ეს სიცოცხლე და ენერგია კალდერონის პიესის მოქმედების „დაწყვეტით“, ეპიზოდების კონტრასტულ თუ რიტმული დალაგებით, მათი შეპირისპირება-დაჯახებით, ერთის სიტყვით, სტურუასეული სცენური მონტაჟითაა მიღწეული. მარტო ამაში არ ჩანს მაღალი რეჟისორული კლასი — მიუხედავად ამ „დაწყვეტისა“ საბოლოო ჯამში მოქმედების მთლიანობა შენარჩუნებულია, ყოველი გმირის მოქმედების ხაზი ბოლომდეა მიყვანილი, თუმცა, როგორც ეს საერთოდ სჩვევია სტურუას, შეცვლილია ამ მოქმედების მოტივაცია, უფრო გაშიშვლებულია სიტყვის დეკორით დაფარული გმირების ნამდვილი ზრახვანი (ეს განსაკუთრებით ითქმის ესტრელაზე — ლ. ალიბეგაშვილი და ასტოლფოზე — ლ. ბერიკაშვილი). შესამჩნევია სიტყვის და ქცევის კონფლიქტურობა (როცა სიტყვა სხვა აზრს გამოხატავს, მოქმედება საპირისპიროს, ანუ როცა დარღვეულია ადეკვატურობა), ხოლო პათეტიკური ადგილები „დამდაბლებულია“ ირონიზებული, „ჩაშავებული“. ეს გარემოება თვალსაჩინოა მთავარი გმირის უფლისწულის, სიხისმუნდოს გაამოჩენისთანავე (მეფე ბასილიოს მიერ სამუდამო პატიმრობისთვის განწირული უფლისწული შორეულ ციხე-კოშკში გამოუმწყვდევიათ, რადგან წინასწარმეტყველების თანახმად, თუ მეფედ დაჯდა, ქვეყანას დააქცევს, ბოროტებას დასთესს და თანამოძმეთა სისხლით შორწყავს ქვეყანას) ზაზა პაპუაშვილის სიხისმუნდო დაბორკილი, ძველმანებში გახვეული დახოხავს, დაბობღავს საპყრობილის სიბნელეში. ვეება ქვაბიდან ცხოველივით სთქლეფს სალაფავს, პირიდან იღებს საჭმელს შეყოლებულ რაღაც მწერს და ამ დროს ლაპარაკობს უმაღლეს მატერიებზე: თავისუფლებაზე, ადამიანის თავისუფალ ნებაზე, პირველქმნილ ცოდვაზე („მძიმე ცოდვაა, ჩანს, დაბადება“) ნაკადულის, თევზის, ფრინველის, ზღვის სილაღეზე. მას კი, ღვთის გაჩენილს აკლია ის, რასაც ყველა ფლობს. თითქოს

უცნაურია, რომ ჯურღმულის სიბნელეში ესოდენ დამცრებული, ადამიანობის არსს წართმეული, თითქმის ცხოვლად ქცეული პოეტური ხილვებისა და უსაზღვრო წარმოსახვის ამაღლებულ სურათს გვიხატავს. აქ მარტო სტურუასეულ კონტრასტებთან არა გვაქვს საქმე. ეს არის ადამიანის ნების თავისუფალი ნავარდი, მისი ბუნებრივი ლტოლვა სიბნელიდან სინათლისაკენ, მაგრამ ჯერ შორსაა ადამიანის ნამდვილი არსის წვდომა. კ. ბალმონტი ამბობდა, რომ „ამ დრამაში ჩვენ ვხედავთ მიწიერის სრულ სიმბოლიზაციას“-ო. ჯერჯერობით ეს „მიწიერი“ ძალზე ხაზგასმულია, ვიტყოდი, უტრირებულია მსახიობის მიერ. აქცენტირებულია შეგრძნებები, ყნოსვა, შეხება ანუ მხოლოდ ის, რაც ბუნებას მიუცია — ინსტინქტები. ამის გამო თვალში საცემია ზედმეტი მოძრაობა, მკვეთრი ჟესტები, „ბაროკარული“ სიჭარბე მოქმედების. იმდენად მკვეთრია დაპირისპირება სიტყვასა და მოქმედებას შორის, რომ იგი ალბათ პირობით თამაშში უნდა გადავიდეს (შეიძლება მსახიობისა და რეჟისორის მიზანიც ეს იყო), იქცეს თეატრალური ალბათობის წესად, მაგრამ, სამწუხაროდ, ბოლომდე ეს ვერ მიიღწევა, რადგან ქცევათა რეალურობა „ერთობ რეალურია“. მიუხედავად ჟესტების, მოძრაობის „ფიზიკურ მოქმედებათა“ სიმრავლისა თვით მოქმედება „დგას“, არ ვითარდება. თანდათანობით ზ. პაპუაშვილის — სიხისმუნდო, უკვე „სიზმარში“ გადასული, ზუსტად გრძნობს სცენურ სიტუაციას, განსაკუთრებით როცა მასში იღვიძებს „მონანიების ფსიქოლოგია“, როცა მან დასძლია თავისი მერყევი და ცვალებადი „მე“ და სულიერი წონასწორობა იპოვა იმის აღიარებაში, რომ თუმც „ცხოვრება სიზმარია“, თვით სიზმარშიც კი სიკეთე სიკეთედ რჩება. შესანიშნავია ის სცენა, როცა სეხისმუნდო — ზ. პაპუაშვილი, კლოტალდოს მიერ ნაჩუქარი პაწაწკინტელა ზარით ხელში, რომლის წკრიალი ძლივს გვესმის, მაყურებელთა დარბაზს შესცქერის ტანჯვაგამოვლილი კაცის ნათელი თვალებით, მშვიდი სახით, დაფიქრებული არხევს ზარს სიზმარსა და სინამდვილის ზღურბლზე მდგარი, მერე შეტრიალდება და გაწმენდილი, სულიერად გაწონასწორებული სიღრმისკენ წავა, წავა თითქოს, ახალ ზმანებათა სამყაროში... თუმც ამ სცენას წინ უძღვის მამა-შვილის შერიგება და ახალგაზრდა წყვილთა ქორწინება, ანუ ე. წ. „ჰეპი ენდი“, სცენა მაინც საავსეა ირონიით, ბედთან შეგუ-

ების მოტივით (ჯერ მარტო ის რად ღირს, რომ მთელ ამ ცერემონიალს ატარებს გაცოცხლებული კლარენი, მასხარა და ცინიკი, რომელსაც ყველგან კარნავალი ელანდება) ხოლო ფინალი ღრმა პესიმიზმითაა გამსჭვალული, რაც ასე ზედმიწევნით შეეფერება კალდერონის მისტიურ ფილოსოფიას.

გოეთე კალდერონის შემოქმედებას ადარებდა ღვთაებრივ ნექტარს — „ჩვენ იგი უნდა შევსვათ ისეთი, როგორიც არის — როგორც უძვირფასესი, აღმგზნები სასმელი, ანდა, საერთოდ არ უნდა მივეკაროთ მასო“... ჩემის აზრით, ეს სასმელი შესვა იმ ადამიანმა, რომელმაც კარგად იცის ამ ღვთაებრივი ნექტარის ფასი...

კვლავ ბრეჰტი და შექსპირი

„როგორ უნდა იყო კეთილი, როცა ყველაფერი ასე ძვირია?!“

ოცდახუთი წლის შემდეგ რ. სტურუა კვლავ მიუბრუნდა ბრეჰტის დრამატურგიას: 1994 წლის სეზონში მან ხელმეორედ დადგა „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (პირველად 1969 წელს). ეს არის ერთადერთი პიესა, რომელიც მან ორგზის დადგა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. (თუ არ ვცდები, მთელ მის შემოქმედებაში არ ვხვდებით მსგავს ფაქტს), „კავკასიური ცარცის წრის“ ჰეშმარიტად ფანტასტიკური წარმატების შემდეგ, როგორც ჩანს, იგი გულის სიღრმეში ატარებდა ერთგვარი რევანშის სურვილს 1969 წლის „სეჩუანელის“ შედარებით წარუმატებლობის გამო. მაგრამ რ. სტურუა არ არის ისეთი კაცი, რომ აჰყვეს მარტოოდენ ამგვარ გრძნობას. მისი ღრმა ინტელექტი და განსაცვიფრებელი ინტუიცია არაჩვეულებრივად ზუსტად ამოიცნობენ ხოლმე დროის სულისკვეთებას, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მოსალოდნელ ძვრებსა და ცვლილებებს, რაც მისი შემოქმედების ორიენტირი ხდება.

მართალია „სეჩუანელი“ იძლევა იმის საშუალებას, რომ მოქმედებას ქართული სინამდვილის სურათები პირდაპირ მივუსადაგოთ, მაგრამ მის სპექტაკლებში არასოდეს არ არის ცხოვრების პროექცია, პირდაპირი ანალოგიები და ფრაგმენტები. და თუ კი ასეთი რამ არის, მაშინ ისინი უეჭველად ირონიულ კონტექსტში არიან მოქცეულნი და გროტესკულად გარდაქმნილნი. ამ თავისი სპექტაკლის გამო მან სთქვა, რომ ეს ნოსტალგიური გახსენებაა წარსულისო. მართლაც, რა არის გასაკვირი იმაში, რომ ცხოვრების

გამოცდილებისგან დაბრძენებული კაცი, რომელსაც მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში აღტაცებით ეგებებიან და აღიარებენ როგორც ჩვენი საუკუნის უდიდეს შემოქმედს, რომლის სპექტაკლებიც შეუნელებელ ინტერესს იწვევს ყველგან (ჯერ მარტო უდიდესი საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალების გახსენებაც კმარა ამის დასტურად), თავის განვლილ გზას გასცქეროდეს სევდიანი მზერით და იმ სანეტარო წუთებს იხსენებდეს, რომელიც მისი დიდი სპექტაკლების შექმნის დროს სწვევია ხოლმე — შთაგონების მწვერვალზე ასულს.

თუ მის ინტერვიუებს კიდევ ერთხელ გადავავლებთ თვალს, ვნახავთ, რომ მან ძალზე ადრე დაიწყო სიკვდილზე ლაპარაკი. ჩემის აზრით, აქ უბრალოდ სხეულის კვდომა არ იგულისხმებოდა. ეს უმალ გარდუვალთან შეხვედრაზე ფიქრია, რომლისთვისაც ადამიანი მუდამ მზად თუ არა, მის მუდმივ მოლოდინში მაინც უნდა იყოს. შეიძლება იგი გულისხმობდა თეატრის ხელოვნების და საერთოდ კულტურის მოახლოვებულ ყოვლისმომცველ კრიზისს, რომელიც, თითქოს ჯერ კიდევ შორს, ჰორიზონტზე თუ ილანდებოდა ისე მკრთალად, რომ მხოლოდ გონებითი ჰვრეტით თუ შეიძლებოდა მისი კონტურების გარჩევა. ჩვენდა სავალალოდ ეს კრიზისი მართლაც ულმობელი სფინქსივით მოსალოდნელზე უფრო ადრე აღიმართა ჩვენს წინ და რეალობად აქცია თვით ყველაზე პესიმისტური პროგნოზებიც კი.

„სეჩუანელის“ დადგმით თანამედროვე მაყურებელს. რომლის მეხსიერებაშიც ჯერ კიდევ არ წაშლილა ძველი, ბრწყინვალე სპექტაკლების სახეები, იგი სცენური ფრაგმენტებისა თუ რეპლიკების მეშვეობით წარსულში აბრუნებდა, რათა შემდეგ, გარდაქმნილი, უმალვე დაესვა ჩვენი რეალური ყოფის სამყაროში.

მაყურებლის მახვილ თვალს არ გამოეპარებოდა „ღატაკი თეატრის“ ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი კოლაჟი სხვადასხვა სპექტაკლების დეკორაციებიდან — აქ, უეჭველად შენიშნავდით „კავკასიური ცარცის წრის“ ჯვალოს ტომრისგან ნაკერ ფარდებს, ხის ჭიშკარს, ქუჩის ფარანს; „რიჩარდ მესამის“ თეთრ, ბოლოში სისხლისფრად შეღებილ ქსოვილს, ალუმინის ფურცლებისგან შემდგარ კედელს (მხატვარი გოგი მესხიშვილი, მირიან შველიძე, შოთა გლურჯიძე), თქვენს ყურს მისწვდებოდა ამავე სპექტაკლის მუ-

სიკის ხმები და რიტმები. ყველაფერს ამას ვცნობდით, მაგრამ ეს ერთხელ უკვე „ნაცნობი“ ანტურაჟი ხელახლა იყო „გაუცხოებული“ „ბრეჰტი — სტურუა“ მესხიშვილის „ჩინეთში“ გადატანით, სადაც ისინი, თუმც ინარჩუნებდნენ თავიანთ პირვანდელ სახეს, მაგრამ სხვა კონტექსტში მოქცეულნი, ახალ სინამდვილეს ქმნიდნენ. გავიხსენოთ, თუნდაც, „კავკასიური ცარცის წრის“ ორი უცნაური, სკლეროზისა თუ ფიზიკური უძლურებისგან ჰაერში მოფარფატე-მოცეკვავე მოხუცი ცოლ-ქმარი (კარლო საკანდელიძისა და ლამზირა ჩხეიძის თუ ლილი ბურბუთაშვილის შესრულებით), რომლებიც ძალზე სასაცილონი იყვნენ თავიანთი გულუბრყვილობით, უადგილო ადგილას და უდროო დროს გამოჩენით, აქ კი — იგივე მოხუცები, ისევ ძველებურად ჩაცმულნი და ძველებურად მოცუნდრუკენი, ჩვენში თანაგრძნობას და სევდიან ღიმილს იწვევდნენ თავიანთი უადგილო (უფრო ზუსტად, მოულოდნელი) კეთილშობილური და გულმოწყალე ჟესტის გამო. პირველ შემთხვევაში ისინი შემოიჭრებოდნენ (მოხუცებისგან მოულოდნელი სიმსუბუქით და ანგარიშმიუცემლობით) აზდაკის მხიარულ და კარნავალურ სასამართლოში, მეორე შემთხვევაში შენ ტეს ნაღვლიან და სასოწარკვეთით სავსე ცხოვრებაში. მათი უანგარობა, ბავშვური მიამიტობა და ქველმოქმედება ერთადერთი გამონათება იყო ყოფილი მეძავი ქალის პირქუშ ყოფაში. ეხლა კი შეივსო, უფრო სრულად დაიხატა ამ მოხუცი ადამიანების პორტრეტები (თუმცა ძნელია თქმა: ყოველივე ეს მოხდა ვიდრე ისინი „კავკასიურ ცარცის წრეს“ გაივლიდნენ თუ პირიქით, ჯერ ქალაქ სეჩუანში იცხოვრეს და მერე ეწვივნენ მოსამართლე აზდაკს — გაგვყარეო).

ყოველი შედარება, როგორც წესი, არ არის სრული. რ. სტურუას ძველი, 1969 წლის, „სეჩუანელისა“ და ახლის, 1994 წლის, შედარება ბევრს ვერაფერს მოგვცემს, თუმცა შეიძლება საინტერესოც იყოს. ამ ორ სპექტაკლს შორის მთელი ეპოქაა ჩამდგარი, მდიდარი განსაცვიფრებელი კატაკლიზმებით, დრამატიზმითა და მეტიც, ტრაგიზმით. ამ შუალედში გარდა თავისი შედევრებისა („ყვარყვარე“, „ცარცის წრე“, „რიჩარდ მესამე“. „მეფე ლირი“) მან ბრეჰტის დრამატურგიაზე ორი სპექტაკლი შექმნა — „დედილა კურაჟი და მისი შვილები“ ბუენოს აირესის ეროვნულ დრამატულ

თეატრში და ევრიპიდე-ბრეჰტის „ანტიგონე“ — სტამბულის თეატრში (ამგვარად ქართველ რეჟისორთა შორის მას შექსპირის და ბრეჰტის ყველაზე მეტი პიესა აქვს დადგმული).

თუ პირველად დადგმულ „სეჩუანელში“, შენ ტეს ნათესავები კომიკურ ბრბოს, ნეიტრალურ, მხოლოდ საკუთარი კუჭის ამოვსებისათვის მზრუნველ ადამიანთა სასაცილო საკრებულოს ჰგავდა, აქ, ახალ სპექტაკლში, ეს არის ურცხვი, აგრესიული, გროტესკული სტილით წარმოდგენილი მასა, თავისი უტიფარი პრეტენზიებით, ჯოგური ინსტიქტებით, მიტინგომანის სენით დაავადებული, ძალზე შემაშფოთებელი და მოსარიდებელი. თუ ამ მასაში ყოველი პერსონაჟი ინდივიდუალური თვისებებით, ხასიათით, ქცევით, მეტყველებით გამოირჩევა და ამ ინდივიდუალობას. ე. წ „კოლექტიური თანაარსებობის“ დროსაც არ ჰკარგავს, საკმარისია აგრესიულობის ბაცილა შეეყაროს, რომ იმწამსვე ჰკარგავს თავის ინდივიდუალობას და ერთ, კოლექტიურ სახეს იღებს. მასის ეს ერთსახოვნება რ. სტურუამ „ას ერგასის დღეშიც“ გამოხატა, მაგრამ ეს იყო შედარებით მორჩილი, ნაცისტური იდეით დათრგუნული მასა, მექანიკური, ერთდროულ მოძრაობას აყოლილი, ნიღბიანი მარიონეტების „დასი“. „სეჩუანელის“ ახალ დადგმაში კი მასა დინამიურია, ბობოქრობს, აქეთ-იქით აწყდება, მანამ, სანამ მაგარი ხელი არ ამოსდებს ლაგამს და მორჩილ სახედრად არ აქცევდა. რასაკვირველია, თუ კი „კავკასიურის“ წარმოდგენა შეიძლებოდა ესოდენ მაჟორული ფერებით, აქაც არ გაუჭირდებოდა რ. სტურუას, თუ კი მას ასეთი განზრახვა ექნებოდა — ქალაქ სეჩუანის ცხოვრების კომიკურ ფერებში გათამაშება, მითუმეტეს, რომ ამის მარცვლები თვით პიესის დრამატურგიაშიც საკმარისზე მეტიც კი არის. მაგრამ, წავიდა ის დრო როცა რეჟისორი სამყაროს შედარებით ოპტიმისტურად აღიქვამდა (თუმც ძალიან კარგად გრძნობდა ტრაგიკულ კოლიზიებს), მიდიოდა დრო „მეფე ლირის“ პესიმისტური მსოფლგაგების, სამყაროს მსხვრევის გარდუვალობის შეგრძნება, მოდიოდა კალტერონის დიადი მისტერიის ეპოქა, როცა სიზმარი და სინამდვილე ეფემერულ მოჩვენებებში გახვეული და ერთმანეთში არეული, დგება დრო „მაკბეთისა“, რ. სტურუას ამ ყველაზე სისხლიანი ტრაგედიისა, სადაც ადამიანის სიცოცხლეს ყოველგვარი ფასი აქვს დაკარგული. ახლა, „მაკბეთამდე“ დადგმულ სპექ-

ტაკლში არ შეიძლება არ გამოეყონა რეჟისორის სულის სიღრმეში უკვე მომწიფებულ მოტივებს. ბუნებრივია, საკუთარი შემოქმედებითი და საზოგადოების ცხოვრებისეული გამოცდილება რ. სტურუას ახალ თემებს ჰკარნახობდა, კიდევ უფრო პირქუში ხდება რეჟისორის მზერა, კიდევ უფრო მწარე — მისი ირონია. სეჩუანის მიწაზე ერთხელ უკვე ჩამოქვეითებული ღმერთები (1969 წ.) მეორეჯერ (1994 წ.) ლიფტის კაბინით დაუშვა დაბლა, სცენაზე მიამიტურ-ინფანტელურ პერსონაჟებად აქცია, მათი ფუნქცია კომიკურ პლანში წარმოადგინა და ამ „კეთილი“, მაგრამ უძლური ღმერთების მილმა კი გვიჩვენა არეული, ორსახოვანი სამყარო, სადაც ბოროტება და უხეში ძალა ბატონობს, სადაც არ ფასობს გულწრფელი გრძნობა, სიყვარული, ერთგულება და სადაც ერთადერთი კეთილი ადამიანი მეძავი შენ ტეა, რომელიც ღმერთებისგან ბოძებულ ჯილდოს უშურველად ურიგებს ყველა მთხოვნელს, ვიდრე იძულებული არ გახდება და არ გარდაიქმნება გულღვარძლიან და დაუნდობელ შუი ტად, რადგან ამ ქვეყანაზე მხოლოდ ის იმკვიდრებს ადგილს ვინც თავისსავე მოყვასს არ ზოგავს, ვისაც შეუძლია სიყვარული ფეხქვეშ გათელოს.

თუ ადრინდელ სპექტაკლში წყლის გამყიდველის — ვანგის როლი ძალზე შეკვეცილი იყო და მას ინფორმაციის მომწოდებლის მოვალეობა ეკისრებოდა, ახალ სპექტაკლში იგი ერთერთი მთავარი გმირია — ლევან ბერიკაშვილს შესრულებით. ეს ახალგაზრდა აზდაკია, რომელიც ჯერჯერობით პატარ-პატარა სიცრუეებს არ თაკილობს, მაგრამ სხვანაირად შეუძლებელია ამ ქალაქში ცხოვრება. ჩამოძონძილი ჯვალოს ტანსაცმელით შემოსილი, ფეხზე მძიმე, დახეული, აზდაკის „ბატინკებით“, უსასრულო ხეტიალისგან დაღლილი სხეულით, დაუბანელი, უძინარი, ჩახლეწილი ხმით მოლაპარაკე ვანგი ტიპიური „კონკია“, და პარადოქსი ისაა, რომ იგი პირველი ეგებება ღმერთებს და პირველი უწევს მათ მეგზურობას.

ეს ვანგი ზოგჯერ სპექტაკლის წამყვანის ფუნქციასაც ასრულებს — იგი ხშირად მიმართავს მაყურებელს, პროვინციელი მსახიობისთვის დამახასიათებელი პათეტიკით მოუთხრობს დარბაზს სეჩუანის ცხოვრებაში მომხდარ ამბავს თუ საკუთარ სივაგლახეს. ვანგი სცენასა და მაყურებელს შორის პირდაპირ გადებული ხიდია, რომელზედაც ელეგანტური სიმსუბუქით გადადის ხოლმე

ნინო კასრაძის შენ ტე. ლ. ბერიკაშვილის ვანგის სახეზე, ქცევებში, რეაქციებში შენ ტეს ცხოვრების ეპიზოდებია პროექცირებული. იგი უპასუხოდ (უმთავრესად თავისი საქციელით) არ ტოვებს ამ ბედკრული ქალის წინაშე წამოჭრილი პრობლემებისგან გამოწვეულ გრძნობებს. თავის მხრივ ნ. კასრაძის შენ-ტეს თავისი მიუსაფარი სულის უკანასკნელ და უხიფათო თავშესაფარს სწორედ ამ წყლის გამყიდველში ეძიებს, იგი გაუხდია თავისი სანუკვარი ოცნების თანამოაზრედ და გამზიარებლად. მათ ურთიერთობას რ. სტურუა უფრო ადამიანური ინტიმით ავსებს, უხილავ ძაფებს აბამს მათ შორის, შემოაქვს ეს სითბო და გულმოწყალება, რასაც ორივენი მოკლებულნი არიან სხვებთან ურთიერთობაში. განსხვავებით ბრეჰტისაგან, რომელთანაც ამ ჟმირებს შორის დრამატიული ეფექტისათვის — უფრო ცივი, „დიალოგიური“ კავშირია, რ. სტურუას სპექტაკლში ეს კავშირი ყოველმხრივ აუცილებელია მათი ადამიანური არსებობისათვის. ნ. კასრაძე და ლ. ბერიკაშვილი ერთი ბედისა და უიღბლობის განსახიერებანი არიან. ლ. ბერიკაშვილის ვანგი აუცილებელი „ფონია“ ნ. კასრაძის გმირისათვის, ჰაერივით საჭირო ადამიანია, რადგან მხოლოდ მასთან არის იგი ბოლომდე გულახდილი და უშუალო. ამ ახალგაზრდა, უკვე „ვარსკვლავად“ აღიარებული მსახიობი ქალის შესრულებაში განსაცვიფრებელი გრადაცია იგრძნობა. ეს არის შინაგანი გარდაქმნა, ახალი ადამიანის დაბადება. შენ ტეს — ამ ახალგაზრდა მეძავის მოძრაობას არ აკლია სიმსუბუქე და მოხდენილობა, იგი აბსოლუტურად მოკლებულია ამ პროფესიის ქალებისათვის დამახასიათებელი ვულგარულობას, მაგრამ რაღაც დაძაბულობა, თუ ხელოვნურობა, ერთგვარი მექანიკურობა იგრძნობა მის მოქმედებაში. თანდათანობით, როცა ნამდვილი, ღრმა გრძნობა გაიტაცებს, ამ მეძავში ქალწული იბადება. კდემამოსილების, უბიწობის შუქს ასხივებენ არა მარტო მისი თვალები, არამედ მთელი სხეული, რომელიც მზად არის სასურველი მამაკაცის სიყვარულის მისაღებად. მწარე სინამდვილე აიძულებს ამ უკვე შინაგანად გარდაქმნილ ქალს, გარეგნულადაც გარდაიქმნას და ითამაშოს თავისი ბოროტი „ბიძაშვილის“ შუი ტას ნიღაბი. ამგვარად — კეთილი, სიყვარულით სავსე ქალი თამაშობს უხეში, მკაცრი და შეუვალი მამაკაცის როლს. ამიერიდან ორი ნიღაბი — სიკეთისა და ბოროტების —

ერთმანეთს ენაცვლება, ბოროტება და სიკეთე ისე გადადის ერთმანეთში, როგორც სიზმარი და სინამდვილე, მისტიკა და ყოფიერება რ. სტურუას სპექტაკლში — „ცხოვრება სიზმარია“. ისე მსუბუქად მოძრაობს ნ. კასრაძე, თითქოს მართლაც სიზმრისეულია, მას ახასიათებს მოცეკვავის გრაცია, პლასტიკა და სხეულის სიმკვრივე ერთსადაიმავე დროს. მისი დიდი თვალები ხან შიშით, ხან სასოებით, ხან სიყვარულითა და ვედრებითაა სავსე. ისინი არასოდეს არ ასხივებენ სიძულვილს, ზიზღს, მტრობას — საერთოდ ეს გრძნობა უცხოა მისთვის. მაშინაც კი როცა შუა ტას თამაშობს ვერ ამოიკითხავ ამგვარ რამეს მის თვალებში (თუმცა, ესეცაა, ნიღაბი სახეს კი უფარავს, მაგრამ თვალებს მაინც ვხედავთ, ყოველშემთხვევაში „ვგრძნობთ“ ამ თვალებს). მისი მსუბუქად სტილიზირებული მოძრაობა, რომელიც იაპონელი აქვარელისტების მიერ შექმნილი გეიშების სილუეტებს გვაგონებს, სწორედ თეატრალურად არის სტილიზებული, მკლავებისა და ხელის მტევნების პლასტიკა მისი სულის მოძრაობას გამოხატავენ. შემთხვევითი არ არის, რომ მაყურებელი პირველად სწორედ ნ. კასრაძე — შენ ტეს შიშველ მკლავს ხედავს: (გვერდითი ლოჟის ბარიერიდან გამოანათებს თეთრი მკლავი და ჭალის ინტიმური საცვლის პიკანტურ დეტალს გადმოაგდებს). ზუსტად არის შერჩეული მისი სამოსის ფერი — შავი, თავისუფალი კაბა და შავი ატლასის შარვალი და ზედატანი. ორივე ეს სამოსი შენ ტეს სხეულის ნაკვთების მოქნილობას და სითეთრეს გამოჰკვეთს — განსაკუთრებით როცა მსახიობი სცენის ერთი კიდიდან მეორეზე გადაირბენს ხოლმე — თითქოს საკუთარ მისწრაფებას თუ უხილავი ქარის ტალღას აყოლილი. მე აქ კვლავ მაგონდება იაპონელი თუ ჩინელი ოსტატების მიერ თეთრ ფონზე ტუშით გამოსახული ფიგურები, რომლებიც სიმსუბუქესთან ერთად, ცარიელი სივრცის შევსების უნარითაც ხასიათდებიან. ასეა აქაც, რუსთაველის თეატრის სცენის დიდ, გაშლილ სივრცეს. „ავსებს“ შენ ტეს პატარა სხეული. სხეულის აშკარა სინორჩით და მოქნილობით მინიშნებულია, რომ შენ ტეს თავისი პროფესია სულ ახალი დაწყებული აქვს — არ გაუხეშებულა და ჯერ არ დაღლილა მისი სხეული და რაც მთავარია არ გაუხეშებია სული, რომლის უმთავრესი თვისება გაოცება და უსაზღვრო სიკეთეა. შეხედეთ როგორ ხვდება იგი თეთრად შემოსილ ღმერთებს, როგორ

შესციცინებს მათ თვალებში, როგორ დასრიალებს მათ ირგვლივ. მაგრამ განა ასევე არ ექცევა წყლის გამყიდველ ვანგს, თავისი დუქნის ყოფილ მფლობელს (ნ. შონია) და ბოლოს მისი პირველი და ჭეშმარიტი ვნებისა და სიყვარულის გამღვიძებელს — ზუნს?! სიკეთე მისი ბუნებაა, ცხოვრებამ ვერაფერი ასწავლა მას — არა იმიტომ, რომ დაკვირვებისა და მიხვედრის ნიჭი აკლია. არა, მისი ნიჭი, მისი არსება მხოლოდ სიკეთეში ცხოვრობს, საკუთარი თავის ღალატი მის ძალებს აღემატება. შუი ტაო, დაუნდობელ და მკაცრ „ბიძაშვილად" გარდაქმნილიც კი, ქალურ გრაციას ბოლომდე არ ჰკარგავს. და ასევე, ცხადია, ბოლომდე ვერ იძენს მამაკაცურ ძალას. მაშინაც კი, როცა ამას ძალიან იწადინებს. მთელი მისი ცხოვრება თითქოს იყო მზადება და მოლოდინი ნამდვილი, ღრმა გრძნობისა და აჰა, როცა შემთხვევით გადაეყრება მფრინავ ზუნს — ამას იგი აღიქვამს როგორც განგებისა თუ იმ სამი ახლადმოვლენილი ღმერთის (აშკარა კომიკურობის მიუხედავად, შენ ტეს სჯერა ამ ღმერთებისა) საჩუქარს. უცებ გაიხსნება მთელი მისი არსება სიყვარულისთვის, ვნებისათვის, თავბრუდამხვევი მგრძნობიარობისთვის. მის თვალში ყველა რეალური საგანი უკანა პლანზე გადადის. მის ირგვლივ მორიალე ე. წ. ნათესავებმა და ახლობლებმა ფიზიკური ხელშესახებობა დაჰკარგეს — ერთადერთ რეალურ, ნამდვილ და სიცოცხლისმომნიჭებელ ძალად მისთვის იქცა ზუნი. ამიტომაცაა, რომ ნ. კასრაძე განსაკუთრებული მგრძნობიარობით ატარებს იმ სცენას, როცა თავის სხეულში პირველად იგრძნობს ახალი სიცოცხლის გაჩენის იდუმალებას. აქ არის მის სულიერი განახლებისა თუ აღორძინების მწვერვალი. ამიერიდან იგი ამ სიმაღლიდან აფასებს საკუთარ თავსაც და სხვებსაც — მას ბუნებამ ზნეობრივი შეფასების საზომი უბოძა, ესაა ყველაზე ძვირფასი საჩუქარი რაც შეიძლება მიიღოს ქალმა — გვეუბნებიან მსახიობი ნ. კასრაძე და რეჟისორი რ. სტურუა.

ზუნის ღალატი, რომელიც თავზარდაცემია მისთვის, ვერ ანადგურებს მას, რადგან იგი თავისი მეორე სიცოცხლის ხმებს უსმენს, ამ ხმას ენდობა, ამ ხმით ამოწმებს სხვა ხმების ინტონაციების სიწმინდესა თუ სიმართლეს. ამიერიდან, იგი მუდამ გამარჯვებული იქნება და ყველა, ვინც მას იცნობდა მოიხსენიებს, როგორც „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს", მათ შორის თვით ტრაგიკულად

გაორებული, ცხოვრებაზე და ადამიანებზე გულაყრილი ზუნი, რომლის როლსაც რუსთაველის თეატრის მეორე „ვარსკვლავი“ — ზაზა პაპუაშვილი თამაშობს. მისი გმირიც გაივლის გარდაქმნისა და განახლების პროცესს — რაც უპირველესად მსახიობის პლასტიკაშია გამოხატული. შენ ტესადმი პირველი გულგრილი, უდიერი, ცივი და ანგარიშიანი დამოკიდებულება (მსახიობის მოძრაობა, ჟესტი მკვეთრი, უხეში, გამომწვევი და ერთგვარად ქედმაღლური, რომელიც თანაგრძნობას გამორიცხავს) თანდათანობით „რბილდება“, ჩნდება შენ ტესადმი ლტოლვის ნიშნები, მისი ვნება თავისუფლდება პირველი უხერხულობისაგან და გულწრფელი სურვილით ივსება. შუქი და ჩრდილი თამაშობს მის სულიერ სამყაროში, განწყობილებანი იმპულსურად იცვლება და ვერ გამოიცნობ მის მომდევნო საქციელს. რეაქციის ეს კონტრასტულობა ქმნის დისტანციას ირგვლივმყოფთათვის. თვითონ თუ უნდა გადალახავს ამ დისტანციას, თუ უნდა, არა. ამ გამოუცნობ კაცში ეს ფატალისტის გულგრილობას კი არ ადასტურებს არამედ ზერელე პიროვნების მოქცევებს და უკუქცევებს. არც მისი სასოწარკვეთილებაა ღრმა და არც ცმაყოფილებაა მყარი. ამ არამდგრადობას კარგად გამოხატავს რ. სტურუას მიერ ბრწყინვალედ დადგმული ორი სცენა (მათ ვერ უტოლდებიან სხვა სცენური ეპიზოდები). პირველია ზუნის თვითმკვლელობის სცენა, მეორე — ბოსად, შეფად ქცეული ზუნის გამომწვევი პატივმოყვარეობის დემონსტრაცია.

... თეატრის მთელი სცენა გახსნილია, უკანა ღია-ლურჯი ფონი რბილად არის განათებული და იქმნება სრული შთაბეჭდილება ცის უსასრულობის (ამგვარი უსასრულო სივრცისაკენ მიისწრაფის სწორედ ყოფილი მფრინავი ზუნიც). უკანა ფონზე ჩამოშვებულია გრძელი, მსხვილად დაგრეხილი თეთრი თოკი*.

---

* გავიხსენოთ თოკის სიმბოლიკა რ. სტურუას სპექტაკლებში — აზდაკს თოკი უჭირავს მაშინ, როცა მოსამართლეთა ძებნისას ყვირილით შემორბის სცენაზე — „გამასამართლეთ, ხალხო!“ შემდეგ ამ თოკის ერთი ბოლო, აზდაკის სახელგანთქმული „ბელ კანტოს“ დროს, მის ერთგულ მეგობარს შალვას ჩაუბღუჯავს — „თოკი მაგრად გეჭიროს, ბრიყვო. თოკი უხდება სიმღერას“. და ბოლოს ეს თოკი სახრჩობელად გადაიქცევა, მერე კი მათრახად, აზდაკის ხელში...

ეს თოკი თითქოს განგებამ ჩამოუშვა ზეციდან მიწაზე. სასწარკვეთილი, ცხოვრებისაგან უკიდურესად გამწარებული ზუნი კისერს გაჰყოფს ყულფში და სცენის სიღრმიდან ავანსცენისაკენ გამოიქცევა. ეს საბედისწერო გამორბენი რამოდენიმე წამს გრძელდება, მაგრამ საშინლად გრძელი გვეჩვენება მანძილიც და დროც. დაძაბული მაყურებელი ტრაგიკულ ფინალს მოელის. საბედისწეროდ გაშლილი თოკი-არიერსცენიდან ავანსცენამდე იშლება, საცაა, აღარ ეყოფა სიგრძე და ყულფიც დაახრჩობს ზუნს. მაგრამ ზედ სცენის კიდესთან მასთან მიირბენს შენ ტე და ამ მართლაც საბედისწერო სრბოლას გულის სიღრმიდან აღმომსკდარი ვედრებით შეაჩერებს.

მეორე სცენა: შენ ტე-შუი ტას მიერ ფაბრიკის ხელმძღვანელად დანიშნული ზუნი დგება წარმოსახული ორკესტრის წინ და იწყებს „დირიჟორობას" — ეს არის ბრწყინვალე ილუზია დამონებულ, უსახო მასაზე ბელად-დირიჟორის მბრძანებლობისა.

მუსიკის და მსახიობის ჟესტის სინქრონულობა, მზარდი ექსპრესია, წარმოსახული ორკესტრის ჟღერადობა და მსახიობ-დირიჟორის პლასტიკის პათეტიკა ხალხს რომ თვალს სწრის, იმორჩილებს და ათაყვანებს — ძალზე მეტყველ მეტაფორას ქმნის. წარმოსახული ორკესტრთან კონტაქტის შემდეგ ზ. პაპუაშვილი მაყურებელთა დარბაზის სივრცის დამორჩილებას ცდილობს, თითქოს სურს თავის ნებას დაუქვემდებაროს, თავბრუ დაახვიოს და გააოგნოს სპექტაკლის სანახავად მოსული ხალხი, წაართვას მას ძალა, აქციოს იგი ინერტულ და მორჩილ მასად. ამგვარად „დირიჟორობა" გლობალურ მასშტაბს იძენს, სცილდება პიესისა თუ სპექტაკლის კონკრეტულ ეპიზოდს, რასაკვირველია, სცილდება სეჩუანის თუ თბილისის საზღვრებსაც და ზოგად ხასიათს იძენს (პირადად მე ფელინის „ორკესტრის რეპეტიციაც" მახსენდება — თუმ-

---

სახრჩობელაზე ასულ, ყულფში კისერგაყოფილ ყვარყვარეს ათაისუფლებენ. სკამზე შემდგარი, თითქმის ჩამოხრჩობილი ყვარყვარე ჯიბიდან იღებს მაკრატელს, თოკს ყულფის ზემოთ გადაჭრის და ჩადებს საქაღალდეში, ანუ მისი მოწამეობრივი ცხოვრების დამადასტურებელ „საქმე"-ში.

„მეფე ლირშიაც" თოკი ხან ყულფია, რომელშიაც რიგრიგობით ჰყოფენ თავს მასხარა და მეფე ლირი; ხან კი ოთხზე დამდგარი ლირის ზურგზე შემომჯდარი მასხარა ამავე თოკს გვერდებზე სცემს მოხუცს.

ცა არც ფორმალურად და არც შინაარსობრივად ამ ეპიზოდს კავშირი მასთან არა აქვს). ძალაუფლებით დამტკბარი და „გათიშული“ — უფრო სწორად, ტრანსში ჩავარდნილი ზუნი — ზ. პაპუაშვილი, გამოდის თავისი სახე-ხატიდან, სცილდება თავის როლს („გაუცხოების“ — მართლაც შესანიშნავი ეფექტია) და წამიერად ტრიუმფატორი-დიქტატორის სახედ გადაიქცევა. ბოროტებად ქცეული, მექანიკური ძალაუფლების დამანგრეველი, პიროვნების ინდივიდიუალობის დამშლელი და გამხრწნელი ძალა ზეიმობს თავის ძლევამოსილებას და ამ ზეიმს საშინელი, შემაძრწუნებელი სახე აქვს. აქ მუსიკა, ორკესტრის ჟღერადობა და მსახიობის ჟესტი უფრო ბევრს ამბობს თავისი თეატრალური ენით, ვიდრე ამას ვრცელი ტექსტი-მონოლოგები იტყოდა. ამგვარ გამომსახველ თეატრალურ ენას კი რ. სტურუა შეუდარებლად ფლობს.

