



## საუბრაბი რობერტ სტურუას „სათეატრო ენაზე“

(რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხისათვის;  
განვადგინებთ საუბარს პროფესორ, თეატრმცოდნე ლევან  
ხეთაგურთან)

(გაგრძელება, დასაწ. იხ. ჟურ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ძიებანი №2(43) 2010წ.)

რობერტ სტურუას „სათეატრო მოდელის“, „სათეატრო ენის“ კვლევის დროს აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ისტორიული წინაპირობები: ქვეყნის პოლიტიკურ-კულტურული და ყოფითი გარემო, რომელშიც აღიზარდა და მოღვაწეობს ხელოვანი.

**მ. ვ.** ჩვენ ვსაუბრობდით იმის შესახებ, რომ საქართველო, ქართული თეატრი (საბჭოეთის რეჟისორების ფარდის მიუხედავად), ჩართული იყო და დღესაც ჩართულია XX–XXI საუკუნის „მსოფლიო თეატრალურ ძიებებში“. უფრო მეტიც, ამ „ძიებებში“ XIX საუკუნიდან მონაწილეობს.

**ლ. ხ.** ნებისმიერი ერის მატერიალური კულტურა, ერისთვის დიდ ფასეულობას წარმოადგენს. დღეს, მსოფლიო კულტურის ცოდნა, მსოფლიო კულტურის კონტექსტში საკუთარი თავის კვლევა, ადგილის განსაზღვრა არის მნიშვნელოვანი.

გასული საუკუნის 1960-იანი წლების მეორე ნახევრის სტუდენტურმა მოძრაობამ მთლიანად შეცვალა XX საუკუნის კულტურა, სრულიად ახალი ფასეულობები შემოიტანა მსოფლიოში. ეს მოძრაობა დაიწყო დეგოლის წინააღმდეგ და დეგოლი წავიდა. ამ რევოლუციას მოჰყვა, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ „სექსუალურ რევოლუციას“ და ახალი კულტურული ღირებულებები შეიქმნა. ეს იყო 1967-68 წელი. აქ, მნიშვნელოვანია ორი რამ:

პირველი – ევროპამ აჩვენა თავისი პროგრესული გზა. ახალგაზრდა თაობამ თქვა, რომ მათ უნდა „შეცვალონ სამყარო“ და კიდევ შეცვალებს.

მეორე – საბჭოთა კავშირმა დააფიქსირა ის, რომ 1968 წელს ევროპაში ტანკებით შევიდა. პრაქტიკულად მსოფლიო ორად გაიყო. 1968 წელს ევროპამ, კიდევ ერთხელ, დაინახა, რა იყო საბჭოთა კავშირი, გამწვავდა ცივი ომი და ა. შ. ყველა ის ხელოვანი, რომელიც მოღვაწეობდა საბჭოთა კავშირში, აღმოჩნდა საზოგადოებრივ სივრცეში, სადაც სულ რამდენიმე ხელოვანი შეიძლება ყოფილიყო, რომელსაც პროტესტი, „ბრძოლა“ შეეძლო. იმ ახალგაზრდებს, რომლებსაც სჯეროდათ ე. წ. „ოტტეპელის“ ანუ დათბობის, იმედები დაემსხვრათ.

1968 წლის მოვლენების შემდგომ, ერთი მხრივ, ევროპა „წინ წავიდა“, მეორე მხრივ, საბჭოთა კავშირი და მასში არსებული საზოგადოება ისევ „უკან წავედით“. საბჭოეთმა ტანკებით იარა და ხალხი ხოცა ევროპის შუაგულში – ბუდაპეშტში. ეს იყო მორიგი სიბოროტე, რომელიც საბჭოთა კავშირმა ჩაიდინა.

XX საუკუნის 1960-იან წლებში, რუსეთში, სათეატრო, სარეჟისორო ხელოვნებაში ჩნდება იური ლუბიმოვი. ვთვლი, რომ მეიერჰოლდის, ვახტანგოვის მერე, ასეთი სერიოზული ხელოვანი რუსეთში არ ყოფილა. მან პრინციპულად ახალი სათეატრო ენა შემოგვთავაზა. თუ ძალიან ზუსტები ვიქნებით, მან ააღორძინა ის მიღწევები, რომელსაც მეიერჰოლდი ატარებდა რუსულ თეატრში.

**მ. ვ. დიან, იური ლუბიმოვი, როგორც რეჟისორი XX საუკუნის 1960-იან წლებში იწყებს მოღვაწეობას (მანამდე, ყველასთვის ცნობილია, რომ იგი ვახტანგოვის თეატრის მსახიობია, კინოშიც იღებდნენ. 1953 წლიდან იწყებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას ვახტანგოვის სახელობის თეატრთან არსებულ შჩუკინის სახელობის თეატრალურ სასწავლებელში. 1959 წელს დგამს პირველ სპექტაკლს ვახტანგოვის თეატრში ა. გალიჩის „ბევრი კი უნდა ადამიანს“ („Много ли человеку надо“). 1963 წელს შჩუკინში ახორციელებს ბ. ბრეხტის „სეჩუანელი კეთილი კაცი“ ა. ოროჩკოს სტუდენტების მონაწილეობით, სწორედ ამ სპექტაკლმა მისცა დასაბამი მოსკოვში „თეატრი ტაგანკე“ შექმნას (1964 წ., 23 აპრილი). რუსეთში ეს იყო დიდი მოვლენა ხელოვნების სფეროში. ლუბიმოვის „კეთილი კაცი სეჩუანიდან“ ერთგვარ „რევოლუციურ გადატრიალებად“ მონათლა თეატრალურ ხელოვნებაში.**

დაახლოებით ამ დროს, 1962 წელს, რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობას იწყებს რობერტ სტურუა. თქვენს მოსაზრებას მოვიშველიებ ლუბიმოვთან მიმართებაში: ვთვლი, რომ მარჯანიშვილის და ახმეტელის მერე სტურუა, როგორც რეჟისორი, არის სერიოზული

მოვლენა საქართველოში, ქართულ სათეატრო ხელოვნებაში. მან ააღორძინა და განაგრძო ის ძიებები, რომელსაც მარჯანიშვილი და ახმეტელი ახორციელებდნენ თეატრში.

რობერტ სტურუას თეატრალურ ინსტიტუტში გავლილი აქვს დიმიტრი აღექსიძის, ლილი იოსელიანის და მიხეილ თუმანიშვილის „სათეატრო, სარეჟისორო სკოლა“. 1964 წელს დგამს ვ. როზოვის „ვახშმობის წინ“, ხოლო 1965 წელს კი ა. მილერის „სეილემის პროცესს“. ეს იყო პირველი სერიოზული რეჟისორული წარმატება მის შემოქმედებაში. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ 60-იანი წლების დასაწყისში რუსთაველის თეატრში რეჟისორთა ე. წ. „სერიოზული გუნდი“ მოვიდა – რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, ვ. ქავთარაძე.

1969 წელს თემურ ჩხეიძემ დაიწყო მუშაობა დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმაზე, სხვადასხვა მიზეზის გამო ამ სპექტაკლზე მუშაობის გავრძელება მოუხდა რობერტ სტურუას. ამ ორი, ამჟამად სრულიად „განსხვავებული ხელწერის“ რეჟისორის თანაარსებობამ ერთ სპექტაკლში არაჩვეულებრივი შედეგი გამოიღო. აქ მოხდა სინთეზი ფსიქოლოგიური წვლილისა და გარდასახვის პრინციპებისა, ბრეხტისეული „განსხვავების ეფექტის“, წარმოდგენის, დისტანციური ჭკრეტის მეთოდთან. მსახიობებმაც შეითვისეს ამგვარი თამაშის პრინციპები და სპექტაკლმა გაიმარჯვა. ეს გამარჯვება არ ყოფილა შემთხვევითი, ისევე როგორც არ ყოფილა შემთხვევითი ბრეხტისეული თეატრალური სტილისტიკის მისადაგება დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთან. ბრეხტის თითქმის ყველა პიესა, ეს იქნება „სამგროშიანი ოპერა“, „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, „კავკასიური ცარცის წრე“ თუ სხვა, ისევე როგორც დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებები ტრაგიკომიკურ ჟანრშია დაწერილი. შეიძლება სწორედ ამაშია მათი შეხების წერტილი. ყოველ შემთხვევაში, თემურ ჩხეიძემ და რობერტ სტურუამ იპოვეს ეს შეხების წერტილები და ბრეხტი მიუსადაგეს კლდიაშვილს.