ე. წ. „ჩინურ კოლორიტს“ რ. სტურუა გ. მესხიშვილი იმით უხდიან ხარკს, რომ ზოგიერთი დამახასიათებელი მომენტის სტილიზებას ახდენენ. სცენური გარემოს მხოლოდ რამოდენიმე ადგილია აქცენტირებული ჩინური ყოფის დეტალებით, მოქმედი გმირების პლასტიკა კი შორეული გამოძახილია სპეციფიკური თეატრალური ენისა („ჩინური ოპერა“, „კაბუკი“, „ნო“), რომელიც ძალზე ზომიერად და თავის ადგილზე გამოყენებული. ეს განსაკუთრებით ითქმის სამ ღმერთზე (ჯ. ღაღანიძე, დ. პაპუაშვილი, ი. მაჭარაშვილი, რომელთა მოქმედებაში მკრთალად იკითხება „ჩინური კონტური) და შენ ტე-შუი ტაზე, სადაც ნ. კასრაძე ხანდახან შეჩერდება თუ გაირინდება ტრადიციულ პოზაში, თითქოს რაიმე რიტუალის ფრაგმენტს იმეორებსო. (რეჟისორი ყველაზე მეტ თავისუფლებას აძლევს ნ. შონიას, რომელიც სხეულის მოქნილობით, რბილი, ტეხილი ხაზებით უფრო თეატრალურ-პირობით პერსონაჟს ქმნის ვიდრე ცხოვრებისეულს) ეს ჩინეთის სეჩუანი თავისი სიდუხჭირით და პრობლემებით, რასაკვირველია, თბილისს მოგვაგონებს. ბრეჰტის ტექსტი ზოგჯერ განსაცვიფრებლად ემთხვევა ჩვენს ვითარებას. თვით ყველაზე სპეციფიკურ მომენტებშიც კი ზოგიერთი ფრაზა თითქოს ჩვენი ქუჩებიდანაა წამოსული, იმდენად აქტუალურია იგი. მაგრამ, როგორც ვთქვი, ეს არ არის რ. სტურუასათვის მნიშვნელოვანი. მას არ აინტერესებს პრიმიტიული პოლიტიზირებული სანახაობანი — ეს ტოტალიტარიზმის

ფენომენები. ასევე არაა მნიშვნელოვანი სიტუაციების თანხვედრაც: მშიერი, მოხეტიალე ნათესავები, აგრესიული მიტინგები — ქუჩების ეს გიჟური ატრაქციონები, ლოზუნგების სკანდირება, რუსთაველის პროსპექტის ცნობილი კარვების სულისკვეთება, ქალთა აგრესია. ყველაფერი ეს რ. სტურუასათვის ცოცხალი, მოძრავი და დამახასიათებელი ფონია, რომელიც უბრალო მაყურებელს მთავარი ჰგონია და გაფაციცებით ეძებს ჩვენი ყოფის და სპექტაკლის ყოფის ანალოგს. მთავარი კი ამ დროს სხვა რამაა. ეს არის ყოფის წარმომავლობაზე, მის საშინელ გრიმასებზე მარადიული სიკეთის — ამ შემთხვევაში შენ ტეს სიკეთისა — გამარჯვება, მიტევება ადამიანური სისუსტეებისა, რომელიც პიროვნების ადამიანურ არსს ეწინააღმდეგება, აღიარება სიყვარულისა, რომელიც თვით თეატრალური ღმერთების სკეპსისსაც კი ამარცხებს. მაგრამ აქვე ჩნდება კითხვა, რომელიც შეიძლება უპასუხოდ დარჩეს — შესძლებს კი შენ ტე ამ ქაოსიდან, ისტორიის ამ კოსტუმირებული ბალაგანიდან წამომართვას და ზნეობრივ გამარჯვებას?! მისი სიკეთე სეჩუანის — ამ პროვინციული ქალაქის — საზღვრებში დარჩება თუ იგი იქნება კეთილი ადამიანი არა მარტო სეჩუანიდან არამედ ჩვენი სამყაროდან? სკეპსისით შეპყრობილი რ. სტურუა პირდაპირ პასუხს თავს არიდებს. მაყურებელს იგი გზაჯვარედინზე სტოვებს — პასუხი თვით მანვე უნდა იპოვოს. რუსმა თეატრმცოდნეებმა სწორად შენიშნეს, რომ რ. სტურუას ეს ახალი ბრეჰტი უფრო გონებაფხიზელია და სკეპტიკური ვიდრე ძველი ბრეჰტი, აქ დრო გამოდის როგორც ყველაზე ძლიერი გაუცხოება, და რომ იგი გრძნობს პრაგმატიზმის ეპოქის დაუნდობელ ნახტომებს. ...„რ. სტურუას „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ აღიქმება როგორც მითოლოგიური იგავი სამყაროს წყობაზე, რომელიც ადამიანის მიერ ბოლომდე მაინც შეუცნობელია და ყოველ ნაბიჯზე ღალატობს ღვთაებრივ კანონებს“, („ნეზავისიმაია გაზეთა“. 28. 04. 94).

როგორც ჩანს, რ. სტურუა იზიარებს თაგორის სიტყვებს: „ბრეჰტის კითხვა უმჯობესია კრიზისების დროს“: „ქართული კრიზისი“ — ჩინური ისტორიით მოთხრობილი — ჩვენი დროის მითია ჯოჯოხეთში ჩავარდნილ ხალხზე, ამიტომაც ეს მითი უფრო მკაცრია, გაშიშვლებული და პირქუში ვიდრე „კავკასიურის“ ზღაპარი. დაუნდობელია აქ რეჟისორის სარკაზმი, იგი არ ინდობს თვით შენ

ტეს — თუმც მისდამი კეთილგანწყობილებას მაინც არ მალავს. მაგრამ რა შეუძლია ნ. კასრაძეს — შენ ტეს — ამ „მომღერალ ლერწამს“, რომელიც უმწეოდ ქანაობს უფსკრულზე გადებულ ბეწვის ხიდზე — რა ქნას? საკუთარ თავში იპოვოს ძალა თუ სეჩუანელ ღმერთებში, რომელიც, როგორც ვთქვი, გამასხრებულია რ. სტურუას მიერ, და რომლებისაც მაინც უნდა რომ სჯეროდეს (მათი მოწყალებისა?!) რეჟისორი შენ ტეს სტოვებს ამ ბეწვის ხიდზე და ისე ამთავრებს სპექტაკლს, რომ ჩვენ არ ვიცით, გაივლის მას თუ ქაოსი ჩაყლაპავს... „რეჟისორის ყველა სპექტაკლში გარდაუვალად იქმნება ღვთის არსებობის ესოდენ რთული და ძნე-- ლად ამოსაცნობი ქსოვილი. რ. სტურუას ნამუშევრებში არის ერთგვარი გამოცანა, რომელსაც გვთავაზობს ვითარცა ვარაუდს ღმერთისა და ადამიანის ურთიერთობის შესაძლებლობაზე“ (გაზ. „სმენა“ 5. 05. 95. სანკტ-პეტერბურგი).

მაგრამ ეს „ურთიერთობის შესაძლებლობა“ მაინც შესაძლებლობის ფარგლებშია საბოლოო ჯამში დატოვებული. შენ ტეს სიკეთე მისი ორეულის — შუი ტას ბოროტება ერთ სიბრტყეში ძევს. არავინ იცის საბოლოო შედეგი სიკეთის ძალისხმევისა და ბოროტების ძალმოსილების. ადამიანის გონებისათვის მიუწვდომელია ამ ორი პოლარული ძალის ჭიდილი. მე მიჭირს იმის თქმა რ. სტურუას ეს სკეპსისი წარმავალია, ჩვენი უბედურებისგან ნასაზრდოებია თუ ასეთია მისი მყარი შეხედულება სამყაროზე? არა მგონია შემთხვევითი იყოს ფრაზა, რომელსაც მისი „მაკბეთის“ გრძნეული ქალები ორგზის იმეორებენ „ბოროტება სიკეთეა, სიკეთე კი ბოროტებაა“ და „კეთილ-ს და ბოროტს შორის ზღვარი წაიშლება“. და, აჰა, მივადექით რ. სტურუას „მაკბეთსაც“ მანამდე კი შენ ტეს გულწრფელი გაოცება „როგორ უნდა იყო კეთილი, როცა ყველაფერი ასე ძვირია“ ჩვენ შეგვიძლია ასე გარდავქმნათ „როგორ უნდა იყო ბედნიერი, როცა შენს ირგვლივ ამდენი უბედურია“.

„ყველაფერს გავბედავ, რისი გაბედვაც ადამიანს შეუძლია“ („მაკბეთი“).

„შეიძლება ითქვას, რომ ტრაგედიის სამყაროში ამ პიესას უპყრია ერთ-ერთი მიუწვდომელი მწვერვალი, რომელიც ოდესღაც

მხოლოდ ესქილემ იხილა. იგი აქამდე განისვენებს ამ მწვერვალზე, განმარტოებული და ველური, ბრწყინვალე და პირქუში".

მეტერლინკი.

განსაცვიფრებელი და გრანდიოზულია სპექტაკლ „მაკბეთის" სამყაროში განვითარებული მოვლენები. სისხლის წყურვილს, აგრესიას, უაზრო სისასტიკეს, მკვლელობათა მთელი სერიას (მათ შორის შეკვეთილ მკვლელობას), თავაშვებული ვნებას აქ ალტერნატივა არ გააჩნია.

მას შემდეგ, რაც საქართველოს თავზე კოშმარულმა ღამემ გადაიარა რ. სტურუასაგან სხვაგვარი სპექტაკლი მოულოდნელიც იყო. მას არ შეეძლო გულგრილი დარჩენილიყო თითქოს სამარადჟამოდ დამკვიდრებული ქაოსის პირისპირ, როცა საყოველთაო უზნეობა, ღალატი, ხოცვა-ჟლეტა, ძარცვა-გლეჯა, ღამის ზნეობრივ ნორმად და ეტალონად იქცა.

როგორც ყველა მის შექსპირულ სპექტაკლში აქაც გარემო არ არის დაკონკრეტებული. პირიქით, სხვადასხვა ეპოქის საგნების კოლაჟით ხაზგასმულია დროის განუსაზღვრელობა: გადახურული საორკესტრო ნავის ორივე მხარეს, ავანსცენის სიბრტყის დაბლა, ფართო, წითელი სავარძელი მოჩანს, აქვე მრავალი ნივთია მიმოფანტული (მათ შორის მანქანის საბურავები). ამ ტახტზე ისვენებს მაკბეთი. მარჯვნივ მაღალზურგიანი შავი სავარძელია, უნაგირიანი ცხენის ნახევარი სხეული (რეპლიკა სპექტაკლიდან „ცხოვრება სიზმარია"), გვერდით ლოჟაზეა მიყუდებული წმინდანის გამოსახულება, საღვთო წიგნით ხელში. ადამიანის ფიტული თავით ჩაუყუდებიათ ქვაბში (ბოსხის სტილში). მეტალის ჯოხზე თაბაშირისგან ჩამოსხმული თავი ჩამოუცვამთ (სპექტაკლის ფინალში ასეთივე თეთრი თავი მაკბეთის მოკვეთილ თავად წარმოგვიდგება). ამ სიურრეალისტურ კოლაჟს ამთავრებს ავანსცენის მთელ სიგრძეზე გაფენილი, ჭუჭყიანი სისხლით გაჟღენთილი ტყავისმაგვარი ქსოვილი. როცა ავანსცენა განათდება, შთაბეჭდილება ისეთია, რომ სქელი, ბლანტი სისხლის მდინარე ჩადის საორკესტრო ნავში. სცენა კი თითქმის ცარიელია, ავანსცენაზე და სიღრმეში ხმლებია ჩარჭობილი, თვალსაჩინო ადგილზე დგას მხოლოდ ერთადერთი საგანი — დაბალი, შავად შეღებილი ფანერის ტაბურეტი — კომიკური ანალოგი სამეფო ტახტისა — რომელზედაც მაკბეთი არც კი

ჯდება. საერთოდ სამეფო ინსიგნიაცების მიმართ რ. სტურუას გმირი აბსოლუტურად გულგრილია. მას ხელისუფლების სიმბოლოები კი არ აინტერესებს, არამედ შიშველი, ყოვლისმძლეველი უხეში, ძალა, რათა განუსაზღვრელად იბატონოს ადამიანებზე. მას ქვეყნის მართვისთვის არა სცალია, იგი მკვლელობისთვის არის მოვლენილი. მხოლოდ სისხლის სუნი ათრობს, აბრუებს და აღიზიანებს მას. მაკბეთი პიესაში შფოთავს იმის გამო, რომ მის მიერ მოკლეული მეფე დანკანის სისხლი ხელებიდან ვერ ჩამოურეცხავს. „ხელები, ხელები! ოკეანე ვერ ჩამორეცხავს ამ სისხლიან ლაქებს, ლურჯ ზღვასაც კი ფერს შეუცვლიან, გააწითლებენ“*. სისხლის ლაქები, თითქოს, სამარადჟამოდ მიჰკვრიან მისი ხელის მტევნებს. რ. სტურუას სპექტაკლში კი მაკბეთი სისხლის სუნის შეგრძნებას ვერ იცილებს (ნადირზე დაგეშილი ძაღლივით უმალვე იკრა მან სისხლის სუნი). მას შემდეგ რაც შეეხება მოკლულის სხეულს იგი ხშირად სუნავს თავის ხელებს, პირველად თითქოს წამოაზიდებს კიდეც, მაგრამ მალე ეჩვევა, რადგან სიმხნეს და გადამწყვეტი მოქმედების, ანუ ახალი სისხლის დაღვრის სურვილს უღვიძებს. სხვათაშორის, ნინო კასრაძის ლედი მაკბეთიც უმალვე გრძნობს სისხლის სუნს, მაკბეთთან ალერსისას იგი მეუღლის ხელს ხარბად დაუნოსავს და ეშმაკური და თან კმაყოფილი ღიმილი გაკრთება მის სახეზე: — ე. ი. მაკბეთმა დასძლია შინაგანი მერყეობა, იგი შეძლებს პირველი საბედისწერო მკვლელობის ჩადენას.

პიესის მიხედვით მაკბეთიც და მისი მეუღლეც შუა ხანს არიან მიტანებულნი. სპექტაკლში კი ისინი ძალზე ახალგაზრდები არიან. ახალგაზრდულია მათი გარემოცვაც. ეს ახალგაზრდები ანგარიშმოუცემლად ხოცავენ ერთმანეთს. ისინი თითქოს სიკვდილის სინდრომით არიან დაავადებულნი. მათი სისასტიკე აუხსნელი, უაზრო და უმიზნოა. ერთხელ შესტოპეს სისხლის მდინარეში და ვეღარც ნაპირზე გადიან და ვეღარც უკან ბრუნდებიან. აქ ყველანი, თითქოს, დაბადებით მკვლელები არიან. ამიტომაც, რომ არც მაკბეთს და არც ბენჭოს ბედისწერის ხმად არ მიაჩნიათ, წინასწარმეტყველება გრძნეული კუდიანებისა. „მაკბეთის“ ერთადერთი უმთავრესი მოტივი გრძნეული დებისა რ. სტურუამ გროტესკულად გაამასხარა.

* პიესა ამ დადგმისათვის თარგმნეს ლ. ფოფხაძემ და რ. სტურუამ.

შესანიშნავი ოსტატები — გიორგი გეგეჭკორი, გურამ საღარაძე და ჯემალ ღაღანიძე გრძნეულ, იდუმალებით მოსილ მოჩვენებებს კი არ თამაშობენ. არამედ ბებრუხანებს, უცნაურად, 30-იანი წლების ქალებისათვის დამახასიათებელი ჩაცმულობით (ხელში ძველებური ე. წ. რედიკული, კისერზე ბეწვგაცვენილი „ჩორნა-ბურკა“, ვარდის კოკორივით შეღებილი ტუჩები. (ერთი, „გრძნეული ქალი“, რომელსაც გ. საღარაძე თამაშობს, სულაც კაცია!). ისინი შუასაუკუნეების ლონდონის სოხოს ღამის ბინადრებს (რომლებიც ტემზის ნაპირებზე, ხიდქვეშ ათენებენ ღამეებს) უფრო ჰგვანან, ვიდრე ჭვესკნელიდან „წყლის ბუშტებივით“ ამოზრდილ არსებებს. მათი ეშმაკეული „ლაბორატორიაც“, სადაც ვეება ქვაბი უდგათ და ცეკვა-ხტუნვით უვლიან გარს (გ. გეგეჭკორის გრძნეულს ასაკში შესული ბალერინას ნახტომი აქვს, იგი თითქოს სულ ჰაერში დალიველივებს), ჩვეულებრივი, უზარმაზარი სარდაფია. მოჩანს დიდკალიბრიანი მილები, მიწისქვეშა კომუნიკაციები, ელექტრო ჩართვის დაფები. ყოველივე ამას თავს ადგას კოლოსალური ზომის ჭუჭყიანი ცელოფანის „ზეცა“, რომელიც ფანტასტიკური მედუზასავით მოძრაობს. საგულისხმოა, რომ ამავე გარემოში მოქმედებენ „მაკბეთის“ რეალური გმირებიც. ეშმაკეულთათვისაც და ადამიანებისათვისაც რ. სტურუამ და მირიან შველიძემ ერთი სამყარო შექმნეს, ცივი, პირქუში. ეს უმალ ჯოჯოხეთის ასოციაციას იწვევს და არავითარ შემთხვევაში შოტლანდიისას. სატანურ ძალებსა და ადამიანებს შორის ზღვარი წაშლილია („ბოროტება სიკეთეა, სიკეთე კი ბოროტება“ (მე-3 გრძნეული). „კეთილსა და ბოროტს შორის ზღვარი წაიშლება“ (მე-2 გრძნეული). სატანები გაადამიანებულნი არიან, ადამიანები გასატანებულნი. ეს იქიდანაც ჩანს, რომ მაკბეთი თავს შინაურულად გრძნობს იმათ საბრძანებელში, ვეება ქვაბში მათთან ერთად ამზადებს გრძნეულ ნახარშს, რომელსაც იგი გემოსაც კი უსინჯავს (ჯერ ზიზღით, მერე — სიამოვნებით). აქ მე მაგონდება ვაჟას „გველისმჭამელიდან“ ცნობილი პასაჟი, როცა მინდია ზიზღით გასინჯავს ეშმაკეულების მიერ დამზადებულ გველის ხორცს და უმალ ბრძენკაცად გადაიქცევა. აქ კი შედეგი შებრუნებულია. მაკბეთიც ზიზღით მოსვამს გრძნეული ღების მიერ მომზადებულ წვნიანს და ამ რიტუალით იგი ფორმალურ ვალს იხდის: ცდუნებული მინდია სიბრძნით (სიკეთით) აღიესო, „ცდუ-

ნებული“ მაკბეთის სული კი სატანიზმით (ბოროტებით). ამგვარად, რ. სტურუას მიხედვით, ზებუნებრივი ძალები კი არ განაგებენ მაკბეთის ბედს, არამედ თვით იგია თავისი თავის შემქმნელი. მთავარი ისაა, რომ გრძნეულთა ყველა ეს რიტუალი თამაშს ჰგავს და მას ცოტა არ იყოს კომიკური ელფერიც დაჰკრავს. მსახიობი ამ გრძნეულ დებს კი არ წარმოგვიდგენენ, არამედ გვიჩვენებენ, რომ ისინი, მსახიობები, თამაშობენ ამ გრძნეულებს. ამგვარი თეატრალური ეფექტის წყალობით მათ სავსებით ამ გრძნეულებს. ამგვარი თეატრალური ეფექტის წყალობით მათ სავსებით შემოცლილი აქვთ ყოველგვარი მისტიური საბურველი და გროტესკის მოსახამში არიან გახვეულნი.

მოქმედების იმპულსი თვით გმირების შინაგან სამყაროში გადაიტანა რ. სტურუამ, ფორმალურად დაუკავშირა მაკბეტის მოქმედება გრძნეულთა წინასწარმეტყველებას. ამ მაკბეთს არ სჭირდება სხვისი კარნახი და ბედისწერის განსაზღვრება. მართალია, მეორედ მიდის გრძნეულებთან, მაგრამ გულგრილად უსმენს მათ სიტყვებს, რადგან უკვე იცის თუ როგორ იმოქმედებს.

ეს სცენა მნიშვნელოვანია რ. სტურუას ტრაგიკული გმირის კონცეფციაში. შექსპირის მიხედვით ტრაგიკული ეფექტი აგვირგვინებს პროტაგონისტის მიერ განვლილი სახელოვანი ცხოვრების გზას. ეს გმირი, როგორც წესი, საკუთარი, დიდი წარსულიდან მოდის. მის ვნებებს წარსულში აქვთ ფესვები გადგმული. რ. სტურუა — ზ. პაპუაშვილის მაკბეთი კი უწარსულო გმირია, იგი პირდაპირაა მოხვედრილი ამ სამყაროში (აქ შეიძლება დავინახოთ კვალი ეგზისტენციალისტებისა, რომლებიც ასე იტყოდნენ — იგი „გადაგდებული“, „გადასროლილია“ ამ სამყაროშიო). და თვით უნდა იპოვოს თავისი თავი. ბრძოლით, იარაღით, ძალით, აგრესიით, დაამკვიდროს საკუთარი „მე“. მისი შინაგანი სამყარო არ იცნობს შუქ-ჩრდილებს.

როგორც ცნობილია ტრაგედია „მაკბეთი“ გამსჭვალულია არსებობის ორაზროვნების სულისკვეთებით. გმირის ვაჟკაცობა, ქველობა საშინელ ბოროტებაში გადაიზრდება, რითაც თვით ეს ქველობაა ეჭვქვეშ დაყენებული. რ. სტურუას მიხედვით ყოვლისმომცველი ქაოსი სტიქიურად ამორალურია და გულგრილია ყველანაირი ბოროტებისა და სიკეთის მიმართ. ამას განასახიერებს სწო-

რედ ზ. პაპუაშვილის მაკბეთი. ტრაგიკული კოლიზია მის შიგნითაა, მის სულშია დაბუდებული, ანუ მას არ უპირისპირდება (გარკვეულ დრომდე) რაიმე გარეგანი ფაქტორი, ან ვინმე — ანტიგმირი. ამიტომ იგი, შექსპირის გმირისაგან განსხვავებით, არ არის ზებუნებრივი ძალებისაგან — ამ შემთხვევაში გრძნეული, კუდიანი ქალებისაგან — ამაღლებული გმირი. ცნობილი შექსპიროლოგის ლეონიდ პინსკის შენიშვნით:

«Шекспир, заменив реального антагониста символически значительной фантастикой, поднял действие над уровнем повседневно пошлых случайностей и тем придал ему законченно трагическое звучание».

მაგრამ, ამ შემთხვევაში, რ. სტურუას აინტერესებს ის ფაქტი, რაზედაც „ამაღლდა შექსპირი“, ანუ აინტერესებს სწორედ ეს „ყოველდღიური უხამსი შემთხვევითობანი“, რადგან ისინი ქმნიან ამქვეყნიურ ქაოსს, რომელსაც ასე შეესაბამება ზ. პაპუაშვილის მაკბეთის სულში გაბატონებული ქაოსი და არეულობა.

შემდეგ: «Ведьм в «Макбете» соблазнительно было бы рассматривать всего лишь формально — как художественный прием, как «реализованную метафору» низкого антимифа трагедийного сюжета... если бы только можно было сомневаться, что Шекспир и люди его времени (даже люди высокообразованые, гуманисты, экономисты, философы) действительно допускали реальность сверхестественных существ, прямое их вмешательство в человеческие дела» *.

აქაც, რ. სტურუა — თავისი თეატრალური ესთეტიკის ერთგული — შექსპირის „საპირისპირო“ გზით მიდის. გრძნეულ ქალებს აღიქვამს როგორც ფორმალურ მხატვრულ ხერხს, როგორც „რეალიზებულ მეტაფორას“ ტრაგიკული პათოსის დამადაბლებელ ანტიმითს. საერთოდ, იგი დიდოსტატია „ამაღლებულის“ „დამდაბლებისა“, ტექსტის ქვეტექსტით შენაცვლებისა. ტრაგიკული გმირი მაკბეთი, და ფანტასტიკური სამყაროს წარმომადგენელი — კუდიანები, ერთ სიბრტყეზე არიან განხილულნი, პირველი განძარცვულია სიდიადისა და განსაკუთრებულობისაგან, მეორენი — ფანტასტიკური, მისტიკური, იდუმალებისაგან.

---

* Л. Пинский. Шекспир. изд. «Худ. лит.», М., 1971 г. стр. 179.

ამიტომაცაა ასე აშკარა კავშირი, სიახლოვე მათ შორის, რასაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფრაზების დამთხვევაც ადასტურებს. კუდიანების ფრაზა „მშვენიერი საზიზღარია, საზიზღარი კი მშვენიერი“, ეხმაურება ფრაზას „ასეთი საზიზღარი და მშვენიერი დღე მე არ მინახავს“ (ი. მაჩაბლის მიხედვით „ასეთ მზიან ჩრდილს, ავდრიან დროს ჩემს სიცოცხლეში არ მოვსწრებივარ“).

ამიტომ, ვამბობ რომ სტურუა-პაპუაშვილის მაკბეთი მოკლებულია ორაზროვნებას, რაც ასე ნათლად ჩანს შექსპირის ტრაგედიის, არა მხოლოდ სიუჟეტში, არამედ მთელ მის სტილისტიკაში („მაკბატზედ მცირევ და იმაზედ უდიადესო!“ „არა იმისებრ ბედნიერო, მაგრამ მრავალჯერ უფრო ბედნიერო“). „დრო“ ჟამით რომ დღე უნდა იყოს, ბნელი წყვდიადი ეფარება ცათ მავალ მნათობს“. (ივ. მაჩაბელის თარგმანი).

კუდიანების ცნობილი ფრაზა Fair is foul and foul is fair. („მშვენიერი საზიზღარია, საზიზღარი კი მშვენიერი“) ლ. პინსკის შენიშვნით თითქმის მიუწვდომელია თარგმნისთვის თავისი პოლისემიისა და ინგლისური სიტყვების თანახმიერების გამო. ყველა არსებული თარგმანი — მისივე აზრით სემანტიკურად გადმოსცემს მხოლოდ მორალურ და არა ორიგინალის ორმაგ-მორალურ-ესთეტიკურ აზრს). მართალია ეს ფრაზა კი ისმის სპექტაკლში, მაგრამ მისი ორგვაროვნება უგულებელყოფილია.

პიესის მთარგმნელები უპირატესობას ანიჭებენ ბორის პასტერნაკის თარგმანს: «Зло есть добро, добро есть зло», „ბოროტება სიკეთეა, სიკეთე კი ბოროტებაა“, სადაც ცნება „მშვენიერი“ არ არის — ასევე არ არის ივ. მაჩაბელთან „მზეა თუ ჩრდილი, დაროზს თუ არა“,...) რადგან, ამ შემთხვევაში, ესთეტიკურთან შედარებით მორალური მხარე უფრო აინტერესებს სპექტაკლის ავტორს.

სპექტაკლში ყველა ყველას მტერია. შიშის, სიკვდილის, საშინელი კატასტროფის მოლოდინის ატმოსფეროა გამეფებული. ეს ატმოსფერო სპექტაკლის მთავარი გმირია, რაღაც აუტანელი, დამთრგუნველი, ყველაფრის მომრევი და წამლეკავი განწყობილებაა სცენაზე. თვით კეთილი, მოწყალე, „მორჭმული“ — როგორც ძველი ქართველი იტყოდა — მეფე დანკანი, სხვისი ჭეშმარიტების დამნახავი და დამფასებელი, სპექტაკლში, და-

ვით პაპუაშვილის შესრულებით, დაუნდობელია, სულსწრაფი, ბოროტებამდე მისული სიავით საესე. თანმხლები პირებით გარს-შემორტყმული, მისი პირველივე გამოსვლა სცენაზე შეტევას ჰგავს. გია ყანჩელის მუსიკის ფონზე, მის მკვეთრ რიტმზე (თით-ქოს ლეგიონები მოაბიჯებენ მიწაზე, ისმის რკინის ხრჭიალი, გაბ-მული მოთქმა თუ კვნესა, რაღაც ფრინველის წივილი)* დანკანი და მისი რაზმი ავანსცენისაკენ „გრიალით" მოდიან. დ. პაპუაშვი-ლის დანკანი კეთილი ამბის მაუწყებელ, სასიკვდილოდ დაჭრილ ჯარისკაცსაც კი ულმობლად ეპყრობა, წაქცეულს სჯიჯგნის, ყელში ხელს უჭერს, მაზოხისტური ტკბობით აწამებს. საერთოდ სპექ-ტაკლში (სულ მცირე ეპიზოდების გამოკლებით) ადამიანური და-მოკიდებულება ერთმანეთისადმი გამორიცხულია, აქ ან ერთმანეთს ტკივილს აყენებენ, ან ამცირებენ, ან ჰკლავენ, ან რაღაც უცნაური გაშმაგებით ეძლევიან სექსუალურ აღტკინებას (რომელიც ასევე ძალადობის სუბლიმაციად აღიქმება). მაკბეთის სამყაროში ჩვეუ-ლებრივად არ დადიან, ჩვეულებრივად არ მოძრაობენ. აქ ან დარ-ბიან, ან გარბი-გამორბიან, ძირს დაცემულნი ხოხავენ, ერთმანეთს ებრძვიან. წაკვეთილ, სისხლიან თავებს ათამაშებენ ბურთივით.

რ. სტურუას ხშირად მთელი მოქმედება რამოდენიმე წინადა-დებაში აქვს ჩატეული (ეს ყველაზე მეტად შესამჩნევია „რიჩარდ მესამეში") ხან კი ერთ ფრაზაზე მთელ მოქმედებას აგებს.

პიესაში მოღალატე კავდორის მთავრის სიკვდილის ამბავი რამ-დენიმე ფრაზითაა გადმოცემული. რ. სტურუა კი ქმნის მკვეთრ სცენურ ეტიუდს: მის თავწაკვეთილ გვამს ურიკით შემოაგორებენ სცენაზე, რათა მცირე ხნის შემდეგ საორკესტრო ორმოში გადა-უძახონ. რეჟისორი მაკბეთის როლის შემსრულებელს სცენური მოქმედების შესანიშნავ გარემოს უქმნის. აქ მაკბეთმა თვალსაჩინო

---

* გავიხსენოთ:

„ტირილის ხმა ისმოდა ცაში

და უცნაური რამ კივილი ზარის კ.ლოთი"...

„ბნელის ფრინველიც თურმე მთელი ღამე ჰკიოდა".

...„ზოგნი ამბობენ, დედამიწა ძაგძაგებდაო, როგორც ციებით ავადმყოფი და კიდეც „იძრა". (ივ. მაჩაბელის თარგმანი).

სპექტაკლში გამოყენებულია მუსიკა გ. ყანჩელის ნაწარმოებებიდან: „დილის ლოცვანი", „საღამოს ლოცვანი", „განდევნილი".

გაკვეთილი უნდა მიიღოს. კავდორის მთავარი ერთ დროს მასავით დიდებული და გაბრწყინებული იყო. მაკბეთზე გადმოვიდა არა მხოლოდ მისი წოდება და ადგილ-მამული („რაც დაჰკარგა კავდორმა, ის მხარე მაკბეტს ერგოს“ ამბობს მეფე დანკანი) არამედ მისი სულიც. ზ. პაპუაშვილი — მაკბეთი ხელს შეახებს მის თავწაჭრილ თავს და სისხლით მოთხვრილ ხელებს დაუნოსავს. ბუნებრივ ზიზღს შემდგომ ნეტარება სცვლის. იგი უფრო ღრმად შეისუნთქავს ამ ერთდროულად გულისმრევსა და ნეტარების მომგვრელ სიმძაფრეს. საბედისწერო მნიშვნელობითაა სავსე ეს სცენა. მეფე დანკანის სიტყვები (აქ სპექტაკლ „რიჩარდ მესამიდან გადმოსული) — „ჩვენ ცოდვილნი, მხოლოდ სახეებს ვცნობთ და არა გულებს“, რომ მე უსაზღვროდ ვენდობოდი ამ დიდებულსაო — მაკბეთსაც უნდა მოხვედროდა გულზე, რადგან სწორედ მისი მისამართითაა იგი ნათქვამი. მაგრამ ამაოდ. მაკბეთი უკვე დგას სისხლიან გზაზე და მისი უკან გამობრუნება შეუძლებელია. პიესაში კი დანკანის სიტყვები ნეიტრალურ-ფილოსოფიურია, იგი ზოგადად ეხება კაცთა მაცდუნებლობას და ვერაგობას: „არ არის ხერხი იმისთანა, რომ კაცს შეეძლოს სულის თვისების ამოკითხვა პირისახეზედ“ (ივ. მაჩაბლის თარგმანი).

თვით მოკლულ მეფე დანკანსაც რაღაც ქსოვილში გახვეულს შემოათრევენ და ავანსცენაზე დაასვენებენ. მკვდრებს კი არ ასაფლავებენ, არამედ თითქოს უზარმაზარ სანაგვე ყუთში აგდებენ. ყველაფერი უკიდურესობამდეა მიყვანილი, არაფერი არ არის ნეიტრალური. ზევიდან ჩამოკიდებული ჭუჭყიანი ცელოფნის „ცა“-ც კი მოქმედების კულმინაციის დროს — ავისმაუწყებლად იშმუშნება, ვეება ტალღასავით ავა-ჩავა, ამოიბურცება და ეს რაღაც იდუმალი შარიშური ცელოფნისა, მისი ფორმების ნელი ცვლა გვაშფოთებს და უფრო ცუდი ამბის მოლოდინით გვავსებს. სცენის მოედანზე ბრტყელი, სწორი მახვილებია მიმობნეული — ასეა, რომ სამკვდრო-სასიცოცხლოდ დაპირისპირებულებს იარაღის ძებნა არ სჭირდებათ. აქ ერთხელ მოკლულები კვლავ აგრძელებენ სიცოცხლეს, არა მარტო მაკბეთისა და მისი მეუღლის ხილვებში, არამედ „რეალურად“ (ისევე როგორც რ. ჩხიკვაძის მეფე ლირის ხელით მოკლული ჟ. ლოლაშვილის შასხარა ცოცხლდება და გვერდულად, ცალფეხზე და ცალ ხელზე ხტუნვა-ხტუნვით გადის სცე-

ნიდან და თავის უკანასკნელ მონოლოგს წარმოსთქვამს). მაგრამ აქ ცოცხლდებიან არა იმდენად სამართლიანობის აღდგენისათვის, რამდენადაც პირადი შურისძიებისათვის, რადგან სიკეთე და სამართლიანობა უცხოა ამ ადამიანებისათვის. ყველანი სისხლიანი ბაქანალიის თანასწორუფლებიანი მონაწილენი არიან. თუმცა რეჟისორი გვიტოვებს იმ ფიქრის შესაძლებლობას, რომ მაკბეთის ზღვარგადასული ბოროტება (ესაა მისი უპირატესობა სხვებზე) ერთხელ მოკლულებსაც კი აიძულებს დესპოტის მოწინააღმდეგეთა ბანაკში დგომას. მკვდრები და ცოცხლები კავშირს ჰკრავენ უფრო დიდი ბოროტების პირისპირ.

სხვა მხრივ, როგორც ვთქვი, ისინი თანაბარნი არიან. სწორია, ჩემის აზრით, ერთი რუსი თეატრალური კრიტიკოსი: სპექტაკლში „არ არსებობს ბოროტება, ისევე როგორც არ არსებობს სიკეთე — ამ სიტყვების საერთოდ აღიარებული აზრით, ვინაიდან ჭეშმარიტი შედეგები ნებისმიერი ძალისხმევისა შეუცნობელია, მიუწვდომელია როგორც ხელმწიფისათვის, ასევე მაწანწალისათვის“ (იგორ ევსეევი. „სტურუას სახარება“. ს. პ-ის გაზ. „სმენა“ 05. 07. 95). შესაძლოა ამიტომაცაა წაშლილი ზღვარი მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის. მაკბეთის ხელით მოკლული დანკანი, რომლის ჭსოვილში გახვეული გვამი, ავანსცენაზე მიატოვეს, შეინძრევა, თავს გაითავისუფლებს და გაკვირვებული ამბობს: „რა საოცრებაა, სამოცდაათი წლის კაცი ვარ და ჯერ მეხსიერებას არ ვუჩივი. ვინ მოთვლის რამდენი უცნაური და საზარელი ამბის მომსწრე ვყოფილვარ, მაგრამ ასეთი საშინელი ღამე არ მახსოვნდება“. ეს არის საკუთარი მკვლელობის მხილველის აღსარება, ამავ დროს უკვე დაწყებული „საშინელი ღამეების“ კოშმარის განცდა.

ეს „საშინელი ღამე“ დასწოლია სპექტაკლ „მაკბეთის“ გმირებს. შექსპიროლოგებს შენიშნული აქვთ თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს პოეტი ამ პიესაში ატმოსფეროს, შოტლანდიისთვის დამახასიათებელ იდუმალებას, კუდიანებს, სულებს, ღამეულ მოჩვენებებს, ბუნების მშფოთვარებას, ჭოტის კივილს და ბოლოს, გრძნეული დების წინასწარმეტყველებას. ისინი მიუთითებენ, რომ არსებობს ერთგვარი კავშირი კუდიანების ფრაზას „მშვენიერი საზიზღარია, საზიზღარი კი მშვენიერი“ (1 სცენა) და მაკბეთის პირველ ფრაზას შორის „ასეთი საზიზღარი და მშვენიერი დღე მე

არ მინახავს“ (ი. მაჩაბელის თარგმანი). ბრანდესი შენიშნავდა, რომ ეს სიტყვები „მიგვანიშნებენ იდუმალ კავშირზე, რომელიც არსებობს მაკბეთსა და კუდიანებს შორის“, ინგლისელი შექსპიროლოგი ფერნივალი კი წერდა: „უცხო სამყაროს ძალები მოწოდებულნი არიან იმისათვის, რომ წარწყმიდონ ეს ორი არსება და დაღუპონ ისინი“. ამ ატმოსფეროს შეისუნთქავენ ტრაგედიის გმირები, განსაკუთრებით მაკბეთი, რომლის ბუნებაც, სწორედ ამ უცხო სამყაროთია ნასაზრდოები.

რობერტ სტურუას სპექტაკლში კი ეს იდუმალი კავშირი არ არსებობს. საერთოდ, გრძნეულებას, მისტიკურ ძალებს, ანუ ადამიანის გარეშე ძალებს ძალზე ნაკლები ყურადღება ექცევა. მართალია გ. ყანჩელის მუსიკაში (რომელიც თითქმის მთელი სპექტაკლის მანძილზე განუწყვეტლივ ჟღერს) მოისმის უცნაური ხმები, გვეუფლება რაღაც მისტიკური ძრწოლა, ვგრძნობთ სულის ტკივილისგან წამოსულ სასოწარკვეთასაც, თვით სცენური გარემოც და ეს უცნაური ცელოფანის ცა, აგრეთვე აღგვიძრავს რაღაც გამოუცნობი სამყაროს წინაშე თუ შიშს არა, გაოცებას მაინც, მაგრამ ეს არაა მთავარი. „ასეთი საზიზღარი მშვენიერი დღის“ შეგრძნება მოდის სპექტაკლის გმირების ურთიერთობიდან, რაღაც გაუთავებელი შეთქმულების, ჩასაფრების, ღალატის, მკვლელობის მოლოდინიდან. მეფე დანკანის მკვლელობა მაკბეთისა და მისი ქალბატონის საქმეა. პიესაში ყველანი გაოგნებულნი არიან ამ მოულოდნელი ტრაგედიით. სპექტაკლში კი მას შეთქმულების, სახელმწიფო გადატრიალების სახე აქვს. მეფე დანკანის საძინებელი ოთახიდან გამოსული მაკბეთის სიტყვებს ეჭვით ხვდებიან დიდებულნი ბენკო და მაკდაფი. ეს საკმარისია, რომ ყოველი მხრიდან გამოცვივდნენ შავ ფარაჯებში ჩაცმული („მაკბეთის ხალხი“?) მებრძოლები, ალყაში მოაქციონ და თოფები მიუშვირონ დაეჭვებულთ. ლენოქსის (დ. უფლისაშვილი) სიტყვები კი ამ დროს ჟღერს როგორც მაკბეთის გამართლება: „როგორც ჩანს, მისმა მცველებმა მოჰკლეს... საოცარია, მეფის სიცოცხლე როგორ ანდეს ამ ავაზაკებს“, ამას რომ ამბობს ლენოქსი მაკბეთს უყურებს, ფრაზის ტონალობა იმგვარია, რომ იგი ასე გვესმის: — ვიცი, შენა ხარ მისი მკვლელი, მაგრამ შენსკენ ვარო. ამას დიდებულებიც ხვდებიან, მაგრამ შეთქმულების მარწუხებში ისე არიან მოქცეულნი, რომ

მხოლოდ უმწეოდ თუ გაიფართხალებენ. მეფედ კურთხეული მაკბეთი წვეულებას მართავს. ეს სპექტაკლის ერთ-ერთი უმთავრესი სცენაა, სადაც მაკბეთი საბოლოოდ გახსნილია, თავს ანებებს ჰუშაითობას, ჯამბაზივით მანჭვა-გრეხას. იგი მარტოა, „შიშველია“ მის მიერ დაჭირავებული მკვლელების მსხვერპლის — ბენქოს (ლ. ბერიკაშვილის) პირისპირ. მისთვის, ამ წუთებში, არც მოწვეული სტუმრები არსებობენ და არც ლედი მაკბეთი. უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით — ბანქოს აჩრდილი უფრო რეალურია ვიდრე მართლაც რეალური, ცოცხალი ადამიანები. აქ სინამდვილისა და ირეალურის შენაცვლებაა — ბანქო ნამდვილია, ხელშესახები, მოწვეულნი სტუმრები და ლედი მაკბეთიც კი — მოლანდება. ეს შენაცვლება პლანებისა (რეალური — ირეალური) კიდევ მეორდება, რაც აძლიერებს მაკბეტის სულიერი დეპრესიის სურათს, უფრო თვალნათელს ხდის გმირის სულიერი კრიზისის, დეფორმაციის მოახლოებულ საშინელებას. ეს „ავი სენი“ როგორც თვით მაკბეთი ამბობს, სტანჯავს და ნელ-ნელა ანადგურებს მას. მოწვეულნი დიდებულები შეშინებულნი არიან და ყოველ წუთს ელიან კატასტროფას, ან მაკბეტის „თამაშის“ დასასრულს. რეჟისორისა და მსახიობის ძალიან საინტერესო და მნიშვნელოვან მიგნებად მიმაჩნია ამგვარი ფსიქოლოგიური ფონის შექმნა.

პიესაში დიდებულ და ხალხმრავალ წვეულებაზეა ლაპარაკი. აქ კი მხოლოდ პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ ამ ღატაკურ და მცირერიცხოვან ალაფურშეტს წვეულება. მაგრამ, მთავარი აქ სხვაა, მოწვეულნი შეშინებულნი და უმწეონი არიან. ყოველი მხრიდან საფრთხეს ელოდებიან და ვერ გაუბედავთ ლედი მაკბეთის მიერ მიწოდებული ლანგრიდან სასმელის აღება, რადგან, აშკარად, მოწამვლის ეშინიათ. ეს რეალური უხდობლობა და შიში გამეფებულა მაკბეთის სამყაროში და არა რაღაც მისტიკური ნიშნები მოახლოებული კატასტროფისა. ლედი მაკდაფის (ლ. ალიბეგაშვილი), მისი შვილის და როსის (ს. ლაღიძე) სცენა სიბნელეში, საცოდავად მბეჟუტავი სანთლის შუქზე მიდის. მათ ხმაში, პოზაში შიში და სასოწარკვეთა იგრძნობა. ამას აძლიერებს ის გარემოება, რომ ისინი დგანან საორკესტრო ორმოს სიბნელეში, სადაც გვამები

ჩაუყრიათ. ასეთი და სხვა მრავალი სცენით თუ დეტალით შექმნილია ადამიანის დამთრგუნველი, ნებისყოფის გამანადგურებელი ატმოსფერო, რომელსაც აძლიერებს გმირების სულმოუთქმელი საქცელი. „სწრაფად, სწრაფად და კიდევ უფრო სწრაფად“ აი, დევიზი ამ სისხლიანი წყვილისა. მათ მოქმედებაში ყველაფერი იმპულსურია, ნაჩქარევი, ნერვიული, აღგზნებული, დეფორმირებული. თვით მათი სასიყვარულო სცენები ორმხრივი სექსუალური ძალადობის, მაზოხისტური ტკბობის ნიმუშია. აქაც ყველაფერი სწრაფად, ნაუცბათევად, მოვარდნილი სექსუალური მოთხოვნილების ჩასაქრობად ხდება, მკვლელობაც თითქოს საკუთარი გაორებისა და მერყეობისაგან განთავისუფლებაა ვიდრე დიდი მიზნისაკენ გადადგმული ნაბიჯი. საერთოდ ამ მაკბეთს არავითარი დიადი მიზანი არ გააჩნია (განსხვავებით, ვთქვათ ისეთი მეორე უზურპატორისაგან, როგორიცაა რ. ჩხიკვაძის რიჩარდ მესამე). ეს უმალ პატივმოყვარეობაა, პიროვნული იმპულსია, მკვლელობის ინსტიქტების გაღვიძებაა, ვიდრე შეგნებული ქმედება. ამიტომ არის მკვლელობათა ეს სერია ერთგვარად მექანიკური, უაზრო ბოროტმოქმედება, რომელიც ამ უაზრობის გამო როდი ჰკარგავს ტრაგიზმს. მართლაც, რა შეიძლება იყოს იმაზე ამაზრზენი, ვიდრე ასე, „უბრალოდ“ მკვლელობაა?! მკვლელობის „უბრალოების“, როგორც ამ სამყაროს ჩვეულებრივ მოვლენას, კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის დაჭირავებული მკვლელობის გამოცხადება კაბარეს წყვილის (ლ. გაფრინდაშვილი და ტ. სალარიძე) სახით, დამახასიათებელი ჩაცმულობით, სტეკით ხელში, რიტმულად მოცეკვავენი, ღიმილით, მოცეკვავისათვის დამახასიათებელი სიმსუბუქით და ელეგანტურობით ჰკლავენ ბენკოს და მაკდაფის ცოლ-შვილს. ადამიანის მოკვლა თამაშად, კაბარეს სანახაობად ქცეულა.

ამ სპექტაკლის პირველმა მაყურებლებმა — პეტერბურგელმა თეატრალურმა კრიტიკოსებმა — „რიჩარდ მესამეს“ და „მაკბეთს“ რ. სტურუას შექსპირული დიალოგია უწოდეს. მართლაც, ბევრი რამ აკავშირებს ამ სპექტაკლებს (თუნდაც სტილისტიკის თვალსაზრისით, მსგავსი დეტალებით, პერსონაჟებით — მკვლელები, მასხარები, გავიხსენოთ ფრაზა, რომელიც ორივე სპექტაკლში გაისმის: „ჩვენ, ცოდვილნი, მხოლოდ სახეებსა ვცნობთ და არა გულებს“). ორივეგან ბოროტება ამოსწურავს ყველა თავის შესაძ-

ლებლობას, იგი საკუთარ თავს ამარცხებს უკიდურესობის გამო „ასეა, სისხლით მოთხვრილი ხელები ჯალათსაც სისხლის მორევში ითრევს. სხვას უმზადებ საწამლავს, განგება კი შენვე გასვევს“ ამბობს მაკბეთი, მაგრამ „რიჩარდის“ შავი იუმორი ახალ სპექტაკლში გაფერმკრთალებულია (დ. უფლისაშვილის მასხარა ვერ იქცა „მაკბეთის თეატრის“ ორგანულ სახედ, იგი მხოლოდ ხალისიანი ფერია სპექტაკლის პირქუშ კოლორიტში, მაშინ როცა ა. მახარაძის — მასხარა მრავალმნიშვნელოვანი, უმთავრესი ფიგურაა „რიჩარდის თეატრისა“. თუ რ. ჩხიკვაძის რიჩარდ მესამე ბოროტების გენიაა, რომელიც ინტრიგისა და მზაკვრობის ხლართებში დაუნდობლად ახვევს ყველას, ვინც გზაზე ეღობება, ზაზა პაპუაშვილის მაკბეთი, როგორც ვთქვი, შორსაა „დიადი“ სატანურობისაგან. ეს არის ამოფრქვევა ახალგაზრდა კაცის მოზღვავებული ენერგიისა, რომელსაც გარემოებამ, ატმოსფერომ ბოროტებისკენ ააღებინა გეზი. ამ ახალგაზრდა მაკბეთსა და მის ახალგაზრდა მეუღლეს უწოდეს „რომეო და ჯულიეტა წყვდიადში“. ახალგაზრდული სილაღით, ძალდაუტანებლად, მათთვის ჯერ შეუცნობელ ხმების კარნახით მოქმედებენ ისინი. ნ. კასრაძის მიერ ეს ურთულესი როლი — სპექტაკლში ასევე განძარცვული დემონური ძალისაგან — საბალეტო პარტიასავით არის შესრულებული. ბუნებრივი მოქნილობა და სიმსუბუქე, რომელიც ასე მომხიბლავს და მიმზიდველს ხდის მას (თვით მოხუც მეფე დანკანსაც კი შეექანდება გული, როცა ხელში აიტაცებს და მკლავებზე გადაისვენებს) უფრო რელიეფურად აჩენს მის ინფანტელურ ბუნებას. რასაკვირველია, შინაგანი ძალა, მეუღლეზე ზემოქმედების მოუგერიებელი ენერგია მას არა აქვს, მაგრამ განა ეს საჭიროა რ. სტურუას სპექტაკლისათვის? აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ბოლომდე გაუცნობიერებელ ცდუნებასთან, აზარტთან, რომლის მთავარი იარაღია — ენება, სექსი, ალერსი, სიყვარულის დამადლება და ადრე გაღვიძებული პატივმოყვარეობა. მას ჰგონია რომ ამ იარაღს ძალზე ოსტატურად ხმარობს მაკბეთზე ზემოქმედებისათვის, მაგრამ ზ. პაპუაშვილის მაკბეთზე ამ ქალური არსენალის ყველაზე ნაცადი ხერხებიც კი ნაკლებად მოქმედებს. როცა თვითონ უნდა მაშინ ეძგერება ხოლმე ქალს, ან ენების დაკმაყოფილების ან რაღაც რევანშის წყურვილით შეპყრობილი. დანკანის მკვლელობას მოსდევს მძაფრი, მოუ-

რიდებელი ორგიასტული აქტი, როგორც სურვილი განმუხტვისა, გათრშვის, თავდავიწყების და ამ საშინელი მკვლელობიდან — რომელსაც მაინც თავის მეუღლეს აბრალებს — „გადართვის“, სუბლიმაციისა. ამ ძალადობით სურს ჩაახშოს გაღვიძებული სინდისისა და შიშის ხმა.

ძალადობისაკენ ამგვარი მიდრეკილების გამო იგი ყოველთვის უპირატესობას პირდაპირ მოქმედებას ანიჭებს. მისთვის უცხოა ინტრიგების ქსოვა, არტისტიზმი (თუმცა, როგორც ლორენს ოლივიეს ბიოგრაფები წერენ, ეს დიდი არტისტი თამაშობდა ბუნებით პოეტურ, ამაღლებულ ადამიანს, რომელიც ნელნელა სისხლის ჭაობში ეშვება), მეყვსეული გარდასახვანი, აკი ეუბნება კიდეც ლედი მაკბეთი: „შენ წიგნს მიგიგავს პირი-სახე და ადვილია უცნობ ამბავთა ამოკითხვა“. მართალია მაკბეთი ერთგან ამბობს!

„მოვხიბლოთ ხალხი თვალთმაქცური სათნოებითა.

ცბიერმა სახემ მალოს ცბიერ გულის პასუხი“. (ივ. მაჩაბელის თარგ.), მაგრამ ცხოვრებაში ამას ვერ ახერხებს.

რ. სტურუა კი თავის სპექტაკლში სწორედ ამ ფრაზას ანიჭებს უპირატესობას და მაკბეთს თამაშის, სხვათა გამასხარების ოსტატად წარმოგვიდგენს. მთელი ეს სისხლიანი დრამა მან თითქოს გასართობად, არაადამიანური თამაშისათვის მოაწყო. ამიტომაც ზ. პაპუაშვილის მაკბეთი თეატრალიზებულია — რობერტ სტურუას სტილში, ეფექტურია მისი და ლ. ბერიკაშვილის ბენკოს შემოსვლა გაშიშვლებული ხმლების ტრიალით, ისინი თითქოს რაღაც მეომრულ რიტუალს ასრულებენ, სხეულის მძლავრი მოძრაობით და მსუბუქი ნახტომებით, (მაგონდება ბ. ბრეჰტის თეატრში დადგმულ სპექტაკლში „დედილა კურაჟი და მისი შვილები“ ეილიფის როლის შემსრულებელი, ტანს ზევით შიშველი ე. შალი, გრძელი, ტევტონური მახვილის ქნევით, კვანტურული სულის განსახიერება). იგი არტისტულად შეეთამაშება ხოლმე თავის მსხვერპლთ, მკვლელებთან ერთად რიტმულად ცეკვავს, სცენის სიღრმისკენ მიმავალი უეცრად შემობრუნდება, თავისივე პლასტიკით მოხიბლული, რათა შემდეგ, ამ „გაუცხოების ეფექტის“ კვალად ისევ დაუბრუნდეს მაკბეთის სახეს.

მშვენიერია მაკბეთის „ამაღლების“, „ცად ასვლის“ სცენა (სავარძელში ჩამჯდარი მაკბეთი მაღლა მიიწევს). ყველასაგან მიტო-

ვებულ მაკბეთის სულში მსახიობი გვაგრძნობინებს რწმენისა და სიამაყის ახალი ტალღების მოზღვავებას. ამ მარტოობაში არის რაღაც დიადი და მიუწვდომელი. ამიტომაცაა, რომ უკანასკნელ, საბედისწერო ბრძოლაში მისი ვაჟკაცობა, ძალა და გამბედაობა გვხიბლავს და გვიმორჩილებს იმდაგვარად, რომ აღარც კი გსურს მისი სიკვდილის ხილვა. ამას გრძნობს რ. სტურუა და მაკბეთის სხეულს მოაქცევს მოწინააღმდეგეთა შუაგულში. შავფარაჯიანები ფარავენ მას. ვხედავთ მხოლოდ რა გამეტებით სცემს მას მახვილს მაკდაფი (მ. ქვრივიშვილი) და ამ წრედ შეკრული მასიდან „ამოვარდება“ მაკბეთის წაკვეთილი თავი (თაბაშირის ფორმა), რომელიც შიშის ზარს სცემდა ყველას, ახლა კი სათამაშო რამ საგნად ქცეულა.

ორივე მსახიობისათვის რეჟისორის მიერ შექმნილია მოქმედებისა და მოძრაობის რთული და საინტერესო პარტიტურა, რომელიც, მსახიობების ახალგაზრდობის გამო, ბოლომდე ჯერ ვერ ჟღერს. ზოგჯერ თვალში გვხვდება ფორმის არა ორგანულობა, მისი მექანიკური გამეორება. პირადად მე, არ მიჭირს ამოვიცნო, თუ რომელი მოძრაობა, ჟესტი, სხეულის რაკურსი ეკუთვნის რ. სტურუას და რომელი არა. დროთა განმავლობაში, დარწმუნებული ვარ, ამ ფორმას ისინი შეავსებენ, განთავისუფლდებიან ხსენებული მექანიკური გამეორებისაგან და მაშინ უფრო სრულყოფილ სცენურ სახეებთან გვექნება საქმე და სპექტაკლი ზემოქმედების გაცილებით მეტ ძალას შეიძენს.

მონტაჟის ხელოვნება რობერტ სტურუას შემოქმედებაში

რობერტ სტურუას მრავალმხრივი შემოქმედების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს და, ვიტყოდი, უაღრესად ორიგინალურ მოვლენას წარმოადგენს პიესის მონტაჟი, რომელიც მის ხელში გადაქცეულია სპექტაკლის სტრუქტურის, ფორმაწარმოქმნის ელემენტად.

ამ მხრივ იგი ყველაზე ახლოს დგას გენიალურ ვსევოლოდ მეიერჰოლდთან, რომლის სპექტაკლები ა. ოსტროვსკის „ტყე“, ა. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუას“ (და არა „ვაი ჭკუისაგან“. ნ. გ.) და „33 გულისწასვლა“ (ა. ჩეხოვის ვოდევილების მიხედვით) მონტაჟის კლასიკურ ნიმუშებად არის მიჩნეული რუსული თეატრის ისტორიაში.

თუმცა ქართული თეატრის ისტორია იცნობს მონტაჟური ხელოვნების საკუთარ ნიმუშებსაც, მაგრამ ეს მონტაჟი ძირითადად განპირობებულია არა იმდენად ესთეტიკური პოზიციით (თუმცა ამის გაუთვალისწინებლობაც არ შეიძლება) რამდენადაც იდეოლოგიური მოსაზრებებით. მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ კ. მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარო“, სადაც ლოპე დე ვეგას მონარქისტულ იდეა შეცვლილია დემოკრატიული, თანამედროვე ტერმინით რომ ვთქვათ, სტიქიური რესპუბლიკური იდეით. ხოლო ს. ახმეტელის „ინ ტირანოსში“ ფ. შილერის მეორე პიესიდან („ფიესკოს შეთქმულება“) აღებული ერთი ეპიზოდის ჩართვით სპექტაკლის სტრუქტურაში, გაუცნობიერებელი, სტუდენტურ-რომანტიკული, იმპულსური ამბოხი გადაზრდილია ცნობიერ რევოლუციურ აქტში.

რ. სტურუასთან მონტაჟი არ წარმოადგენს პიესის ეპიზოდების შემცირებისა თუ გადაადგილების მექანიკურ პროცესს, რომელსაც თანამედროვე თეატრი გვერდს ვერ უვლის ხოლმე კლასიკური პიესების — განსაკუთრებით შექსპირის პიესების — დადგმის დროს, თუნდაც იმ მოტივით, რომ დღევანდელი მაყურებელი, უბრალოდ, ფსიქოლოგიურად არ არის მზად მთელი ხუთაქტიანი გრანდიოზული სანახაობის აღსაქმელად. როგორც ჩანს, ეს გარემოება თვით შექსპირსაც აფიქრებდა თავის დროზე და თუმც პიესის ხუთაქტიან კანონიკურ დაყოფას გვერდს ვერ უვლიდა, სამაგიეროდ თვით მოქმედების გასამძაფრებლად მიმართავდა აქტის ეპიზოდებად დაყოფას, მოქმედების გაწყვეტას, გადაადგილებას ანუ იმას, რასაც დღევანდელი ტერმინით, მონტაჟს ვუწოდებთ.

თავის ცნობილ თეორიულ წერილში „ატრაქციონების მონტაჟი" კინორეჟისორი სერგეი ეიზენშტეინი მოქმედების ყოველ გაწყვეტას მონოლოგით, ჩართული ეპიზოდით, ტრიუკით, სიმღერით, ცეკვით, ფარსული სცენით, ესტრადული სკეტჩით „ატრაქციონს" («Всякий агрессивный элемент театра») უწოდებდა (ანუ, მოქმედების შეგნებულად გაწყვეტას).

ძნელი მისახვედრი არ არის, რომ 20-იანი წლების დასაწყისის ეს თეორიული მოსაზრებანი გავრცელებული და დასაბუთებულია ბერთოლდ ბრეჰტის „ეპიკური თეატრის" ესთეტიკაში, სადაც პიესისა და სპექტაკლის გააზრებულად დამუშავებულ, ორგანიზებული დინამიური სისტემა ახალ ხარისხშია აყვანილი.

რ. სტურუასათვის უმთავრესია საკუთარი ესთეტიკური პრინციპი, (თუმც იდეური მომენტის გაუთვალისწინებლობაც არ შეიძლება), წმინდა თეატრალური იდეა, რომელსაც იგი უმორჩილებს, უფრო ზუსტად, რომელზედაც აგებს პიესის მონტაჟსაც და, რასაკვირველია, შემდეგ, სპექტაკლსაც. არა მგონია დიდათ შევცდე, თუ ვიტყვი, რომ რ. სტურუა ჯერ სპექტაკლს ხედავს, საზღვრავს მის ესთეტიკას, ანუ ხედავს პიესის იმპულსებზე აღმოცენებული მთლიან სტრუქტურას და ამის მიხედვით იწყებს პიესის მონტაჟს და უკვე „დანახული" სპექტაკლის ხორცშესხმას მონტირებულ მასალაზე. საბოლოოდ ჩვენ ვხედავთ სპექტაკლის უკვე მთლიან ფორმას, მთელ მის სამყაროს აღვიქვამთ მრავალგანზომილებაში — როგორც დინამიურ მოქმედებას, რომელიც, თავის მხრივ, მცირე

ეპიზოდების დინამიზმის ერთიანობით იძენს ზემოქმედების ცხოველმოსილ ძალას. თითქოს მცირე დინამო-მოტორები თავისი ძალით ჰკვებავენ მთავარ მოტორს — სპექტაკლის ძირითადი მოქმედების მამოძრავებელს.

თუ ჩვენ ყურადღებით დავაკვირდებით „ყვარყვარესა“ და „რიჩარდ მესამეს“ მონტაჟს — რომელიც მე რ. სტურუას ესთეტიკისათვის კლასიკურ ნიმუშებად მიმაჩნია — შევნიშნავთ, რომ აქ ეპიზოდები ისეა „დალაგებული“, რომ ისინი ერთმანეთს ლოგიკურად არ უკავშირდებიან, ერთმანეთისგან არ „გამოდიან“, რადგან თვითეულ მათგანს ავტონომიური, მიკრო დრამატურგია აქვს, განვითარების საწყისი ეტაპით, კონფლიქტით, კულმინაციით და დასასრულით. ეპიზოდების ეს დაუკავშირებელი, თითქოსდა ლოგიკას მოკლებული თავისთავადობა, ადვილად შესამჩნევი სეპარატიზმი, სინამდვილეში მჭიდროდ უკავშირდება საერთო თემას. ისინი საერთო აზრით არიან გაერთიანებულნი.

ბ. ბრეჰტისა და მიხეილ ბახტინის შემოქმედების ღრმად მცოდნე რ. სტურუასათვის (მას არაერთგზის აღუნიშნავს ამ ორი მოაზროვნის იმპულსური ზემოქმედება საკუთარ ძიებებში) პიესის მონტაჟისას უმთავრესია ეპიზოდის, მოვლენის „ამოგლეჯა“, „განრიდება“, „გაუცხოება“ მისთვის საერთო, სასიცოცხლო სივრციდან და შისი სხვა სივრცეში, სხვა გარემოში გადასახლება, თითქოსდა მისი სიცოცხლისუნარიანობის შესამოწმებლად, სინამდვილეში თეატრალური არსის, ბუნების ახლებურად გააზრებისა და ჩვენებისათვის. პირობითად რომ ვთქვათ, ეს ეპიზოდები დიალოგს მართავენ ერთმანეთთან და ამით არა მხოლოდ აძლიერებენ მოქმედებისა და სიტყვის დინამიზმს, არამედ ანგრევენ „მონოლოგურ სამყაროსაც“. მონოლოგის მეტი სიმძაფრისა და დინამიზმის მინიჭების მიზნით, რ. სტურუა, ზოგჯერ, მთავარი გმირისათვის „იგონებს“ ახალ პერსონაჟს (მაგ. სპექტაკლში — კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ კოლტალდოს თან სდევს მისი შინაგანი „მე“) ან მოქმედი პირი შემოჰყავს იქ, სადაც იგი, წესით არ უნდა იყოს. ასე მაგალითად რიჩარდს გამუდმებით ახლავს რიჩმონდი, რომელიც ყურადღებით უსმენს თავისი უჭკვიანესი „აღმზრდელის“ შეგონებებს. რიჩარდის მონოლოგების ერთ-ერთი უმთავრესი ობიექტი სწორედ რიჩმონდია, რომელიც დუმილის მიუხედავად, ფაქტიურად

„მოპასუხეა“. ამგვარად, მონოლოგური ფორმა თითქოს შენარჩუნებულია, მაგრამ არსებითად იგი ხშირად დიალოგიზირებულია.

ნიშანდობლივია ის გარემოებაც, რომ ხშირად, მის მიერ დადგმულ კლასიკურ პიესებში თვით მონოლოგი დარღვეულია, გადანაწილებულია მოქმედ პირებზე. მთავარი გმირის მონოლოგიდან ამოღებულ მძაფრ რეპლიკას წარმოსთქვამს სხვა პერსონაჟი, რათა „მონოლოგისტს“ დიალოგის საშუალება მიეცეს, გაუჩნდეს კონკრეტული ადრესატი და არ იყოს მიმართული „საერთოდ“, უპიროვნო მაყურებელთა აუდიტორიისადმი. მაგრამ ეს მხოლოდ ცალკეული მომენტია (ამის მაგალითებს ვნახავთ „რიჩარდ მესამეში“, „მეფე ლირში“ და კალდერონის პიესაში „ცხოვრება სიზმარია“). მთავარია თვით „მონოლოგური სამყაროს“ ანუ ტოტალური, უნიტარული სამყაროს ნგრევა.

მაშინ, როცა იქმნებოდა რ. სტურუას კლასიკური სპექტაკლები „ყვარყვარე“ და „რიჩარდი“ მთელ დიად საბჭოთა კავშირში მონოლოგის ჰეშმარიტების საყოველთაო ძალაუფლება დომინირებდა, ეს სამყარო მთლიანად მონოლოგიური სამყარო იყო. მხოლოდ ხელოვნების „დიალოგიური ენით“ ხერხდებოდა ამ სამყაროსთან გარდუვალი კონფრონტაციის მინიშნება. საზოგადოებაში კი გაუმხელელი, ფარული დაპირისპირება მონოლოგიური მონოლითისადმი ყოველთვის არსებობდა.

რ. სტურუას სპექტაკლების სტრუქტურა და მისი ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი, მონტაჟი, ემორჩილება ამ დიალოგიურ ფორმას, რომლის მეშვეობით ხდება ადამიანის „გახლეჩა“ შინაგანი დაპირისპირება და ამ გზით საკუთარი არსის გამოვლენა. «В монологическом мире «все идеологическое» распадается на две категории: одни мысли верные, значащие мысли, такие мысли не изображаются, а утверждаются. Другие идеи неверные или безразличные» (მ. ბახტინი).

ამ დიალოგიური ქცევის ერთ-ერთი ძირითადი ფორმაა ს ი ც ი ლ ი, რომელიც ადამიანებს ათავისუფლებს ცრუ სიმართლისაგან და აძლევს მათ საშუალებას სამყაროს შეხედონ ამ „სიმართლესაგან“ თავისუფალი თვალებით. ამიტომ, საესებით ბუნებრივად გვეჩვენება, რომ თავისი თეატრალური იდეების სრულყოფილად საილუსტრაციოდ მან სწორედ კომედია აირჩია — პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და რუსთაველის თეატრის სცენაზე

დაამკვიდრა კარნავალური, გროტესკული, სატირიკული ფორმები, ანუ ყველაფერი ის, რასაც აერთიანებს ტერმინი „სასიცილოს კულტურა“ (მ. ბახტინის ტერმინის — „«Смеховая культура»-ს გურამ გოგიაშვილისეული თარგმანია ნ. გ.)*.

პიესის მონტაჟისას სწორედ ეს სიცილი, ირონია, გროტესკი თუ კარნავალი ასრულებს მაორგანიზებელი ფერმენტის როლს. ისეთ ღრმად ფილოსოფიურ ტრაგედიებშიც კი როგორებიცაა „მეფე ლირი“ და „ცხოვრება სიზმარია“, მონტაჟის წყალობით, წინა პლანზე გამოდის ირონია, კომიკურ ფარსული ელემენტები, რომლებიც ტრაგიკულ კოლიზიას შესაბამის ფონს უქმნიან, უფრო რელიეფურს ხდიან მის კონფლიქტურ ბუნებას.

ცნობილია რ. სტურუას დამოკიდებულება ე. წ. „განცდის“, „გარდასახვის“ თეატრის მიმართ. მთელი მისი ესთეტიკა მიმართულია ილუზიური (ნამდვილი, ცხოვრების ამსახველი) თეატრის ესთეტიკის საპირისპიროდ. განცდის თეატრისათვის აუცილებელია მოქმედების თანამიმდევრობა, უწყვეტობა, ლოგიკური კავშირ-ურთიერთობა, შინაგანი ერთიანობა, ე. წ. „გაჭოლი მოქმედების“ გენერალურ ხაზზე დალაგებული ფიზიკურ მოქმედებათა „კვანძები“. რ. სტურუას თეატრში ამგვარი რამ არსებითად, უკუგდებულია. აქ უპირატესობა ენიჭება „გაუცხოებას“, თეატრალურ თამაშს, კარნავალურ სანახაობას. ამიტომაც, უკვე პიესის მონტაჟზე მუშაობისას, დარღვეულია მოქმედების მთლიანობა: იგი დანაწევრებულია, მრავალი ეპიზოდისგან შემდგარია („ყვარყვარეში“, მაგალითად, ყოველ ეპიზოდს საკუთარი სახელწოდება აქვს), მოქმედება ხშირად პარალელურად ვითარდება ანუ ორი ან მეტი ეპიზოდი ერთდროულად თამაშდება „რიჩარდ მესამე“, და ეს თეატრალური პირობითობა ძირფესვიანად ანგრევს განცდის მთლიანობას. ხასიათში გარდასახვის პროცესს. გმირი წარმოდგენილია, გათამაშებულია ანუ წარმოსახულია, „გაბნეულია“ სხვადასხვა ეპიზოდში.

ამ მხრივ, მართლაც, სანიმუშოა „ყვარყვარეს“ რ. სტურუასე-

---

* იხ. მიხეილ ბახტინი. „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“ ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 1, 2, 1987.

ული მონტაჟი. გავიხსენოთ პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“. პირველი მოქმედების პირველი ეპიზოდი — სცენა წისქვილში, დიალოგი მეწისქვილესა და ყვარყვარე თუთაბერს შორის. ეს ეპიზოდი წმინდა ყოფით — კომიკურია, საიდანაც ვიგებთ თუთაბერის ამბავს, ვხედავთ მის ნაცარქექიაობას და ვისმენთ მის ბაქიბუქს სწორედ ზღაპრული ნიღბის ნაცარქექიას სტილში. ამ ეპიზოდს მოსდევს კაკუტასა და ქუჩარას („აპირანის გოშიებივით“ რომ არ სცილდებიან ყვარყვარეს), თუთაბერის თანასოფლელების, უპოვარი და გაღატაკებული გლეხების პანიკური შიშით აღბეჭდილი სახეების გამოჩენა. ამ პიესის რ. სტურუასეულ ვარიანტში კაკუტა და ქუჩარა საერთოდ არსად არ ჩანან. აღარც მეწისქვილე ჩანს სადმე. ისინი უსახელონი არიან. საერთო „ნაცრისფერ“ მასაში არიან გათქვეფილნი. არცერთი მათგანი არ არის ინდივიდუალიზებული. რ. სტურუა ამას შეგნებულად აკეთებს. მონტაჟი იწყება ორი კომედიანტის მხიარული პროლოგით (ამ როლებს ნანული სარაჯიშვილი და ჯემალ ღაღანიძე ასრულებდნენ). საინტერესო იყო მათი გამოჩენა. ორივეს უზარმაზარი შავი ულვაშები და სქელი წარბები ჰქონდათ, ეხურათ შავი „კატელოკები“, მეზღვაურის დახეულ, ზოლიან, მოკლესახელოიან მაისურებზე შავი, ღალებიანი ჟაკეტები ეცვათ, შიშველ მაჯებზე ეკეთათ თეთრი, გაკრახმალებული მანჟეტები. ყელზე კი — უზარმაზარი თეთრი ბაფთები. ჯ. ღაღანიძეს შუბლზე ორი, დიდი შავი ნიშანი ედო. ისინი აშკარად ცირკის კლოუნების მხიარულ აჟიოტაჟს ქმნიდნენ ამ პირველივე „ანტირე“-თი. მონტაჟით იმთავითვე მინიშნებულია, რომ ყვარყვარეს მოქმედება არ არის ყოფით დეტერმინებული, მეტიც, იგი საერთოდ მოწყვეტილია ყოფას და იგი თვით ქმნის მას, თვით იქმნის იმგვარ გარემოს, სადაც მისი მოქმედება, სხვა ნიღბად ქცევა ყველაზე ხელსაყრელია.

მაგრამ დავუბრუნდეთ კომენდიანტობის თემას. კომენდიანტობა ერთ-ერთი უმთავრესი ესთეტიკური კატეგორია სტურუას თეატრში. იგი მჭიდროდ უკავშირდება ცხოვრების კარნავალიზაციის იდეას. „ყვარყვარეს“ პირველივე ეპიზოდი („ორი კომედიანტი“) მიგვანიშნებს თამაშის, თეატრალიზაციის, სანახაობის დასაწყისზე. ჩვენს წინ ნამდვილ ცხოვრებას კი არ წარმოადგენენ, არამედ

კომედიანტების იმპროვიზაციების, ჩვენ მათი წარმოსახვითი თამაშის ნაყოფს ვიხილავთ.

ცხოვრების კარნავალური ჩვენების მიზნით ამოშალა რ. სტურუამ „ცარცის კავკასიური წრის“ პროლოგი, სადაც ორი კოლმეურნეობის წევრები მიწის გამო დაობდნენ და ვერ თანხმდებოდნენ. მათ მოსარიგებლად გაიხსენეს სწორედ იგავი მიტოვებულ ბავშვზე, რომელსაც ორი დედა აღმოაჩნდა. გარდა იმისა, რომ ეს პროლოგი ძალიან მძიმედ და მშრალადაა დაწერილი, იგი ტლანქად ტენდენციურ-იდეურია. რ. სტურუას თეატრისათვის ამგვარი დასაწყისი აბსოლუტურად მიუღებელი იყო და იგი პიესის მოქმედებას იწყებს პირდაპირ მოედანზე, გარეთ, სივრცეში, სადაც ბაზრობები და კარნავალები შეიძლება გაიმართოს და მართლაც, ჩვენს წინ ნამდვილი კარნავალია — ნიღბებით, სხვადასხვა კოსტუმით (კარნავალზე ხომ იმ კოსტუმს იცვამდნენ, რასაც იშოვნიდნენ), ცეკვით, თავისუფალი ქცევით, აურზაურით, სიმღერით, პლაკატებით და ა. შ. თითქოს უბრალო ოპერაცია პროლოგის ეს ამოკვეთა, მაგრამ სწორედ იგი აძლევს რეჟისორს ბიძგს რათა პირდაპირ თეატრალური სანახაობით დაიწყოს სპექტაკლი. მაგრამ სინამდვილეში არც ისე „უბრალო“ ოპერაციაა, რადგან იგი რეჟისორის ესთეტიკურ პრინციპებში იღებს სათავეს. თუ „ცარცში“ პროლოგი ამოღებულია „ყვარყვარეში“ სპეციალურად არის ჩამატებული. მიზანი ორივეგან ერთია — რეჟისორს სწადია სპექტაკლის პირდაპირ კარნავალური სანახაობით დაწყება.

მაგ. „ყვარყვარეში“ პიესის წმინდა ყოფითი დიალოგის ნაცვლად რ. სტურუა გვთავაზობს კომედიანტების მიერ წარმოთქმულ მისალმება-პროლოგს, რომლის პათეტიკური ტონი, სიტყვების გათამაშება, ამაღლებული სტილი ძალიან მიაგავს ცირკის თუ მოედნის სანახაობის წინამძღოლის მარად ოპტიმისტურ, რიხიან ტირადასა და მასხარა-პამპულების ბაგეთაგან წარმოთქმულ სიტყვებს. ამგვარი დასაწყისით რ. სტურუა ხალხურ სანახაობათა, ბალაგანურ-ბერიკულ სამყაროში გვაბრუნებს და მეორე მიზანსაც (მისთვის ერთობ მნიშვნელოვანს) აღწევს — პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ ტექსტს მიჩვეული ჩვენი ყური, პირველი ეპიზოდი წისქვილს მიჩვეული ჩვენი თვალი, სულ სხვა ხმებისა და სანახაობის პირისპირ აღმოჩნდება. ამ მონტაჟის წყალობით მაყუ-

რებელი, (რომელიც კარგად იცნობს პიესას). გაოგნებულია, შოკირებულია იმდენად მოულოდნელია ეს ყოველივე. ამგვარად არა მხოლოდ გარემოა შეცვლილი, პიესის კონტექსტიდან ამოვარდნილი, „გაუცხოებული“, არამედ თვით მაყურებელია მოქცეული „გაუცხოების ეფექტის“ ზეგავლენის ქვეშ: მისთვის უცხოა (ზოგისთვის მიუღებელიც კი) ის, რასაც ისმენს და ხედავს, იგი განრიდებულია ყოფას და მოწვეულია თეატრალიზებული თამაშის წესების გასაზიარებლად. ცხადია, შეგვეძლო ცალკე განგვეხილა რ. სტურუასეული ყველა მონტაჟი და ისინი ორიგინალთან შეგვეპირისპირებინა, მაგრამ იმდენად ცხოველია სპექტაკლებიდან მიღებული შთაბეჭდილებანი, რომ ძნელია მათი მხატვრული ხატებისაგან განთავისუფლება... თუ ნებსით თუ უნებლიეთ სპექტაკლის ანალიზზე გადავდივართ...

როცა ნ. სარაჯიშვილი და ჯ. ღაღანიძე პროლოგს გაითამაშებდნენ მაყურებელს საშუალება ეძლეოდა უფრო დაკვირვებით აეღქვა სპექტაკლის გარემო. წისქვილისა და ნაცრიანი კერიის ნაცვლად აქ იყო დიდი, დანგრეული, გუმბათჩამოქცეული ეკლესია, რომლის კედლებიდანაც ანგელოსები, წამებულნი, წმინდანები, თანამედროვე ადამიანთა პორტრეტები შემოგვცქერიან (ერთი პორტრეტი ცხვირს ქვემოთაა გადაჭრილი, ანგელოსის მარჯვენა ხელი შავ კვადრატშია ჩასმული). სცენაზე დგას უზარმაზარი ხის ჯვარი, შემაღლებული, კიბიანი პლატფორმით. „ეკლესიაში“ შემოსასვლელი კარების მაგივრობას, ორი, დიდი ჯვალოს ტომარა ასრულებს. ამის გარდა არის კიდევ დიდი ორფრთიანი კარი, რომელიც განსაკუთრებულ შემთხვევაში იღება.