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

**ლ.ხ.** ლოგიკურია, რომ სტურუა იწყებდა 1964 წელს როზოვის „ვანშობის წინ“ დადებით. პიესა და სპექტაკლი, მაინც, ოპტიმისტური იყო, მიუხედავად თავისი ბატალიებისა. 1965 წელს, ა. მილერის „სეილემის პროცესში“ თეატრალური მეტაფორით, იყენებს რა რკინის ფარდას, ის, ერთი მხრივ, პასუხს სცემს ისტორიას და, მეორე მხრივ, აფიქსირებს რეალობას.

60-იან წლებში ქართულ ხელოვნებაში ძალიან ძლიერი თაობა მოდის – რ. სტურუა, თ. ჩხვიძე, გ. ყანჩელი, გ. მესხიშვილი, ოიოსელიანი, მ. კობახიძე და სხვები. ამავე პერიოდში, მოსკოვში იწყებენ მოღვაწეობას ა. ტარკოვსკი, ი. ლუბიმოვი, როგორც თეატრალური რეჟისორი და სხვები (1968 წლის სტუდენტური მოძრაობა საბჭოთა კავშირში, საქართველოში არ არსებობდა). ხელოვანები თავის მსოფლმხედველობით იწყებენ პროტესტს ხელოვნების საშუალებით. ეს არის საკვანძო წერტილი, იმიტომ, რომ პრაქტიკულად სტურუა „სეილემის პროცესით“ იწყებს პოლიტიკური თეატრის დამკვიდრებას. ამ პერიოდში პოლიტიკური თეატრი თანაბრად არსებობს ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში. 1964 წელს როდესაც სტურუა პირველ სპექტაკლს დგამს...

**მ. ვ.** რას ნიშნავს „პოლიტიკური თეატრი“? თქვენ სწორად აღნიშნეთ, რომ საბჭოთა კავშირში და ე. ი. საქართველოშიც ე. წ. „საპროტესტო მოძრაობები“ არ იყო. არც შეიძლებოდა, რომ ყოფილიყო, ვინაიდან ხალხს საქართველოში 1921 წლიდან, გასაბჭოების შემდეგ, „ბოროტების იმპერიის“ დანგრევამდე (1991 წლამდე) „თავისუფლად სუნთქვის“ საშუალებაც კი არ ჰქონდა. ადამიანებს იჭერდნენ, ასახლებდნენ, ხერხებდნენ, მუდმივი შიშის ქვეშ ამყოფებდნენ. მასობრივი პროტესტი, საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა რესპუბლიკაში მხოლოდ 80-იანი წლების ბოლოს მოხშირდა. ხელოვნურად შექმნილი „ბოროტების იმპერია“ ინგრეოდა, იმ „მახინჯი“ სახელმწიფო წყობის და ეკონომიკური სიღუჩვირის გამო, რომელმაც დაახლოებით 70 წელი იარსება. „მახინჯმა სახელმწიფომ“ მაინც „მოახერხა“ და ქუჩაში მდგომ უიარაღო ადამიანთა პროტესტს ჯარის საშუალებით გაუსწორდა (გავიხსენოთ, თუნდაც, ამიერკავკასიის რეგიონი: თბილისსა და ბაქოში მომხდარი ამბები).

რას ნიშნავს „პოლიტიკური თეატრი“? მართალია, ეს ტერმინი უკვე დამკვიდრებულია, მაგრამ მე მაინც, სტურუას იმდროინდელ შემოქმედებას, სხვა მრავალთან ერთად, „პროტესტის თეატრს“ დავარქმევდი. ვადავხედოთ ისტორიას. მას შემდეგ, რაც კაცობრიობის

ისტორიაში გაჩნდა სახელმწიფო წყობილება, სახელმწიფო წყობილების „მახინჯი“ ფორმებიც მრავლად არსებობდა სხვადასხვა სახით. ადამიანები, ამ შემთხვევაში ხელოვანები, ასეთ დროს, პროტესტს თავის შემოქმედებაში გამოხატავდნენ. რობერტ სტურუასთან არ მისაუბრია ამ საკითხთან დაკავშირებით, მაგრამ შემიძლია მოვიყვანო ი. ლუბიმოვის ციტატა მისი ერთ-ერთი ინტერვიუდან.

კორესპონდენტი: „საბჭოეთის დროს თქვენ აშიშვლებდით „დღის ტრაგედიას“ (ანუ არსებობის, ყოფის ტრაგედიას **მ. ვ.**), აკეთებდით, როგორც იტყვიან, „პოლიტიკურ თეატრს“.

ი. ლუბიმოვი: „საერთოდ, მე ვცდილობდი „გამეშმველებინა ქალები“ და არა ტრაგედია. მე არ ვარ პოლიტიკოსი, მე ვცდილობდი გამეკეთებინა ისეთი თეატრი, როგორც უნდა იყოს თეატრი. მე კი მომაწერეს, თითქოს მე ვაგრძელებდი პოლიტიკური თეატრის ტრადიციებს, ეს არ არის მართალი.<sup>1</sup>

რობერტ სტურუა, აგრძელებდა რა ქართული თეატრალური სკოლის ტრადიციებს (მარჯანიშვილი, ახმეტელი), თავის სპექტაკლებში სიმბოლურ, მეტაფორულ ენას იყენებდა „პროტესტის“ გამოსახატავად. მივყვით ქრონოლოგიას: ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ (1965 წ.), ა. ცაგარელის „ხანუმა“ 1968 წ., ბ. ბრეხტის „სეჩუნელი კეთილი კაცი“ (1969 წ., 90-იანი წლების მეორე ნახევარში იგი კვლავ დგამს ამ პიესას), დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1969 წ.), ჰ. იბსენის „ექიმი შტოკმანი“ (1972 წ.), პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1974 წ.) და ა. შ. იგი თავისი სპექტაკლებით, მეტაფორული, სიმბოლური, სათეატრო ენის გამოყენებით ამხილებდა ტირანიის არაადამიანურ არსს. ყველაზე უფრო მწვავედ ეს საკითხები (იმ პერიოდის, 1960-იანის წლების ბოლო და 70-იანი წლების დასაწყისი) ამ დადგმებში გამოვლინდა.

**ლ. ხ.** თუ ჩვენ ვიტყვი, რომ სტურუა არის 1960-იანი წლების მოვლენების ტიპური წარმომადგენელი, ანუ ცნობიერად ამ პროცესების მონაწილეა, მოღვაწეობდა რა რუსთაველის თეატრში, რომელიც სახელმწიფო თეატრი იყო, ქმნიდა განსაკუთრებულ მიმართულებას, რასაც, იმ პერიოდში, შეიძლება ანდერგრაუნდიც გეწოდებინა. შეიძლება გეწოდებინა ექსპერიმენტული მიხედვები და ამავე დროს ამბოხი. ახალგაზრდა ხელოვანის ამბოხი იმ მოვლენების მიმართ, რომელიც არსებობდა. მიღებული დებულება იმისა, რაც შენ ახსენე წელან, რომ ქართული თეატრი სიმბოლურ-მეტაფორულ ენას იყენებდა, ეს მართალია, მაგრამ ეს, საბჭოთა კავშირში იქცა ფენომენად.

ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ ეს მხოლოდ ქართულია, თუმცა საქართველოს მეტი საშუალება ჰქონდა ასეთი თეატრის კეთებისა. მოსკოვიდან მოშორებით ყოფნა შეიძლება მეტ საშუალებას იძლეოდა. ვინაიდან, თუ შევადარებთ ამავე პერიოდის რუსული თეატრების მდგომარეობას, ვთქვათ, ლუბიმოვის სპექტაკლების ჩაბარების ოქმებს, ვნახავთ, რომ იქ ე. წ. „პრესი“ გაცილებით დიდი იქ, გაცილებით ძნელი იყო რაიმე „გაეპარებინათ“ სცენაზე. თავისუფლების ხარისხი ჩვენთან „მედარებით“ მეტი იყო. მოსკოვს ნაკლებად ადარდებდა „პროვინცია“. მაგალითად, თუ გავეცნობით სტატისტიკას, რამდენი უცხოელი ჩამოდიოდა საქართველოში 70-იან წლებში, ვნახავთ, რომ საბჭოთა კავშირში შემოსული ტურისტების საერთო ნაკადიდან მხოლოდ 2-3%. თუ გავითვალისწინებთ, იმ უცხოელებიდან რამდენი იყო ე.წ. „კაპიტალისტური ქვეყნებიდან“ და რამდენი ე. წ. „სოციალისტური ბანაკიდან“, პროცენტულად შეიძლება კიდევ უფრო ნაკლები გამოვიდეს. უცხოელ ტურისტთა „შემოდინება“ ძირითადად პეტერბურგსა და მოსკოვზე მოდიოდა, ვინაიდან სხვაგან არ უშვებდნენ. მოსკოვიდან, 100 კილომეტრის რადიუსზე რომ გასულიყო უცხოელი, მას სპეციალური ნებართვა უნდა აეღო უშიშროებიდან. კონტროლის მაქსიმუმი მოდიოდა მოსკოვსა და პეტერბურგზე, იქ, სადაც ბევრი იყო უცხოელი. გაცილებით ნაკლებ კონტროლს ასორცილებდნენ ე. წ. „პერიფერიებზე“. ამან განაპირობა ის ფაქტი, რომ „სიმბოლური, მეტაფორული ენა“ გაცილებით განვითარებული აღმოჩნდა ჩვენთან და ეს თანაბრად გადანაწილდა სხვადასხვა რეჟისორზე, სხვადასხვა ჯგუფზე.

**მ. ვ.** თქვენი მოსაზრება ამ საკითხთან დაკავშირებით ნათელი და გასაგებია. მაგრამ... სიმბოლურ-მეტაფორული ენით აზროვნება თეატრალურ ხელოვნებაში გაცილებით ადრე დაიწყო. ეს პროცესი იწყება მაშინ, როდესაც ფორმირებას იწყებს ე. წ. „სარეჟისორო თეატრი“ (XIX საუკუნის ბოლო – XX საუკუნის დასაწყისი).<sup>2</sup> იმის თქმა მინდა, რომ 60-იან წლებში, „სიმბოლურ-მეტაფორული თეატრი“ – ერთგვარი „რიმეიქი“ იყო სახეცვლილი ფორმებით. ამის ტრადიცია უკვე არსებობდა, არა მხოლოდ ევროპასა და რუსეთში, არამედ, საქართველოშიც. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანო დიდ ბრიტანეთში, ლონდონში „British Library“-ში გაკეთებული გამოფენა „მოდერნიზმი ევროპაში 1900-1937 წლები“ (გამოფენა 2007 წლის იანვარში გაიხსნა და 2008 წლის მარტამდე მიმდინარეობდა და იმდენად წარმატებული იყო, რომ შემდეგ პარიზშიც გადაიტანეს).

მასში, სხვა ევროპულ ქალაქებთან ერთად, თბილისიც ჩართული იყო. ამ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მაქსიმალურად ყველაფერი – წიგნები, ნახატები, პლაკატები, წერილები, ავტორთა ხმის ჩანაწერები, ფილმებიდან შექმნილი ვიდეორგოლები, ფილმები, კეთდებოდა მოხსენებები, და ა. შ. საქართველოდან, სხვა ექსპონატებთან ერთად, ნახვენები იქნა კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“, მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ-შვანთე“. მაია ციციშვილისა და თქვენს მიერ, წაითხული იყო მოხსენება იმ პერიოდის ქართული კულტურის შესახებ. „B.L.“-ის გამოფენა გავიხსენე, რადგანაც, იქ ძალიან კარგად წარმოჩნდა, რომ საქართველო და თბილისი XX საუკუნის დასაწყისში ინტელექტუალური და კულტურული სამყაროს ერთგვარ ოაზისად იქცა. არეულობა რუსეთში XX საუკუნის დასაწყისიდანვე იწყება, ქრონოლოგიურად ამას მოჰყვა პირველი მსოფლიო ომი 1914 წელს, რის შედეგადაც რუსეთი ძალიან „დასუსტდა“ ეკონომიკური თვალსაზრისით და შემდგომ უკვე 1917 წლის რევოლუცია. იმ ხანად, საქართველოში, რუსეთიდან და ევროპიდანაც ძალიან დიდი ე. წ. „ინტელექტუალური ნაკადის“ შემოდინება ხდება. საქართველო კულტურის, ხელოვნების ერთგვარ „ოაზისად“ იქცა. ყველა მიმდინარეობა, რომელიც XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისიდან არსებობდა ევროპულ თუ რუსულ კულტურასა და ხელოვნებაში, იდენტურად ვითარდებოდა თბილისსა და საქართველოში – ნატურალიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი და ა. შ.

**ლ. ხ.** დიას, გეთანხმებით. სანამ საბჭოთა უშიშროებამ არ დაიწყო თბილისის დაბლოკვა, თბილისი იყო ისეთივე კულტურული ცენტრი, როგორც სხვა ევროპული კულტურული ცენტრები. რა თქმა უნდა, გემართებს ზომიერების დაცვა. ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ თბილისი იყო ისეთივე კულტურის ცენტრი, როგორც პარიზი ან ლონდონი. ეს გამოფენა კარგად ახსენე, ვინაიდან, კიდევ ერთხელ გაესვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ თბილისი ჩართული იყო მსოფლიო კულტურაში მიმდინარე პროცესებში და, უფრო მეტიც... მაგალითად მოვიყვანოთ ძმები ზდანევიჩები, რომლებიც დედით ქართველები იყვნენ და მამით პოლონელები და რატომღაც, რაოდენ უცნაურადაც არ უნდა გვეჩვენებოდეს, მათ რუსულ კულტურას მიაწერენ, არც პოლონურსა და არც ქართულს. თბილისიდან ევროპაში წასვლის შემდეგ, ძმები ზდანევიჩები განაპირობებენ ევროპულ და ზოგადად მსოფლიო კულტურაში მიმდინარე პროცესების განვითარებას, კერძოდ

დადაიზმს და მთელ რიგ მიმდინარეობებს... თბილისი უშუალო მონაწილე იყო იმ ევროპული სახელოვნებო დარგების მიმართულებების განვითარებისა. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტორია. იმდროინდელი „თბილისური ავანგარდი“ მეტ-ნაკლებად ცნობილია. 80-იან წლებში, იტალიაში, ორი კონფერენცია ჩატარდა იმ პერიოდის ავანგარდზე და სამწუხაროდ, კონფერენციის მასალები დღემდე არ არის ნათარგმნი ქართულ ენაზე.