რასაკვირველია, ეს სულ სხვა გარემოა. იგი ზოგადია, მრავლის დამტევი, სხვადასხვა ეპოქის ნიშნით აღბეჭდილი. კომედია თამაშდება ეკლესიის წინ (ისევე, როგორც შუა საუკუნეების ევროპაში ეკლესიის კარიბჭესთან თამაშდებოდა სხვადასხვა მისტერიები, მირაკლები თუ აუტოები). კომედიანტობის თემა — დაწყებული პროლოგით — გრძელდება რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარეს, ამ ყველაზე უცნაური კომედიანტის, გამოჩენით და მერე მისი განსაცვიფრებელი, გროტესკული მისტიფიკაციებით. მაგრამ ამით არ კმაყოფილდება რეჟისორი. პიესის მონტაჟში შემოაქვს ერთი ეპიზოდი, რომელიც შიგნიდან აფეთქებს მოქმედებას, გლეჯს მას შემადგე-

ნელ ნაწილებად, სულ სხვა სფეროში და ტონალობაში გადაჰყავს იგი. მუსიკის ხმაზე, ხტუნვითა და თამაშით შემოიჭრებოდნენ ჩვენთვის უკვე ცნობილი პროლოგის კლოუნები, სცენის სხვადასხვა მხარეს ჩაარჭობდნენ წყვეტიან ჯოხებზე დამაგრებულ ბერტოლდ ბრეჰტისა და პოლიკარპე კაკაბაძის პორტრეტებს და მაყურებელს აუწყებდნენ: — „ეხლა ერთმანეთს შეხვდება ორი დიდი დრამატურგი...“ და თამაშდებოდა ნაწყვეტი ბრეჰტის პიესიდან „არტურო უის კარიერის“ ის ეპიზოდი, სადაც უი-ჰიტლერი თეატრალურ გაკვეთილებს იღებდა. პიესის მონტაჟში ეს იყო ყველაზე გაბედული, ერთის შეხედვით, ყველაზე არა ორგანული სვლა. სად ბრეჰტი და სად კაკაბაძე, სად ოციანი წლების საქართველო და სად ოცდაათიანი წლების გერმანია, სადაც ჰიტლერი ფიურერის კვარცხლბეკზე ასასვლელად ემზადება? მაგრამ ეს. თითქოსდა ულოგიკო, სვლა რეჟისორის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მიგნება იყო. ამ „უცხო“ ეპიზოდმა არა მხოლოდ მთელი ყვარყვარესეული სამყარო გააუცხოვა, არამედ მოქმედებას მისცა სულ სხვა ეპოქალური მნიშვნელობა. მონტაჟის სტრუქტურაში ამ უცხო ელემენტის შეტანამ დეტონატორის როლი შეასრულა. მან ეპიზოდების ისედაც „ულოგიკო“ თანამიმდევრობაში სავსებით განცალკევებული ადგილი დაიკავა. ეს იყო ჰეშმარიტი ატრაქციონი, ცირკულგროტესკული მანერით გათამაშებული ბრეჰტის ტექსტი, ბრწყინვალე იმპროვიზაციები. მაგრამ ეს „უცხოობა“ არ იყო არსებითი. იგი უკავშირდებოდა „ყვარყვარიზმის“ — ისტორიულ კატაკლიზმათა შედეგად „ძირიდან“ ამოტყორცნილი კომედიანტი გმირი — ნიღაბის თემას, თვით ყვარყვარეს სახეს ანიჭებდა საყოველთაო ანალოგიის მასშტაბს, სცვლიდა მის სიდიდეს ახალი სიდიდით — იგი ზედროული, შემოუსაზღვრელი მოვლენის რანგში ადიოდა. ეს სახე — ნიღაბი თითქოს ორი პლასტის ორგანულ მთლიანობას წარმოადგენდა. ერთი იყო ნიღაბი კომენდიანტისა, მეორე კი — სოციალური ნიღაბი. „მონტაჟურ რგოლებში“ (სცენარისტ სერგი ტრეტიაკოვის ტერმინია ნ. გ.) ამ უცხო ეპიზოდის ჩართვამ ყვარყვარიზმის თემას ერთბაშად გლობალური მასშტაბი მიანიჭა არა მხოლოდ ისტორიული დროის, არამედ ისტორიული სივრცის თვალსაზრისითაც. ეს ერთი კონკრეტული მაგალითიც კი ცხადჰყოფს

რ. სტურუას მონტაჟური ხელოვნების კონცეფტუალობას, ცხადჰყოფს მისი აზროვნების ყოვლისმომცველ ბუნებას.

კომედიანტობის საერთო თემის სპექტაკლის პერიფერიებში განზავების ტენდენცია რ. სტურუას „რიჩარდ მესამეშიც“ კარგად ჩანს. ამ სპექტაკლის მესამე მოქმედებაში მოულოდნელად სცენაზე გამოდიოდა ახალი პერსონაჟი — ავთო მახარაძის — მასხარა, კლოუნი, გროტესკული ნიღაბი, რომელიც ჩაპლინის ვირტუოზულობით ატრიალებდა ხელში რკინის ჯოხს. ტრაგიკული აღსასრულისაკენ მიმავალი რიჩარდის გზაზე, პირქუშ და სისხლიან გარემოში (უკვე დახოცილია თითქმის ყველა მოწინააღმდეგე რიჩარდისა) მასხარას გამოჩენა სრულიად ახლებურ კოლორიტს სძენდა ყოველივეს. ამ პერსონაჟს არც მოქმედებასთან და არც მთავარ გმირებთან არავითარი კავშირი არ ჰქონდა და სწორედ ეს იყო საინტერესო. იგი სრულიად ავტონომიური მოვლენა იყო, მაგრამ სპექტაკლის თეატრალური ბუნებისათვის აუცილებელი. ჯერ ერთი იგი უფრო რელიეფურს ხდიდა „რიჩარდის სისხლიანი თეატრის“ პერიპეტიებს, მის კოლიზიას უფრო გროტესკულ-მხიარული ფერებით წარმოგვიდგენდა, რიჩარდის მიერ გათამაშებულ „შავ იუმორს“ ირონიული, პარადოქსალურ სანახაობად გადააქცევდა. გაიხსენეთ — მასხარა საზეიმოდ აცხადებდა: „ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ მესამისა“. ამით იგი უფრო მაღლა დგებოდა სცენაზე გათამაშებულ ამბებზე, იქცეოდა ზედროულ მოვლენად, რომელმაც იცის რა მოხდა და რაც მოხდება და, რაც მთავარია რ. სტურუას ესთეტიკისათვის — აშკარად მიგვანიშნებდა, რომ ჩვენს წინ დიდი სპექტაკლი თამაშდება, რომ ჩვენ ისტორიის თეატრს და მის მოკვდავ პერსონაჟებს შევცქერით: „ტრაგიკული როლის თამაში არც ისე ძნელია. დავიწყებ თუ არა ლაპარაკს, თვალებს დავაბრიალებ, ფეთიანივით შევკრთები უბრალო ფაჩუნზე და უსაზღვრო სევდა გადმომეღვრება მწარე ღიმილში. ასე ვიქცევი და მიზანსაც ვაღწევ“. ამ პათეტიკურ-ირონიული ტონით წარმოთქმული ტირადის შემდეგ, ლაპარაკს იწყებდა მთავარი ტრაგიკული გმირი — რიჩარდი. ახლად გამეფებული რიჩარდი რ. ჩხიკვაძე — თითქოს მასხარას მიერ რეკომენდირებულ საშუალებებს იყენებდა და მართლაც ლაპარაკის დაწყებისთანავე — „დიდხანს იყო ჭკუაშეშლილი ინგლისი... იგი „ფეთიანივით აბრიალებდა თვალებს“ — ხოლო მონო-

ლოგის დასასრულს — „გარეშე მტრების არ მეშინია. შინაურებს უნდა მოვუღო ბოლო“ — „უსაზღვრო სევდა“ ეღვრებოდა მწარე ღიმილში — ვითომ სულის სიღრმემდე ებრალებოდა „შინაური მტრები“. ძალზე მცირე იყო მასხარას ტექსტი — მაგრამ მისი ეპიზოდი მთელ მონტაჟურ სვლაში უაღრესად მნიშვნელოვანია. იგი რიჩარდის ტრაგედიას კომიკურ-ფარსულ იერს აძლევდა, ყოველივე გადაჰყავდა თამაშის ახალ წესებზე. ჩვენც, მაყურებლები, რიჩარდის მიერ სატანური ძალით გათამაშებულ სისხლიან ტრაგიფარსს, მასხარას თვალებით ვუყურებდით და მოქმედებას ირონიით აღვიქვამდით. პიესის რ. სტურუასეულ მონტაჟში მასხარას მხოლოდ ეს პირველი სიტყვებია ჩამატებული. ამის შემდეგ იგი მთელი მესამე მოქმედების მანძილზე სცენაზეა და თავისი უსიტყვო მოქმედებით, ჟესტებით, მასხრულად შეღებილი სახის მიმიკით პლასტიურ აკომპანიმენტს უწევს რიჩარდსა და სხვა პერსონაჟების ურთიერთობას. მხოლოდ ერთხელ წამოძახებს მოკლე ფრაზას, როცა რიჩარდი სასიკვდილო განაჩენს გამოუტანს ბაკინგემს, თავის ერთგულ თანამებრძოლს, რომლის შეწევნითაც იგი ტახტზე ავიდა. აი, ეს ფრაზაც: „ჩვენ ერთმანეთის სახეს ვიცნობთ და არა გულებს“. ბედის ირონია ისაა, რომ ეს ფრაზა თავის დროზე ბაკინგემსა აქვს ნათქვამი. მასხარას მიერ გამეორებული კი მრავალმნიშვნელოვან ქვეტექსტს იძენს. უცნაურობა ამ რეჟისორული სვლისა ისიცაა, რომ ბაკინგემის ეს სიტყვები წარმოთქმულია წინა მოქმედებაში, სადაც მასხარა სერთოდ არა ჩანს, მაგრამ მან ყველაფერი „იცის“.

პიესის მონტაჟის კითხვისას შეიძლება დაგავიწყდეთ კიდეც მასხარას არსებობა, მაგრამ სპექტაკლის მესამე მოქმედებაში ტრაგედიის პარალელური კომიკურ-პანტომიმური მოქმედება მთლიანად მას ეკუთვნის. ამიტომაც რ. სტურუას მიერ დადგმული პიესის მონტაჟის გაგება შეუძლებელია სპექტაკლის გარეშე. მხოლოდ სპექტაკლშია შესაძლებელი დავინახოთ ამა თუ იმ ჩართული ეპიზოდის, ან რეჟისორის მიერ გამოგონილი გმირის მნიშვნელობა.

ამ სპექტაკლისათვის ისიც უაღრესად მნიშვნელოვანია, რომ მასხარა თითქმის არ ლაპარაკობს, იგი სდუმს (სხვათაშორის, სხვებსაც ტუჩებზე საჩვენებელი თითის მიდებით ანიშნებს ხოლმე — ნუ ლაპარაკობთო). ეს მდუმარება და ამავე დროს აქტიური

კომედიანტური ქმედება მეორე დიდი, ბოროტი, სატანური ძალით აღვსილი, კომედიანტის კვალად, რეჟისორს საშუალებას აძლევს გვაჩვენოს რიჩარდის პათეტიკური ძლევამოსილების უკვე სრული გამოფიტვა. რიჩარდი ინერციით მიდის თავისი აღსასრულისაკენ, ამ ტრაგი-ფარსული სანახაობის დასრულებას სხვა დამხმარე ძალა არ სჭირდება, მას თავად ეს რიჩარდი დაამთავრებს. 1970—71 წწ. მ. ბახტინს თავის უბის წიგნაკში ჩაუწერია «Ирония как форма молчания. Ирония (и смех) как преодоление ситуации, возвышение над ней». მართლაც, ა. მახარაძის — მასხარა სპექტაკლის ფინალში „სიტუაციის დამძლევის“ როლში გამოდიოდა და ავანსცენაზე მდგარი სახე-ნიღაბზე მიბეჭდილი ირონიული ღიმილით, თავისი მოქმედებით პაროდიულ ფონს უქმნიდა ტახტზე ასულ ახალ მეფეს — რიჩმონდს. ერთის საზარელი კომედიანტობა დამთავრდა — იწყება კომედიანტობის ახალი ხანა...

ვსევოლოდ მეიერჰოლდის შემოქმედების მკვლევარი კ. რუდნიცკი შენიშნავდა რეჟისორის ერთ-ერთი ყველაზე ნოვატორული სპექტაკლის (ა. ოსტროვსკის „ტყე“) გამო, რომ ნესჩასტლივცევი და სჩასტლივცევი — «Трагик и комик были восприняты им как сатана и шут».

აქაც, „რიჩარდის თეატრში“, ტრაგიკული გმირი (რიჩარდი) და კომენდიანტი (მასხარა-ჯამბაზი) აღიქმებოდნენ როგორც სატანისა და ხუმარას ტრადიციულად დაწყვილებული პერსონაჟები, რაც ასე იყო გავრცელებული ხალხურ სანახაობებში თუ კარნავალურ დღესასწაულებში. ამგვარად, ამ პერსონაჟის მონტაჟური ჩართვით, რეჟისორი გლოსტერების დინასტიის ტრაგედიას ერთგვარად სახალხო სანახაობად აქცევს. ეს მით უფრო შესამჩნევია, რომ რიჩარდის „მეფედ კურთხევა“, რეჟისორს მეფის სახალხოდ არჩევის ფარსულ სცენაში აქვს წარმოდგენილი. წვიმაში, ქარში, ჰექა-ქუხილში საცოდავად მობუზული ხალხი მდუმარედ შესცქერის რიჩარდისა და მისი თანამზრახველების მიერ გათამაშებულ ფარსს. რიჩარდის უარი სამეფო გვირგვინზე, მისი „ღვთისმოსავობა“ (ასკეტური ცხოვრებით მისუსტებული, შავ ანაფორაში გახვეული მისი სხეული, ხელში საღვთო წიგნით — წმინდანობის აშკარა პაროდიაა), სამეფო გვირგვინზე უარის თქმა, სასახლის დიდებულთა გადაჭარბებული ხვეწნა-მუდარა, ბოლოს, ბეკინგემსა და რიჩარდს

შორის გვირგვინის ფეხით გათამაშება, წყვეტილად წარმოთქმული სიტყვები და ვითარებისთვის სრულიად შეუფერებელი ეს თამაში (ეს კარნავალური ეპიზოდია თავისი მკვეთრად გამოხატული პაროდიულობით „დამდაბლებით“, „დაქვეითებით“, არა იერარქიული ფამილარობით) მოედანზე შეყრილ ხალხში სიცილს უნდა იწვევდეს, მითუმეტეს, რომ კარისკაცები მათი სახელით ლაპარაკობენ (კეიტსბი—გაახარეთ ხალხი თქვენი თანხმობით, მოწყალეო ბატონო.

ბაკინგემ. ნუ გაუმტყუნებთ იმედებს, მილორდ!

ეპისკოპოსი. დათანხმდით, მილორდ, თქვენი ერთგული მოქალაქენი გეველრებიან) მაგრამ ხალხი სდუმს. იგი გულგრილად, ცივად ადევნებს თვალს მის თვალწინ და მისთვის გათამაშებულ ამ სცენას. არავითარი რეაქცია, ხმა-კრინტს არავინ სძრავს. კვლავ მ. ბახტინს მოვუსმინოთ: «Если народ на площади не смеется, то «народ безмолвствует». Народ никогда не разделяет до конца пафоса господствующей правды».

აი, სწორედ ამ „არჩევნების“ შემდგომ შემოჰყავს რეჟისორს მასხარა, რომლის ერთ-ერთი პირველივე რეპლიკა — „ტრაგიკული როლის თამაში არც ისე ძნელია“ ნათელს ჰფენს რიჩარდის მიერ გათამაშებულ მთელი ამ ეპიზოდის პაროდიულ-კომიკურ ხასიათს, ხოლო მასხარას, ბოლო რეპლიკა „ასე ვიქცევი და მიზანსაც ვაღწევ“ აგვირგვინებს რიჩარდის სატანური ცბიერებით გათამაშებულ პათეტიკურ სცენას. მან მართლაც მიაღწია თავის საწადელს, ამ საზარელი ცინიზმით სავსე მოქმედებით — იგი უკვე ინგლისის მეფეა. აქ ნათლად ჩანს თუ რა მრავალმნიშვნელოვანი აღმოჩნდა რეჟისორის ეს „მონტაჟური პერსონაჟი“ „რიჩარდის თეატრის“ მთელი არსის გამოვლენის საქმეში.

თუ ჩვენ ერთმანეთს შევუდარებთ „რიჩარდ III“-ის რ. სტუარტისეულ და კ. მარჯანიშვილისეულ სამონტაჟო ვარიანტებს* (ვა-

* ამ ტრაგედიის დადგმა კ. მარჯანიშვილს განზრახული ჰქონდა 1925 წელს აკაკი ვასაძის მიერ მთავარი გმირის შესრულებით. ეს იდეა მას დაებადა მას შემდეგ რაც ა. ვასაძემ ბრწყინვალედ შეასრულა კლავდიუსის როლი „ჰამლეტში“. 30-იანი წლების დასაწყისში კი თითქოს საბოლოოდ გადაწყდა კიდეც მისი დადგმა მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე. მან მხოლოდ ორი მოქმედების დამონტაჟება მოასწრო, დანარჩენ სამზე მისი სადადგმო შენიშვნებია. ამის შესახებ დაწვრილებით იხილეთ კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილის „კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი“. გამ. „ხელოვნება“, 1968 წ.

სო ყუშიტაშვილის მიერ მარჯანიშვილის სახ. თეატრში 1957 წელს დადგმული ეს სპექტაკლი ძირითადად კოტე მარჯანიშვილის მონტაჟს და შენიშვნებს ეყრდნობოდა) მაშინ ნათელი გახდება პიესისადმი დამოკიდებულების ის მკვეთრი სხვაობა, რაც განპირობებული იყო განსხვავებული ესთეტიკური პოზიციებით.

თუ კ. მარჯანიშვილისთვის მთავარი იყო რიჩარდის ხასიათის თანდათანობით, მკაცრად და ზუსტად გააზრებულ სამოქმედო ხაზზე აგება და ამის მიხედვით ახდენდა პიესის ეპიზოდების გადაადგილებას, მათ შეერთებას, შემცირებას, მოქმედებია ადგილის შეცვლას, რ. სტურუა ასეთივე ოპერაციას სულ სხვა მიზნით ატარებს. იგი არღვევს მოქმედების მთლიანობას, მასში ურთავს სხვა ეპიზოდებს, პარალელურად, ერთდროულად, ერთსა და იმავე სივრცეში და დროში გვიჩვენებს სხვადასხვა ადგილს და სხვადასხვა დროს მომხდარ ეპიზოდებს. კოტე მარჯანიშვილმა „ზედმიწევნით შეისწავლა პიესის არქიტექტონიკა, იდეური მხატვრული სპეციფიკა და მისი სცენური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა დაინახა გმირის ხასიათის იმ თვისებების თანამიმდევრულ და თანდათანობით გამოვლენაში, რომელიც განსაზღვრავენ მის სულიერ სახეს, მის „ქმედებათა“ აზრს, ბედს, საბოლოო ჯამში კი, განაპირობებენ დრამატული თხრობის მთელ მდინარებას“ (პაოლო ურუშაძე. იხ. „ქართული თეატრი“ — სამეცნიერო შრომების კრებული. 1991 წ.).

აქ ცხადია, განსხვავებულ თეატრალურ იდეებთან გვაქვს საქმე, კ. მარჯანიშვილის მიზანი რიჩარდის ხასიათის ინდივიდუალობის, მისი ჩამოყალიბების მთლიანი სურათის ჩვენება, რათა მაყურებელს შეჰქმნოდა სრული ილუზია, რომ მის წინ იდგა ნამდვილი ბოროტებისა და სატანური ძალის განსახიერება, ხოლო მსახიობს მისცემოდა იმის საშუალება, რომ თანამიმდევრობით გადმოეშალა გმირის მთელი ფსიქოლოგიური არსი. რ. სტურუას კი სხვა მიზანი ამოძრავებდა — მას არ სურდა ამ ილუზიის შექმნა, მაყურებლის წინ იმართებოდა „რიჩარდის თეატრის“ წარმოდგენა, თამაში, თეატრალური ნიღბების კარნავალი. ეს იყო „გაუცხოებული“ სამყარო. რიჩარდის პირველი მონოლოგი — „აგერ გაალღო იორკის მზემ ვაებათა მკაცრი ზამთარი. შავი ღრუბელი, ჩვენს სახლს რომ აწვა, ღრმად ჩაიმარხა ოკეანის წყვდიად უბეში“ — კ. მარჯანიშვილმა ამოიღო და I მოქმედების მეორე სცენაში გადაიტანა. ამ მონო-

ლოგში რიჩარდი მთელ თავის ბუნებას ამხელს, პირდაპირ მიმართავს მაყურებელს, არ მალავს თავის განზრახვას და მზაკვრულ თამაშს („და ამიტომაც ვხლართე ქსელი ჯოჯოხეთური“...). ეს მონოლოგი სავსეა თვითირონიით, თვითმხილებით, სამყაროსადმი „გაუცხოებით“. კ. მარჯანიშვილს კი სურდა რიჩარდი არა „თვით წარდგინებით“, „ღიად“ წარმსდგარიყო მაყურებლის წინაშე. ამავე მონოლოგში გამოთქმულია რიჩარდის ცხოვრებისეული კრედო, ცხოვრების მისი ფილოსოფია, მთელი მისი ბოროტი განზრახულობანი („ყველგან ჩავაგდე ავი თესლი ცილისწამების“). როგორც ჩანს, შექსპირის ეს ხერხი გმირის საკუთარ თავთან გაუცხოებისა (როცა ადამიანი საკუთარ არსს „გვერდიდან“ შესცქერის და თავად აფასებს — მაყურებელთან განდობილი) რაც ასე ახლოა რ. სტურუას ესთეტიკასთან, კ. მარჯანიშვილის ესთეტიკისთვის უცხო აღმოჩნდა. ამიტომ, მისი ჩანაფიქრით, სპექტაკლი უნდა დაწყებულიყო ლედი ანასა და რიჩარდ გლოსტერის შეხვედრით მეფე ჰენრიხ მეექვსეს კუბოსთან. დიდ რეჟისორს ამ სცენით სურდა რიჩარდის წინასწარგანზრახული ბოროტმოქმედებათა „საწყისის“ ჩვენება, რათა თანამიმდევრულად „ბოლოში“ გასულიყო. კ. მარჯანიშვილი რიჩარდის ხასიათის „შექმნას“ ერთ მთლიან, შინაგან ლოგიკას უმორჩილებს. ყველაფერი უნდა გამოჩნდეს გმირის მოქმედებით, მისი მიზანდასახული ქცევებით. ყველაფერი რაც ხელს უშლის ამ თანამიმდევრობას მის მონტაჟში შეკვეცილია.

რ. სტურუასათვის კი რიჩარდის პირველი მონოლოგი პირდაპირ მისწრებაა მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის — რიჩარდი უმალვე იწყებს თავის თამაშ-წარმოდგენას. გვიჩვენებს საკუთარ პორტრეტს და თვითვე ტკბება თავისივე გულახდილობით და ცინიზმით („თუ არ ვარგივარ მოარშიყედ და დარდიმანდად, ბოროტმოქმედათ ხომ გამოვდგები, რომ ჩავუშხამო სიამე ყველას და ვაწყევლინო შობის საათი“). ამ შემთხვევაში რ. სტურუა თავისი ესთეტიკით უფრო ახლოა შექსპირთან ვიდრე კ. მარჯანიშვილი. შექსპირის თეატრისათვის ხომ ორგანული იყო მოქმედებიდან ამოვარდნა, სხვადასხვა ეპიზოდებით ეპიზოდების გადაჭრა, „აპარტეები“, საცნაური იყო აგრეთვე „გაუცხოების ეფექტის“ ელემენტების არსებობაც. სწორად შენიშნავს პ. ურუშაძე: «Первое по-

явление перед зрителем трактуется режиссером в разрез с замыслом Шекспира» (იხ. დამ. შრომა, გვ. 5).

ძალზე საინტერესოა აგრეთვე ამ ორი, განსხვავებული მონტაჟური სვლის სცენური ხორცშესხმაც. აი, როგორ ჰქონდა წარმოდგენილი იგი კ. მარჯანიშვილს: რიჩარდი მგლოვიარეა. „უვერტურა. სცენის მიღმიდან მოისმის გუნდის გალობისა და ორღანოს ხმები. ფარდის გახსნისთანავე მოჩანს მაღალი პლატფორმა — ხიდურა, რომელზედაც მეფე ჰენრი VI-ის ცხედარია დასვენებული. პლატფორმის უკან ბერების გუნდია, კიდევ უფრო უკან ორღანო მოჩანს. ეს ბერები ბუტაფორულია. თვითეულ მათგანს ხელში ანთებული სანთელი უჭირავს. მარცხენა და მარჯვენა კულისიდან მოდის ორი კიბე და პლატფორმას უერთდება... კუბოსთან რიჩარდი გუნდთან ერთად მღერის Te Deum-ს. სასულიერო ორკესტრში შემოიჭრება სამგლოვიარო მარშის ხმები“. (იხ. პიესის რეჟისორული გეგმა კ. მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში). შემდეგ აბჯრის ჩხრიალით შემოდიოდნენ ჯარისკაცები („მკვლელი მღერის“..., „დამნაშავე მღერის“ — ისმოდა რეპლიკები). ამათ მოჰყვებოდნენ კარისკაცნი და ცხედრის ირგვლივ დგებოდნენ. სეფექალთა და დიდებულთა თანხლებით გამოჩნდებოდნენ დედოფლები, ელისაბედ და მარგარეტ, იორკის მთავრის მეუღლე. რიჩარდის ნიშანზე მცველები ზეასწევდნენ კუბოს და აი, ამ დროს გამოჩნდებოდა ლედი ანა...

ახლა გავიხსენოთ თუ როგორი იყო ეს სცენა რ. სტურუას სპექტაკლში. აქ ყველაფერი დამდაბლებულ-დაჭვეითებული იყო, ნაცვლად სამგლოვიარო საგუნდო-საორკესტრო მუსიკისა ისმოდა ვიოლინოს ცალფა მელოდია, რომელსაც ძონძებში ჩაცმული მუსიკოსი ასრულებდა. დიდებულების, კარისკაცების, შეიარაღებული ჯარისკაცების ნაცვლად ხუთი გაღატაკებული, საცოდავი ლონდონელი მოასვენებდა უბრალო ფიცრებისაგან შეკრულ ღარიბულ კუბოს. უნდა გვეგულისხმა, რომ აქ იყო ჩასვენებული მეფე ჰენრი მეექვსე. ირგვლივ, სასახლის დიდებული დეკორის ნაცვლად, მოჩანდნენ ფიწლები, ორთითები. ურმის თვალი, უცნაური სკამი-სავარძელი (კუბო, რომელიც გორგოლაჭებზე იდგა და ეს სავარძელიც კარნავალური არსენალიდან არის აღებული. დახედეთ პიტერ ბრეიგელის ორ ფერწერულ ტილოს — „ბრძოლა კარნავალსა და

დიდმარხვას შორის“, „სიკვდილის დღესასწაული“ და ბევრი სა-განი, რომელიც სპექტაკლშია, აქ მხატვარს აქვს დახატული. კერ-ძოდ — ბორბლებზე შემდგარი კუბო და გორგოლაჭებიანი სავარ-ძელი ფორმითაც და ფერითაც ბრეიგელისეულია, ხოლო მთელი ეს სცენური სამყარო ბოსხისეულია* — ა[illegible] საგანგებოდ დამიწებული, „ქვეყანას“ მიახლოვებული). ერთის მხრივ — კ. მარჯანიშვილთან, ამაღლებული, სამეფო რიტუალის და გარემოს შესაფერისი სამყა-როა, მეორეს მხრივ — რ. სტურუასთან — დამდაბლებული, მიწი-ერი, მოედნის ატრიბუტიკით სავსე სივრცე. გასაგებია, რომ პირ-ველ სცენურ გარემოში სულ სხვაგვარი თამაშია საჭირო, მეორეში მისგან რადიკალურად განსხვავებული. სცენის დასასრულს — რი-ჩარდის მონოლოგი — აღსარება აღსავსეა იშვიათი თეატრალური ეფექტით („უარშეყნია ვინმეს ქალთან ასე საოცრად?! ... და ბო-ლოს — „ანათე მზეო! ვიდრე სარკეს ვიყიდიდე, საკუთარ ჩრდილს რომ ვუყურო, დედამიწაზე მახინჯად ფენილს“, რომელსაც ბრწყი-ნვალედ ასრულებს რ. ჩხიკვაძე, კ. მარჯანიშვილმა აქედან ამოიღო. ცხადია, იმავ მიზეზით, რამაც რიჩარდის პირველი მონოლოგის შეკვეცა გამოიწვია. კ. მარჯანიშვილის მონტაჟიდან ჩანს, რომ იგი ტექსტში ეძიებდა რიჩარდის მოქმედების მოტივირებას. რ. სტუ-რუა-რ. ჩხიკვაძის რიჩარდს ამგვარი მოტივაცია არ სჭირდება. რი-ჩარდი „ღია“ თამაშის წესს მიმართავს, ცხოვრება—თეატრის სცე-ნაზე გამოსული მალავს თავის განზრახვას (როგორც შექსპირთა-ნაა) მაგრამ მოწინააღმდეგეთა თვალის ასახვევად მისტიფიკაციის მრავალგვარ ხერხს იყენებს და „მიზანსაც აღწევს“.

პ. ურუშაძის მოწმობით, რომელმაც სპეციალურად გამოიკვ-ლია „რიჩარდ III“ კ. მარჯანიშვილისეული მონტაჟი, პიესის მოქმედება–ამბები მკაცრად მისდევს და ექვემდებარება განსა-ზღვრულ თემატიკურ ხაზებს და ამის გამო თხრობის საერთო მდი-ნარებიდან ამოღებულია ის ეპიზოდი, რომელიც ასუსტებს მოქმე-დების დაძაბულობას. ასეთად რეჟისორს მიუჩნევია კლარენსის მონოლოგი, სადაც მისი წინასწარი ჭვრეტაა გაცხადებული. მკვლევარი ფიქრობს, რომ კ. მარჯანიშვილი იზიარებდა ცნო-

* პ. ბრეიგელის ეს ორი ფერწერული ტილო, ხელოვნებათმცოდნეთა აზრით, ყველაზე ახლოა. ბოსხის შემოქმედებასთან.

ბილი შექსპიროლოგის პ. მოროზოვის შემდეგ მოსაზრებას: «Впору сочинения этой трагедии Шекспир еще не обладал новыми для него приемами драматической техники и психологии, которые проявились у него во всем блеске впоследствии. Он нередко делает отступления, то лирические, то эпические, сами по себе прекрасные, но замедляющие развитие главного действия и даже не содействующие уяснению характеров тех или других лиц пьесы. Таков, например, рассказ Тирелля о смерти детей короля Эдуарда, сон Кларенса, речь Бакингема перед казнью». „რიჩარდ III — რუსული გამოცემის წინასიტყვაობის ავტორის — პ. მოროზოვის — ეს სიტყვები კ. მარჯანიშვილის მიერ ხაზგასმულია. როგორც ჩანს რეჟისორმა გაიზიარა ეს მოსაზრება და ეს ეპიზოდები, როგორც მოქმედების შემნელებლები ან ძალზე შეკვეცა ან საერთოდ ამოიღო.

რ. სტურუასთან მონტაჟში კი როგორც „კლარენსის სიზმარს“, ასევე „ტირელის აღსარებას“ სცენური მოქმედების შინაგანი აფეთქების, დაწყვეტის ფუნქცია აქვთ მინიჭებული. ის რაც პ. მოროზოვისთვის არის «отступления». სტურუას ხელში გადაქცეულია ე. წ. „განრიდების“, „ატრაქციონის“ მძლავრ საშუალებად და სავსებით შეესაბამება მის თეატრალურ ესთეტიკას. რ. სტურუა იმგვარად ამონტაჟებს „კლარენსის სიზმარს“, რომ იგი პარალელურია რიჩარდისა და ბრეკენბერის სცენისა. აქ გმირები ერთმანეთს ვერ „ხედავენ“. კლარენსის სიტყვები და მოქმედება (რომელიც გ. ხარაბაძეს ძალზე ხატოვნად მიჰყავს. ჩვენ მის გმირთან ერთად თითქოს ვხედავთ იმქვეყნიურ სამყაროს) გადაწნულია რიჩარდის და მკვლელების რეპლიკებთან. კლარენსის სიტყვები და რიჩარდის გესლიანი რეპლიკები („გახსოვდეთ, კლარენსს ლაყბობა უყვარს და თავი არ შეგაბრალოთ!“) ერთმანეთს ჰკვეთენ და ერთდროულად არსებობენ. აქ ორი სივრცე გაერთიანებულია — თითქოს რიჩარდი ერთსა და იმავე დროს ტაუერშიც არის და სასახლის კარზეც. ეს კონტრაპუნქტული მოქმედება ძალზე დიდ გამომსახველობას ანიჭებს მთელ სცენას — რიჩარდი ყველგან მყოფია, ყველაფერს უსმენს და ყველაფერს ხედავს. ხედავს იქაც, სადაც იგი „არ არის“, ამბობს ფრაზებს — რომელიც იქვე მყოფ კლარენსს „არ ესმის“. კლარენსის აღსარების გულწრფელი ტონი და შემაძრწუნებელი ინტონაციები რიჩარდის გესლიანი რეპლიკებით

შეზავებული „შავი იუმორის“ ტონალობას იძენს. იგივე შეიძლება ითქვას ტახტის მემკვიდრეების მკვლელის ტირელის (მსახიობი ჯ. ღაღანიძე) აღსარების გამო.

კოტე მარჯანიშვილის ამ ნაწილობრივი მონტაჟის განხილვა კი ცხადჰყოფს, რომ იგი, თუმცა თავისუფლად ექცეოდა ტექსტს, ძირითადად მაინც ამოდიოდა შექსპირის ტრაგედიის სამყაროდან, ცდილობდა ღრმად ჩასწვდომოდა პიესის არსს და, მონტაჟის მეშვეობით, დადგმაში ამოეწია შექსპირის ჩანაფიქრი, მისი გმირების ინდივიდუალობა, ნაწარმოების დედა-აზრი. რ. სტურუა კი ტექსტში ეძიებს თავისი ხედვის, თავისი წარმოსახული სამყაროს, ანუ თავისი კონცეფციის განმსაზღვრელ იმპულსებს. თითქოს იგი პიესიდან კი არ „ამოდის“, არამედ თვითონ „შედის“ ამ პიესაში. მასში ეძიებს და პოულობს იმას, რაც მის თეატრალურ იდეებს შეესიტყვება: „ასე ვიქცევი და მიზანსაც ვაღწევ“ მასაც შეუძლია გაიმეოროს ეს სიტყვები.

როგორც ვხედავთ, მისი თეატრალური სტრუქტურის ერთერთი ძირითადი საყრდენი ელემენტია მონტაჟი. უკვე აქ ჩანს არა მარტო მომავალი სპექტაკლი, არამედ ის ესთეტიკური მიდრეკილებანი, რომელიც განსაზღვრავს პიესის გადაყვანას ახალ სინამდვილეში. მონტაჟის ტექსტზე, ანუ ნაცნობ სიტყვებზე იგი უცნობ, უმეტესად აბსოლუტურად მოულოდნელ სამყაროს აშენებს. ეს ახალი თეატრალური სამყაროა, სადაც ხშირად (თუ ყოველთვის არა) შეცვლილია პიესის ჟანრი, იგი გადაყვანილია სხვა განზომილებაში: „ყვარყვარე თუთაბერი“ ყოფითი კომედია — გროტესკულ, კარნავალურ სანახაობად არის გადაქცეული და ე. წ. პოლიტიკური თეატრის პრინციპებზე აგებული, „რიჩარდ III“ — ისტორიული ტრაგედია — მოგვეველინა ტრაგი-ფარსად. ორივეგან გროტესკული ნიღბები მოქმედებდნენ, სცილდებოდნენ კონკრეტულ ისტორიულ დროს და როგორც კარნავალური სანახაობის პრინციპებს შეეფერება — ყველაფერი არეულია ერთმანეთში, ყველაფერი დროის დიდ სივრცეშია განფენილი (სხვადასხვა ეპოქის რეალიები, კოსტუმები, მუსიკა, „მარადიული“ საგნები), ამ სამყაროს გროტესკულ-კარნავალური სულისკვეთება აცოცხლებს.

ვიქტორ ჰიუგო „კრომველის“ წინასიტყვაობაში წერდა, რომ

„გროტესკი ყველგან არის: ერთის მხრივ იგი ქმნის უფორმოსა და საშინელს, მეორეს მხრივ — კომიკურსა და ბუფონურს“.

თუ პირველ შემთხვევაში რომანტიკული გროტესკი იგულისხმება — აქ, მართლაც, გროტესკული სამყარო უცხო და საშინელია, მეორე შემთხვევაში აშკარაა, რომ მწერალს მხედველობაში აქვს ხალხური სასაცილო კულტურის წიაღში (კარნავალები, დღესასწაულები, მოედნის სანახაობანი) წარმოქმნილი ფორმები, სადაც საშინელი უცხო კი არ არის, არამედ სასაცილოა.

საშინელი სიცილითაა დამარცხებული, საკარნავალო მხიარულებითაა გაშარჟებული, მას სასაცილო საფრთხობელას ფორმა აქვს მინიჭებული. (გავიხსენოთ, თუნდაც, ქართული ხალხური სანახაობა „ყეენობა“, სადაც მთავარი პერსონაჟი ეამასხრებულია, საფრთხობელა — მარიონეტად არის ქცეული).

სწორედ ამიტომ დასჭირდა რ. სტურუას, თავის პირველ კლასიკურ სპექტაკლში საკარნავალო ფორმების — (კომედიანტობა, ნიღბები („სიცილი ხალხს ნიღბით ევლინებაო“ — შენიშნავდა ვ. ბახტინი), პაროდია) — მოხმობა.

საკარნავალო სანახაობის პირველი მაუწყებელნი — კომედიანტები — რომლებიც პიესის მონტაჟში, თეატრალურ სანახაობას ძლიერად უბიძგებენ წინ — ამავ დროს გვეელინებიან როგორც ყვარყვარეს „მსოფლწესრიგის“ კომედიანტურ-საკარნავალო არსის ნიღბად ქცეულნი არსებანი.

სპექტაკლის ამგვარი დასაწყისი მთელ შემდგომ მოქმედებას ანიჭებდა თამაშის, წარმოდგენის, სანახაობის ხასიათს. თამაში ნიღბებისა, რომლის დამახასიათებელი ნიშნები, კლასიკური განმარტებით, არის პაროდია, კარიკატურა, გრიმასა, მანჭვა-გრეხა, ღრეჩა — სპონტანურად შექმნილი სივრცის და დროის უსასრულობის შეგრძნებას ბადებს.

ამიტომ, ერთი შეხედვით უბრალო, მონტაჟური სვლა, თითქოსდა ტრადიციული — უაღრესად მნიშვნელოვანი იდეა იყო, ამ სპექტაკლის ესთეტიკის განმსაზღვრელი, რადგან, იგი უბრალო „სვლად“ კი არ რჩებოდა, არამედ მთელი სანახაობის არსს განსაზღვრავდა, მისგან წამოსული კომედიანტობის სული, ნიღბები — განფენილი იყო მოქმედებათა პერიპეტიებში.

რასაკვირველია, სპექტაკლის ბუნება მთლიანად პიესის მონტაჟ-

მა განსაზღვრა. მაგრამ თავად ეს მონტაჟი წარმოიქმნა პ. კაკაბაძის პიესის სამყაროს აბსოლუტურად სხვა თვალით აღქმის შედეგად. ვიმეორებ — პიესის ჩვეულებრივი, ყოფითი, კომიკურ-ზღაპრული ფორმა რეჟისორმა გარდაქმნა კარნავალურ გროტესკულ ფორმად — რომელიც, მ. ბახტინის თქმით — **აბუნებრივებს, გამონაგონის** სილაღეს, ერთმანეთს უხამებს ყოველივე **ნაირგვაროვანს** და **ახლოვებს**. შორეულს, ხელს უწყობს ადამიანს, რომ განთავისუფლდეს სოფლის შესახებ გაბატონებული თვალსაზრისისაგან, ყოველგვარი პირობითობისგან... ხელს უწყობს, რომ **წუთისოფელს ახლებურად შეხედოს**“ (ხაზი ჩემია ნ. გ.).