დღეს ჩვენ ბრძოლა გვჭირდება იმისთვის, რომ თბილისმა, საქართველომ დაიბრუნოს თავისი ადგილი მსოფლიო კულტურულ რუკაზე. ახლა, კონკურენცია ძალიან დიდია. დრო სულ უფრო მეტად გაჩვენებს, რომ ბევრი მოვლენა, რომელიც საქართველოში ხდებოდა, ხდება და მოხდება, აუცილებლად საჭიროებს ევროპულ, მსოფლიო კონტექსტში განხილვას. ეს არ არის ხელოვნური საკითხი, ეს არის აუცილებელი საკითხი. ჩვენ უნდა შევევუოთ იმას, რომ გავხდით მსოფლიოს მოქალაქეები. ჩვენ არ ვართ კონკრეტული პოლიტიკური, სახელმწიფო წყობის გადმონაშთი (საბჭოთა კავშირს ვგულისხმობ). ის, გაქრა და ამით დამტკიცდა, რომ საბჭოთა ატავიზმი იყო, დამტკიცდა, რომ არ შეიძლება ცივილიზებულ სამყაროში არსებობდეს ასეთი „ბოროტების იმპერია“. არსებობდეს დიდხანს (დრო პირობითი ცნებაა მ. ვ.), ვინაიდან ყველა იმპერია ქრებოდა მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორიაში და რჩებოდა მხოლოდ და მხოლოდ თავისუფალი დამოუკიდებელი ქვეყნები. ვერც ერთმა იმპერიამ ვერ იარსება, ყველაზე ხანგრძლივმა ეგვიპტურიდან დაწყებული დამთავრებული საბჭოთა იმპერიით. ყველა გაქრება. ეს არის საფუძველი დასავლური ცივილიზაციის ცნობიერების განვითარებისა. ეს არის – ურთიერთთანამშრომლობაზე, ურთიერთპატივისცემაზე აგებული საზოგადოებრივი წყობა. ამ პრინციპების გათვალისწინებით, ძალიან მნიშვნელოვანი ხდება, ყველა იმ მოვლენის გადაფასება, რომლითაც ჩვენ ქართულ კულტურას თავის საკადრის ადგილს მოვუძებნით მსოფლიო თანამეგობრობაში. აი, ეს, იქნება ძალიან მნიშვნელოვანი. ეს იქნება ძალიან მნიშვნელოვანი სტურუას შემოქმედების განსაზღვრისათვის.

**მ. ვ. სტურუას შემოქმედების განსაზღვრისათვის, მისი „სათეატრო ენის“ ფორმირების საკითხის გაანალიზებისათვის, აუცილებელი და საჭიროა მოკლე ისტორიული, კულტურული, სახელოვნებო ექსკურსის გაკეთება. გავიხსენოთ პერიოდი, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი ბრუნდება საქართველოში რუსეთიდან და**

რუსთაველის დრამატული თეატრის მთავარ რეჟისორად ინიშნება. ვგულისხმობ 1920-იან წლებს. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ამ პერიოდში თბილისი, და საერთოდ, საქართველო სახელოვნებო, კულტურის სხვადასხვა დარგში მოღვაწე ადამიანთათვის ერთგვარ „ოაზისად“ იქცა. ზემოთ ვთქვით, რომ იმხანად, საქართველოში, რუსეთიდან და ევროპიდანაც ძალიან დიდი ე. წ. „ინტელექტუალური ნაკადის“ შემოდინება ხდება. უფრო ადრე, ევროპაში და რუსეთში, კულტურაში არსებული პროცესები იდენტურად ვითარდებოდა ჩვენთანაც. 1917 წლის რუსეთის რევოლუციისაზე, 1921 წელს საქართველოს გასაბჭოებაზე როდესაც ვსაუბრობთ, არ უნდა დაგვაიწყდეს ერთი რამ. იმხანად, ევროპასა და რუსეთში, პირველმა მსოფლიო ომმა (1914-1918), ადამიანებს სულიერი, ფიზიკური დანაკლისის გარდა ეკონომიკური ვაკუუმებიც მოუტანა. ხალხი გამოხატავდა პროტესტს, ზოგი ქუჩაში გამოვიდა, ხელოვნები კი ამას თავის შემოქმედებაში ასახავდნენ. ბევრი მათგანი რევოლუციას შეხვდა, როგორც მხსნელს, განმათავისუფლებელ მოვლენას. არ დაგვაიწყდეს ისიც, რომ ევროპულ ქვეყნებში სახელმწიფო მმართველობის ფორმები უკვე შეცვლილი იყო (მაგალითად საფრანგეთი, ნიდერლანდების გაერთიანებული სამეფო და სხვ.). რუსეთის იმპერია უკვე „ზანზარებდა“, ცვლილებები უკვე მომწიფებული იყო, ხოლო ომმა დააჩქარა ამ ცვლილებების განხორციელება. აქედან გამომდინარე, ვინაიდან საქართველო, მაშინაც, რუსეთის იმპერიის პროვინცია იყო, ე. წ. ცვლილებებს, ისევე როგორც რუსეთში, ქართულ კულტურაში მოღვაწე ცნობილი პოეტები, მწერლები, რეჟისორები და სხვები ერთგვარი „სიხარულით“ შეხვდნენ. ბევრი მათგანი მალევე მიხვდა, რაშიც იყო საქმე, ზოგმა ქვეყანა დატოვა და უცხოეთში გადასახლდა, ზოგი დაიჭირეს და ზოგიც დახვრიტეს... მაგალითად მოვიყვან 20-იანი წლების დასაწყისის გაზეთ „კომუნისტის“ რამდენიმე ამონარიდს:

**განცხადება:** ვაცხადებ ჩემდამი რწმუნებულ სახელოვნო კომიტეტში შემავალ მთელ რესპუბლიკის დაწესებულებათა და ხელოვნათა საყურადღებოდ, რომ მათი საქმეების გამო მომმართონ პირადად მე, ან სახელოვნო კომიტეტის განყოფილების გამგეებს და არა სხვა რომელიმე უმაღლეს დაწესებულებათ. მთავარი სახელოვნო კომიტეტის თავმჯდომარე - **ვრ. რობაქიძე, მდივანი - შ. აფხაიძე/კომუნისტი, 1921, 28 ივლისი, გვ 2;**

**თეატრი და ხელოვნება:** [განცხადება საქართველოს ქალაქებში სახელმწიფო დრამატული სკოლების გახსნის შესახებ] // რესპუბლიკის

სათეატრო განათლების გამგის აკაკი ფალავას განცხადების თანახმად, სათეატრო სტუდიები იხსნება თბილისში - სახელმწიფო დრამის კანტორაში; ქუთაისში - ხელოვნების მუშაკთა კავშირში; ბათუმში - "ოღისთან;" ჭიათურაში - რეჟისორ ქორელთან; კომუნისტი, 1921, 23 სექტემბერი, გვ.2

**რუსთაველის თეატრის შესახებ** რევოლუციური კომიტეტის დადგენილება №101, 1921 წლის ნოემბრის 25, ტფილისის სასახლე: სახელმწიფო დრამის თეატრს (ყოფილი საარტისტო საზოგადოება) ეწოდოს "შოთა რუსთაველის თეატრი"//კომუნისტი, 1921, 26 ნოემბერი, გვ.3;

**თათბირი ქართული თეატრის შესახებ** განათლების სახალხო კომისარიატში: კრების თავმჯდომარის - გრ. რობაქიძის 6 წინადადება ქართული თეატრის კრიზისის დასაძლევად. თეატრში ლიტერატურული გამგის თანამდებობის. მოთხოვნა. სიტყვებით გამოვიდნენ კ. მარჯანიშვილი, აკაკი ფალავა, პაოლო იაშვილი და სხვ.//კომუნისტი, 1922, 15 ნოემბერი, გვ.3;

**„ცხვრის წყარო“:** პრემიერა რუსთაველის თეატრში 26 ნოემბერს. რეცენზენტი (რ. გ.) ქართული თეატრის მესიას უწოდებს კოტე მარჯანიშვილს განხორციელებული დადგმისა და ქართული თეატრის გადარჩენის გამო. მონაწილეობდნენ: თამარ ჭავჭავაძე, ტასო აბაშიძე, ელენე დონაური, აკაკი ვასაძე, უმანგი ჩხეიძე, შალვა ღამბაშიძე და სხვები//კომუნისტი, 1922, 28 ნოემბერი;

**კ. მარჯანიშვილი ქართული აკადემიური დასის მთავარი რეჟისორი:** [ინფორმაცია ხელოვნების კომიტეტის მიერ კოტე მარჯანიშვილის დანიშვნის შესახებ] // კომუნისტი, 1922, 7 დეკემბერი, გვ.3.<sup>3</sup>

იგივე ხდებოდა რუსეთშიც.

**ლ. ხ.** 1917-18 წლებში, რევოლუციის პერიოდში, როდესაც მეიერჰოლდი იყო კომისარი, პირველ ნაშრომებში ძალიან ბევრს წერდა მე-20 საუკუნის სათეატრო ხელოვნებაზე. უკვე ახსენებდა მონტაჟის პრინციპებს. წერდა იმის შესახებ, რომ შეიცვალა სათეატრო დრო. ეს ის პერიოდია, როდესაც ის იწყებს ექსპერიმენტებს ღია სივრცეში.

**მ. ვ.** ერთ პატარა დაზუსტებას შემოვიტან. მეიერჰოლდი ექსპერიმენტებს ღია ცის ქვეშ იწყებს ცოტათი უფრო ადრე, 1910 წელს. ის ღვამს კალდერონის პიესას „ჯვრის თაყვანისცემა“. დადგმა განხორციელდა პეტერბურგთან ახლოს, მწერალი ქალის

კრესტოვსკაიას მამულში „მოლოდიოჟნოეში“. აქ იყო არაჩვეულებრივი ბალი, რომელიც უერთდებოდა „ფინეთის ყურეს“. პატარა სასახლიდან „ფინეთის ყურემდე“ ეშვებოდა უზარმაზარი კიბე, პირობითად სასცენო სივრცე. ჩანაფიქრის მიხედვით სპექტაკლი მიმდინარეობდა ღამე, ჩირაღდნებით განათებული და მასში მონაწილეობდნენ მიმდებარე ტერიტორიებზე მაცხოვრებლები.<sup>4</sup>

**ლ. ხ.** გავიხსენოთ, როდესაც ვესწრებოდი „ასერგასის“ რეპეტიციებს (რობერტ სტურუამ ეს სპექტაკლი მ. კვესელავას ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით დადგა 1984 წ. მ. ვ.). მახსოვს, „ასერგასის დღე“ იყო დაახლოებით 6 საათის მასალა. ამ 6 საათიდან სტურუამ პრაქტიკულად მასალის „ჭრა“ დაიწყო. მე სხვა რეჟისორებთან ნაკლებად შევხვედრივარ ამ ხერხს. ახლა, ვლაპარაკობ ისეთ რაღაცაზე, რაც პრაქტიკულად არ დამუშავებულა თეატრმცოდნეობაში და ვფიქრობ არის ძალიან მნიშვნელოვანი. რობერტ სტურუა პირველ რიგში მუშაობს ტექსტზე და ტექსტიდან აკეთებს გარკვეულ კომპილაციას. არსებული ტექსტიდან ის ქმნის თავის ტექსტს. ამ შემთხვევაში ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ რომ პირველად, ასეთი სერიოზული ხერხი გამოიყენა მეიერჰოლდმა. იგი კინაღამ „ანათემას გადასცეს“, როდესაც გოგოლის „რევიზორს“ და როდესაც გრიბოედოვს მიაწერა თანაავტორად თავი, ანუ მეიერჰოლდი. მართალი იყო იმიტომ, რომ ტექსტი აიღო როგორც „მასალა“, ტექსტიდან შექმნა ახალი ვერსია და გადააქცია სპექტაკლად. სტურუა პირველ ეტაპზე აკეთებს ტექსტს, მერე ახორციელებს რა ამ ტექსტს სრულად სცენაზე, იწყებს მის მონტაჟს. პრაქტიკულად იყენებს კინო-ხერხს, კინომონტაჟის პრინციპს, როდესაც კინორეჟისორი იღებს გადაღებულ მასალას და შემდეგ ამონტაჟებს.

**მ. ვ.** მაგრამ კინოში ყოველთვის კეთდებოდა ლიტერატურული სცენარი, სარეჟისორო სცენარი, ტექნიკური სცენარი და ა. შ....

თანაც ასეთ ხერხს, პიესის ან ნაწარმოების ტექსტის მონტაჟს, ჩვენთან ჯერ კიდევ იყენებდა მარჯანიშვილი, დღეს კი რეჟისორთა უმრავლესობა მიმართავს ამ ხერხს, ჩვენთანაც და უცხოეთშიც. გარდა იმისა, რომ ტექსტის მონტაჟს აკეთებენ, აკეთებენ ერთ თემაზე შექმნილი სხვადასხვა ავტორის ტექსტის კომპილაციას, ცვლიან მოქმედების ადგილმდებარეობასაც. მაგალითად შემიძლია დაგისახელოთ; მათ კლიჩევსკას „ფედრა“, რომელიც ერთად ვნახეთ პოლონეთში; ეიმუნტას ნეკროშიუსის – „ოტელიო“, „ფაუსტი“, „ჰამლეტი“; ოსკარას კორშუნოვასის „რომეო და ჯულიეტა“;

„პაძლეტი“, ჯორჯო სტრელერის 1947 წელს დადგმული „არლეკინი, ორი ბატონის მსახური“ (აქ პიესის სათაურში ვხვდავთ ცვლილებას, კ. გოლდონის პიესის სათაურია „ორი ბატონის მსახური“) და ა. შ.

**ლ. ხ.** რასაკვირველია... ეს პროცესი ძალიან მინიშვნელოვანია. ვინაიდან სათეატრო ნაწარმოები, სპექტაკლი არის ცოცხალი, დროში არსებული, რომელსაც დასაწყისი აქვს, დასასრული აქვს. კინო კი, რომელსაც მე ვუწოდებ, ქიმიურ, ფიზიკურ თეატრს, ვინაიდან პროცესი იქ ერთხელ ფიქსირდება. თეატრში არ ხდება პროცესის ამ სახით დაფიქსირება. მიუხედავად ამისა, ამ ცოცხალი ორგანიზმში ხდება მონტაჟის ხელოვნების შეტანა. მეიერჰოლდი შემთხვევით არ ვახსენებ, მეიერჰოლდი უკვე ბევრს წერდა როგორც თეორეტიკოსი, მონტაჟის შესახებ. ეიზენშტეინი იყო მეიერჰოლდის მოსწავლე. მეიერჰოლდის სტუდიაში სწავლობდა ეიზენშტეინი, იუტკევიჩი... ეიზენშტეინი ევროპულ სივრცეში, ისევე როგორც გრიფიტი ამერიკაში – მონტაჟის მქადაგებლები იყვნენ. ეიზენშტეინი მეიერჰოლდის მოსწავლეა და არ არის გასაკვირი, რომ სწორედ მეიერჰოლდმა, სათეატრო რეჟისორმა გადასცა ეს ცოდნა. შემდგომ ეიზენშტეინი გახდა ე. წ. მონტაჟის „მამა“. რეგოლუციის შემდგომ მეიერჰოლდი ერთი პერიოდი აღლუმებს დგამდა. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი. მიხეილ რომის ფილმში „ლენინი ოქტომბერში“ არის ცნობილი ეპიზოდი ზამთრის სასახლის აღებისა. ძალიან ცოტამ იცის, რომ ზამთრის სასახლის აღება კინოში გადავიდა თეატრალური დადგმიდან, რომელიც მეიერჰოლდმა გააკეთა მოედანზე.