ნაირგვაროვანის შეხამება, შორეულის დაახლოვება ნათლად ჩანდა ამ სპექტაკლში. რა შეიძლება იმაზე უფრო შორს იყოს ერთმანეთისაგან ვიდრე ყვარყვარე და არტურო უი-ჰიტლერია, მაგრამ ეს მონტაჟი სრულიადაც არ ეხამუშებოდა მაყურებელს. პირიქით, ეს ორი პერსონაჟი იმგვარ სულიერ და ფიზიკურ მსგავსებას ავლენდნენ, რომ ერთი არსების ორ ნიღბად აღიქმებოდა. მაყურებელი რეჟისორის მიერ უკვე შემზადებული იყო ყვარყვარეს ამგვარი გარდასახვა-მეტამორფოზისათვის. პირველსავე მოქმედებაში პიესის მონტაჟში ჩართული იყო ნაწყვეტი (ოდნავ სახეცვლილი) პ. კაკაბაძის პიესიდან „კახაბერის ხმალი“. მას შემდეგ, რაც ირწმუნეს ყვარყვარეს რევოლუციონერობა და თითქმის ბელადად აღიარეს, მას ჯარის წინაშე სიტყვის წარმოთქმა დაავალეს. ყვარყვარემაც უმალ თანხმობა განაცხადა: „ჩემისთანა ორატორობა ვის შეუძლია, ხეს ავატირებ“ და მართლაც მწერლის, ადიუტანტის, პოლკოვნიკისა და გენერლის წინაშე იწყებს თავის „გამოსვლას“— „უსაძირკვლო ჯალათებო! ციხის კედლები დაიმსხვრა! ახლა რას მიპასუხებთ, სულელებო. ვინც შრომობდა, მდიდარი ატყავებდა, იყვნენ ბრმები, მაგრამ გათენდა... გადასახადებს აწესებდით ჩემი სახრჩობელის წინ ღიპით ძირმომპალ ტახტზე“ — ამის შემდეგ სტურუასეულ ვარიანტში, ექსტაზში შესული ყვარყვარე სიტყვით მიმართავს არა ამ ვიწრო წრეს, (როგორიც პიესაშია), არამედ მოედანზე თავშეყრილ უამრავ ხალხს — ჯარისკაცებსა და მოქალაქეებს. იგი აირბენდა ეკლესიის კედელზე მიდგმულ კიბეზე, რომელიც ტრიბუნის მაგვარი პლატფორმა აგვირგვინებდა და იწყებდა თავის სიტყვას, „ახლა თქვენ მოისმენთ უწამებულესი კაცის მხურვა-

ლე სიტყვას“ — გვატყობინებდა ავანსცენაზე გამოსული ერთი კომედიანტი. მის სიტყვებს ექო იმეორებდა რადიორეპროდუქტორებით გაძლიერებულს. თითქოს ორატორი თვალუწვდენელ მოედანზე იდგა და მისი ხმა მთელ სამყაროს ეფინებოდა: „ჰარვალის ქარიშხალის და მეხის დამტეხელ საუკუნეთა გადაბტანნო. ბოლო ჟამს ბედით შეესწარით მძლავრის და სასტიკის მტრისგან ჭირსა შემოუწერელს. სანდომიან, ლამაზ მამულში შენს თავზე დიდხანს გრძელდებოდა უკუნი ღამე, მკაცრ ბრძოლებში კვინღებოდი სულით და ხორცით, მაგრამ წმინდანნი შენს წიაღში იბადებოდნენ... და დღეს ყვარყვარემ, ხნით ჰაბუკმა, მოსუცის სიბრძნით. უშრეტელ ღვაწლით ბოროტება უკუაქცია... უგალობეთ ჩვენსა ყვარყვარეს, ვით უგალობდნენ ძველად დავითს, გოლიათს. მძლეთა-მძლეს“ (ეს „სიტყვა“ გადმოტანილია პ. კაკაბაძის პიესიდან „კახაბრის ხმალი“ — პროლოგი). ეს ეპიზოდი „მდაბალის“ „ამაღლებას“, ამბივალენტურ შენაცვლებას ისახავდა მიზნად, რასაც სპექტაკლში აძლიერებდა ყვარყვარეს მხდალი ბუნებისათვის სრულიად შეუფერებელი ბეთჰოვენის „გმირული სიმფონიის“ პათეტიკური ძალა. ყვარყვარეს ცრუ-პათეტიკა, ისტერიაში გადასული მისი ყვირილი, ბოლოს იდუმალ აღმოკვნესაზე გადასული („უგალობეთ ჩვენსა ყვარყვარეს“), სრული კონტრასტი იყო ამ მუსიკისა. ამ ეპიზოდის შემდეგ სრულიადაც არ იყო „უცხო“ მისი მოვლინება არტურო უი-ჰიტლერის ნილბით.

საერთოდ, ეს „მოვლინების“, „გამოცხადების“ იდეა საფუძვლად დაედო მთელი პიესის სტრუქტურულ მონტაჟს. პიესის ახლებური გადაღაგება-დამონტაჟება. მასში პ. კაკაბაძის სხვა პიესებიდან („კახაბერის ხმალი“, „კაპიტნების ჯარა“) სხვადასხვა ეპიზოდების ჩამონტაჟება მიხდა იმის გამო, რომ რეჟისორმა, ვიმეორებ, ახლებურად, დაიწახა ყვარყვარეს სამყარო, თავისებურად შეცვალა პიესის ჟანრი, ფაბულურად შეინარჩუნა პიესის ტექსტი და იგი მთლიანად დაუპირისპირა თავის ჩანაფიქრს. თუმც ფორმალურად შეინარჩუნა იგი, მაკრამ არსებითად შეცვალა ამ სიტყვების აზრი, რადგან მოქმედების, გარემოს, ურთიერთობის შეცვლით, შეიცვალა პირვანდელი აზრი.

მაინც რა ჩანაფიქრი იყო ასეთი, რომელმაც „შეატრიალა“ პიესა და ყოფითი კომედიიდან, ეროტესკულ, ფარსულ და პაროდი-

ულ სანახაობად აქცია იგი? (თეატრის ეგზემპლარს აწერია — „ყვარყვარე“ — სამნაწილიანი სანახაობა პ. კაკაბაძის პიესების მიხედვით).

მოვუსმინოთ თავად რეჟისორს: „მე მინდოდა ყვარყვარე ყოფილიყო არა მხოლოდ ჩვენი ისტორიისათვის დამახასიათებელი მოვლენა, არა მხოლოდ ქართული ყოფის ფაქტი, არამედ ამ კონკრეტულ მაგალითზე მეჩვენებინა საერთოდ პოლიტიკური ავანტურისტის სახე... მე გავავლე პარალელი ქრისტეს ცხოვრებასთან... ამ პარალელის მეოხებით ვაჩვენე ე. წ. „ანტიქრისტე“ („თეატრალური მოამბე“, № 4, 1974 წ.)... „რაც შეეხება სპექტაკლის ფორმას, მე ირონიულად დავუკავშირე ყვარყვარეს ცხოვრება მაცხოვრის ხალხის „სიკეთისათვის“ დაბადებას“ (გაზ. „ახკომი“ 01, 01. 75)... გადავწყვიტე „ყვარყვარესათვის მიმეცა საკარნავალო ფარსის სახე. საკარნავალო ფარსი კი იმდენად იყო ჩემთვის ხელსაყრელი, რომ იგი ამართლებს ყოველგვარ პირობითობას. ეს არის მისტერია, რომლის შინაგანი მოთხოვნილება, ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა პირობითობაა“ („თ. მ. № 4, 1974 წ.).

ამ კარნავალურ ფარსში ქრისტეს ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მომენტები დალაგებული იყო ყვარყვარე-ანტიქრისტეს ცხოვრების ქარგაზე — ყვარყვარეს „გაჩენა“, პირველი ქადაგება, ორი ნათლისცემა, იერუსალიმში შესვლა, საიდუმლო სერობა და, ბოლოს, ჯვარცმა.

„ზოგიერთი **საკარნავალო ფორმა** პირდაპირ **საეკლესიო კულტის პაროდიაა**. ყველა საკარნავალო ფორმა თანამიმდევრულად არასაეკლესიო და არარელიგიურია“ (მ. ბახტინი. ხაზი ჩემია ნ. გ.), რადგან მასში უპირატესობა ეძლევა სასერო და თამაშის ელემენტებს, შეუსაბამო ელემენტების შეერთებას.

ბუნებრივია, რომ პიესის მონტაჟი რეჟისორის ამ ჩანაფიქრის მიხედვითაა შესრულებული და მას ჩვენ შეგვიძლია ვუწოდოთ ანტიქრისტეს მისტერიები. გარემოსა და ვითარების ამ „გაუცხოებამ“ გამოიწვია პიესის ტექსტის ხელახალი კონსტრუირება. ვიმეორებ: თითქოს, რ. სტურუა არ სცილდებოდა პ. კაკაბაძის ტექსტს, მაგრამ ეს ტექსტი სულ სხვა რამეს ამბობდა. ყვარყვარეს ცხოვრების კანონიკურ სიუჟეტზე აგებამ გამოიწვია პიესაში აუცილებელი ეპიზოდების ჩართვა და აქაც რეჟისორმა პ. კაკაბაძის ტექსტი

გამოიყენა, მაგრამ ისინი მისი სხვადასხვა პიესებიდან აიღო. მაგ., ერთ-ერთი მთავარი ეპიზოდი „შეთქმულება! ო, შეთქმულება“ („ანუ ამბავი იმისა, თუ როგორ დააშოშმინა ყვარყვარემ თავისი მოწვაფეები“). მთლიანად აგებული იყო „ცხოვრების ჯარიდან“, „კახაბერის ხმალიდან“ და იგი უშუალოდ მოსდევდა ბრეჰტის პიესის ნაწყვეტს, რომელიც იმით მთავრდება, რომ მიწვეული მსახიობი არტურო უი-ჰიტლერს მეტყველებისა და დეკლამაციის გაკვეთილს უტარებს შექსპირის ანტონიუსის სიტყვაზე, კეისრის ცხედართან, ბრუტოსის წინააღმდეგ: „ნუ დაგავიწყდებათ, ეს ის ბრუტოსია, რომელმაც სისხლიან შეთქმულთა შემწეობით კეისარი სიცოცხლეს გამოასალმა“: აღგზნებული რ. ჩხიკვაძე — არტურო უი შეჰყურებდა“ „შეთქმულება!“ და ეს „შეთქმულება“ ყვარყვარეს წინააღმდეგ მის „მოწვაფეთა“ შეთქმულებაში გადადიოდა (კეისრის სიტყვები „შენცა, ბრუტოს?“ კომიკურ გამოძახილს ჰპოვებდა „შენცაა, კაკუტა?“. „საიდუმლო სერობის“ ეპიზოდი კი აგებული იყო ბახტანგ-ხანისა და მისი მორჩილი, მლიქვნელი ქართველი დიდებულების დიალოგზე („კახაბერის ხმალი“), სადაც გაუბედურებული ქვეყნის შვილები იმას სტირიან, რომ ვიღაც კაცს ჩიტის ბუდე აუშლია, ხუთი ბარტყი იქიდან გადმოუგდია და ისინი გოშია ძაღლს შეუსანსლავს, რაზედაც გულდათუთქული ყვარყვარე მოსთქვამდა: „ჩემს სამშობლოში, სადაც მე უფლად ვარ, ასეთი საცოდაობა როგორ უნდა დუღდეს, რომ ჩიტი დარდით მოკვდეს! რა უბედურება დატრიალებულა ჩემს მიწაწყალზე!.. სად იყავით თქვენ? რას მიკეთებდით?!. უნდა დაგატუსაღოთ“ და ეს „საიდუმლო სერობა“ მთავრდებოდა მისი თანამზრახველების დაპატიმრებით. კარნავალური ფორმა ბუნებრივად, და რა საოცარიც არ უნდა იყოს, თვით პიესისათვისაც კი, ორგანულად ითავსებდა ამ სხვადასხვა ეპიზოდს, არც სიუჟეტში და არც კარნავალური სახეობის მოქმედებაში არ ქმნიდა რაიმე უხერხულობას, რადგან დაშვებული პირობითობის საზღვრები ყოვლისმომცველი აღმოჩნდა („დღეს ჩემთვის... ყვარყვარეს პიროვნება არ შეიძლება იყოს ლოკალური, ერთეული, გამონაკლისი მოვლენა“. რ. სტურუა), ხოლო კარნავალურ-გროტესკული ფორმა — როგორც ითქვა — აბუნებრივებს გამონაგონს, ერთმანეთს უხამებს ყოველივე ნაირგვაროვანს და აახლოვებს შორეულს. თვით ნიკოლოზ ბარათაშვი-

ლის პოეზიაც კი (რომლის მოყვარულიც ყვარყვარეა) ანტიქრისტეს შეგონებების აზრს განამტკიცებენ და მის შებრუნებულ, ამოტრიალებულ არსს შეესაბამებიან. პოეზიისადმი მის მიდრეკილებას უცნაურ სიტუაციაში ვიგებთ: უკვე გაბელადებული, გამარჯვების პიკზე ასული ყვარყვარე, თეთრნაბადმოსხმული (როგორ უყვართ ეს თეთრი ნაბდები ახლადმოვლენილ ქართველ ბონაპარტებს!), მისგანვე შეჭირვებულ გლეხებს ხვდება, დინჯად მოაბიჯებს (თუმცა ფეხშიშველაა), ხელში წიგნი უჭირავს და ღრმად ჩაფიქრებული ჩასცქერის (ყვარყვარე და წიგნი?). შემოსვლამდე გლეხები ყვარყვარეს გამო საუბრობენ („ხელმწიფე მაგას გადაუდგაო",... „ასე ამბობენ, დიდი ბადეები დაუგლეჯიაო"...). ყვარყვარე მზერას მოსწყვეტს წიგნს და თითქოს შორეულ სივრცეს გასცქერის: „წარვედ წყალის პირს, სევდიანი ფიქრთ გასართველად, იქ ვეძიებდი ნაცნობ ადგილს განსასვენებლად" აქ საკმაოდ გაშჭვირვალე ნართაული იყო „კაცობრიობის დიდ ბელადზე", რომელსაც, როგორც ცნობილია, პოეზია უყვარდა. ყოველ შემთხვევაში რ. ჩხიკვაძის კითხვის ტონალობა, მანერა, გამოზომილი ქცევები, ცნობილი ჟესტები ამგვარ ასოციაციას აღძრავდნენ.

მეორეჯერ ყვარყვარე ბარათაშვილის სტრიქონებს წარმოსთქვამდა მას შემდეგ, რაც მასთან თხოვნით შემოსულ ქალს არშიყს გაუბამდა, და რაკი წინააღმდეგობას გადააწყდებოდა, აპატიმრებდა. „იმისთანა სიტყვები მაკადრა, უსათუოდ უნდა დამეტუსაღებინა: „არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს, იყოს სოფელში და სოფლისათვის არა იზრუნოს" ფილოსოფიურად დაასკვნიდა იგი.

და ბოლოს, მესამეჯერ უხდება ბარათაშვილის ციტირება. „ახლა თქვენ იხილავთ ჩვეულებრივი ამბის არაჩვეულებრივ დასასრულს" — აცხადებს სპექტაკლის წამყვანი — კომედიანტი. დამფრთხალი ყვარყვარე სასოწარკვეთით შეჰღაღადებს ცას და ქვეყანას „მოდიან, მოდიან! შებრძოლების თავი აღარა მაქვს". მოახლოვდა მის ავანტურისტული კარიერის დასასრული, დარჩა მხოლოდ უმთავრესი „ჯვარცმა" საკუთარი ნებით, რათა ხალხის მეხსიერებაში სამუდამოდ აღბეჭდოს ქვეყნისათვის წამებულის ხატი. მანამდე კი იძულებულია აღიაროს „თურმე გულში ვარ გმირი. ქვეყანაზე კი სხვა ბედი მჭონია „მაინც რა არის ჩვენი ყოფა-წუ-

თისოფელი, თუ არაოდენ საწყაული აღუვსებელი, თუნდ კეთილ მეფე როდის არის მოსვენებული, მისი სიცოცხლე ზრუნვა არის...“

ისევე როგორც სპექტაკლში მუსიკა და სცენაზე მიმდინარე ამბები ერთმანეთთან შეპირისპირებისას ქმნიან პაროდიას, აქაც, პიესის მონტაჟში, ყვარყვარეს ამეტყველება პოეზიის ენით (თავისთავად უკვე კომიკური იყო ყვარყვარეს გამოჩენა წიგნით ხელში), მისი მსჯელობა მაღალ კატეგორიებზე* და ის, რაც ამ ამაღლებული სტილით ლაპარაკს უძღოდა წინ იმდენად მკვეთრად უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს, რომ იქმნებოდა შეუსაბამო, გროტესკულ-პაროდიული სურათი. აქ კიდევ ერთხელ ესმოდა ხაზი მის კომედიანტურ, ჭაღელეონურ ბუნებას, სხვადასხვა ნიღბის ოსტატურად მორგების ხელოვნებას. ჰეშმარიტად, სიცილი ხალხს ნიღბით ევლინება! „ნიღაბი დაკავშირებულია საკუთარ თავთან ბრიყვული დამთხვევის უარყოფასთან... ბუნებრივი საზღვრების რღვევასთან, თავსიცილთან... ნიღაბში ხორცშესხმულია სიცოცხლის სასეირო საწყისი“ სწორედ ასეთი სასეირო იყო ყვარყვარეს მეტამორფოზები. სწორად შენიშნავდა კ. რუდნიცკი, რომ პიესა „რეჟისორის ხელის ძლიერი მოქნევით ფართოდ განიხვნა. პროვინციული, უმნიშვნელო ცხოვრების მოქმედება მსოფლიო ისტორიის სივრცეში გაიშალა. ბუნებრივია, დროც სხვაგვარ განზომილებაში მოექცა. იგი იზომება ...აოასწლეულობით სტურუამ უარყო „შინაურული ჟანრის“ კალორისტული ცდუნებანი გლობალურ განზოგადოებათა სასარგებლოდ“ („საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 1987). ნათელია, რომ ქრისტე-ანტიქრისტეს დაპირისპირების იდეა ძალზე ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა პიესის მონტაჟური ცვლილებებისათვის. ამან უპირველესად გამოიწვია სპექტაკლის მრავალეპიზოდიანი სტრუქტურის შექმნა. «...Пеструю событийную эпирию жизни Кваркваре» («Дружба народов», № 6, 1977). ყოფის ასეთ ჭრელ ემპრიაში ყვარყვარეს უცვლელი ნიღაბი სხვადასხვა რაკურსით გვევლინებოდა და ზოგად ხასიათს იძენდა: თუ მკითხველი საბოლოოდ არ დავღალე მ. ბახტინის მოსაზრებათა ციტირებით, კიდევ ერთ მის მოსაზრებას დავიმოწმებ „...ეშმა-

* ერთ მომენტში გერმანულადაც ალაპარაკდებოდა და „მაინ კამპიდან“ (ვითომც მისი ნაშრომი იყოს) მთელი ტირადას წარმოსთქვამდა.

კი არაოფიციალურ თვალსაზრისთა, გადაბრუნებული წმინდანობის ამბივალეტური მატარებელია“ (ხაზი ჩემია ნ. გ.).

სწორედ ამ „გადაბრუნებული წმინდანის“ მოქმედების გამო ყველა ის სცენა, რომელიც ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდის ჭარგაზე იყო აგებული, პაროდირებული, დაუფარავად გადაბრუნებული იყო. ყველა „რიტუალი“ უკუღმა სრულდებოდა. ხოლო თანამედროვე ცხოვრებიდან აღებული ზოგიერთი რიტუალური ფორმა, რომელიც ხელუხლებლად იყო გადმოტანილი სპექტაკლში, თავისთავად, ყოველგვარი „გადაბრუნების“ გარეშე პაროდიათ აღიქმებოდა (მხედველობაში მაქვს „საიდუმლო სერობის“ სცენის დასაწყისი, როცა ყვარყვარეს „მოწაფეები“ — ერთნაირად ჩაცმულები, ყველანი სათვალეებით — კოცნის რიტუალს ასრულებდნენ (სწორედ იმგვარად, როგორც ამას კომუნისტური პარტიების ლიდერებთან შეხვედრისას აკეთებდნენ).

მაგრამ ეს სპექტაკლის სამყაროა, ჩვენ კი მონტაჟზე ვლაპარაკობდით.

ცხადია, რომ სტურუამ ანტიპოდებზე ააგო სპექტაკლი, ამან სიტყვისა და მოქმედების იმპულსის არსებითი ცვლილება გამოიწვია. პ. კაკაბაძის პიესის მიხედვით, ყვარყვარეს აიძულებენ ჩაბარდეს ხელისუფლებას, ვითომცდა იგი რევოლუციონერი და ჯარში პროკლამაციების გამავრცელებელია. პიესის რ. სტურუასეულ მონტაჟში საქმე პირიქითაა — ყვარყვარე თავისი ნებით, შეგნებულად მიდის ამ აქტზე. ერთგვარი გამომწვევი სიმამაცითაც კი აკეთებს ამ ნაბიჯს (აქ რეჟისორის მიერ ჩამატებულია ფრაზა: „შემოუშვით... რას დაჰკარგავს მშრომელი ადამიანი საკუთარი ბორკილების გარდა!“). ამგვარად, თუ პ. კაკაბაძესთან ყვარყვარე შემთხვევით ხდება გმირი (აქ არის სათავე ხასიათის კომედიურობისა), რ. სტურუასთან ეს მოვლენა გაპირობებულია თვით ყვარყვარეს ავანტურისტული წინასწარგანზრახულობით (ეს ანიჭებს ამ სახეს ზოგად ნიშანს). ამის შემდეგ გასაგებია ყვარყვარეს მოქმედების ლოგიკა — მან თვით აირჩია მოწამის გზა, თვით შეუდგა უმაღლესი რიტუალების აღსრულებას, მაგრამ ყველაფერი უკუღმა გააკეთა, როგორც ეს ნამდვილ ანქიქრისტეს შეეფერებოდა, ვიდრე გამოფხიზლებულმა ხალხმა დროზე არ სტაცა ხელი და ჯვარიდან

არ ჩამოხსნა: ანტიქრისტეს „ჯვარცმა“ არ შედგა, მისი უკანასკნელი, ყველაზე დიდი მისტიფიკაცია ჩაიშალა.

ბუნებრივია, რ. სტურუას მიერ სხვა პიესების ადაპტაცია — მონტაჟი ასევე საინტერესოა (მაგ. „კავკასიური ცარცის წრე“, „მეფე ლირი“, „ცხოვრება სიზმარია“) და უხვ მასალას შეიცავს დასკვნებისათვის, მაგრამ, ამჯერად, ვფიქრობ, ამ ორი კლასიკური მონტაჟის მაგალითის („ყვარყვარე“, „რიჩარდ III“) ჩვენება საკმარისია.

რობერტ სტურუას სპექტაკლების საგანთა სამყარო

რ. სტურუას მიერ შექმნილ თეატრალურ სამყაროში ყოველი საგანი საერთო კონცეფციის დიქტატს ემორჩილება. აქ არაფერი შემთხვევითი არ არის. საგანთა უმრავლესობა, გარდა თავისი ემპირიული, უტილიტარული დანიშნულებისა, შეიცავს მეტაფორანიშანის უცილობელ თვისებას და პირობით თეატრალურ სინამდვილეში თავისი კუთვნილი ადგილი აქვს მინიშნებული. ეს ადგილი, როგორც წესი, ზუსტად არის მონახული. ყველა მის საუკეთესო სპექტაკლში სცენური სივრცე გახსნილია, თავისუფალია, „თეატრი-სამყაროს“ ილუზიაა შექმნილი, სადაც სპექტაკლის მთავარი გმირები (და, ცხადია, ე. წ. „მასაში“ მონაწილენი) არასოდეს შემთხვევით არ შემოდიან და გადიან. სცენაზე გამოსული პერსონაჟი უმალვე სცენური კომპოზიციის აუცილებელი, შემავსებელი ნაწილი ხდება. საოცარია — როცა ვუყურებთ რ. სტურუას სპექტაკლის ცარიელ სცენას ვგრძნობ, რომ საგნები ისეა განლაგებული, ერთი, თითქმის ყოველთვის უცვლელი დეკორაციის ფონზე, ისეთი დასრულებული კომპოზიციაა შექმნილი, რომ იგი აღარავითარ დამატებას აღარ საჭიროებს. მაგრამ საკმარისია აქ შემოვიდეს მსახიობი და ყველაფერი თითქოს ცოცხლდება, ახალ იმპულსს იძენს. მსახიობის პლასტიკა განუყოფელი ნაწილია საერთო კომპოზიციისა. ბუნებით მხატვრობის ნიჭით დაჯილდოებული რ. სტურუა ინტუიციით გრძნობს სცენის მთელ სივრცეს და მის „სეგმენტებსაც“.

მხატვარი გოგი მესხიშვილი ერთ ინტერვიუში ამბობდა: „ჩვეულებრივ იგი ერთი-ორი შტრიხით შემოხაზავს ხოლმე ესკიზს და მოკლე განმარტებას მოგვცემს, მაგალითად, ასეთს: „აი, აქ რაღა-

ცა დადგი, რომელზედაც შეიძლება რომ კაცი ავიდეს“. მაგრამ მე უკვე დაახლოებით წარმოვიდგენ რა სჭირდება მას: უპირველესად — დიდი სივრცე! რობერტს უყვარს და შეუძლია მისი გამოყენება“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.).

თეატრალის გაწაფულ თვალს არ შეიძლება შეუნიშნავი დარჩეს ის გრძნობა მასშტაბისა, წინა და უკანა პლანების შეფარდებისა (სადაც საგნები და პერსონაჟები არიან განლაგებულნი) და მონაცვლეობის, რომელიც მას უეჭველად გამოარჩევს სხვა რეჟისორთაგან.

ხშირად დავსწრებივარ მის რეპეტიციებს და ყოველთვის მაოცებდა ის განსაკუთრებული ყურადღება, რასაც იგი იჩენს ამა თუ იმ საგნისათვის ადგილის ძიების პროცესში. განსაკუთრებით ეს მომენტი შესამჩნევია, როცა თავისი უკვე ასგზის ნათამაშები სპექტაკლი ახალ სცენაზე გადააქვს ყოველი გასტროლის დაწყების წინ (ჩვენშიც და უცხოეთშიც) გამართულ რეპეტიციებზე იგი საგანგებო ყურადღებას უთმობს სცენური კომპოზიციის მოსალოდნელ ცვლილებებს (ზოგჯერ საფუძვლიანად ცვლის ამ კომპოზიციას, როგორც ეს მოხდა ლონდონის „რაუნდ ჰაუზში“, ქალაქ პუებლას დაქანებულ სცენაზე და მეხიკოს „ელ ბოსკეს“ თეატრის ბარიერიან სცენაზე), ითვალისწინებს არა მხოლოდ სცენის, არამედ მაყურებელთა დარბაზის მასშტაბს, იარუსების განლაგებას. რეპეტიციაზე მის შემყურეს ხშირად მიფიქრია — რატომ ხარჯავს ეს კაცი ამდენ დროსა და ენერგიას წვრილმანებზე, რომელთაც არსებითი ცვლილებები არ შეაქვთ სპექტაკლის საერთო მხატვრულ გადაწყვეტაში და რომელთაც, ახალი მაყურებლისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვთ. სულ მცირედით, რამდენიმე ათეული სანტიმეტრით გადაადგილებს ხოლმე ამა თუ იმ საგანს, ოდნავ შეცვლის მიზანსცენის ნახაზს, დააახლოებს ან დააშორებს სპექტაკლის პერსონაჟებს. ყველაფერი ეს, ცხადია, უმნიშვნელო რამ გგონია პირველად. მაგრამ შეხედავ სცენას და დარწმუნდები, რომ საერთო მასშტაბთან შედარებით ეს, ერთი თვალისშევლებით, პატარა ცვლილებები აუცილებელი ყოფილა: — კომპოზიცია სრულყოფილია.

„სტურუას თეატრის“ საგანთა სამყაროში ზოგიერთი ნივთი განსაკუთრებული პრივილეგიებით სარგებლობს და სპექტაკლი-

დან სპექტაკლში გადადის. ისინი რ. სტურუას „თამაშის“ ყველაზე აქტიური მონაწილენი არიან და უბრალო რეკვიზიტის როლის შესრულებით არ კმაყოფილდებიან. უეჭველია, აქ რ. სტურუა, ნებსით თუ უნებლიედ, უახლოვდება ძველ ფოლკლორულ დღესასწაულებსა და თამაშობების ტრადიციას, სადაც ნებისმიერი საგანი მოედანზე გამოსული მუშაითისა და რიტუალში მონაწილეს ხელში შეიძლება სათამაშო რეკვიზიტად მოგვევლინოს (მეტამორფოზები მრავალფეროვანია. მაგ. ჯოხი შეიძლება იქცეს თოფად, ცხენად ან სხვა ცხოველად და ა. შ.). რ. სტურუას სპექტაკლებში განსაკუთრებულად ხშირად თამაშობენ სკამები, სავარძლები, ურიკები, სახრჩობელები, თოკები, სამეფო გვირგვინები, რუკები. ეს და სხვა საგნები რ. სტურუას ხელში — მ. ბახტინის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ — „კარნავალურ დამუშავებას“ «Карнавальная обработка») განიცდიან, თუმცა ამ დროს სრულიადაც არ იცვლიან თავიანთ პირვანდელ სახეს. ეს საგნები „თავის თავში“ ცოცხლდებიან, ამოძრავდებიან, იცვლებიან მხოლოდ მსახიობთან კონტაქტის შედეგად. ეს გარდაქმნები ხშირად გროტესკულია, სასაცილო, კომედიური. გვირგვინი სამეფო ხელისუფლების ინსიგნაციაა, მაგრამ იგი შეცვლილ გარემოში შეიძლება „თამაშის“, ფარსული ეპიზოდის ატრიბუტი გახდეს. ასე ათამაშებენ ბურთივით გვირგვინს რიჩარდი — რ. ჩხიკვაძე და ბაკინგემი — გ. გეგეჭკორი „რიჩარდ III“ მეორე მოქმედებაში როცა ჰექაქუხილში, წვიმაში გლოსტერის მეფედ კურთხევა ხდება. მთელი ეს ცერემონიალი, საზეიმო რიტუალი დანახული მოედნის თეატრის, თუ სამეფო ხელისუფლებაზე ხალხური წარმოსახვის თვალთახედვით — გროტესკულ-პაროდიულ ხასიათს იძენს, ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს მაშინ, როცა რიჩარდს ისეთნაირად ახურავს გვირგვინი, თითქოს თავზე ორი პატარა, ოქროსფერი რქა მოუჩანსო. როგორც ცნობილია, ორი პატარა რქა მოსე წინასწარმეტყველის თავზე მის ზებუნებრივ ძალას და არაამქვეყნიური შორსმჭვრეტელობის ნიშანი იყო (გავიხსენოთ მიქელანჯელოს „მოსე“) და, აი, რიჩარდსაც, მოსესავით თითქოს ორი პატარა რქა დასდგომია თავზე.

სხვათა შორის, თვით შექსპირის პიესებში „საგნებთან თამაში“ ძალზე ხშირად არის გამოყენებული (თავის მხრივ იგი სარგებლობს ანტიკური და შუასაუკუნეების თეატრის ტრადიციით. გა-

ვიხსენოთ მაგ. „ორი ვერონელი“. მასხარა ლანსი ოჯახთან გამომშვიდობების პაროდიულ სცენას თავისი ტანსაცმლის სხვადასხვა ნივთებთან თამაშით წარმოგვიდგენს. „ეს ფეხსაცმელი — მამაჩემია, ეს გახვრეტილი ფეხსაცმელი კი — დედაა ჩემი... ეს ჯოხი — ჩემი დაა, ქუდი კი — ჩვენი შინამოსამსახურე“. გნებავთ ფოლსტაფი გავიხსენოთ, ჰენრი IV. უფლისწულ ჰენრის :ხე წარმოუდგენს მამამისს — მეფეს: („დაე ეს სკამი იყოს ჩემი ტახტი, ეს ხანჯალი — სკიპტრა, ეს ბალიში კი — გვირგვინი“), ისევე როგორც ბოსხისა და ბრეიგელის სურათებში საგნებს შენარჩუნებული აქვთ თავიანთი „მატერიალური გარსი“, მაგრამ იმის გამო, რომ შემაძრწუნებელ მისტერიაში არიან ჩაბმულნი შინაარსს იცვლიან, სხვა ფუნქციას იძენენ, ასევე იცვლება საგანთა დანიშნულება რ. სტურუას მიერ შექმნილ სცენურ გორელიეფებში, ისინი სახეობრივი ხატები არიან და მოქმედების დინამიკური მონაწილენი. „Ричард III“ — »Вили в углу — как допотопное орудие убийства: так можно бить скот — в бок рогатиной, так скотски. Ричард травит и изводит со света людей. Не случайно в коллаже к спектаклю «Ричард III» появляется красный свет — цвет анатомического атласа, цвет человеческого мяса, цвет откровенный, жестокий» («Театр», № 11, 1980).

საგნის, ნივთის სათამაშო „გარდასახვის“ პრინციპს სერგეი ეიზენშტეინი განსაზღვრავდა როგორც „ლაბილობას“. რაშიც გულისხმობდა, რომ: «Один и тот же предмет, в зависимости от разного с ним общения, может иметь сколько угодно разных значений» (С. Эйзенштейн, т. 5. М., 1963, т. 316).

თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსულმა იაპონურმა „კაბუკის“ თეატრმა გვიჩვენა თუ რა უნაპიროდ (და ყოველთვის მხატვრულად) შეიძლება საგნის „ლაბილობის“ საზღვრების გაზრდა („მარაოს“, მაგალითად შეიძლება სპექტაკლში რამდენიმე მეტაფორა— ნიშნის დანიშნულება ჰქონდეს).

რ. სტურუა განსაკუთრებულ აქტიურობას ანიჭებს სკამებს. ისინი სპექტაკლიდან სპექტაკლში გადადიან და თუმც ყოველთვის თავის ძირითად ფუნქციას ასრულებენ, ამავე დროს ყველაზე ადვილად ემორჩილებიან მეტამორფოზებს, და კალეიდოსკოპური დინამიურობით სხვადასხვა „სახეს“ იძენენ „სამანიშვილის დედინაცვლიდან“ მოყოლებული „მეფე ლირის“ ჩათვლით. სკამი სცენურ რეკვიზიტთა შორის ყველაზე თვალსაჩინოა, მოქმედების აუცილე-

ბელი ნაწილია. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სკამი რ. სტურუას ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი საგანია სცენაზე.

საერთოდ სკამთან დაკავშირებით შეუძლებელია არ გავიხსენოთ ძველი ჩინური თეატრი. სკამი და მაგიდა ამ თეატრის სცენის აუცილებელი, ხშირად, ერთადერთი ატრიბუტია. ამ საგნების მდგომარეობა სცენაზე მაყურებლისათვის უკვე იყო მეტაფორა-ნიშანი. მაგ.: გადაბრუნებული მაგიდა ნიშნავდა ნავს, რომლითაც ქალი — პერსონაჟი მიცურავდა, გვერდზე წაქცეული სკამი — კლდის ქიმი იყო, ერთად დაწყობილი სკამები კი — საწოლი და ა. შ. მაყურებელმა უკვე იცოდა, თუ რას ნიშნავდა ამა თუ იმ საგნის „პოზა“ (მაგ. აყირავებული მაგიდა — საკურთხეველი იყო) და მას დამატებითი ინფორმაცია აღარ სჭირდებოდა. რ. სტურუასთან კი საგანი „სხვა“ აზრს მხოლოდ პლასტიკის მეშვეობით იძენს. მაგ. „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ვენური სკამები ჩვეულებრივი, ნიადაგ სახმარი საგნებია, მაგრამ საკმარისია უკუღმა შემოჯდნენ მასზე კირილე (რ. ჩხიკვაძე) და პლატონი (გ. გეგეჭკორი), შეტრიალდნენ, „წკეპელი“ გადაუჭირონ და ჩვენ წინ ცხენებზე ამხედრებული სიძე-ცოლისძმა არიან. ერთხანს კირილე „აღვირშიც“ კი უტაცებს ხელს პლატონს და თავის გზაზე შემოაბრუნებს. სკამი თავისთავად მსახიობის პლასტიკური მოქმედებისათვის უაღრესად მოხერხებული და ადვილად გამოსაყენებელი საგანია — ათასნაირი მანიპულაციისათვის ვარგისი.

მასზე შეიძლება მოკვდე, როგორც კვდება ა. მახარაძის მეფე ედვარდი...

შეიძლება თავი მოიმკვდარუნო და გაამასხრო ირგვლივმყოფნი, როგორც ამას აკეთებს მეფე ლირი. სკამზე გვერდულად დამჯდარს თავი უმწეოდ ჩამოვარდება და როცა გამყინავ სიჩუმეში მიუახლოვდებიან კენტი — მ. ჯინორია და კორდელია — მ. კახიანი, მკლავს აუწევენ, ლირი თავს გადააგდებს, შემდეგ უცებ გაახელს თვალებს და სარკასტულად გაიცინებს (ენასაც კი გამოჰყოფს)... შეიძლება სკამს ისე მოეჭცე, როგორც ვნებააღძრული მამაკაცები ექცევიან ქალს. ლედი ანას ნ. ფაჩუაშვილის ცდუნების სცენაში, როცა რიჩარდ — რ. ჩხიკვაძე თავისი მამაკაცური ძალის აგრესიით სულისამოთქმის საშუალებას არ აძლევს ქალს — უცებ მოეხვევა, ჩაეხუტება სკამსავარძელს (უმალ სავარძლის პარო-

დიაა—ბორბლებზე შემდგარი, სახელდახელოდ შეკოწიწებული სათამაშო სკამს ჰგავს), მძლავრად შემოაჭდობს მკლავებს და ორგასტული თავდავიწყებით აკეთებს სხეულის ისეთ მოძრაობას („და ახლა როცა შენი სხეული აი, ასე მწყურია"), რომ ქალს არ უნდა გაუჭირდეს იმის მიხვედრა, თუ რას უნდა ნიშნავდეს ეს წყურვილი.

მაგრამ ცარიელი სკამის მეტაფიზიკასაც კარგად გრძნობს რეჟისორი (მხატვარი მ. მშველიძე). სცენაზე ჩამწკრივებული ცარიელი სკამები „მეფე ლირის" პირველ სცენაში გამოუცნობის მოლოდინით გვავსებს, აუხსნელ შიშსა და კრძალვას გვ¬ნერგავს. აქ რაღაც მნიშვნელოვანი უნდა მოხდეს. ფეხაკრეფით, ჩუმად მოსიარულე გლოსტერი — ა. მახარაძე და ედმუნდი — ა. ხიდაშელი კიდევ უფრო ამძაფრებენ ამ მეტაფიზიკურ შიშს. ხოლო, როცა ედმუნდი სკამებს შორის დაიჩოქებს და რაღაც საგანს იპოვის, ეს წარმოშობს ჩვენს მისტიურ შიშს.

რ. სტურუა წერს ერთგან: „სულ სხვანაირი მხატვარია მირიან მშველიძე. მოღუშული, მიუკარებელი, რაღაცნაირი მისტიური, განმარტოებული. და ეს არა მხოლოდ და არა იმდენად მისი ხასიათის თვისებაა, რამდენადაც მისი მხატვრული მსოფლაღქმაა" (ჟურნ. „ტვორჩესტვო", № 4, 1988 წ.). ამ მისტიურად აღქმულ სამყაროში ბუნებრივია ისიც, რომ საგანთა შინაარსი სხვადასხვა „აქცენტს" იძენს. მაგრამ, მოდით კვლავ „სკამთა თამაშს" დავუბრუნდეთ... ხელში ატაცებული სკამით შემოვარდება სცენაზე ტირელი — ჯ. ღაღანიძე, რიჩარდის პატარა ძმისწულების მკვლელი, სკამს სახეზე იფარებს: — თვით ამ პროფესიულ მკვლელს არ შეუძლია შეხედოს უფრო დიდ პროფესიულ მკვლელს — რიჩარდს, იმდენად დიდია დანაშაულის სიმძიმე („არნახული ბოროტება ჩავიდინე, საზარელი მკვლელობა, რომლის მსგავსი არ მოსწრებია ამ მხარეს")...

... სკამის მეშვეობით უცბად იხატება გრუშეს ძმის ლავრენტის — ჯ. ღაღანიძის ხასიათი: მსახიობი თავზე უკუღმა იდებს სელის სავარძელს, ჩუმი, შეუმჩნეველი ნაბიჯით შემოიპარება სცენაზე გრუშესთან სალაპარაკოდ. ცოლისგან დაშინებული ფრთხილი ლავრენტი სირაქლემასავით თავს მალავს, ფეხს მიწაზე არ აკარებს, რომ „გაქრეს", შეუმჩნეველი გახდეს ფხიზლად მოდარაჯე

ქალის თვალისათვის. ამ დეტალით მისი გრუშესთან შემდგომი დიალოგის კონტექსტი მაყურებლისათვის სავსებით ნათელია.

საინტერესოა ჯორჯო სტრელერის შენიშვნების (ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღთან“ დაკავშირებით) ის ნაწილი, სადაც ეხება საგანთა გამოყენებას, რანევსკაიას სასტუმრო ოთახის სიმბოლიკურ-რეალისტურ პლასტიკურ გამოხატვას: „სკამი ან სავარძელი სცენაზე — როცა იქ დგას ერთი სკამი ან ერთი სავარძელი — გაუცხოების უჩვეულოდ მძლავრი საშუალებაა. სკამი არასოდეს არ ნიშნავს უბრალოდ „ადგილს, სადაც უნდა დავჯდეთ“. ხოლო რამოდენიმე ცარიელი სკამი — ეს განგაშია, ყოყმანი, იდუმალება. ვინ დაჯდება აქ? დაჯდება კი ვინმე საერთოდ აქ? რას ელოდებიან ეს სავარძლები? ვის? ცარიელი სკამები — შეიძლება მარტოობასაც ნიშნავდეს. როცა სხედან მათზე — ეს არის საუბარი, შეკრება, საზოგადოება, მოკლედ — აქ ადამიანები არიან. მათ ამ სკამებზე ყველაფრის გაკეთება შეუძლიათ: სკამებზე შეიძლება ქალთან ალერსი, სიკვდილიც შეიძლება ამ სკამებზე“ (ჯ. სტრელერი „თეატრი ადამიანებისათვის“, გვ. 216).

რ. სტურუას სპექტაკლებში ვერ ვიპოვით კონკრეტული ეპოქის, განსაზღვრულ გეოგრაფიულ გარემოს, ყოფის, ეთნოგრაფიის გამომხატველ საგნებს, ნივთებს, ტანსაცმელს. დრო ეპოქებშია განზიდული, მარადიულობის სივრცით სუნთქავს. რეჟისორის ასევე „მარადიულ“ საგნებთან (სკამი, სახრჩობელა, თოკი და ა. შ.). თავისი გმირების ურთიერთობა აინტერესებს. პეიზაჟი, გარემო, სადაც ეს საგნები არსებობენ, ისევე არაკონკრეტულია, ვერ იტყვი რომელ ქვეყანაში მიდის მოქმედება, წლის ოთხ დროთაგან ვერც ერთს ვერ იცნობ („კავკასიური ცარცის წრეში“ ლავრენტი — ჯ. ღაღანიძე შვებით იძრობს ცხვრის ქურქს და ღრმა ამოსუნთქვას ამოაყოლებს „ე, გაზაფხულდა!?). ბუნებრივია ეს ყოველივე — რეჟისორს აინტერესებს ადამიანის მარადიული ზნეობრივი კატეგორიები, მისი ბიწიერებანი, საზოგადოების სახის განმსაზღვრელ ალტერნატივათა ბრძოლა. იმისათვის რომ, ვთქვათ, სკამმა დაკარგოს „ეპოქის ნიშანი“, რ. სტურუა ამ სკამებსაც სახეს უცვლის, ხან დოლბანდს შემოახვევს, ხან გორგოლაჭებზე შეაყენებს და ზურგის მაგიერ ძელს ჩაარჭობს და რაღაც უცნაურ (ვთქვათ წითელ) ფერში შეაღებინებს. ასევე ექცევა იგი ყვარყვარეს ავტო-

მობილს. მჭახე წითელ კაბრიოლეტში მდგარი ყვარყვარე, ხაკისფერ „პინოჩეტისეულ“ მუნდირში გამოწყობილი, თავზე საბრძოლო მუზარადით (პლანტატორის ქუდსაც ჰგავს) ეფექტურად შემოგრიალდება. ცოტა ხნის შემდეგ ამაყად დაჯდება მანქანის სავარძელში, შიშველ ფეხებს იქვე შემოთავაზებულ ტაშტში ჩადებს. იწყება დაღლილი, გზაგამოვლილი ყვარყვარეს „ფეხთა ბანა“ მოწაფეთაგან.

ამგვარად გარდაქმნილი საგნები „თეატრალური კიტჩის“ სახეს იძენენ და ზუსტად გამოხატავენ ირონიულ-გროტესკული სტილის თავისებურებებს. ასეთ შემთხვევაში — აღქმის თვალსაზრისით — ისინი თავიანთ სუვერენულ „სტატუსს“ იძენენ და შეესაბამებიან მსახიობის თამაშის „კიტჩურ“ მანერას. მაგალითად, ყვარყვარეს სავარძელთან რ. ჩხიკვაძის ჰიტლერის მიერ გათამაშებული უბრწყინვალესი ეტიუდი სწორედ კიტჩის ხელოვნებით იყო შექმნილი. ეს თეთრი, ტყავგადაკრული, რბილი სავარძელი, მოჩუქურთმებული სახელურითა და ფეხებით როგორღაც უადგილოდ გამოიყურებოდა დროებითი მთავრობის სამხედრო შტაბში, სადაც უზარმაზარი ყუთი (ძველებური ხის სანაგვე ყუთის ფორმის) იდგა, აწეულპლატფორმაზე ჯვარი იყო წამომართული (ჯვრის ერთ მკლავზე თოკის გადაგდებით სახრჩობელა მზად იყო) და, საერთოდ, ირგვლივ ყველაფერი სახელდახელოდ შეკოწიწებულის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ამ გარემოში უცნაურად იყო „შემოგდებული“ და სავარძელი, რომელიც თავისი ფერით, ფორმით სულ სხვა ფაქტურა იყო. თითქოს რომელიმე პოპ-არტისტმა ამ მოშავო-მოყავისფრო საგანთა გარემოში, საგანგებოდ, კონტრასტისა და შემთხვევითობის ხაზგასასმელად ჩადგა ეს სავარძელი აქ. ამიტომაც მოუვიდა იგი ყვარყვარეს თვალში, ყურადღება მიაპყრო და მრავალმნიშვნელოვნად წარმოთქვა „ეს არცაა აქ დასატოვებელი“. თეთრი სავარძელი კი სულ მალე სპექტაკლში განსაკუთრებული ფუნქციას შეიძენს — იგი გახდება რ. ჩხიკვაძის — ჰიტლერის მთელი პლასტიკური მეტამორფოზების საყრდენი. ფეხშიშველა, შავ კიტელ-შარვალში გამოწყობილი, ახლად გამომცხვარი ფიურერი ერთი ძველი, რომანტიკული თეატრის სტილის ერთგული მსახიობისაგან ქცევის, ჟესტების, მოძრაობის კოდექსს ეუფლება. როგორც მსახიობი — მასწავლებელი ამბობს, ეს არის „დაჯდო-

მის ხელოვნება“. ამ სავარძელში რას არ აკეთებს რ. ჩხიკვაძე, ხან იჯგიმება და ზვიად პოზებს იღებს, ხან გვერდზე გადაიწევს და თავის თავს შორიდან შეხედავს (თითქოს სარკეში იმზირებაო), ხან სახელურებს დაეყრდნობა და სავარძლის გიმნასტიკურ იარაღად გადააქცევს, დაეყრდნობა და ფეხებით კუთხეს „გაჭიმავს“ ისე, რომ შიშველი ფეხისგულები ამ დროს მაყურებელთა დარბაზისკენ აქვს მიმართული. სწორად შენიშნა კ. რუდნიცკიმ: „თვით მსახიობიც კი დაუფარავი, შიშით თვალდაჭყეტილი შესცქეროდა ყვარყვარეს. ხოლო ყვარყვარეს გადმოკარკლული თვალები ბოროტი ცეცხლით ელავდნენ. თუ გონებით არა, გრძნობით მაინც შეუმცდარი პლებეური ინსტინქტით ხვდებოდა ყვარყვარე, რომ იაფფასიანი ფოკუსი უფრო დამარწმუნებელია, ვიდრე მსახიობის მიერ რეკომენდებული „დიდებული სტილის“ წესები. დიახ, ვულგარულად უტრირებდა იგი იმ პოზებს და ჟესტებს, რომლებსაც ახლა ასწავლიდნენ, მაგრამ სწორედ ამ ვულგარულობაში იყო მისი ჰეშმარიტი ძალა. პოზიორობის ნამდვილ კიტჩად გადაქცევით იგი ამდაბლებდა დიდებულ ჟესტიკულაციას მასხრულ პრანჭვა-გრეხამდე და ამით თითქოს თავის თავს აბრუნებდა პლებეებში, ბრბოში („საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.).

კიტჩის გამო რ. სტურუა ამბობდა, რომ მას უყვარს ეს — ჩვენგან ასე შეძულებული — ხელოვნება და ჩემს სპექტაკლებში ხშირად ვიყენებო მას.

გ. მესხიშვილი: „დიდ, არასტანდარტულად მოაზროვნე რეჟისორს შეუძლია თვისებურად საინტერესოდ გადაწყვიტოს ყველაფერი, თვით ყბადაღებული ბუტაფორია, ვამპუკი, კიტჩი. ჰეშმარიტი შემოქმედებისთვის საერთოდ არ არსებობს დილემა — ტრადიცია თუ ნოვატორობა“ („საბჭ. ხელ.“ № 8, 1987 წ.).

უკვე განდიდებული, რევოლუციის მღვრიე ტალღებისაგან ზეამოტყორცნილი ყვარყვარე თავის მოწაფეებთან — უკანასკნელ თათბირს სწორედ ამ სავარძელში მჯდარი ატარებდა, თავისი ძალაუფლებით ბედნიერს ნეტარი ღიმილი ეფინა. „დაბლიდან“ („დამდაბლებული“) წამოსული ყვარყვარე „მაღლაა“ („ამაღლებული“) და სწორედ ეს სავარძელი-სიმბოლო აღნიშნავს მის ზეიმს, რომელიც მალე უნდა დამთავრდეს. რ. სტურუას აზრით კი დამდაბლება და ამაღლება ციკლურად გამეორდება (ამას ნიშნავდა სპექტაკ-

ლის პირველ ვარიანტში ყვარყვარეს ხელახლა მოვლინება). ახლა კი ყვარყვარეს ისტორიას სანაგვეში აგდებენ. ეს აღნიშნავდა, როგორც გ. ბახტინი იტყოდა: „მიწასთან, როგორც შთანთქმელ და, ამავდროულად, დამდაბლებულ საწყისთან შეერთებას. დამდაბლება ხორციელ საფლავს თხრის ახალი დაბადებისათვის“.

სხვათა შორის, თვით ყვარყვარეს ჩაცმულობაში, მის საერთო იერში ასევე ხაზგასმული იყო „მდაბლისა“ და „მაღლის“ ერთდროული თანაარსებობა (ჯერ მარტო იმის აღნიშვნაც იკმარებს, რომ ყვარყვარე მუდამ ფეხშიშველია — მაშინაც, როცა „ქრისტეს პერანგი“ აცვია და მაშინაც, როცა მდიდრული, „გენერლური“ თეთრი ნაბადი აქვს მოსხმული). საგანგებოდ ხაზგასმული, კონტრასტული იყო ეს დაპირისპირება, როცა საუკეთესო მაუდის სამხედრო კიტელს „აბითურებდა“ თეთრი ნიფხავი. ხატოვნად ეს გმირის მოახლოებულ კატასტროფასაც მიგვანიშნებდა.

რ. სტურუა თავისი სპექტაკლების საგნობრივ სამყაროში ხშირად რთავს ხოლმე სამყაროს ძირითად, მარადიულ, არქეტიპულ ხატებს — კაცობრიობის ყოფის უძველეს სიმბოლოებს. ასეთია, მაგალითად „ბორბალი“ — მზის უძველესი ასტრალური ნიშანი და მითების მეტაფორული პერსონაჟი. უძველესი დროიდან მოყოლებული ადამიანი ნივთებსა და საგნებს ანიჭებდა პოეტურ და მეტაფორულ მნიშვნელობას. ამიტომაც თამაშებში, რიტუალებში, მირაკლებსა და მისტერიებში ეს საგნები გამოდიოდნენ როგორც „პერსონაჟები“. ძველი მაყურებელი მაშინვე ხვდებოდა თუ რას გამოხატავდა ესა თუ ის საგანი. წინარე ისტორიაში მითო-პოეტური მეტაფორულობით აღქმული საგნები, სრულიად კონკრეტულ და, ამავ დროს, ზოგად შინაარსს იძენდნენ. არქეტიპული წარმოდგენის მიხედვით მზე — „ბორბალი“ გამოხატავს დროის შემობრუნებას, მზის დაბრუნებას, ნაზამთრალი მიწის გათბობას. მაგრამ რ. სტურუა „ბორბლის“ ასტრალურ მნიშვნელობას თავისი ირონიულ-გროტესკული სტილის შესაბამისად იყენებს. „რიჩარდ III“, ჩვენ ვხედავთ მაღალ ბოძზე გვერდულად მოქცეულ „ბორბალს“— მზეს (გავიხსენოთ რიჩარდის მონოლოგის პირველი სტრიქონები „აგერ გაალღო იორკის მზემ ვაებათა მკაცრი ზამთარი, შავი ღრუბელი, ჩვენს სახლს რომ აწვა, ღრმად ჩაიმარხა ოკეანის წყვდიად უბეში“), მაგრამ ეს „იორკის მზე“ ნაზამთრალ მიწას კი არ ათბობს,

სიცოცხლის განახლების ნიშანი კი არის, არამედ სუსხის, განადგურების, წამების და ბოლოს, სიკვდილის, ბნელში დანთქმის.

უძველეს „საგან-არქეტიპთა“ რიგს მიეკუთვნება აგრეთვე „კიბე“ — რიტუალებში და ფოლკლორულ თამაშობებში მეტაფორული გამოხატულება კავშირისა მდაბალს, ქვედა სკნელსა („ქვესკნელს“) და ამაღლებულს, ზედა სკნელს („ზესკნელს“) შორის. ამგვარად გააზრებულ „კიბეს“ ჩვენ ვხედავთ „მეფე ლირში“ და რ. სტურუას მიერ დადგმულ ოპერაში „...იყო მერვესა წელსა“. ყვარყვარეც კიბით ადის სპექტაკლის ფინალში ჯვარ-სახრჩობელაზე რათა „ამაღლდეს“, სამუდამოდ დაიმკვიდროს ხალხისათვის წამებული კაცის სახელი.

„მეფე ლირში“ ედმუნდია კიბის „საგანთა თამაშში“ ჩამრთველი. მუდამ ამაღლებისაკენ, განდიდებისაკენ მისწრაფებული ედმუნდი — ა. ხიდაშელი კიბეზე შემდგარი (რომელიც შავებში ჩაცმულ ორ მსახურს უჭირავს) გვიზიარებს ხოლმე თავის სანუკვარ ოცნებებს. ამავე კიბეზე შემდგარი ელაპარაკება „მაღლა“ სცენის ლოჟაში გადამალულ თავის ძმას ედგარს — გ. ძნელაძეს. თვით ედგარის გაქცევა მამისეული სახლიდან ამ კიბის მეშვეობით ხდება. მაღალი ლოჟიდან კიბეებზე დაუშვებენ ედგარს, ტომარაში გაახვევენ და პირდაპირ უფსკრულში — ქვედა სკნელში — ჩაუშვებენ. ტომარაში გახვეული მისი სხეული სცენის თავახდილ ორმოს (ე. წ. „ლუკის“) სიბნელეში უჩინარდება, რათა შემდეგ, სკნელიდან აღმდგარი „განახლებული“ „გარდაქმნილი“ — ანუ სხვა ადამიანად ქცეული, საცოდავ თომად მოგვევლინოს („სცივა თომას“). აქ, როგორც ვხედავთ, კიბე პირდაპირ მიგვანიშნებს კავშირს ორ სკნელს შორის. კიბე — სწორედ ძველი წარმოდგენის მიხედვით — ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლას გულისხმობს. ამას გარდა აქ მინიშნებულია შექსპირისეული სამყაროს ვერტიკალური მოდელი (შუასაუკუნეების მისტერიებისათვის დამახასიათებელი იყო სამყაროს ჰორიზონტალური მოდელი: — ბიბლიური სამყარო — სამოთხიდან ჯოჯოხეთამდე — თანამიმდევრობით იყო გაშლილი). შექსპირის თეატრის კონსტრუქცია კი სამსართულიანი: სათამაშო მოედანი („მიწა“), გალერეა („ცა“) და ქვემო ნაწილი, სცენის იატაკს დაბლა („ჯოჯოხეთი“).

„მეფე ლირსა და „რიჩარდ III“ რ. სტურუა მიზანსცენირები-

სას ხშირად იყენებს შექსპირისეული მსოფლაგების ამ პრინციპს.

ყურადღება მივაქციოთ ტომარასაც, რომელშიც მთელი სხეულით ჩაუშვებენ ედგარს. ტომარა იტალიური კომედია დელ არტეს ლაციების, ნიადაგ სახმარი ატრიბუტია (აქ იმალებოდა „ძანი“, ტომარაში ახვევდნენ შეყვარებულ მამაკაცს, რათა სატრფოს საძინებელში შეეპარებინათ. როგორც წესი „კაპიტანი“ წამოედებოდა ხოლმე ამ ტომარაში გახვეულ „უცნობ“ საგანს და იწყებოდა კომედიური ეტიუდების გათამაშება). აქ ეს „ტომარა“-ლაცის „ტომარის“ ანტიპოდია. მასში გახვეული პერსონაჟი უმალ ჩვენს თანაგრძნობას იმსახურებს, ვიდრე კომედიურ-მხატვრულ დამოკიდებულებას.

სრულიად გარკვეული ფუნქცია აკისრია კიბეს „რიჩარდ III“. ამაღლებული პლატფორმა-კოშკი (რომელიც ცოტათი საკონცენტრაციო ბანაკების კოშკს მოგვაგონებს) ძალაუფლების, სამეფო ადგილის აღმნიშვნელია. პლატფორმაზე მიდგმულია უბრალო კიბე (მღებავები რომ ხმარობენ), რომლის საშუალებითაც ხდება ამაღლება, „მიწიდან“ „ზევით“ ასვლით. ამ კიბით ადის მაღლა უფლისწული, რიჩარდი, მასხარა და ბოლოს, რიჩმონდი. ამავე კიბის ხარისხებზეა ხოლმე ჩამომჯდარი მასხარა და უცნაურად ფეხგადმოგდებული პლასტიკური პანტომიმით კომენტარს უკეთებს მომხდარ ამბებს.

კიბის მეტაფორული შნიშვნელობა კიდევ უფრო თვალსაჩინოა რ. სტურუას საოპერო სპექტაკლში — ბ. კვერნაძის „...იყო მერვესა წელსა“... („შუშანიკის წამება“).

ლიტურგიულ-მისტერიალურ სტრუქტურაზე აგებული ეს სპექტაკლი (მხატვარი თ. ნინუა) უამრავ ხატ-სიმბოლოებს, მეტაფორულ საგნებს, პერსონიფიცირებულ თოჯინებს, თანამედროვე აქსესუარებს (ღია აუზი, დაბლა დაშვებული განათების მთელი სისტემა — ასობით პროჟექტორით, ჩოგბურთის მსაჯის კიბე) შეიცავს, რაც რეჟისორს სჭირდება იმისათვის, რომ გვიჩვენოს დროის განუსაზღვრელ სივრცეში განფენილი მარტვილობის რიტუალი.

აქ, როგორც ეს „წმინდანთა ცხოვრების“ ლიტურგიას შეეფერება, რ. სტურუას სხვა სპექტაკლებთან შედარებით, ყველაზე მეტად იყო აქცენტირებული წარმოდგენის, თამაშის სიმულტანური პრინციპი. სხვადასხვა ეპოქის საგნები — არქიტექტურიდან და-

წყებული საყოფაცხოვრებოთი დამთავრებული, სხვადასხვა საუკუნეების ნიშნები, დიამეტრულად დაშორებული აქსესუარები აქ ერთად, „ერთდროულად“ არსებობდა: ძველი ქრისტიანული ეკლესია და გალავანი იქვე მეზობლობდა ღია აუზს (სადაც შესანიშნავად იყო გუნდი განლაგებული), ეკლესიის საძირკვლიდან ამოსული უზარმაზარი ბატის ფრთა და სამუზეუმო ვიტრინებში გამოფენილი უძველესი საეკლესიო ხელოვნების ნიმუშები. სცენის სიღრმიდან კი დაშვებული იყო თოკის კიბე (ცირკის აკრობატები ასეთი კიბით ადიან გუმბათზე ჩამოკიდებულ ტრაპეციებზე). ამ საოპერო სპექტაკლში ძირითადი ლაიტთემაა სულისა და სხეულის კონფლიქტი, სულის „სიმსუბუქე“ და ხორცის „სიმძიმე“, ბოროტებისა და სიკეთის ბრძოლა, „მიწისა“ და „ცის“ დაპირისპირება. შუშანიკის ცხოვრების ეს დრამა საგანთა სამყაროს დაპირისპირებაში ვლინდებოდა, ხოლო მაღლიდან თავისუფლად დაშვებული კიბე (მისი ბოლო პროექტორების რიგთა უკან იკარგებოდა) ზეცაში ადიოდა, უსასრულობაში იკარგებოდა, ხოლო ქვედა ბოლო ამ ცოდვიან მიწაზე იდო. აპლიკაციებითა თუ კოლაჟებით შექმნილ სამყაროში ამ კიბესაც რაღაც ფანტასტიკური დანიშნულება ჰქონდა თითქოს. ქრისტიანულ ეკლესიის კარიბჭეზეც იყო კიბეები მიყუდებული — მაგრამ ეს კიბეები მეტაფორულ შინაარსს არ შეიცავდა — უბრალოდ სხვადასხვა დროს ასოციაციას, უპირატესად, ორაზროვანს იწვევდა. მკვეთრად არ იყო მინიშნებული სამშენებლო კიბეებია ეს თუ კლოუნთა და ცირკის აკრობატთა სავარჯიშო ატრაქციონების ატრიბუტები.

რ. სტურუას სპექტაკლების გმირთა სამოქმედო გარემო ვრცელი და შეუზღუდავია, სცენა მაქსიმალურად განტვირთული, აქ მხოლოდ აუცილებელი ნივთები და საგნებია. რეჟისორის თითქმის არც ერთ სპექტაკლში პეიზაჟი არ არის. ბუნების „ცოცხალი“ ფერები (ვთქვათ, ხეთა სიმწვანე, ზღვისა და ცის სილურჯე, თოვლის სითეთრე) შეცვლილია საგანთა „თანდაყოლილი“ ფერებით. ამასთან ფონი ან ნეიტრალურია („რიჩარდ III“, „ას ერგასის დღე“, „მეფე ლირი“) ან „ფრესკული“ („ღალატი“ „ყვარყვარე“). რ. სტურუა უპირატესობას ანიჭებს საგანთა ფორმას, მოცულობას, მის ნატურალურ ფერს (ხშირად საგნები — მაგ. სკამები, ნეიტრალურ ფერებშია გადაღებული). თუ პეიზაჟის „რეპლიკა“ შე-

მოვიდა მის სპექტაკლში, იგი ან პოეტურ-განზოგადებულ, ან ირონიულ-გროტესკულ კომენტარად გადაიქცევა. პეიზაჟის „რეპლიკაში“ მე ვგულისხმობ ხეს. ხეც — ძველი წარმართული და ადრეული ქრისტიანობის ხანაში განასახიერებდა ბუნების კვდომისა და აღორძინების სიმბოლიკას. კვდომიდან აღორძინებისაკენ, გრადაციას რ. სტურუასთან განასახიერებს ობლად, ეულად მდგარი ხე „ღალატში“ და მუსიკალურ-დრამატულ პანტომიმაში „დედაო ღვთისავ“, რომელიც თბილისში 9 აპრილს დაღუპულთა ხსოვნას მიეძღვნა. ეს ხე ორივე ამ სპექტაკლში რწმენის, სიცოცხლის, მკვდრეთით აღორძინების ცოცხალი ხატებაა. „ღალატში“ ხის ამ მორჩის ძირშია დახრილი დედოფალი ზეინაბ-თამარი (ზინა კვერენჩხილაძე), აქ სდებენ ფიცს სამშობლოს განთავისუფლებისათვის მებრძოლნი, აქედან შეუძახებენ საბა ბერი და ზეინაბი ილეკროს ხატისკენ მიმავალ გზაზე შემდგარ ოთარ-ბეგს — „ქრისტე აღსდგა, ოთარ“ და ბოლოს, ამ ხეს რამოდენიმეჯერ მოუქნევს ხმალს სოლეიმანი, რათა აჩეხოს და გაანადგუროს, მაგრამ ზეციური სიწმინდის ძალა თავის ნებას ავლენს — სოლეიმანის შემართულ ხელს ჰაერში აშეშებს. კიდევ ერთი დაუვიწყარი ხატება: — ამ ხის ძირში კვდება ვალმოხდილი დედოფალი ზეინაბ (შავ სამოსში, როგორც შავ სუდარაში გახვეული), ეს სუსტი, უმწეო, ხის მორჩი კი მაინც დგას.

ასევე საკრალური აზრითაა სავსე ავანსცენაზე მდგარი ხე სპექტაკლში „დედაო ღვთისავ“. სულიერად და ფიზიკურად შეჭირვებულნი მოდიან ამ ხესთან, როგორც უწმინდეს საკურთხეველთან, სასოებით ეხებიან მის ტანს და მოახლოებული კატასტროფის წინ მისგან იღებენ ძალას და მის ძირშივე განიწმინდებიან.

მაგრამ ხე სხვა სპექტაკლებში რეჟისორის ირონიულ დამოკიდებულებას გამოხატავს რაიმე კონკრეტული სცენური მოვლენისადმი და ამ დროს ამ ხეს იგი ართმევს ბუნებრივ ფერს და სცენური სამყაროსათვის შესაფერისად ღებავს. ბუნებაში არ არსებობს თეთრი პალმა, მაგრამ იგი არსებობს რ. სტურუას სპექტაკლში „ას ერგასის დღე“ (მხატვარი თ. ნინუა). უზარმაზარი თეთრი პალმის ქვეშ მდგარი სტალინის მონუმენტური ქანდაკება მთელ სცენურ გარემოს პაროდიულობას ანიჭებს. ეს რაღაც სიზმრისეული გამოცხადებაა ჰიტლერის „ახალი ვამპირის“ გარემოში. ანდა,

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ხეც და ქანდაკებაც თავიანთი სილუეტით, ფორმებით უნისონურია ნაცისტური არქიტექტურის ზვიად, მონუმენტურ ფორმებთან.

მთლად უცნაურია ტროპიკული მცენარეების ლაღად გაშლილი ფოთლები. ოპერაში „იყო მერვესა წელსა". საიდან გაჩნდა ეს უცნაური ოაზისი გვალვებით გადახრუკულ ქართულ უდაბნოში? გავიხსენოთ იაკობ ხუცესის მიერ არაჩვეულებრივი პლასტიკურობით აღწერილი პეიზაჟი: „ჟამსა ზაფხულისასა ცეცხლებრ შემწველი იგი მხურვალებაი ქარნი ხორშაკნი და წყალნი მავნებელნი"...

აქ, რ. სტურუას სპექტაკლში, ეს აბიბინებული მცენარეები სხვა რამეს მიგვანიშნებენ. ისინი ქართულ მიწაზე უცხო თესლის აღმოცენების მეტაფორულ „პეიზაჟად" წარმოგვიდგებიან (ამავ დროს რეჟისორის ხედვის პოლისტილისტიკურ რაკურსს გამოხატავენ).

საგანთა თამაშის მრავალმნიშვნელობით, თეატრალობით რ. სტურუას სპექტაკლებიდან განსაკუთრებით „კავკასიური ცარცის წრე" გამოირჩევა.

აქ თითქმის ყველა საგანი მოქმედებაშია ჩართული, ატარებს „პერსონაჟულ ხასიათს" და განსაზღვრავს სპექტაკლის პირობით, დღესასწაულებრივ კარნავალიზაციას. სპექტაკლის თავდაპირველი იდეა — მთელი ეს სანახაობა მოედანზე, ბაზარზე გათამაშდეს— უკვე განაპირობებს მოქმედებაში საგანთა იმპროვიზაციულ ჩართვას. აქ ყველაფერი შეიძლება გამოდგეს, ყოველ ნივთსა და საგანს შეიძლება მოენახოს თავისი მეორადი მნიშვნელობა, გაიხსნას საგნის „სათამაშო" ბუნება.

სცენოგრაფიის მკვლევარებს შენიშნული აქვთ, რომ ქართულ მხატვართა დეკორაციაში ძალიან ძლიერია ეროვნულობის, ხალხური შემოქმედების ელემენტები, რომ კოსტიუმი სიმბოლურია, ხოლო სპექტაკლს ისინი აღიქვამენ, როგორც:

«Праздничио красочное зрелище, свободное, восходящее по природе своей к народному импровизационному театру. Оттого в них работах так явно заявляет о себе игровое начало, оттого им дороги импровизационность, вольная фантазия, юмор, шутка» («Театр», № 11, 1980).

იმპროვიზაცია თამაშის წყაროა, ამიტომ სცენაზე გამოტანილი ყოველი საგანი „შემთხვევითაა" მოხვედრილი სპექტაკლში. ეს

„შემთხვევითობა“ სიმსუბუქეს და ძალდაუტანლობის ატმოსფეროს ქმნის. სინამდვილეში აქ შემთხვევითობა საერთოდ გამორიცხულია და რ. სტურუას და გ. მესხიშვილს, ყველაფერი ზედმიწევნით ზუსტად აქვთ გაანგარიშებული.

გ. მესხიშვილი ერთ დიალოგში ამბობდა: „კავკასიურის“ სცენოგრაფიული გადაწყვეტა მიკარნახა რუსი მხატვრის გ. გაგარინის ტილომ „თბილისური ბაზარი“. აქ ერთმანეთშია აღრეული სულ სხვადასხვა ქვეყნები და ეპოქები — აღმოსავლეთი, დასავლეთი, სიძველენი და მაშინდელი უკანასკნელი მოდა. ჩვენ ისღა დაგვრჩენოდა, რომ ამ დომხალისათვის თანამედროვე და უახლოესი წარსულის მოტივები დაგვემატებინა. დეკორაციაც თითქოსდა ბაზრის მოედანს გამოხატავს. იქვეა ხის უხეში ღობე და დაძონძილ-დაკერებული ფარდები“ („საბ. ხელოვნება“, № 8, 1987 წ.).

ამ ჭრელ, თითქოსდა ისტორიის მიერ შექმნილ პოლისტილისტიკურ სამყაროში სხვადასხვა ეპოქის რეალიები იყო ერთმანეთში არეული. სცენაზე შემოჭრილი მსახიობები ხელში იღებდნენ „შემთხვევით ნაპოვნ“ საგნებს და ოსტატურად იყენებდნენ. ამ სპექტაკლში არც ერთი (დიახ, არც ერთი!) საგანი „არ იდგა“ — ყოველ მათგანს აუცილებელი მხატვრული ფუნქცია ჰქონდა და რიგრიგობით თითქმის ყველა მოძრაობდა.

ბაზრის ილუზორულ ცხოვრებაშიც ეს საგნები თავიანთ როლს ასრულებდა. ა. რუდნიცკი შენიშნავდა: „რეჟისორის მიერ წამყვანისათვის გამოყოფილი პატარა კუთხე არტისტულ ატელიეს მოგვაგონებდა. აქ იდგა ფერმწერის სამფეხა, აქვე წარმართული შესაწირავი კრავი მიბჯენოდა ლეონარდოს ფუნჯით მიერ შექმნილ ქრისტიანულ მადონას, მაგიდაზე ენთო სანთელი, რომლის ცეცხლის ალი საქართველოს რუკას ელაციცებოდა“ („საბჭ. ხელ“. № 9, 1987 წ.).

ამ „ატელიეს“ სტოვებდნენ საგნები და, პერსონაჟებად ქცეულნი, მოქმედებას იწყებდნენ. ასე გადაიქცეოდა ჟ. ლოლაშვილის წამყვანის ხელში მიკროფონის ზონარი ხან მდინარედ და ხან ხიდად, რომელზედაც ლტოლვილი გრუშე — ი. გიგოშვილი ფეხის კანკალით, შემკრთალი გადადიოდა (გავიხსენოთ გრუშეს სიმღერა: „დამპალია ხიდი...“). ბორბლებზე შემდგარა პატარა, სანთელანთებული კრავი კი გრუშეს სულის ამაღლების, დედობის მიღების

ღვთაებრივ, წმინდა წამს გამოხატავდა. ეს სცენა (სიღრმიდან სწრაფი ნაბიჯით მოდიან წამყვანი და გრუშე. ქალს ბავშვი უჭირავს, წამყვანი კრავს მოაგრიალებს). რ. სტურუამ რელიგიურ, რიტუალურ სულის ამაღლებად გადააქცია (ასეთი რამ აქ არა აქვს ბრეჰტს), რეჩიტატივით და სიმღერით შესრულებული დუეტი „ალილუია, ალილუია“ გრუშეს ცით მოვლენილი დედობის გამომხატველია და აქ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მომენტია — შესაწირავი კრავი (უმწეო, ბორბლებზე შემდგარი — რა გულთბილი იუმორი იგრძნობა აქ!), რომელიც მიშიკო აბაშვილის უმანკოებასთანაა სულიერ კავშირში. ამ ერთ-ერთ ყველაზე გასულიერებულ სცენაში კიდევ ერთი საგანი თამაშობს — ეს არის ნაჭრებში გახვეული თოჯინა — მიშიკო აბაშვილი. საოცარია: ვიცით, რომ მსახიობს ხელში თოჯინა უჭირავს, მაგრამ მას ნამდვილ ჩვილ ბავშვად აღვიქვამთ. გრუშეს მიერ თავს ზემოთ აღმართული მიშიკო ამ სულისშემძვრელი „ალილუიას“ შემდეგ ღვთის შვილად აღიქმება, რადგან ქრისტიანული წესით, ღვთით განმტკიცდა გრუშეს მიერ მიშიკოს შვილობის სულიერი აქტი. გრუშეს სახის მადონას ნათელი ეფინება (შემთხვევით არ დაჰკიდა ამ სცენაში რ. სტურუამ ჟანრი ლოლაშვილს ლეონარდოს მადონა — „მონა ლიტა“ — დედაშვილობის სიყვარულის ღვთაებრივი იდუმალების ხატი), იზა გიგოშვილს და ჟანრი ლოლაშვილს ხელთ სანთლები უპყრიათ, „ალილუიას“ ხმებს ორკესტრი აიტაცებდა, სიბნელეში მობრიალე სანთლებით ხელში, ჰაერში აღმართული ჩვილით ჩქარი, მსუბუქი ნაბიჯით იხევდნენ უკან მაყურებლისკენ პირშექცეულნი, ხოლო ავანსცენაზე ტოვებდნენ სანთლებდანთებულ კრავს... სინათლე თანდათან მატულობდა და მთელ დარბაზს ანათებდა.

რ. სტურუას თითქოს სურს თვით საგნებსაც მიენიჭოს სპონტანური ამოძრავების უნარი. ამიტომ ისინი ბორბლებზე დგანან: — „კრავი“, „ცხენი“, სიმონ ჩაჩავას „სამიზნე“ — (სისხლით შემოხაზული წრეებით. ომის დაწყების ნართაულად მანიშნებელი. ხანდახან წააქცევს ხოლმე ამ „სამიზნეს“ კ. კავსაძე — სიმონი, ზედ შედგება და ცოლობას თხოვს გრუშე ვაჩნაძეს. მეორეჯერ გვერდულად დააყენებს და ამ სისხლიანი წრეების ფონზე დაჩოქილი მლოცველივით ხელაპყრობილი გრუშე — ი. გიგოშვილი პლასტიკურ არაბესკას ქმნის); ...ინვალიდის ეტლი — ეს მხოლოდ „ცარცის კავკა-

სიური წრეში". ბორბლებზეა შემდგარი „კუბო", „სკამი — სამეფო ტახტი", ედვარდის ჰოჭინა; ელისაბედ დედოფლის „ტახტი-საზიდარი — „რიჩარდ მესამეში". გონერილას „სამხატვრო ატელიე, რომელიც ხან ცხოვრების ჭაპანსაწყვეტი, ზურგით სათრევი სიმბოლოვაგონია, ხან საწყალი თომას და უკუგდებული ლირის თავშესაფარი.

მოქმედების ან მიზანსცენის აუცილებლობითაა ნაკარნახევი საგანთა ამოძრავება. რიჩარდის მიერ ლედი ანას ცდუნების ორგიასტული აქტი გროტესკისა და „შავი იუმორის" ელფერს იძენს სწორედ იმის გამო, რომ იგი ხორციელდება ბორბლიანი კუბოს (სადაც მეფე ჰენრის ცხედარია ჩასვენებული) მიღმა. ნეტარებისა და სექსუალური აღტკინების დაჭრობის შემდეგ, რიჩარდ—რ. ჩხიკვაძე შეუმჩნევლად გამოაგორებს კუბოს. თვით ეს მიზანსცენა: რიჩარდის გამაოგნებელი სექსუალური აგრესია კუბოს მიღმა — „მკრეხელობაა", მაგრამ ამ „ცდუნებას" ამოძრავებული კუბო, ბორბლების ხრჭიალი და სცენაზე საწყალობოდ მდგარი მუსიკოსის მიერ ვიოლინოზე ლირიკულ-სევდანარევი „რეგტაიმი" — გროტესკულობით და „თამაშის" სულით განმსჭვალავს, გადაჰყავს იგი „შავი იუმორის" რეგისტრში.

საგნისათვის ორმაგი ფუნქციის დაკისრება ხშირად მოვლენაა რ. სტურუას სპექტაკლებში. ერთი და იგივე საგანი სხვადასხვა სიტუაციაში ახალ აზრს იძენს, თუმც თავის თანდაყოლილ თვისებას არ კარგავს. (ამის მაგალითია ბიკროფონის შნერის ხან მდინარედ ხან ხიდად ტრანსფორმირება)...

შავი ხელჯოხის ელეგანტური ქნევით შემოდის ესტრადის სასწაულმოქმედივით შავ ფრაკში გამოწყობილი ედმუნდი — ა. ხიდაშელი: „ლაღი ბუნება ჩემი კერპია" გვაუწყებს იგი და თან მუსიკის ხმაზე სხეულის პლასტიკისა და ჯოხის მსუბუქი ქნევით ავანსცენისკენ მოემართება. რიგანი (დ. ხარშილაძე) და გონერილი (თ. დოლიძე) მაყურებლისაკენ ზურგშექცევით, სხეულის ვნებიანი მტვრევით, მოქნილი, ასხლეტილი მოძრაობებით ეპასუხებიან ედმუნდის რეპლიკებს:

„ნაბიჭვარიო", „მდაბიოო", მერედა რატომ, კეთილშობილთა კანონიერ მემკვიდრეებს რით ჩამოვრჩები — აღნაგობით ...?. ამბობს ედმუნდი და ამ დროს (სიტყვაზე „აღნაგობით") ხელჯოხს

ისეთნაირად შემართავს — შეათამაშებს ფეხებშუა, რომ „ფაკირის“ ჯოხი რიტუალის დიდ ფალოსად გადაიქცევა (სიამოვნებით შეჰკივლებენ გაოცებული და აღტაცებული ლირის ქალიშვილები). ხელჯოხი „თამაშობს“ „რიჩარდ III“. ჯერ ერთი იგი აღნიშნავს რიჩარდის კოჭლობას, მეორეჯერ იგივე ჯოხი მასხარას (ა. მახარაძე) ხელში, კლოუნადის ელემენტად გადაიქცევა. რიჩარდის ნიადაგსახმარი საგანი — მასხარასთან სასაცილოდ არის აგდებული: ჰაერში ატრიალებს ჩარლი ჩაპლინივით, ფეხებზე იტყაპუნებს, ჟონგლიორივით ათამაშებს, ბოლოს კი ამ მეტალის „ტროსტის“ კაუჭა სახელურს ყელში ამოიდებს, თვალებს გადმოკარკლავს, ენას გადმოაგდებს, ერთი სიტყვით, „ჩამოხრჩობანას“ თამაშობს, მასხრობს მის წინ კი ნამდვილი ტრაგედია თამაშდება: ელეგანტურ ბაკინგემს — გ. გეგეჭკორს (რომელიც ედვარდის მიწებს, თავისი უძრავ-მოძრავი ქონებით ითხოვს) რიჩარდმა უკვე გამოუტანა სასიკვდილო განაჩენი (რიჩარდი — რა დროა ახლა? ბაკინგემ — ათს წუთები აკლია. რიჩარდი — შენთვის მიჩუქნია ეგ წუთები) და დედოფალმა მარგარეტმა შავი ხელსახოცით აუკრა თვალები...