**მ. ვ. დიახ, 1918 წელს ეს დადგა მეიერჰოლდმა რეგოლუციის წლისთავის აღსანიშნავად და გადაიღო მიხეილ რომმა. შემდეგ საბჭოთა ხელისუფლება ამტკიცებდა, რომ ეს იყო ქრონიკა.**

**ლ. ხ.** ანუ, ეს იყო ექსპერიმენტები, ახლა ეს ითვლება კინოკლასიკად. რომის ფილმი „ზამთრის სასახლის აღება“ იქცა რეგოლუციის სტერეოტიპად და შემდგომ ამას აჩვენებდნენ მსოფლიოს, როგორც რეგოლუციის სტერეოტიპს. ეს იყო ნაყოფი მეიერჰოლდის შემოქმედებისა. მეიერჰოლდი მაშინ წერდა მონტაჟზე, ტექსტთან ახალ მიდგომებზე და იმაზე, რომ სპექტაკლი უნდა ყოფილიყო 45 წუთი, მაქსიმუმ, 1 საათი. მან თანამედროვე თეატრის თვალსაზრისით გაცილებით გაუსწრო დროს. მეიერჰოლდი უკვე მე-20 საუკუნის დასაწყისში ამბობდა, რომ ცხოვრება აჩქარდა, ადამიანი არ არის მზად უფრო მეტს გაუძლოს, ანუ მიიღოს რაციონალურად სასარგებლო ინფორმაცია. მეიერჰოლდი, აქედან გამომდინარე, იყო ის რეჟისორი,

რომელიც კლასიკურ ტექსტებს ამონტაჟებდა და სთავაზობდა მის მოკლე ვარიანტებს. ეს არის ძალიან მნიშვნელოვანი.

თუ, ჩვენ, სტურუას ტექსტის მონტაჟირების ხერხს განვიხილავთ, როგორც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრინციპს მისი შემოქმედებისა (რომელიც „სამზარეულოა“ იმისა, თუ როგორ აწყობს ის ტექსტებს), შემდგომში უკვე აღმოჩნდება, რომ სტურუა თანაბრად მიჰყვება ევროპულ პროცესებს.

როდესაც ჩვენ ვლაპარაკობთ XX საუკუნის რეჟისურაზე, განსაკუთრებით მეორე ნახევარზე – სტრელერი, ბრუკი, გროტოვსკი, რანკონე, პიტერ შტაინი, შერო, ვიტეზი და ა. შ. რომლებიც „ამინდს ქმნიან“ სათეატრო ხელოვნებაში, ამათ რიცხვში რასაკვირველია სტურუას თავისი ადგილი უკავია. მე არ მინდა იმის თქმა, რომ სტურუამ აღმოაჩინა ახალი ხერხები. შეიძლება ვთქვათ, რომ გროტოვსკიმ აღმოაჩინა, ბრუკმა აღმოაჩინა, რანკონიმ გააკეთა მთელი რიგი აღმოჩენები, რომლებიც ჩვენთან სამწუხაროდ არ იცინან. სტრელერს სხვათაშორის ახალი ხერხები არ აღმოუჩენია.

**მ. ვ. სტრელერს ხერხი არ აღმოუჩენია? ჯორჯო სტრელერმა – ლეგენდად ქცეულმა რეჟისორმა პაოლო გრასისთან ერთად, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ახალი თეატრი შექმნა იტალიაში, მილანის „პიკოლო თეატრი, ევროპის თეატრი“. მის მიერ 1947 წელს დადგმული „არლეკინი, ორი ბატონის მსახური“ კი დღემდე ცოცხალი სპექტაკლია და ანშლაგებით მიღის მსოფლიო თეატრებისა და სათამაშო მოედნების სივრცეში. (სულ ახლახანს ეს სპექტაკლი ქართველმა მაცურებელმაც იხილა თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე მარჯანიშვილის თეატრში).**

**ლ. ხ.** ლაპარაკი მაქვს თეატრალურ ფორმებზე, გამომსახველობითი ენის თვალსაზრისით. ანუ ახალი ფორმები, რომლითაც თეატრი განვითარდებოდა. სტრელერმა მაგალითად უზარმაზარი წვლილი შეიტანა იტალიური თეატრის განვითარებაში და ამით, მან დააბრუნა იტალიური სათეატრო და სამსახიობო სკოლა „მსოფლიო თეატრში“ და ა. შ..

**მ. ვ. ამ საკითხში ვერ დავეთანხმებით. ძველი ფორმების გადაშეშავება, საკუთარ ის შეტანა ძველ ფორმებში, ახალი ფორმის შექმნაზე მიგვითითებს.**

მარჯანიშვილმაც გააკეთა აღმოჩენები, თაიროვის „კამერული თეატრი“, ვთქვათ შექმნილი იყო მარჯანიშვილის მიერ, ეს უკვე ყველამ ვიცით.

**ლ. ხ.** რა თქმა უნდა – მარჯანიშვილმა, მეიერჰოლდმა, თაიროვმა და ა. შ. სტურუაზე ჯერ გვიჭირს ამის თქმა. ალბათ, რაც უფრო კარგად შევისწავლით მსოფლიო თეატრს, სტურუას მსოფლიო თეატრის კონტექსტში, მით უფრო კარგად გამოჩნდება სად, რა, როდის... ვფიქრობ იმ ნაკრებით ხერხებისა, რომელსაც იყენებდა სტურუა, ყოველგვარი ტექნიკური ხერხების გამოყენების გარეშე, თავის სათეატრო დადგმები, მაქსიმალურად მიუახლოვდა კინოხელოვნების ენას.

**მ. ვ.** ალბათ იმიტომ, რომ მას თავად ძალიან უნდოდა ყოფილიყო კინორეჟისორი და კინოხელოვნებას კარგად იცნობს.

**ლ. ხ.** მაგრამ, უცნაური არის ის, რომ მან ეს გააკეთა მხოლოდ მწირი თეატრალური ხერხების გადაფასების საფუძველზე. შეგნებულად არ ვლაპარაკობ კონცეპტუალურ მიდგომებზე. ვფიქრობ რომ უფრო მნიშვნელოვანია გამომსახველობითი ენის დადგენა და მერე შეიძლება ვთქვათ კონცეფციაზე საუბარი. სტურუას დროს რომ ყოფილიყო ის მულტიმედიაური საშუალებები, რომელიც დღეს არის, ვფიქრობ, რომ ჩვენ გვექნებოდა სერიოზული მულტიმედიაური თეატრი სტურუასაგან. გავიხსენოთ მისი სპექტაკლები, როდესაც სათეატრო სივრცეში მიდიოდა სხვადასხვა კინოხედების გამოყენება, მაგალითად გამსხვილება, მსხვილი ხედები, საერთო ხედები.

**მ. ვ.** კინოხერხებს, თავის სპექტაკლებში მარჯანიშვილიც იყენებდა. გავიხსენოთ ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“; სადაც უშუალოდ კინოპროექცია ქონდა გამოყენებული (1928 წლის 3 ნოემბერს ამ დადგმით ქუთაისში ხსნის ახალ სახელმწიფო თეატრს, დღევანდელი მარჯანიშვილის თეატრი). „ურიელ აკოსტაში“ (ა. გუცკოვის პიესის მიხედვით) კი ე. წ. „კინოხერხებს“: მონტაჟს, ხედების გამსხვილებას, სასცენო სივრცეში ერთდროულად სხვადასხვა პლანზე მოქმედებას და ა. შ. მიმართავდა. ქართულ სცენაზე ეს სპექტაკლი სამჯერ თუ ოთხჯერ აღადგინეს და ამიტომ ჩვენ და ჩვენს შემდგომ თაობებსაც კარგად გვახსოვს.