სხვათა შორის მარგარეტსაც „ორმნიშვნელოვანი“ საგანი უჭირავს — პატარა, შავ ყდაში ჩასმული წიგნი. იგი ხან „ბედის წიგნია“, ხან კი შექსპირის პიესა „რიჩარდ III“, საიდანაც თავის უკანასკნელ, სიკვდილისწინა რეპლიკას კითხულობს ჰესტინგსი („ვაი, უბედურო ჩემო ქვეყანავ... საბედისწერო მორევში შთანთქმა გელის“). ბოლოს კი ეს პატარა წიგნი „ლოცვანია“ რიჩარდის ხელში. სასოებით, როგორც წმინდა რამ საკრალურ საგანს ისე ესალბუნება რიჩარდი ამ წიგნს, მეფედ კურთხევის ფარისევლური ფარსის წინ. შავებში ჩაცმული, ლოცვებში ჩანთქმული და სააქაო საქმეებს განრიდებული რიჩარდი ისე შემოდის, თითქოს სულზე ზრუნვამ და მოყვასზე რუდუნებამ მოჰქანცა და სამეფო ძალა წაართვა. „ლოცვათა წიგნს“ სახეზე მორცხვად იფარებს.

კეიტსბი: შეხედეთ, ხელში ლოცვანი უჭირავს — ღვთისმოსავი კაცის ჰეშმარიტი სამკაული.

ბაკინგემი: აი, ნამდვილი სამეფო კაცი, ძმას კი არა ჰგავს, მრუშობაში რომ ამოხდა სული! მუხლმოდრეკით ლოცულობს ხატთან... ბოზ დიაცებს კი არ არის გადაყოლილი, წმინდა მამებთან

ერთად საღვთო ფიქრებში ჩაძირულა". მაგრამ საკმარისია რიჩარდი მეფედ აკურთხონ, რომ უდიერად მოისროლოს ეს წიგნი.

ხშირად რ. სტურუას სცენური მეტაფორა იმდენად მრავალმნიშვნელოვანია, რომ მათი მრავალვარიანტული ახსნაცაა შესაძლებელი, თუმცა ერთი ძირითადი აზრი მაინც „იკითხება". ეს გასაგებიცაა: მისი უნივერსალური თეატრი ბუნებით უაღრესად დემოკრატიულია, თანაბრად მისაწვდომი ფართო მაყურებლისათვის და ე. წ. „ინტელექტუალებისათვის".

ერთ-ერთ რთულ საგნობრივ მეტაფორათა რიგს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ გალია, შიგ გამომწყვდეული იადონით („მეფე ლირი"). პირადად მე ასე მგონია, რომ ეს ლირისა და კორდელიას სულის უნაზესი კავშირის გამომხატველია. ლირისთვის ეს იადონი კორდელიაა, მარტოსული, ამ ქვეყნის ვაებათაგან ხელოვნურად განრიდებული, სათნო არსება. ლირისგან განდევნილი კორდელიას მხოლოდ ეს გალია მიაქვს თან. გავიხსენოთ ეს სცენა: საფრანგეთის მეფეს — ს. ლაღიძეს ხელგადახვეული მიჰყავს ცრემლმორეული, გვემული, ტანსაცმელშემოგლეჯილი კორდელია — მ. ყახიანი, უცებ გაისმის გ. ყანჩელის სევდიანი, სულისშემძვრელი მელოდია. კორდელია მობრუნდება და ახლა შეხედავს გალიას. უცნაური, ყოველსმომტევებელი ღიმილით დასწვდება გალიას. ამ გალიას, შემდეგ, რ. სტურუა აკისრებს უმნიშვნელოვანესს ფუნქციას. ჭკუიდან შეშლილი, ავადმყოფი ლირი ძლივს გამოდის ღრმა ძილიდან. პირველ სიტყვებს ჯერ კიდევ ბურანში მყოფი წარმოთქვამს. მას არც კორდელიას სახე აგონდება და აღარც მისი ხმა ეცნაურება. მაგრამ ნელა უბრუნდება ცნობიერება. ამ დროს იგი შეხედავს იადონის გალიას და ყველაფერი განათდება: „მაპატიე, შემინდე შვილო". ეს ერთ-ერთი ყველაზე პოეტური სცენაა სპექტაკლში, თავისი უშუალობითა და სიწმინდით სულისშემძვრელი. ჩემი ვარაუდით, ეს საგანი-მეტაფორა თავიდანვე გაჩნდა, როგორც საგნობრივ-მეტაფორული განსახიერება ლირის სიტყვებისა, რომელიც მან სკვდილის წინ წარმოთქვა: „ჯობს, რომ ახლავე გამოგვკეტონ საპყრობილეში, როგორც ჩიტები გალიაში ისე ვიცხოვრებთ და ვიგალობებთ". აქ შეგვიძლია ვივულისხმოთ სხვა აზრიც. სამეფოს დანაწილებისას კორდელიასაგან განრისხებულმა ლირმა მას არაფერი არ არგუნა, მაგრამ მას, არსებითად, მისცა ყველაზე წმინდა, ამაღლე-

ბული და შეურყვნელი, რაც მის სულში ცოცხლობს. გალიაში გამომწყვდეული მგალობელი ჩიტი სწორედ ამ სულის გამომხატველია. ფაქტიურად „არაფრისმქონე, უმზითვო და შეჩვენებული კორდელია, ყველაზე უფრო ძვირფასი საჩუქრით არის დაჯილდოებული. ესეც — ისევე როგორც სახელმწიფოს დაყოფა სამ ნაწილად — ლირის ექსპერიმენტია. ლირის წრეგადასულ მრისხანებას ყველა ხედავს (საფრანგეთის მეფე — „საოცარია თუ აქამდე თავს გერჩიათ ასული თქვენი, თქვენი სიბერის იმედს ეძახდით... ასე ერთ წამში... ასე უცებ"), მაგრამ ვერავინ ვერ „ხედავს" (კორდელი გარდა). თუ რა დაუტოვა ლირმა შერისხულ ქალიშვილს. ამიტომ მოაქვს ბოლოს ეს გალია კორდელიას ავადმყოფი ლირის სასთუმალთან და ლირსაც, როგორც კი შეხედავს მისი და კორდელიას სულიერების გაჭმობატველი ამ გალიას — ანაზდეულად უბრუნდება გონიერება (ამ შემთხვევაში სული). თეატრმცოდნე დალი მუმლაძემ „მეფე ლირის" გამო გამართულ დიალოგში ვ. ქართველიშვილთან, განსხვავებული აზრი გამოთქვა ამ მეტაფორის გამო: „ადამიანი საერთოდ მარტოა სამყაროში. იგი იმ ჩიტივითაა გალიაში გამოკეტილი, რომელიც ლირს შემოაქვს სცენაზე, შემდეგ, მზითვის სანაცვლოდ ატანს საკარო რიტუალის ხელყოფის გამო გაძევებულ კორდელიას და რომელიც გია ყანჩელის მომაჯადოებელი მუსიკალური თემის ნათელი კრისტალურობის წყალობითაც ადამიანის სულის უკეთეს ბუნებასთან მოდარაჯე იმ „სამოთხის ჩიტად" თუ „ლურჯ ფრინველად" აღიქმება, მარად და უველგან თან რომ სდევს ადამიანს, როგორც მისი არსებობის ის სასწაულებრივი ნიჭი და უნარი, რომელსაც თავად უნდა მიაგნოს, ჩაწვდეს და დიდი სიცოცხლისათვის გარეთ გამოიხმოს" (საბჭოთა ხელოვნება", № 8, 1987 წ.). მწერალმა გ. ხუხაშვილმა „ლირის გალიაში" ცხოვრების მარადიულობის ნიშანი დაინახა: „თევზით და ჩიტით გაჩენილი სამყაროს ასოციაციები ისე უბრალოდ იბადება, თითქოს მილიონ წლებს არ გაევლოს დედამიწაზე და არც იდოს დროის ზღვარი პირველყოფილსა და დღევანდელ კაცს შორის" („თეატრალური მოამბე", № 4, 1987 წ.). აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს აგრეთვე „მეფე ლირის" ერთი „მარადიული პერსონაჟი" — სცენაზე აღმართული თეატრის ქანდარიდან გადმოყუდებული ადამიანის ფიტული. ზოგი მასში გულისხმობს რეჟისორს, ზოგი „ლი-

რის თეატრის“ უკანასკნელ მაყურებელს, რომელიც, ბოლოში, სხვებთან ერთად სამყაროს ქაოსში დაინთქმება.

პირველად ადამიანის თოჯინა-ფიტული მან თავის საოპერო დადგმაში („... იყო მერვესა წელსა“) გამოიყენა. პირდაპირ საორკესტრო ორმოს თავზე ავანსცენაზე იჯდა სპარსი მამაკაცი. პაპიემაშისაგან დამზადებულ მის სახეს დამცინავი, ძლივს შესამჩნევი ღიმილი მიჰყინვოდა. მუხლშეკეცილი იჯდა. თითქოს ლოცვის რიტუალს ასრულებსო, ნირვანაში წასული. მას ზურგი შეექცია სცენური სამყაროსათვის, მაგრამ „იქ“ იყო. ბრწყინვალე, ოქრომკედით მოვარაყებული მრისი ძვირფასი სამოსი გვაუწყებდა, რომ ეს დიდგვაროვანი გვამის მუმიაა. ეს „სპარსული სულის“ ერთგვარი სიმბოლოა, რომელიც მუდმივად ახლავს შუშანიკისა და ვარქსენის ტრაგიკულ ისტორიას. ის უტყვი და მარადიული თვალია, რომელიც ხარბად დასცქერის საქართველოს. სპარსის ეს ფიტული სცენაზე ქართული სულიერი კულტურის ძეგლთა და რეალიათა გარემოცვაში იყო შემოჭრილი და დისჰარმონია შეჰქონდა.

სპექტაკლში „მოქმედებს“ მეორე ფიტულიც — ეს არის ნახევრად შიშველი, მკერდსავსე ქალი — სპარსეთის მეფის ასული, ვარქსენის მეუღლე („მაშინ განიზრახა მეფემან და ბრძანა ცოლად მისი ასული მეფისაი“). შუშანიკისაგან მიტოვებელი ვარქსენის მამაკაცური ლიბიდო იმიტაციითაა გამოხატული. ვარქსენს ჯერ კიდევ უყვარს შუშანიკი, მაგრამ ყოფილი მეუღლე ხელმიუწვდომელია მისთვის. სპარსის მეფის ასული, რომელიც ვარქსენმა თავისი პოლიტიკური მიზნების მისაღწევად მოიყვანა, ვერასოდეს ვერ შეცვლის შუშანიკს. შუშანიკისადმი ჩაუმქრალი სიყვარულის ვნება ამბივალენტურადაა გამოხატული ამ თოჯინასთან ინტიმური კავშირით. ეს ერთი. მეორე: აქ რ. სტურუა იმასაც გვაგრძნობინებს, რომ სპარსის ასული მხოლოდ „ობიექტია“ ვარქსენის სექსის დასაკმაყოფილებლად.

„მეფე ლირის“ ადამიან-თოჯინაში კი შეიძლება პერსონიფიცირებული — მოთვალთვალე საზოგადოება ვიგულისხმოთ. უთუოდ რაღაც შინაგანი კავშირი არსებობს ამ „მაყურებელსა“ და სახრჩობელას თავზე წამომჯდარ გრძელკუდიან მაიმუნს შორის. მათი „მარადიული ყოფნა“ ლირის სამყაროში, შეიძლება სწორედ ცხოვ-

რების წარმავლობას გულისხმობდეს და გამოხატავდეს სკეპსისს ადამიანურ დრამათა, ვნებათა ამაოების გამო.

თეატრმცოდნე პაოლა ურუშაძე ამ მაიმუნს აღიქვამს, როგორც ქიმერას, კოშმარულ მოჩვენებას, „რომელსაც „გონების ძილი“ წარმოშობს, ის დამღუპველი ძილი, რომლის შედეგადაც ისადგურებს სიცარიელე, ქაოსი“ („თ. მ.“ № 5, 1988).

„ყველაფრით დაღლილს, სანატრელად სიკვდილი დამრჩა“ — შეეძლოთ ეთქვათ მათ — ამის თქმა რომ შესძლებოდათ... აპოკალიფსური ნგრევის მტვერში ძლივს მოჩანს ჰაერში მოქანავე, ქანდარიდან ამოგდებული თოკინა, რომელიც საცოდავად მოკუზულ, სამყაროს აფეთქებისაგან „კატაპულტირებული“ ასე სამარადჟამოდ დარჩება მიწასა და ცას შორის გამოკიდებული... «Не сразу понимаешь, человек ли он или манекен. Тайну этой фигурки уже пытались разгадывать критики, олицетворяя одинокого созерцателя то с самим режиссером, то с королевским шутом, даже с королевским простолюдином. В театре Стуруа подобная конкретность вряд ли верна, разгадка тайны частично присутствует, я думаю, в каждом предположении. Важен иной образ, утверждение иного масштаба: и один — единственный зритель в силах достоин постичь ничтожество и жестокость свершающейся жизни, как один единственный правитель способен превратить целый мир в игрушку» («Театр», № 7, 1988).

სცენური მეტაფორის სხვადასხვანაირად ახსნის შესაძლებლობას სრულიადაც არ გამორიცხავს რ. სტურუას კარნავალური თეატრი, პირიქით, რეჟისორი ყოველთვის უტოვებს მაყურებელს საკუთარი ინტერპრეტაციის უფლებას. ესეც მისი დემოკრატიული თეატრის ბუნებიდან მოდის...

თამაშის ამ საყოველთაო კარნავალში ბუნებრივად პოულობენ თავიანთ ადგილს რ. სტურუას „თეატრი-სამყაროს“ საგნები და ნივთები და ასევე ბუნებრივად ავლენენ ნაგულისხმებ თეატრალობას.

მართალია, „სიმბოლოს ყოველი ინტერპრეტაცია სიმბოლოდვე რჩება“, როგორც მ. ბახტინი ამბობდა, მაგრამ ჩვენ მაინც შევეცადეთ საგანთა ამ სიმბოლიკისა და მეტაფორულობის ახსნა რ. სტურუას სპექტაკლებში, რადგან უფრო ვეთანხმები იპოლიტ

ტენს, რომელიც შექსპირის მეტაფორულობის გამო ამბობდა: «Метафора — не каприз его воли, но форма его мысли». ასეა რ. სტურუასთანაც, რომელსაც შეუძლია ო. მანდელშტამის კვალად, გაიმეოროს: „ჩვენი ცნობიერებისათვის მხოლოდ მეტაფორის მეშვეობით ხდება საცნაური მატერია, ვინაიდან არ არის ყოფიერება შედარების გარეშე, რადგან თავად ყოფიერება შედარებაა".

წინასწარმეტყველება

„მე ისეთი წყინდანი ვარ...“

იშვიათია თეატრალურ სამყაროში ადამიანი, რომელსაც ძალუძს თავის პლასტიკურ-მეტაფორულ წარმოდგენებში წინასწარ განჭვრიტოს ქვეყნის, ხალხის ცხოვრებაში მოსალოდნელი ისტორიული უბედურებანი, საზარელი, მასკარადი, ბოროტ ძალთა აღზევება სიკეთისა და სათნოების ნიღაბით, და ბოლოს, კატასტროფიული ნგრევა. ამ იშვიათი ნიჭით თუ ინტუიციითაა სწორედ დაჯილდოვებული რობერტ სტურუა. მის სამ სპექტაკლში — „ყვარყვარე“ (1974 წ.), „რიჩარდ მესამე“ (1979 წ.) და „მეფე ლირი“ (1987 წ.) განსაცვიფრებელი სიცხადითაა ნაწინასწარმეტყველები მასის დაბნელებული ცნობიერება წიაღში წარმოქმნილი ხატების, „მხსნელის“ „მესიის“ მოუგერიებელი მიმზიდველობა, მათი საყოველთაო მისაწვდომობა, გროტესკულობამდე მისული სიმარტივე და უკიდურესი ცინიკურობა, როცა ვითომცდა ღვთიური ძალა აშკარად, გამომწვევად მიმართავს თეატრალურ თამაშს, ღრმად დარწმუნებული იმაში, რომ მისი მაყურებელი მით უფრო დაიჯერებს ახლად მოვლენილ რეალობას, რაც უფრო „ღია თამაშის“ წესს გამოიყენებს, რაც უფრო დიდ დაუჯერებელ სიცრუეს იტყვის ისტორიის ავანსცენიდან.

„ყვარყვარეში“ მიღებულია რეჟისორის „ქმედების“ არქიტიპული სქემა, რომელზედაც „მორგებულია“ პ. კაკაბაძის პიესის ტექსტი. ეს არის ის ერთი ისეთი შემთხვევა, როცა თითქმის უცვლელადაა დატოვებული ავტორის ტექსტი, სამაგიეროდ მთლიანადაა შეცვლილი პიესის მოქმედების გარემო, გმირის მოქმედების დრა-

მატურგია, დრო და ადგილი. რ. სტურუასათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია ხალხისა და გმირის, ბრბოსა და ბელადის, რწმენისა და ნდობის, ნამდვილისა და მოჩვენებითის, სახის და ნიღბის ურთიერთდამოკიდებულება.

შემთხვევით არ ეწოდება მის სპექტაკლს „ყვარყვარე“ და არა „ყვარყვარე თუთაბერი“. ეს უკანასკნელი კონკრეტულ პიროვნებას გულისხმობს, მართალია, მწერლის მიერ განზოგადებულს, მაგრამ მაინც რეალურ სინამდვილეში მოქცეულს, ამ რეალობით შემოსაზღვრულს. რეჟისორს კი აინტერესებს დროით და რეალობით განუსაზღვრელი მოვლენა ყვარყვარიზმისა, როგორც მარადიული, განმეორებადი რამ, რომელმაც სხვადასხვა ისტორიულ ვითარებაში შეიძლება შესძლოს მიმიკრია, მაგრამ მისი არსი უცვლელი რჩება.

პ. კაკაბაძის ყვარყვარე თუთაბერი არქეტიპული მოვლენაა, რომელიც ფოლკლორში, საფიქრებელია, ძალიან ძველ დროში იღებს სათავეს. ეს არის სახე-ნიღაბი ნაცარქექიასი (ასეთივე არქეტიპულ ნიშნებს ატარებს ლიპარიტე „კახაბერის ხმალში“, რომლის ტექსტის რამოდენიმე ფრაგმენტი რ. სტურუას ამ სპექტაკლშია გადმოსული), რომელიც დიდ მოხერხებულობას იჩენს, გარდასახვის დიდი უნარითაა დაჯილდოვებული და მეყსეულად იყენებს თავის სასარგებლოდ შექმნილ ვითარებას, თუმცა ხიფათის ჟამს ყოველთვის მზადაა თავის „ძველ“ (ანუ ნამდვილ) სახეს დაუბრუნდეს.

რ. სტურუა, რასაკვირველია, არ უგულვებელჰყოფს ყვარყვარე თუთაბერის განსაცვიფრებელ უნარს, მაგრამ თვით სახეს ანიჭებს უაღრესად ზოგად ნიშნებს, სადაც თითქმის წაშლილია პიროვნული, ინდივიდუალური ნიშნები. რ. სტურუას ყვარყვარე ნაცარში კი არ იქექება მეწისქვილის კერიასთან, განსხვავებით პ. კაკაბაძის ყვარყვარე თუთაბერისაგან, არამედ ხალხის ცხოვრების საბედისწერო ჟამს გვეცხადება, ვითარცა მაცხოვარი. ...ყოველი მხრიდან ისმის გრგვინვა, ქუხილი, თუ დიდი ქვემეხების გრიალი. ნახევრად დანგრეულ ეკლესიაში (რომლის კედლებზე წმინდანებისა და ანგელოზების გამოსახულებათა გვერდით მოსჩანან თანამედროვე ადამიანთა პორტრეტები) შეშინებული, დაგლახაკებულ-დაბეჩავებული ხალხი ძირს განერთხმება ენით აუწერელი რისხვის მოლო-

დინში. ამ დროს შემოდის ყვარყვარე, ფეხშიშველი, ჯარისკაცის უბრალო ტანსაცმელი აცვია. დახედავს შეშინებულ, ძირს განრთხმულ ხალხს და უკანვე გაეარდება, რათა უმალვე შემობრუნდეს, ფეხშიშველია, სახე თეთრად შეუფეთქავს (ამიტომაც გამომეტყველება ნიღაბივით უძრავია), ტანთ მონაცრისფრო კვართი მოსავს, ხელებს აღაპყრობს, მერე წინ გაიწვდის და ძირს დაცემულ ხალხს შემწყნარებელი ტონით მიმართავს: „სულ ასე უნდა იწანწალოთ, უთაურებო? თქვენი კაცად გახდომა არ იქნა და არ მოსერხდა“. აქვე შევნიშნავ, რომ პიესაში ყვარყვარე ამ სიტყვებს ეუბნება კაკუტასა და ქუჩარას, სპექტაკლში კი — ხალხს. გვრგვინვაში, ჰექაქუხილში, ნგრევისას გამოჩენილ ამ უცნობს, სცენაზე მყოფნი ისე უყურებენ, როგორც ა. ივანოვის სურათში „ქრისტეს გამოცხადება“. შემთხვევით არ არის შერჩეული ეკლესიის ნახევრად დანგრეული შენობა და თავახდილი გუმბათი. ამის თაობაზე რ. სტურუა ამბობდა: „...მსოფლიოს თეატრალური გამოცდილების სალაროში არის უამრავი მაგალითი იმისა, რომ მოქალაქენი ეკლესიაში ქრისტეს ცხოვრების ამა თუ იმ ეპიზოდს განასახიერებენ ხოლმე. ასეთი რამ უმთავრესად რელიგიურ დღესასწაულებზე ხდებოდა. აქედან გამომდინარე, გადავწყვიტე „ყვარყვარესათვის“ მიმეცა საკარნავალო ფარსის სახე. საკარნავალო ფარსი კი იმდენად იყო ჩემთვის ხელსაყრელი, რომ იგი ამართლებს ყოველგვარ პირობითობას. ეს არის მისტერია, რომლის შინაგანი მოთხოვნილება, ერთერთი აუცილებელი, პირობითობაა“ („თეატრალური მოამბე“ № 4, 1974 წ.).

ამ პირველი გამოჩენიდანვე და პირველი რეპლიკიდანვე იწყება ყვარყვარეს მოვლინება ქრისტედ, ხალხის მხსნელად, მესიად. სპექტაკლში იგი გაივლის ქრისტეს ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვან ეტაპებს და თუმც, ყოველი ახალი მოვლინების დროს სხვადასხვანაირი ტანსაცმელი აცვია — მისი ნიღაბი — სახე უცვლელია, ყოველთვის ფეხშიშველაა ვითარცა წამებული. ამ საკვანძო, ცხოვრების კულმინაციური ეპიზოდების გავლის შემდეგ მაყურებლისათვის სავსებით ნათელი ხდება, რომ მის წინ ქრისტე კი არ არის, არამედ ანტიქრისტე, მხსნელი კი არ არის, არამედ ქვეყნის დამაქცევარი, მესია კი არ არის, არამედ სატანაა. მთავარი ის არის, რომ მის ირგვლივმყოფთ სჯერათ მისი დიადი სიკეთისა, სჯერათ, რომ

იგი ქვეყნის ხსნისათვის არის მოვლენილი და სასოებით მადლმოსილნი თვალებში შესციცინებენ.

როგორც უკვე ვთქვით, რ. სტურუამ პ. კაკაბაძის წიგნიდან უზარმაზარი, მიტოვებული ეკლესიის დანგრეული კედლებითა და გუმბათით შეცვალა. ეკლესიას თავშეფარებული უბრალო ხალხი სულ ადვილად იჯერებს, რომ სწორედ აქაა შესაძლებელი მეორედ მოსვლა ქრისტესი, რომელმაც ისინი საყოველთაო უბედურებას უნდა გადაარჩინოს და ამ ნანგრევებიდან გარეთ, თავისუფალ სივრცეში გაიყვანოს.

ყვარყვარე იღებს იქვე მიგდებულ ჯოხს, და თითქოს ღვთაებრივი კვერთხი ეჭიროსო, იქვე, სცენის იატაკზე, ხაზავს თავისი ჩანაფიქრის გრანდიოზულ გეგმას (აქაც შენაცვლებაა: კერიის ნაცრის ნაცვლად მთელი სცენური სივრცეა აღებული, რომელიც ყვარყვარეს ჩანაფიქრის განსაკუთრებულ მასშტაბებზე მეტყველებს. მას, როგორც მესიას, მთელი სამყაროს, მთელი პლანეტის გარდაქმნა სურს (მას ხომ „პატარა საქმეები“ ჭირივით ეზიზღება).

საკმარისია ვინმემ სულ მცირე ეჭვი, თუნდაც გაუბედავად, გამოსთქვას, რომ ყვარყვარეს ღვთიური რისხვა ეუფლება, გულმოსული მოისვრის თავის კვერთხს და ამის შემყურეთ შიშისაგან ენა მუცელში უვარდებათ და იძულებულნი ხდებიან ირწმუნონ მისი დანაქადები. მწერალ გურამ ბათიაშვილთან უაღრესად საინტერესო დიალოგში (იხ. „თეატრალური მოამბე“ № 4, 1974 წ.). რ. სტურუამ აღნიშნა: „ამ პიესაზე სამუშაოდ დიდი ხანია ვემზადებოდი, წლების განმავლობაში ვფიქრობდი მასზე, მაგრამ ხელს მიშლიდა ის, რომ ჩემს დამოკიდებულებას პიესაში აღძრული პრობლემებისადმი ვერ მოვუძებნე ფორმა. მე მინდოდა ყვარყვარე ყოფილიყო არა მხოლოდ ჩვენი ისტორიისათვის დამახასიათებელი მოვლენა, არა მხოლოდ ქართული ყოფის ფაქტი, არამედ ამ კონკრეტულ მაგალითზე მეჩვენებინა საერთოდ პოლიტიკური ავანტურისტის სახე... მე გავავლე პარალელი ქრისტეს ცხოვრებასთან... ამ პარალელის მეოხებით ვაჩვენე ე. წ. „ანტიქრისტე“.

ერთი წლის შემდეგ იგი კვლავ დაუბრუნდა ამ საკითხს: „...რაც შეეხება სპექტაკლის ფორმას, მე ირონიულად დავუკავშირე ყვარყვარეს ცხოვრება მაცხოვრის ხალხის სიკეთისათვის თავდადებას“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ 01. 01. 75).

ეს ირონია, რომელიც ხშირად ფარსსა და გროტესკში გადადიოდა, ყოველ სცენას ახლდა, როგორც „შინაგანი ხმა“. ასევე აშკარად იგრძნობოდა რეჟისორის დამოკიდებულება გმირისადმი. ირონია წარმოიშვებოდა დიადი, „მესიანური“ „ზეციური“ მოვლენების პატარა, მიწიერ, „დამდაბლებულ“ ყოველდღიურობასთან შეპირისპირებით. მაგ. ყვარყვარე — ქრისტეს დაბრუნება მიწასთან, მისი განძარცვა ქრისტეს კვართისაგან და ძველებური ტანისამოსით შემოსვა (რათა სხვის მაგივრად წავიდეს საპყრობილეში) ანუ „ნათლისცემა“ გათამაშებული იყო, როგორც ფრაგმენტი სიქსტის კაპელის მიქელანჯელოს გრანდიოზული ფრესკისა: ჰაერში ზეწარს გაჭიმავდნენ, როგორც ფარდას, და როცა ჩამოუშვებდნენ ჩვენ ვხედავდით „სამყაროს შექმნის“ ცნობილ კომპოზიციას...

ყვარყვარეს მესიად გამოცხადების ეპიზოდებს პირველ მოქმედებაში აგრიგვინებდა რეჟისორის მიერ უაღრესად მასშტაბურად გააზრებული „ყვარყვარეს პირველი ქადაგება“ (ანალოგია ქრისტეს „მთით ქადაგებასთან“). ფეხშიშველი ყვარყვარე სწრაფად და მსუბუქად აირბენდა ეკლესიის კედლის აყოლებაზე შემართულ კიბეზე, რომელიც პლატფორმა-ტრიბუნით მთავრდებოდა. ეს არა მარტო ქადაგება იყო (თავისი წამღერებული, საზეიმო-პათეტიკური ტონით), არამედ დღევანდელი ტერმინით რომ ვთქვათ, პირველი „საინფორმაციო მიტინგი“, რომელზედაც ყვარყვარე, თითქოს ამბიონიდან გადმომდგარი, ხალხს, მთელ სამყაროს „თავს აცნობდა“, თავისი დამსახურებისა და მხსნელობის გამო მოუთხრობდა, თუ მან, ერთმა კაცმა, როგორ დაანგრია დიდი იმპერიის ტახტი თავისი საძირკველებიანად. რ. ჩხიკვაძე თავის სიტყვა-ქადაგებას იწყებდა მშვიდათ, ამაღლებულად, რიტორიკული შეძახილებით და ამთავრებდა ისტერიით, სიტყვებს ყლაპავდა, ლაპარაკობდა სხაპასხუპით, ხელებს ანგარიშმიუცემლად იქნევდა. ეს იყო სრული მანიაკალური ტრანსით შეპყრობილი ადამიანის ეგზალტაცია. რ. სტურუა ყვარყვარეს ქადაგებას რეპროდუქტორებით იმეორებდა და სრული შთაბეჭდილება იყო იმისა, რომ თვალუწვდენელი, ხალხით სავსე მოედანი გამოსცემდა გამაყრუებელ ექოს. ამავ დროს ეს იყო დიდი სიმაღლიდან (მთიდან!) წამოსული მგრგვინავი სიტყვა, რომელმაც უნდა მონუსხოს მსმენელნი, დაიმონოს, საყოველთაო ექსტაზი გამოიწვიოს. „მრავლის ქარიშხლის და მეხის

დამტეხელ საუკუნეთა გადამტანნო, ბოლო ჟამს ბედით შეესწარით მძლავრის და სასტიკის მტრისაგან ჭირსა შემოუწერელს. სანდომიან ლამაზ მამულში შენს თავზე დიდხანს გრძელდებოდა უკუნი ღამე, მკაცრ ბრძოლებში კნინდებოდი სულით და ხორცით. მაგრამ წმინდანნი შენს წიაღში იბადებოდნენ, მალამოდ გდებდნენ მძიმე წყლულზე თავის სიცოცხლეს და დღეს ყვარყვარემ, ხნით ჰაბუკმა, მოხუცის სიბრძნით, უშრეტელ ღვაწლით ბოროტება უკუაქცია, განწმინდა მომხდურ მტრისაგან მთელი კავკასიონი, დაამხო მათი ძლიერება, დაატყევა და წარმოგიდგინათ დასათრგუნად ბნელი მტარვალნი...“

ბოლოს ზეცისკენ აღელენილი სიმღერა-გალობით და ნეტარი სახით შეჰღაღადებდა სივრცეს:

„უგალობეთ ჩვენს ყვარყვარეს, ვით უგალობდნენ ძველად დავითს, გოლიათს, მძლეთამძლეს“.

ამ პათეტიკური მონოლოგის შემდეგ იგი ნელა ეშვებოდა კიბეებზე, ბეთჰოვენის „გამარჯვებულთა ოდის“ თანხლებით.

განაწამებმა, ხსნას მონატრებულმა ხალხმა, რომელმაც ასეთ სიმაღლეზე აიყვანა თავისი გმირი, იწამა იგი და... მასვე დაეძონა. ვლადისლავ ივანოვი შენიშნავდა, რომ ყვარყვარე არის „ბრბოს ბნელი, ბრმა ინსტიქტების პროექცია, იგი თავის თავში ატარებს როგორც არასრულფასოვნების კომპლექსს, ასევე განდიდების მანიას“ („დრუჟბა ნაროდოვ“ № 6, 1977).

აქედან მოყოლებული, რ. სტურუა ყვარყვარეს „ცხოვრებას“ ქრისტეს ცხოვრების პარალელზე ალაგებს. ქრისტეს ბიოგრაფიის რამოდენიმე უმნიშვნელოვანესი ეტაპი ემთხვევა ყვარყვარეს ამაღლების გზას — („ყვარყვარეს „გაჩენა“, პირველი ქადაგება, ორი ნათლისცემა, იერუსალიმში შესვლა, „საიდუმლო სერობა“ და ბოლოს „ჯვარცმა“). მაგრამ სპექტაკლში ეს იყო გზა უკუღმა. მაგ. ქრისტე-ყვარყვარე კი არ ჰბანდა ფეხს თავის მოწაფეებს, არამედ მოწაფე ჰბანდა ფეხს ყვარყვარეს, „საიდუმლო სერობის“ დროს ერთი მოწაფეთაგანი კი არ ჰყიდდა ყვარყვარეს, არამედ თავად იგი ჰყიდდა მათ — თავის ყველა მოწაფეს ციხეში აგზავნიდა.

მის წინააღმდეგ „იუდა“ — კაკუტა კი არ აწყობდა შეთქმულებას, არამედ თვით იყო ინსპირატორი ამ თავისებური „მინი პუტჩისა“, ანუ თვით კისრულობდა იუდას როლის შესრულებას. ამ-

გვარად, შეთქმული მოწაფეები განიზრახავენ ყვარყვარეს მიერ წმიდათაწმიდად მიჩნეული სავარძლის (ხელისუფლების სიმბოლოს) დაპატრონებას („ამბავი იმისა, თუ როგორ დააშოშმინა ყვარყვარე თუთაბერმა თავისი მოწაფეები"). ხანმოკლე ხელჩართული ბრძოლის შემდეგ ყვარყვარე ტახტზე მოკალათდებოდა და გამარჯვებული კაცის სიამაყით აცხადებდა: „ესე იგი თქვენ ფიქრობთ, რომ ჩემზე ჰკვიანები ხართ! ეს რომ ასე იყოს, მაშინ ამ სავარძელში თქვენ დაბრძანდებოდით და მე ფეხზე ვიდგომებოდი, მაგრამ ტახტზე მე ვზივარ და ფეხზე თქვენ დგეხართ".

მოწაფეები მოკრძალებით შენიშნავდნენ.

— წმინდანი ასეთ ხერხებს თუ ეიმართავდა არ მეგონა!

— შენი სიმართლე გვჯეროდა, მაგრამ წმინდანმა ხომ ტყუილი არ უნდა თქვას.

მაგრამ რ. ჩხიკვაძე — ყვარყვარე მოწყალე ტონით განუმარტავდა თაყვანისმცემლებს, რომ სიმართლე ყველა ენაზე უცხოა და არავის ესმის, ტყუილი კი სადაც გინდა წაიღე, ყველა დედაენასავით მოგისმენსო. ამიტომ „თუ ტყუილს ვიტყვი, რამდენადაც დიდ ტყუილს ვიტყვი, მით უფრო მეტად უნდა დამიკრათ ტაში". ყვარყვარეს რჯულზე საბოლოოდ მოქცეული მოწაფეები ყოველი ფრაზის შემდეგ ტაშს უკრავდნენ, აღტაცებული წამოძახილებით ეგებებოდნენ მის ძლიერ ჟესტს — „ყველაფერია მორჩილება!"

ერთ-ერთი მოწაფეთაგანი მაინც, ყოველ შემთხვევისათვის, მლიქვნელურად ეკითხებოდა, რა არის ის ძალა, რამაც ასე მოგვაქციაო.

ყვარყვარე: „სიწმინდეა! რაღა დაგიმალოთ, მე ისეთი წმინდა ვარ, როცა ხატზე დავიხრები საკოცნელად, ზოგი ხატი აქეთ ასწრებს ჩემს კოცნას". გახარებული, თაყვანისცემით დაბრმავებული მოწაფეები გარს შემოუსხდებოდნენ, ძირს მიუწვებოდნენ ტახტზე თვითკმაყოფილებით გაბადრულ ყვარყვარეს და ისტორიისათვის სამახსოვრო სურათს იღებდნენ („შეთქმულების" ეპიზოდი აგებული იყო „ყვარყვარე თუთაბერიდან", „კახაბერის ხმლიდან", „ცხოვრების ჯარიდან" ამოკრეფილ რეპლიკებზე).

„ჯვარცმის" სცენაში გაბოროტებული ხალხი კი არ სჯიდა ყვარყვარეს, არამედ თვით იგი, თავისი ნებით ადიოდა სცენაზე წამომართულ უზარმაზარ ჯვარზე და ცდილობდა ქრისტესავით

ზედ აჰკვროდა ჯვრად შეკრულ ფიცრებს. სპექტაკლის ფინალი (რომელიც მაყურებელს არ უნახავს, ე. წ. „გასინჯვაზე“ მოიხსნა) გამოხატავდა ანტიქრისტეს, სატანას მოვლინების გარდუვალობას ყოველ დროში. ჯვრიდან ჩამოხსნის შემდეგ, ხელში აყვანილ ყვარყვარეს იქვე, სცენაზე მდგარ უზარმაზარ ყუთში აგდებდნენ („ისტორიის სანაგვე ყუთი“?!). ასე მთავრდებოდა სპექტაკლი. პირველი ვარიანტის მიხედვით კი საფინალო სცენა ასე გამოიყურებოდა. როგორც კი ყვარყვარეს ყუთში ჩაუშვებდნენ, ისმოდა გაბაყრუებელი გრგვინვა, მეხთა-ტეხის ხმა, თითქოს ბუნებამ წარღვნის მაუწყებელი ნიშანი მისცა ადამიანებს „მეორედ მოსვლის“ წინ. თავზარდაცემული ადამიანები ძირს ეცემოდნენ და მიწას განერთხმებოდნენ. ამ დროს სცენის სიღრმიდან შემოდიოდა ქრისტეს კვართში გახვეული „აღმდგარი“ ყვარყვარე. ღვთისმოსავი სახით, ნათელმოსილი, და, ისევე როგორც პირველ მოქმედებაში, თავის „მრევლს“ მიმართავდა მიმტევებელი და გულმოწყალებით სავსე ხმით: „სულ ასე უნდა იწანწალოთ უთაურებო?! თქვენი კაცად გახდომა არ იქნა და არ მოხერხდა. რა დაგემართათ, თქვე უბედურებო?!“

ვაი თუ ეს „მეორედ მოსვლა“ რ. სტურუას კიდევ ერთი წინასწარმეტყველებაა!..

* * *

„ღმერთია მოწამე, არ მინდოდა, თქვენ მაიძულეთ“.

„რიჩარდ მესამეში“ თავისებურ ვარიაციას იღებს მესიანური თემა. ინგლისი დასაღუპადაა განწირული. მისი მიწები ჰეზობელ სახელმწიფოებს მიუტაცნიათ, ქვეყანაში შინააშლილობაა, დაავადებული, უძლური მეფე ედვარდი, როგორც იქნა აღესრულა. ქაოსი ბატონობს ქვეყნად, ყველა სამეფო გვირგვინს ეპოტინება. ასეთი ვითარება სწორედ ზედგამოჭრილია რიჩარდისათვის, რომელიც თავისი გამჭრიახი გონებისა და შეუპოვარი ნების წყალობით ტახტისაკენ მიიკვლევს გზას, რომელიც სისხლითაა მოთხვრილი და მის მიერ დახოცილთა გვამებით სავსე. ინტრიგის, ღალატის, შეთქმულების წყალობით მას უკვე გარანტირებული აქვს მეფედ კურთხევა. მაგრამ საჭიროა ამ ხელისუფლების ლეგიტიმაცია და აქ რ. სტურუა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს არჩევნებს — მეფე

ხალხმა უნდა აირჩიოს, რათა ამის შემდეგ მას განუსაზღვრელი უფლებები მიენიჭოს. მაგრამ მანამდე, საჭიროა სამეფო ტახტის ყველა შესაძლო კანდიდატის ჩამოცილება — ცილისწამებით, ბოროტი ხმებით უნდა ამოისვაროს, მისი ზნეობრივი სახე საბოლოოდ უნდა განადგურდეს. ამიტომ მიმართავს რიჩარდი — რ. ჩხიკვაძე თხოვნით (სადაც მბრძანებლური კილო სჭარბობს) ბაკინგემს — გ. გეგეჭკორს — „არ დაგავიწყდეს, შეახსენე მოქალაქეებს, ვინ იყო ჩემი ძმა, მეფე ედვარდი. რა გარყვნილ და თავაშვებულ ცხოვრებას ეწეოდა, როგორ ნადირობდა ამძუვებელი თავის ქვეშევრდომთა ცოლებსა და შვილებზე. ისიც უთხარი, რომ ედვარდის ვაჟები, ტახტის მემკვიდრენი — საბრალო ბუშები არიან მხოლოდ“.