**ლ. ხ.** კიდევ ერთ სერიოზულ რაღაცას ვახსენებ, რომელიც მთლიანად ემთხვევა ევროპულ ძიებებს. 1967-68 წლებში, ბრიტანეთში მოღვაწეობდა პოლონელი რეჟისორი მოროვიჩი, რომლის პროდიუსერი იყო ტელმა ჰოლტი. ტელმა ჰოლტი ჩვენთან ცნობილი პიროვნებაა, ვინაიდან მან გაიყვანა სტურუა რაუნდჰაუზში. არავინ არ იცოდა ის, რომ ტელმა ჰოლტი იყო პროდიუსერი, რომელიც პირველი აფინანსებდა იმ ტიპის ექსპერიმენტებს ბრიტანეთში, რომელიც მან

დაინახა შემდეგ საქართველოში, კერძოდ სტურუას სპექტაკლებში. მოროვიჩი იყო პირველი რეჟისორი, რომელმაც ბრიტანულ სცენაზე შექსპირის პოეტური ტექსტი გადაიტანა პროზაულ ტექსტში. მან გადათარგმნა შექსპირის პიესები ინგლისურიდან ინგლისურზე და ლექსი შეცვალა პროზად. ესეც ემთხვევა ე. წ. „სტუდენტური მოძრაობის“ პერიოდს, მათ ექსპერიმენტებს. მან ასევე პირველმა გამოიყენა შექსპირის ტექსტის ღია მონტაჟი – შეკვეცა, შემცირება, სცენების გადაადგილება. ჩვენ ეს შეიძლება დაუკავშიროთ რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“ მთავარ პრინციპს. მთავარი პრინციპი იყო ის, რომ მოხდა ახალი თარგმანის დაკვეთა. ისეც დავუბრუნდები ევროპულ ტრადიციებს. ევროპული თეატრი თითქმის ყოველთვის უკვეთავდა ახალ თარგმანს. ეს არის ძალიან მნიშვნელოვანი. ისინი ამბობდნენ, რომ ენა იმდენად იცვლება, რომ თარგმანი უნდა იყოს ადეკვატური თანამედროვე საზოგადოებისა. თუ ამას ერთმანეთთან დავაკავშირებთ, „რიჩარდ III“ დადგმა მთლიანად ეწერება „ევროპულ მიდგომასთან“ „ევროპულ პროცესში“. შეიძლება დღეს ძალიან იოლია იმაზე საუბარი, რომ – ინგლისში პროზაში განახორციელეს შექსპირის დადგმა. არ უნდა დაგვაკვიწყდეს, რომ ბრიტანელები დიდი სიფრთხილით ეკიდებიან შექსპირთან დაკავშირებულ ყოველი სახის ექსპერიმენტებს. აქვე შემიძლია გავიხსენო, რომ ინგლისში 80-იანი წლები იმით გამოირჩეოდა, რომ ჰამლეტი ხან მაცივრიდან გამოდიოდა, ხან გაზქურაში შედიოდა და ა. შ. ეს ყველაფერი ხდებოდა, აქ ამაზე არ არის ლაპარაკი.

თეატრის ისტორიაში სერიოზულ რეაქციას იწვევს ისეთი სპექტაკლები, სადაც ექსპერიმენტებთან ერთად ჩვენ ვღებულობთ მაღალმხატვრულ სპექტაკლს. ექსპერიმენტი შეიძლება ბევრგან მოვიძიოთ, მაგრამ შედეგი – არა. თეატრის ისტორიას რჩება ისეთი დადგმები, სადაც ყველაფერი შერწყმულია. შეიძლება იყოს სპექტაკლები, სადაც რაღაც მიგნებები იყო, მაგრამ სპექტაკლი არ შედგა, ვერ შედგა, არ იარსება და არ იცოცხლა. ამის საუკეთესო მაგალითი ანტონენ არტოა. მისი ყველა სპექტაკლი, რომელმაც მერე უზარმაზარი გავლენა მოახდინა სათეატრო სამყაროზე, თავის დროზე მაყურებელმა, საზოგადოებამ არ მიიღო.

შექსპირთან დაკავშირებით ინგლისელები ძალიან ეჭვიანები არიან. ისინი არ პატიობენ არც გადაკეთებებს, არც წერტილ-მძიმეს. ალბათ, ამიტომაც მოროვიჩის ექსპერიმენტები ინგლისური თეატრის ისტორიაში ჩაწერილია და მის სახელთან არის დაკავშირებული

მრავალი ცვლილება – ახალი დადგმისა და ახალი მიდგომებისა. მოროვიჩი გავიხსენე, იმიტომ რომ, ის უშუალოდ შექსპირის ინტერპრეტაციებთან იყო დაკავშირებული.

ევროპული იდეები საქართველოში მკვიდრდება. მაგალითად, თეპურ ჩხეიძე არასდროს არ მალავდა იმას, რომ შექსპირის დადგმის დროს მთლიანად ეყრდნობოდა იან კოტის მოსაზრებებს. იან კოტი პოლონელი თეორეტიკოსია, რომელმაც ძალიან დიდი გავლენა იქონია თანამედროვე თეატრმცოდნეობაზე ბეკეტის, შექსპირის ანალიზის თვალსაზრისით. ის ამერიკული უნივერსიტეტების პროფესორი, გროტოვსკის ახლო მეგობარი და ძალიან საინტერესო თეორეტიკოსი იყო.

**მ. ვ. რობერტ სტურუას „სათეატრო ენის“ კვლევისას, არ უნდა დავგავიწყდეს, რომ საქართველოში ბრეხტი პირველად დაიდგა 1964 წელს. რეჟისორმა დიმიტრი ალექსიძემ რუსთაველის თეატრში განახორციელა ბერტოლტ ბრეხტის პიესა „სამგროშიანი ოპერა“. თუმცა სპექტაკლს დიდი წარმატება არ ჰქონდა, მან ვერ მიაღწია იმ სრულ განზოგადებას, რომელსაც ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკა და, კერძოდ, ეს პიესა ითხოვდა.**

60-იანი წლების დასაწყისიდან ქართულ თეატრში, კერძოდ კი რუსთაველის თეატრში იწყება რომანტიკული თეატრის პრინციპების უგულბედელობა. იწყება ძიებები ახალი რეჟისორული სტილისტიკის დამკვიდრებისათვის. ეს პროცესი, ზოგადად და კონკრეტულად შექსპირთან მიმართებაში, საბჭოთა კავშირის თეატრალური სამყაროს მასშტაბით მიმდინარეობდა.

შექსპირის გააზრება თანამედროვე დრამის, ბრეხტის თეატრის პოზიციებიდან, სამოციანი წლების დასაწყისში, რუსთაველის თეატრში პირველად მიხეილ თუმანიშვილმა შექსპირის სამი პიესის დადგმით განხორციელა – „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ 1964 წელს, „მეფე ლირი“ 1966 წელს და „იულიუს კეისარი“ 1967 წელს. ამ სპექტაკლების გაანალიზება ცალკე მსჯელობის საგანია. ამ სამი დადგმიდან გამოვყოფ „ზაფხულის ღამის სიზმარს“. მ. თუმანიშვილის ეს დადგმა ე. წ. „ჩაგარდნილ სპექტაკლად“ ითვლება. თავის დროზე კი იგი „კრიტიკის ქარცეცხლში“ იქნა გატარებული. მიხეილ თუმანიშვილს საყვედურობდნენ ნოვატორობას, ტრადიციისგან განდგომას, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ერთ სპექტაკლში აღრევას, ეკლექტიზმს, მხატვრული პოზიციის მერყეობას და ა. შ. რაც მთავარია, კაცხავდნენ მსახიობების თამაშის პირობითობას და უარყოფდნენ ამგვარი თამაშის მანერას დრამატულ თეატრში.

აკრიტიკებდნენ მიხეილ თუმანიშვილის ძიებებს, ცდებენ ქართულ თეატრში ბრეხტისეული ესთეტიკის შემოტანისათვის. ამ გარემოებამ დღეს ჩვენში შეიძლება დიდი გამოიწვიოს, რადგანც ის ბრალდებები, რომლებიც მის „ჭინჭრაქასა“ (გ. ნახუცრიშვილის პიესის მიხედვით) და „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ დადგმებს წაუყენეს, ჩვენ ვალიარებთ რობერტ სტურუას შემოქმედებაში და, კერძოდ, შექსპირის „რიჩარდ III“ დადგმაში. შეიძლება „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ მართლაც არ გამოუვიდა მ. თუმანიშვილს, მაგრამ სტურუას მიერ შექსპირის „რიჩარდ III“ ახლებურად წაკითხვისა და დადგმის წინამძღვრები სხვასთან ერთად, შეიძლება ვეძებოთ „ზაფხულის ღამის სიზმარში.“ უბრალოდ, ლოგიკურად არ შეიძლება, რომ „ჭინჭრაქასა“ და „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად არ ემოქმედა რობერტ სტურუას რეჟისორული სტილისტიკის ჩამოყალიბებაზე, რადგანაც სწორედ „პრინციპული“ ეკლექტიზმი, რომლისთვისაც ასე კაცხავდნენ თუმანიშვილს მრავლადაა სტურუას თითქმის ყველა დადგმაში და მათ შორის „რიჩარდ III“-ში.

**ლ. ხ.** ამიტომაც ყველაზე სწორი იქნება, რომ ჩვენ გავაკეთოთ ჩამონათვალი იმ სათეატრო პროცესების, მოვლენების და ფაქტებისა, რამაც განაპირობა სტურუას სათეატრო მოდელი. ჩვენ ვერ ვიტყვით, კონკრეტულად რომელი. ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს არის ლუბიძის სპექტაკლები, რომლებმაც საბჭოთა სინამდვილეში დააბრუნეს ის გამომსახველობითი ფორმები, რაც იყო მეიერჰოლდთან და სხვებთან 20-იან წლებში. თუ მაგალითისთვის ავიღებთ ლუბიძის 60-იანი წლების დასაწყისში დადგმულ სპექტაკლებს, ვნახავთ ძირითად ხერხებს, რომლებსაც ჩვენ შემდგომში საუკეთესო სახით ვხედავთ სტურუას სპექტაკლებშიც. ლუბიძის რესურსი არის მეიერჰოლდი, ბრეხტი და ა.შ., როდესაც სცენაზე გვაქვს მრავალფუნქციური მეტაფორები, როდესაც ერთი ნივთი ან საგანი, სპექტაკლის განმავლობაში მეტაფორიზაციას განიცდის. ეს ძალიან კარგად ჩანს უკვე რუსთაველის თეატრის ბევრ სპექტაკლში. ეს არ არის მხოლოდ სტურუასთან. ეს უკვე დაწყებულია „ანტიგონეში“, „სამანიშვილში“, როდესაც რეჟორმა შემოდის სათეატრო სივრცეში და სცენიდან ქრება მძიმე, მოუქნელი დეკორაციები, ჩნდება აბსტრაქტული სივრცე. ჩვენ უნდა მივაქციოთ ყურადღება, რომ ჩნდება ახალი სცენოგრაფია, რომელიც ჯერ კიდევ 10-იან წლებში გვხვდება ევროპაში და დაკავშირებულია აბიასთან, კრეგის ექსპერიმენტებთან. ეს ბრწყინვალედ

ჰქონდათ ატაცებული ოცხელს და გამრეკელს. მოხდა ძველის განახლება და თავიდან შემოტანა. ბრესტის ეპიკური თეატრი ჩვენთან არ იყო სრული მასშტაბით. ჩვენთან იყო ხერხების გამოყენება. ამ შემთხვევაში, ლოგიკურია ვთქვათ, რომ შენ გიჩნდება განსაზღვრება – ეკლექტიზმი... ამ შემთხვევაში ეკლექტიზმი არა იმ თვალსაზრისით, რომ ხელოვნების ნაწარმოები არის დანაწევრებული. ამ შემთხვევაში ჩვენ გვაქვს საქმე ისეთ სათეატრო მოდელთან, როდესაც მრავალი ხერხის, სხვადასხვა, განსხვავებული ხერხის გამოყენებით ჩვენ ვღებულობთ ერთ მთლიანს. დავუბრუნდეთ კინოხერხებს. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტი. ეს პირველად ვნახე ლუბიმოვთან, მაგრამ საუკეთესო სახით განვითარდა სტურუასთან. ვგულისხმობ იმას, როდესაც მუსიკა თეატრში ისევე გამოიყენება, როგორც კინოში. მუსიკა არ არის რაღაც ცალკეული ეპიზოდებისთვის გამოყენებული, ამ შემთხვევებში ის არის ცალკე, სრული დრამატურგია. მაგალითად ლუბიმოვის „განთიადი აქ ჩუშია“-ში (А Зори здесь тихие) მთელ სპექტაკლში იყო უწყვეტი ხმაური – ჩიტი, წყალი და ა.შ., ეს იყო 60 წუთი უწყვეტი ხმაური.

**მ. ვ.** კიდევ ერთხელ გავიმეორებ, რომ იური ლუბიმოვი და რობერტ სტურუა თეატრალურ ხელოვნებაში, როგორც რეჟისორები, თითქმის ერთდროულად მოდიან. თანამედროვე „სათეატრო ენის“ ძიებები, რომელიც აისახა მათ სპექტაკლებში ერთდროულად იყო მომწიფებული ევროპაში, რუსეთსა და საქართველოშიც.

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

1. Жур. «Театрал» 2.04.2009, <http://taganka.theatre.ru/lubimov/13317/> Ю. Любимов: „Мне пришили «политический театр»“;

2. იხ.: „საუბრები რობერტ სტურუას სათეატრო ენაზე“ ჟურ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (43), 2010.;

3. გაზ. „კომუნისტი“, 1921 წ. 23.09; 1921 წ. 26.11; 1922 წ. 15.11; 1922 წ. 28.11; 1922 წ. 7.12;

4. [ru.wikipedia.org/wiki/Мейерхольд,\\_Всеволод\\_Эмильевич](http://ru.wikipedia.org/wiki/Мейерхольд,_Всеволод_Эмильевич);

- ა. ვასაძე, „მოგონებები, ფიქრები“, წიგნი პირველი, შ რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომც. „კენტავრი“, 2010.;
- Э. Гугушвили, Котэ Марджанишвили; М. : 1979;
- ვ. კიკნაძე, „საუბრები ქართულ თეატრზე“, 1979;
- ვ. კიკნაძე, „ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები“, თბ., 1982;
- ნ. გურაბანიძე, „რეჟისორი რობერტ სტურუა“, თბ.: 1997;
- ჟურ., „თეატრალური მოამბე“, დიალოგი „ეკარყვარეზე“, №4, 1974;
- ნ. გურაბანიძე, „ეკარყვარე“, ჟურ., „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, , №7;
- დ. მუმლაძე, „რეჟისორის შემოქმედებითი პორტრეტი“, ჟურ., „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, №12;
- გაზ., „კავკასიონი“, პარიზი, 1964, №9;
- გაზ., „კულტურა“ 2006, №12 (29);
- გაზ., „კულტურა“ 2008, №2 (40);
- თეატრი აბსურდი“ ჟურ., „H2SO4“ 1924’ №1, გვ. 46;
- [http:// dic.academic.ru](http://dic.academic.ru);
- Жур. «Театрал» 2.04.2009, <http://taganka.theatre.ru/lubimov/13317/> Ю. Любимов: „Мне пришили «политический театр»“;
- „საუბრები რობერტ სტურუას სათეატრო ენაზე“ ჟურ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (43), 2010 წ.;
- გაზ. „კომუნისტი“, 1921 წ. 23.09; 1921 წ. 26.11; 1922 წ. 15.11; 1922 წ. 28.11; 1922 წ. 7.12;
- [ru.wikipedia.org/wiki/Мейерхольд,\\_Всеволод\\_Эмильевич](http://ru.wikipedia.org/wiki/Мейерхольд,_Всеволод_Эмильевич).