მეფის „არჩევნები“ გროტესკულ-ფარსულ გარემოცვაში ხდება, ტახტის პრეტენდენტი მხოლოდ ერთია — რიჩარდი. მაგრამ იგი „უარს ამბობს“ მეფობაზე...

შემოდის რიჩარდი... სადღაა მისი ბასრი მზერა, სახის სარკასტული გამომეტყველება, მომაკვდინებელი ღიმილი, მკვეთრი, მეომარი კაცისათვის დამახასიათებელი მოძრაობა. შემოჰყავთ შავ სუდარაში ჩაცმული, მორჩილი, მიმნდობი, მისუსტებული ბერი, რომელსაც დღე და ღამე ლოცვებში გაუსწორებია, სულის ამაღლებისთვის გზა გაუხსნია, მიბნედილა მეტისმეტი ღვთისმოსაობით. ხელში წმინდა წიგნი უჭირავს — „ღვთისმოსავი კაცის ჭეშმარიტი სამკაული“ (გარკვევით ჩანს წიგნის ყდაზე ამოტვიფრული ჯვარი), თვალებს ნაბავს, ხმადაბლა ლაპარაკობს, ერთი სიტყვით, ჩვენს წინაა სულ სხვა ადამიანი, თითქმის წმინდანი — განუწყვეტელი მარტვილობით სულიერად ამაღლებული. ეს ზეცად წასული კაცი ამ ქვეყნის აღარაა, რადგან „წმინდა მამებთან ერთად საღვთო საქმეებზე ბჭობს და ლოცულობს“ — ამიტომაც ასეთი გულწრფელი პათოსით წამოიძახებს გ. გეგეჭკორის ბაკინგემი: „ბედნიერი იქნება ჩვენი ერი, მის გამეფებას თუ მოესწრო! მაგრამ გული მიგრძნობს, ვერაფერს გავხდებით“.

თავმოდრეკილი, ძალაგამოცლილი რიჩარდი, რომელიც, თითქოსდა მზადაა ყოველნაირი უბედურების ასატანად, სასოწარკვეთილი ხმით კითხულობს „დანაშაული ხომ არ მიმიძღვის ხალხის წინაშე? ჩემს გასაკიცხად მოხვედით?“

ხალხი კი აშკარად გულგრილად შესცქერის მის თვალწინ მოე-

დანზე გამართულ ცერემონიალს. უმოწყალოდ წვიმს, ზეცა გრგვინავს, გამაყრუებელი ჭექა-ქუხილი თავზარს სცემს ყველას. ზოგს ჯვალოს ტომარა წამოუსხამს, ზოგს ქოლგა გაუშლია. უკან, ღარიბულად ჩაცმული მოქალაქენი გაშლილი კარვის კალთას შეფარვიან, წინ კი, ავანსცენაზე, საორკესტრო ნავიდან ცნობისმოყვარეთ ღავები ამოუყვიათ. თუ გავიხსენებთ, რომ შექსპირის დრამატული ესთეტიკის მიხედვით ჭექა-ქუხილით, თუ ქარიშხლით გამოხატული ბუნების წყრომა ადამიანთა ავ საქმეებს უკავშირდება, ცხადი გახდება თუ რატომ გადაწყვიტა რ. სტურუამ რიჩარდის მეფედ „კურთხევის“ სცენა ამგვარ გარემოში.

წვიმაში, ტალახში, გუბეებში აგდებს რიჩარდი მოწოდებულ ოქროს გვირგვინს: „თუმცა ჩემი წარმოშობა და სისხლი წმინდაა, სულით იმდენად ღარიბი ვარ და ცოდვებით მდიდარი, რომ ჩემი გამეფება კიდევ უფრო დიდ უბედურებას შეგყრით. მადლობა ღმერთს, ჩემი თავი თქვენ აღარ გჭირდებათ... მე კი ღმერთმა დამიფაროს, რომ ოდესმე რამეში შევეცილო ჩემს ძვირფას ძმისწულს“.

რიჩარდსა და ბაკინგემს შორის იმართება ფარსული სცენა — რიჩარდი ფეხს გაჰკრავს გვირგვინს, რასაც დაუყოვნებლივ მოჰყვება ბაკინგემის ასეთივე პასუხი. ასე ბურთივით ათამაშებენ გვირგვინს სასახლის კარის დიდებულებისა და ხალხის თვალწინ, ვიდრე „სასოწარკვეთილი — ბაკინგემი არ წამოიძახებს: „გადაწყდა... მორჩა... გვეყო ამდენი ხვეწნა-მუდარა“.

ყოველი მხრიდან კი ისმის რიჩარდის მომხრეების რეპლიკები:

— გაახარეთ ხალხი თქვენი თანხმობით, მოწყალეო ბატონო!

— ნუ გაუმტყუნებთ იმედებს, მილორდ!

— დათანხმდით, მილორდ, თქვენი ერთგული მოქალაქენი გევედრებიან!

— გემუდარებით, დაგვთანხმდით, მილორდ, თორემ თქვენი უარი დაღუპავს ჩვენს ხალხს!

რიჩარდი — რ. ჩხეიძვაძე თანდათანობით უბრუნდება თავის ჭეშმარიტ სახე-ნიღაბს, მისი მოძრაობა ძალითა და ენერგიით ივსება, ხმაში მკაცრი და შეუვალი ინტონაციები ისმის, თავის „ამომრჩევლებს“ პირდაპირ ავალებს, რომ ამიერიდან მათ უნდა

დაიფარონ იგი ყოველგვარი მოსალოდნელი უბედურებისაგან „რადგან თქვენივე ძალდატანებით ვდგამ ამ ნაბიჯს“.

ღმერთია მოწმე, არ მინდოდა, თქვენ მაიძულეთ“ ამ სიტყვებზე იგი ხარბად წაეტანება ოქროს გვირგვინს და სწრაფი მოძრაობით თავზე ჩამოიცვამს.

ამ ეპიზოდს უმალ მოჰყვებოდა სცენა, რომელიც ჩვენი რეალიების გათვალისწინებით დღეს მრავალმნიშვნელობას იძენს. მოჭალაქენი დასტოვებენ თავიანთ ადგილებს და ნელი ნაბიჯით გამოემართებიან სცენის შუაგულისაკენ. აქ ისინი შეჯგუფდებიან ერთ გუნდად, წრედ შეიკვრებიან და სინქრონული მოძრაობით ყველანი ერთდროულად დაირქვამენ თავზე ბუტაფორულ გვირგვინებს. ამ სცენას მძაფრი ირონიული ქვეტექსტი ახლავს, რომელიც ორაზროვნებით ავსებს მას. ჩვენთვის ახლა საინტერესოა ეს აზრი: ხალხი ხელისუფლებას „ეზიარა“, რიჩარდის არჩევით მოჭალაქენი თანაზიარნი გახდნენ რაღაც დიდი რიტუალისა, მათ უკვე „წილი აქვთ“ სამეფო ხელისუფლებაში, რომ არა მთელი ამ ეპიზოდის მთლიანად გროტესკული შეფერილობა, შეიძლება ამ სცენის ეს ფინალი ირონიის გარეშეც კი აღგვექვა.

ასე ირონიულ-სარკასტული ღიმილით მთავრდება მეორე მოქმედება, რომელსაც რ. სტურუა აგრძელებს მესამე მოქმედების პირველივე სცენით — შექსპირის „რიჩარდ მესამისათვის“ სრულიად მოულოდნელი პერსონაჟის — მასხარას გამოჩენით. ა. მახარაძე — მასხარას პირველივე რეპლიკა — „ტრაგიკული როლის თამაში არც ისე ძნელია“ — წარმოთქმული საზეიმო პათეტიკური ტონით, აღრმავებს რიჩარდის მიერ დაწყებული სატანური „თამაშის“ შინაარსს.

მეფედ „კურთხევის“ შემდეგ სულ მცირე დროა გასული. რიჩარდი უკვე მეფეა და სცენაზე გამოსვლისთანავე მაშინვე „მაღლა“ მიდის, პირდაპირი და გადატანითი აზრითაც. ბახის ღვთაებრივი მუსიკის თანხლებით იგი კიბით მიემართება მაღლა, სცენის შუაგულში წამომართულ კოშკზე თუ პლატფორმაზე და ხმამაღლა, ყვირილით წარმოთქვამს: „ამიერიდან, ღმერთის შეწევნით, მშვიდობასა და კეთილდღეობას დავამკვიდრებ ჩემს სამშობლოში. ბედნიერი ღიმილი დაამშვენებს ერთ ოჯახად ქცეულ ძლევამოსილ ინგლისს“ (გავიხსენოთ ყვარყვარეს ქადაგება „ამბიონიდან“). ძაგ-

რამ, ეს ახლად მოვლენილი მესია, თავის ამ საპროგრამო სიტყვას (თითქოს ამაღლებული კოშკის ირგვლივ მოქალაქეთა მრავალათასიანი მასა იდგეს. მუსიკისა და მსახიობის ხმის სინქრონული ჟღერა სიდიადეს, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენს ორატორის მიმართვას ხალხისადმი) ამთავრებს ყველა დროის დიქტატორისა თუ ძალაუფლების უზურპატორისათვის დამახასიათებელი მანიაკალური სურვილის გამოთქმით. ეს სურვილია: რადაც არ უნდა დაუჯდეს აღმოაჩინოს ახალი მტერი, ანუ, როგორც დღეს ვამბობთ, შექმნას „მტრის ხატი“. სანამ სამშობლოს საბოლოოდ გავაბედნიერებ, მანამდე სხვა საქმე მაქვსო: „ჯერჯერობით მოღალატეებს უნდა გავუსწორდე. გარეშე მტრების არ მეშინია. შინაურებს უნდა მოვუღო ბოლო“.

სამოცდაათიანი წლების ბოლოს რუსთაველის თეატრის სცენიდან წარმოთქმული ეს ფრაზა საშინელ აზრს იძენს ოთხმოცდაათიანი წლების დასაწყისში, როცა პოპულარული გახდა საომარი ყიჟინა: „შინაურებს უნდა მოვუღოთ ბოლო“. ვინ არიან ეს „შინაურები“? მისი უახლოესი თანამებრძოლნი, რომელთა შეწევნით ავიდა იგი ტახტზე. მისი თანამზრახველნი, რომელთა შორის მოხერხებით, გამჭრიახობით გამოირჩეოდა ბაკინგემი, მისი „არჩევნებისა“— უპირველესი ორგანიზატორი და მთელი ამ ფარსის რეჟისორი. რიჩარდმა საკუთარი მეგობრები და ნათესავები მტრად მოიკიდა და მეთოდურად მიჰყო ხელი მათ განადგურებას. თუ რა მოჰყვა ყოველივე ამას კარგად იციან შექსპირის „რიჩარდ მესამის“ მკითხველებმა და რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის მაყურებლებმა.

შექსპირის მკითხველებმა იციან, რომ რიჩარდს სურს ბრძოლის გაგრძელება და უიმედობით სასოწარკვეთილი წამოიყვირებს: „ოჰ, ცხენი, ცხენი, ჩემს სამეფოს ერთ ცხენში ვაძლევ“.

ხოლო რ. სტურუას სპექტაკლის მაყურებლებს ახსოვთ, რომ რიჩმონდისაგან სასიკვდილოდ დაჭრილი რიჩარდი, ავანსცენისკენ წამოვა ბარბაცითა და თან გამოიყოლიებს, როგორც უზარმაზარ მოსასხამს, დიდი ბრიტანეთის რუკას, კიდევ წინ წამოვა და სცენის პლანშეტზე ჭოწყვეტით დავარდება — იგი კვდება თავისი სამშობლოს რუკაში გახვეული — თავის სამშობლოსთან ერთად. გაიხსენეთ ერთი ყოფილი ლიდერის სიტყვები — „მე მოვკვდები ჩემს სამშობლოსთან ერთად“.

„ო, რა საშინელი დრო დაგვიდგა!..“

მოახლოებული აპოკალიფსი რ. სტურუას „მეფე ლირის“ პირველსავე სცენაში იგრძნობა. ლირის სასახლეში, რომელიც წარმოადგენს რუსთაველის თეატრის მაყურებელთა დარბაზის სარკისებურ ანარეკლს, მეფის გამოჩენას ელოდებიან ქალიშვილები, მათი დიდგვაროვანი საქმროები და კარის დიდებულნი, ერთნაირად ჩაცმულები მონური მოთმინებით ელიან ტირანის გამოჩენას, რომლის უბრალო გამოხედვაც კი მათ თავზარს სცემს.

მეფე არ ჩანს, სამარისებურ სიჩუმეს დაუსადგურებია უზარმაზარი სასახლე — თეატრის თაღებში. სიჩუმე თანდათან აუტანელი ხდება და აი, ამ „გაბაყრუებელ“ სიჩუმეში რაღაც იდუმალი, შიშისმომგვრელი ხმა ისმის, თითქოს უფსკრულმა ამოისუნთქა ათასობით ტანჯული ადამიანის ხმით, გაბმული, ყრუ მოთქმით, როგორც გალაკტიონი იტყოდა „ამოტივტივდა ხვეულების უბიდან უბე“ — ეს ხმა და მასთან ერთად მეფე ლირის გამოჩენა გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას ახდენს.

აქ, სასახლეში დატრიალებული ტრაგედიები, სისხლის ღვრა, ღალატი, გულისამრევი მლიქვნელობა, ძალაუფლების მოპოვებისთვის დაუნდობელი ბრძოლა განსაზღვრულია თვით ლირის, ამ დესპოტი ადამიანის, მოქმედებით, მის „თეატრში“ მის მიერვე დამკვიდრებული წეს-ჩვეულებებით. ბოროტებაზე აგებული „სასახლე“ უნდა დაინგრეს და ჩამოქცეულმა კედლებმა ქვეშ მოიყოლიოს ყველა ის, ვინც ამგვარი სამყარო შექმნა. რ. სტურუა თავიდანვე გვამზადებს აპოკალიფსური ნგრევისათვის. სრულიადაც არაა შემთხვევითი, რომ მეორე სურათში თავისებურადაა აქცენტირებული გლოსტერის (ავთო მახარაძე) მონოლოგი. სიბნელიდან პროექტორის შუქი მკვეთრად გამოჰყოფს გლოსტერის ფიგურას.

„არა, არა, რაც არ უნდა გვიმტკიცონ მეცნიერებმა,
ბუნებაში უკვალოდ არაფერი ქრება.
მზისა თუ მთვარის დაბნელება, პლანეტებისა
თუ ვარსკვლავების უჩვეულო განლაგება,
ყველაფერი მოქმედებს ჩვენს ცხოვრებაზე.
სიყვარული კვდება, მეგობრობა უფასურდება,
ძმა ძმას აღარ ინდობს, ქალაქებში შფოთი,

სოფლებში არეულობა, სასახლეში კი უზნეობა და
სისხლისღვრა. ინგრევა ოჯახები, შვილი მამას
ღალატობს...

ო, რა საშინელი დრო დაგვიდგა!
აირია მონასტერი...
ხალხი გაბოროტდა. უნდობლობა, ღალატი და
ორპირობა ბოლოს მოუღებს ამ ქვეყანას!“

აქ ხაზგასმით მსურს აღვნიშნო, რომ მსახიობი მთელ ამ მონოლოგს, სადაც ყოფიერების საშინელი სურათია დახატული, წარმოსთქვამს ჩვეულებრივი ინტონაციით, ყოველგვარი პათეტიკისა და პედალირების გარეშე, თითქოს სავსებით ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ამბებს გვამცნობსო. სწორედ ეს აძლიერებს შთაბეჭდილებას: გლოსტერი იმდენად უჩვეულო რამეს გვიამბობს, იმდენად ჩვეულებრივი კილოთი, რომ კონტრასტი მომხდარ ფაქტსა და სიტყვაში გადატანილ ამ ფაქტს შორის ძალზე შთამბეჭდავია.

რ. სტურუა ყოველმხრივ გვაგრძნობინებს, რომ ბუნება, სამყარო პირველ აპოკალიფსურ ნიშნებს აძლევს ლირს, „ლირის ქვეყანას“, მაგრამ ისინი ამას ანგარიშს არ უწევენ და გაუცნობიერებლად მიიღტვიან თვითგანადგურებისაკენ.

რეჟისორს მთელი ამ უზარმაზარი, მრავალპლანიანი ტრაგედიის მოქმედება მიჰყავს საყოველთაო ნგრევის, ქაოსის, უდიდესი კატასტროფის საბოლოო, თავზარდამცემ აკორდამდე.

ამ ნგრევას წინ უძღვის ბრძოლის სცენა, როცა ნახევრად ჩაბნელებულ სცენაზე შავ ტანისამოსში გამოწყობილი მებრძოლები ყოველი მხრიდან ხოხვით გამოძვრებიან და სცენის შუაგულისაკენ გაემართებიან. ვეება შავი ხოჭოებივით გაჰკვრიან ისინი

მიწას და შეუპოვარი სიმტკიცით მიხოხავენ ერთმანეთისკენ, რათა სამკვდრო-სასიცოცხლოდ შეებან ურთიერთს.

„კვამლიდან გამოვიდნენ კალიები დედამიწაზე და მიეცა მათ ძალა, როგორც აქვთ ძალა მიწის მორიელთ“ — ესეც აპოკალიფსის ერთ-ერთი ფრაგმენტია. მაგრამ ქაოსი, დაბნელება ჯერ კიდევ წინაა და, აი, კვლავ წამოვა მიწის სიღრმიდან თუ პირდაღებული უფსკრულიდან ის საშინელი ხმა, რომელიც ლირის პირველ გამოჩენას უძღოდა წინ. ხმა თანდათან გაძლიერდება, ბიძგის ხმა მოედება სცენას, ჯერ შეირყევა სასახლე — თეატრის უზარმაზარი თაღები თუ იარუსები, ვეება სვეტი მოსწყდება ადგილს და თავზე გადაემხობა ბრძოლაში დახოცილთ. კვამლი, მტვერი, ნამსხვრევები ერთმანეთში აირევა, ამ გაუღწეველ ბუღს ხანდახან, როგორც ელვა, პროჟექტორის მძლავრი შუქი თუ გაჰკვეთს. ნანგრევები ქვეშ მოიყოლებს ადამიანებს, ეს კოსმიური მასშტაბის ნგრევა საყოველთაო ქაოსის მაუწყებელია. „გახსნა უფსკრულის ჯურღმული და ამოვარდა კვამლი ჯურღმულიდან, როგორც დიდი ღუმელის კვამლი, და დაბნელდა მზე და ჰაერი ჯურღმულის კვამლისაგან“.

სცენაზე დასადგურებული სიჩუმიდან და უკუნეთიდან გამოაღწევს ლირის ხმა:

„რა სიბნელეა, გამოგიტყდებით,
ვერაფერს ვხედავ!“

—“—

ჩვენს თემასთან დაკავშირებით ძალიან საგულისხმოდ მეჩვენა ფრაზა, რომელიც ამოვიკითხე რ. სტურუას მიერ ჰელსინკის ეროვნული თეატრის სცენაზე დადგმულ „შეცდომათა კომედიისადმი“ მიძღვნილ სტატიაში.

„...მთავარი კი სტურუას სპექტაკლში ის არის, რომ იგი შექსპირის ტექსტს კითხულობს როგორც წინასწარმეტყველების უდიდეს წიგნს (ხაზი ჩემია ნ. გ.) — მსოფლიოს გზა აებნა, წონასწორობა დაკარგა“ („ჰელსინკინ სანომატი“ 21. 02. 92).

ტრაგიკული მისტერია

(გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“. 1996 წ. 23 ნოემბერი)

მინდიას მითი ასე ესმოდა გრიგოლ რობაქიძეს: „დედააზრი თქმულებისა უნივერსალური: შემეცნება ქმნის სიყვარულს (ლეონარდოს თეზისი) — სიყვარული ქმნის შემეცნებას (თეზისი პაველ მოციქულისა). ქართულ მითოსში შემეცნება და სიყვარული და სიყვარული და შემეცნება მოშვილდულ არიან ისე, რომ ლეონარდო პაველს ავსებს და პაველ ლეონარდოს“.

თუ ჩვენც გავიზიარებთ მწერლის მიერ მითის ამგვარ ახსნას, მაშინ რობერტ სტურუას სპექტაკლში მხატვრულად გაშლილ და მისტერიაში გადასულ ამ თეზისს აღმოვაჩენთ.

სპექტაკლში მინდია გააზრებულია სიყვარულიდან შემეცნებამდე (და პირუკუ) გადასვლის გარეშე. ზაზა პაპუაშვილის მინდია სცენაზე პირველი გამოჩენისთანავე ბუნებრივი განსახიერებაა სიყვარულის და შემეცნების მთლიანობის, ასეა „შთასახული“ განგებისაგან. მისი ფრაზა „მე კაც ვარ“ ღვთიურთან და მიწიერთან სიახლოვეს გულისხმობს და ამ მთლიანობასაც ერთსა და იმავე დროს. მინდიას პიროვნული რღვევა, გაორება და აღდგენა, გამთლიანება შემდეგ ხდება, ანუ ტრაგედიიდან მისტერიამდე იგი თვითონ გადის ეკლიან გზას, მაგრამ თუ ტრაგედიაში „მიწა“ თამაშობს, ანუ გარემოება და ადამიანები, მისტერიაში „ზეცა“, შთაგონება, ღვთაებრივი ძალები მონაწილეობენ. ასეა რ. სტურუას გააზრებით სპექტაკლში ურთიერთშერწყმული შემეცნება და სიყვარული ერთი მხრივ, და „მიწა“ და „ზეცა“, მეორე მხრივ. მათი გახლეჩა ტრაგედიას იწვევს, გამთლიანება მხოლოდ მისტერიაშია შესაძლებელი.

მირიან შველიძის სცენოგრაფიაც ამგვარი გააზრების პლასტიკური გარდასახვაა. მინდიას ამ სცენურ სამყაროს „ცოცხალი“ მზე დაჰყურებს, ხან წითლად ანთებული (დამცხრალი), ხან შავად მანათობელი. იგი ახელებს სისხლს, აღვიძებს ვნებებს და ამავ დროს სთანგავს ადამიანებს, თითქოს მონაწილეობს დრამაში. სპექტაკლის გმირები სხეულით გრძნობენ მიწას, მაყურებლები — მთის სიძაღლეს (თუმცა მთელი მოქმედება, ფაქტიურად, ცარიელ, ბრტყელ

სცენაზე მიმდინარეობს). ბუნება, მისი იდუმალი ხმები, სინათლისა და სხივის თამაში თავისთავად შემოდის სპექტაკლის გმირების ცხოვრებაში. რ. სტურუას არც ერთ სპექტაკლში ბუნება არ არის ისე იმანენტურად ცოცხალი, ადამიანებზე ზემოქმედი, როგორც აქ. ადრე მას თითქოს არც აინტერესებდა კოსმიური ძალების ეს იდუმალი და მოუგერიებელი თვისება (თუ აინტერესებდა, კონკრეტული სცენური განწყობილების შესაქმნელად, მაგ. წვიმა რიჩარდ მესამის კორონაციის დროს, ქარიშხალი — მეფე ლირის მინდორველად ხეტიალისას). აქ ბუნება მთლიანი და განუყოფელია ადამიანების არსებობისაგან. ეს გასაგებია, რადგან მინდია შვილია ამ ბუნებისა, ისევე როგორც ამავე ბუნების ღვიძლი შვილია მისი ნახევარძმა — თორღვაი. სწორედ მის წიაღში დაიბადა ეს ორი ურთიერთდაპირისპირებული და ურთიერთუარმყოფელი არსება.

ვიცი, ბევრს გაუჩნდა მძაფრი კრიტიკული დამოკიდებულება ამ სპექტაკლისადმი, ზოგ შემთხვევაში არცთუ უსაფუძვლოდ, მაგრამ არავის შეუძლია უარყოს რ. სტურუას განსაცვიფრებელი ტალანტი. ეს უკიდურესი პარადოქსალისტი, ირონისტი, შავი იუმორის მძაფრად შემგრძნობი ინტელექტუალი, ნებისმიერი დრამატურგის სამყაროს გადამტრიალებელი, გრიგოლ რობაქიძის პიესის მეოხებით ღრმად არის ჩაშვებული მითოსის სიღრმეებში. მითი, ამ შემთხვევაში, მისთვის რეალობაა და არა მხოლოდ ხალხის პოეტური ინსპირაციის პროდუქტი. თუ აქამდე იგი სინამდვილის მითიზაციას ახდენდა და ყოფა ამყავდა პოეზიის სიმაღლემდე, ახლა მითს გვაწვდის როგორც ჭეშმარიტად მომხდარ ამბავს, მას — მოაზროვნეს და ეჭვით მზირალს — ამჯერად ეჭვი არ შეაქვს ინფერალური ძალების არსებობაში (ამგვარი რამ შეინიშნებოდა სპექტაკლში „ცხოვრება სიზმარია“ — კალდერონისა), რომელთაც ძალუძთ ადამიანები სისხლის, პირველყოფილი ინსტინქტების, რიტუალების, ტრადიციების ტყვეობაში ამყოფონ (თორღვაი, მურთაზ), ანდა გზა გაუხსნან ზეცის მიუწვდომელი სიმაღლისაკენ (მინდია, ლამარა, იჩო).

ჩემი აზრით, ამ სპექტაკლში რ. სტურუა გრძნობს, რომ დრამატურგის სიტყვა (სტილიზებული) და პიესის სცენური მოქმედება (სქემატური) უძლურია იმ ეზოთერული საიდუმლოს ამოსახსნელად, რასაც ეს მითოსური სამყარო გულისხმობს, რასაც მინდიას იდეა შეიცავს. ამიტომ მისი თემა გადააქვს მუსიკაში, „ატმოსფეროში“. თითქოს გმირები პლასტიკურად განასახიერებენ ამ მელოდიებში, ხმებში, ლოცვათა თუ შელოცვათა დუდუნში წარმოქმნილ განწყობილებას. ისინი გადასულნი არიან ამ იდუმალ ხმათა და ფერთა სამყაროში და იქიდან გამოალწევენ ხოლმე ჩვენთ. იმდენად ორგანულია მუსიკა, და რაც ყველაზე საოცარია, იმდენად მთლიანია განწყობილებით და სტილისტურადაც კი, რომ შეიძლება ვი-

ფიქროთ, თითქოს ეს, სულ სხვადასხვა ეპოქებში შექმნილი ნაწარმოებები (ბახი, გია ყანჩელი, ჯგუფები: „ქაკუნიშ“, „ქამალ“, „ანაგუმა“) მინდიას თემას, მის სიწმინდეს, დაცვას და აძაღლებას ეძღვნებოდა. სცენური გარემოს ფერთა ცვლა, მათი გრადაცია (იშვიათად ამაღლებულან თეატრის გამნათებლები ოსტატობის, შუქწერის ასეთ სიმაღლემდე) ასევე სავსეა განწყობილებით. სწორედ ამ მუსიკაში და კოსმიური ფერების ჰარმონიაში იხსნებიან უპირატესად მინდია და ლამარა. ამის გამოა, ალბათ, რომ ნინო კასრაძეს ლამარა, თუმც როლი პლასტიკურად ბრწყინვალედ აქვს დამუშავებული, მაინც ალიქმება მოლაღდებად, სიზმარეულ ხილვად, ზეცისურ გამოცხადებად ანუ, თუ ბოლომდე ვიტყვი, როგორც არა ძატერიალური, ფეერიული, მსუბუქი — ვითარცა სული მოგვევლანდა და გაქრა, დაეშვა მიწაზე, რათა ამაღლებულიყო (ეს „დაშვება“ და „ამაღლება“ რ. სტურუას ესთეტიკისათვის შეუფერებელი მეჩვენა). შემთხვევითი არ არის, რომ სპექტაკლის ფინალში რეჟისორს არაამქვეყნიური, თითქოს „უხოროკო“ ლამარა შემოჰყავს. იგი ადრე გავიდა ტრაგედიიდან და მისტერიაში მინდიას დაუთმო ადგილი, — მინდიას მისტერიაში მხოლოდ ლამარას „სული“ მონაწილეობს.

დაპირისპირება მიწიერებასა და სულიერებას, შეტევასა და დათმობას, სილბოსა და სიხისტეს შორის გაშლილია თორღვაისა და მინდიას ურთიერთობაში. ამ ორი საწყისის დაპირისპირება კი უკიდურესობამდე მიჰყავს რეჟისორს. თორღვაი — დავით დარჩიას შესრულებით — ტემპერამენტითა და მოკვეთილი რიტმის სიმძაფრითაა შექმნილი, იგი რკინაა, ცეცხლი, „სისხლი“. ულამაზესია ის სცენა, როცა წელგამართულს, ასხლტილს, მხარზე შესმული ლამარა შემოჰყავს: ქორეოგრაფიული მინიატურაა ნამდვილი (ქორეოგრაფი — გია მარღანია). ხოლო ზაზა პაპუაშვილის მინდია — მორჩილი, მომნდობი, მესაიდუმლე და ამდენად სუსტი, რბილი. რამდენად აგრესიულია, „სისხლით ამქმნელი“ მამაკაცური საწყისის მატარებელი თორღვაი, იმდენად „ჩვილია“ (როგორც ლამარა ამბობს), პირობითად რომ ვთქვათ „ქალური საწყისის“ (პიესაში მინდია ორჯერ იცრემლება გრძნობამორეული), გრძნობის, წვდომის, გულისყურის განსახიერებაა მინდია. სპექტაკლში ლამარასა და მინდიას ურთიერთლტოლვა და სიყვარული ვნებების მიღმა დგას, იგი სულთა თანაზიარობას, ირგვლივ მყოფთათვის შეუცნობელ საიდუმლოს ეფუძნება. ეს საიდუმლო ერთიანებთ მათ.

უკიდურესობა სწორედ ისაა — დ. დარჩიას თორღვაი ანგარიშმიუცემლად შემტევია, უტეხი. მინდია — ზ. პაპუაშვილისა, ასევე უსახღვროდ დამთმობი. ეს თორღვაი — გაშიშვლებული მახვილია, ეს მინდია — გაშიშვლებული სული. ამგვარად, ერთმანეთს უპირისპირდება ორი პოლარული საწყისი (დიონისური და აპოლო-

ნური საწყისი), რომელთაც ერთიანობა იდეალში თუ შეიძლება ჰპოვონ.

მთავარი გმირის ამგვარი გააზრების გამო (უფრო მეტად პირველ მოქმედებაში, რომელიც გაწელილი ექსპოზიციის შთაბეჭდილებასაც ტოვებს) მინდია საცოდავია, „ღვთის გლახაა“, სალოსი. სპექტაკლში იგი დანახულია მისი ანტაგონისტის — მურთაზის თვალით („მოხეტეს“, „გლახას“ უწოდებს). ავადმყოფურად მგრძნობიარეა, „რჩეულთა ავადმყოფობით“ — ეპილეფსიითაა დაავადებული (ეს უკვე ნამეტანია!), ხანდახან თუ გაუნათებს სახეს შთაგონება, როცა ღვთიური ენა ჩაესმის. მართლაც, გულისშემძვრელია მსახიობი იმ სცენაში, როცა განგებას ეევდრება დაუბრუნოს დაკარგული მისნური ძალა: „უსახელო! მაღალო! რისად გამცილდი?! რისად დამტოვე?! რისად დამაგდე, ვით წისქვილი სათავეგადაგდებული?!.. მოვედ ჩემთან — ვით დედა შვილთან. მოვედ ჩემთან დედაი — და ძუძუს ნუ დამაკლებ!..“ შეუძლებელია ამ ლოცვის თუ ვედრების მოსმენა ალელვების გარეშე. ვგრძნობთ, რომ თუ მინდია არ „გამთელდა“, იგი სპექტაკლის ბოლომდე დარჩება საცოდავი, ჩაგრული, „დახშული“... მაგრამ, საბედნიეროდ, წინ გველოდება განწმენდის, ამაღლების დიადი აქტი...

ტრაგიკული მისტერიის მთავარ გმირად იქცა იჩო — ლევან ბერიკაშვილის შესრულებით. ამ უეჭველად ნიჭიერ მსახიობს ბოლო სეზონებში ერთფეროვნების, გამეორების საფრთხე დაემუქრა. „ლამარა“ მის დიდ გამარჯვებად იქცა. სპექტაკლში იგი ორ როლს ასრულებს — იჩოს ვაჟიშვილს მურთაზს და იჩოს, რომელსაც თავს დაატყდა ზარდამცემი ტრაგიკული კოლიზია. ძალზე შთამბეჭდავადაა დადგმული იჩოს პირველი გამოჩენა. თორღვაისაგან მოკლულ მურთაზის სხეულს ქისტები შემოხვევიან და მუხლჩახრილნი დასაფლავების რიტუალს ასრულებენ. უცებ ორად გაიყოფიან და გამოჩნდება მაღალი, შავ ჩოხაში ჩაცმული, შავფაფახიანი იჩო, რომელიც ჩურჩულით — ლოცვით თუ აღსარებით — ხელგაწვდილი, ნელა უახლოვდება მურთაზის ძირს დასვენებულ სხეულს, თითქოს ნისლიდან გამოდისო. სრული შთაბეჭდილებაა მურთაზის აღდგომის, მისი სულის გამოცხადების (მსახიობი უგრძომოდ თამაშობს და, ბუნებრივია, რომ იჩო გაცოცხლებული მურთაზი გვეგონოს. რ. სტურუამ უკვე მიგვაჩვია ამგვარ მისტიფიკაციებს. მის „მაკბეტში“ ერთხელ უკვე დახოცილთ — მეფე დუნკანი და თენი ბანკო — ხელმეორედ გვევლინებიან ვითარცა ცოცხლები). ჩვენი აღქმის წამიერ ინერციაზე და შეცდომაზეა აგებული ეს სულის შემძრახევი სცენა. შვილის ცხედართან მისულ იჩოში უეცრად აღმოსჩქდება მისი უნაპირო მწუხარება. არა, მწუხარება კი არა — რისხვა. ეს წმიდათაწმიდა რისხვა (გავიხსენოთ:

„მიმღერე, ღმერთქალო, რისხვა აქილევსისა, პელეას ძისა“), ადამიანის შემძვრელი, გარდამსახველია, როცა შურისგება უბრალო სისხლის ღვრა კი არ არის, არამედ წმიდათაწმიდა რიტუალია, სამართლიანობის, წონასწორობის აღდგენა. რაც უფრო დიადია ამგვარი რისხვა, მით უფრო დიადია ამ რისხვის ძლევა და ღვთიურ მიტევებაში გადასვლა. მინდიას სიწმინდემ (ამ სცენაში ზაზა პაპუაშვილის სახე მინაგანი სხივითაა განათებული, დაწმენდილია, ხოლო მისი საქციელი ბიბლიური თვითშეწირვის აქტს გვაგონებს), სიკვდილისათვის მისმა მზაობამ შემოატრიალა იჩო, გატეხა მისი მრისხანება და კეთილშობილურ გრძნობად აქცია. ამ წუთიდან ლ. ბერიკაშვილის ვაჟკაცურ სახეს მჭმუნვარება ჩამოსცილდება და მინდიას სიწმინდეს, მის გულთამხილველობას ეზიარება. აქ მისი შემართული სხეულიც კი — მინდიას სხეულის მსგავსად — „რბილდება“, სახე ეწმინდება და უნათდება. მას ჰარმონია ეუფლება და თითქოს ქისტ მინდიად იქცევა. ეს სპექტაკლის ცენტრალური ეპიზოდია, და, ვგონებ, აქვეა მისი უმთავრესი აზრიც გამოხატული — აქ ორი მოქიშპე მხარის (ხევსურები და ქისტები) შვილების ჩვეულებრივი (ამდენად ლოკალური) შერიგება კი არ არის (და, ამდენად, ჩვენი დროით ნაკარნახევი კონიუქტურა, როგორც ზოგ-ზოგებს ჰგონიათ), არამედ საყოველთაო ჰარმონიის იდეალური სურათი, „ზეცისა“ და „მიწის“ შერიგება, სხეულისა და სულის შენივთება.

ეს ტრაგედიის გადაზრდაა მისტერიაში.

გოლოთქმა

ეს წიგნი გამომცემლობა „ხელოვნებას“ 1989 წელს ჩავაბარე. საყოველთაოდ ცნობილი მოვლენების გამო დღემდე ვერ მოხერხდა მისი გამოცემა.

ამ ხნის მანძილზე რ. სტურუამ მრავალი ღირსშესანიშნავი სპექტაკლი განახორციელა როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ.

მიზანშეწონილად ჩავთვალე წიგნისათვის ახალი თავები დამემატებინა. ასე რომ, წიგნი ფაქტიურად ორ ეპოქაშია დაწერილი.

ბევრი რამ შემეძლო შემეცვალა პირველ ნაწილში, მაგრამ თავი შევიკავე ერთი მოსაზრებით: ისტორიის კორექტირება ზნეობრივად ყოველთვის გაუმართლებელია.

ნოდარ გურაბანიძე

შ ი ნ ა ა რ ს ი

დასაწყისი, ანუ მოგზაურობა ახლო წარსულში მიხეილ თუმანიშვილისა და რობერტ სტურუას თანხლებით 3
პირველი ნაბიჯი კონცეფტუალური რეჟისურისაკენ 37
„ვახ, ხანუმ, შენა?“ 68
„ღია თამაშიდან“ „სიყვარულიან თამაშამდე“
(ბ. ბრეჰტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“) 98
ინტელექტუალური თეატრის „უცხო“ გმირები 159
კარნავალური ფარსი — ანტიქრისტეს მისტერიები 187
„მცხუნვარე“ პიესა და წუნარი სპექტაკლი 229
„გამარჯვების შემდეგაც თუ არ ვგრძნობთ, რომ არსებობდა დამარცხების შესაძლებლობა, მაშინ თვით გამარჯვებაც კარგავს ფასს“ 251
„ვისაც ვუყვარვარ, მომყევით“ (უ. შექსპირის „რიჩარდ III“) 280
რატომ ჩამოვიდნენ სცენიდან „ლურჯი ცხენები?!“ 326
„მე კარგად ვიცი, როგორ უნდა გამოაჩერჩეტო ხალხი“.
(მიხეილ კვესელავას „ას ერგასის ღღე“) 356
„ნუთუ ადამიანი სულ ეს არი?“
(უ. შექსპირის „მეფე ლირი“) 382
მუსიკის სამყაროში 421
„ფერფლია ტახტი ქარში ნახვეტი“ 444
კვლავ ბრეჰტი და შექსპირი 460
მონტაჟის ხელოვნება რობერტ სტურუას შემოქმედებაში 488
რობერტ სტურუას სპექტაკლების საგანთა სამყარო 516
წინასწარმეტყველება 540
„ო, რა საშინელი დრო დაგვიდგა“ 552
ტრაგიკული მისტერია (გ. რობაქიძის „ლამარა“) 555

რედაქტორი მ. მჭედლიშვილი
მხატვრული რედაქტორი გ. დუნდუა
ტექრედაქტორი ს. შაყულაშვილი
კორექტორი ნ. აბზიანიძე

გადაეცა წარმოებას 9.10.90 წ.
ქაღალდის ზომა 60×84¼/16.
ტირაჟი 500. შეკვ. № 604.

ფასი სახელშეკრულებო

გამომცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. 179.

სააქციო საზოგადოება „ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი“,
თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.