

### სათმატრო ენის რაობა

XX საუკუნეში ლინგვოსემიოტიკის განვითარებასთან ერთად სახელოვნებო მეცნიერებაში გააქტიურდა „ხელოვნების ენის“ კვლევის საკითხი. XX ს. მეორე ნახევარი იქცა მეტაკულტურული პრობლემების ეპოქად. ხდება მითოლოგიური აზროვნების ზოგიერთი მახასიათებლის რეგენერაცია. არანაკლებ მნიშვნელოვანია მხატვრული ენების გამოყენება კულტურის მეტამექანიზმების განსავითარებლად. ერთი რომელიმე მხატვრული ენის, როგორც კულტურის მეტაენის გამოყოფასთან ერთად, ვითარდება სხვა ტენდენცია – მეტახელოვნების შექმნა: მეტაპოეზიის (პოეზია პოეზიაზე), მეტაფერწერის (ფერწერა ფერწერის ენის აღმწერი), მეტათეატრის (თეატრი გამაანალიზებელი თეატრის ენის), მეტაკინემატოგრაფის. ამ თვალსაზრისით სემიოტიკის გამოჩენა კანონზომიერია არა მარტო მეცნიერების ისტორიის პერსპექტივაში, არამედ როგორც ფაქტი კულტურის თვითორგანიზაციისა. „თუკი ჩვენ შევთანხმდებით, რომ ევოლუცია არის ცვლილება სისტემის წევრების თანაფარდობისა, ფუნქციისა და ფორმალური ელემენტების ცვლილება, – ევოლუცია აღმოჩნდება „ცვლილებად“ სისტემებისა. ეს ცვლილებები ეპოქიდან ეპოქამდე ატარებენ, ხან ნელ, და ხანაც ნახტომისებრ ხასიათს და არ გულისხმობენ უცაბედ და სრულ განახლებასა და შეცვლას ფორმალური ელემენტებისა, მაგრამ გულისხმობენ ახალ ფუნქციას ამ ფორმალური ელემენტებისა“.<sup>1</sup>

რას ნიშნავს „ხელოვნების ენა“? ტერმინში „ენა“ მეცნიერები გულისხმობენ ყველანაირ საკომუნიკაციო სისტემას, რომელიც სარგებლობს განსაკუთრებული სახით განლაგებული ნიშნებით. სემიოტიკა ენას განიხილავს როგორც ნიშანთა სისტემას,

---

1. Ю. Н. Тынянов, Поэтика, История литературы, Кино Изд. Наука, Москва 1977, С. 281.

---

---

კომუნიკაციის საშუალებას. წინამდებარე ნაშრომში ჩვენ არ ვაპირებთ ენის ბუნების ლინგვისტურ ანალიზს, ჩვენ მხოლოდ შეგახსენებთ, თუ რა მნიშვნელობა აქვს მას თავისთავად, გარდა იმისა, რომ იგი იდეების გამტარებელია.

„მართლაც, რა არის ენა? ჩვეულებრივ მას განიხილავენ როგორც საშუალებას, შექმნილს ადამიანის მიერ თავისივე მსგავსთან კომუნიკაციისათვის, აქედან გამომდინარე, როგორც რაღაც ხელოვნურს. ძალიან ადვილია იმის დამტკიცება, რომ ეს თვალსაზრისი მცდარია. თუკი ენა მართლაც ხელოვნურად შეიქმნა, იგი უნდა არსებულიყო თავის აღმოცენებამდე, ვინაიდან ადამიანებს აუცილებლად მოუწევდათ მიემართათ სიტყვებისადმი, რათა მოელაპარაკებინათ მათ მნიშვნელობაზე. აქედან გამომდინარე ენა არ შექმნილა ხელოვნურად. ეს არის ისეთივე ბუნებრივი მოვლენა, როგორიც თავად ადამიანია. აქვე უნდა განვმარტოთ, რომ ენა – სოციალური მოვლენაა: მისი მიზანია – კომუნიკაცია, რომელიც ამავე დროს მის მიზეზსაც წარმოადგენს“.<sup>1</sup>

პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, მხატვრული ნაწარმოების, როგორც ასახვის აღქმის, ეგზისტენციალურ-მნიშვნელოვანი პროცედურის ფონზე, თანამედროვე სახელოვნებო მეცნიერებაში დგება საკითხი მისი ენის შესახებ, როგორც საერთო ენის გამონახვისა ავტორსა და მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს და ა. შ. შორის. კომუნიკაციის ყოველი აქტი თავის თავში შეიცავს ინფორმაციის გადამცემსა და მიმღებს, ხოლო იმისათვის, რომ მიმღებმა გაიგოს გადამცემის შეტყობინება, აუცილებელია, მათ შორის არსებობდეს საერთო შუამავალი – ენა.

თანამედროვე სახელოვნებო მკვლევრები, იმაზე დაყრდნობით, რომ ყოველნაირი სისტემა, რომელიც ორ ან უფრო მეტ ადამიანს შორის კომუნიკაციის საშუალებაა, შეიძლება განსაზღვრული იყოს როგორც ენა, ამტკიცებენ, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს თავისი განსაკუთრებული ენა გააჩნია. „ხელოვნება კომუნიკაციის ერთ-ერთი საშუალებაა. იგი აზოცრელებს კავშირს გადამცემსა და მიმღებს შორის

---

1. Марсель Мартен, Язык Кино, изд. Искусство, Москва 1959 г. С.19);

(ის, რომ ზოგჯერ, ორივე შეიძლება გაერთიანებული იყოს ერთ სახეში, საქმის ვითარებას არ ცვლის, ისევე როგორც, მოლაპარაკე ადამიანი საკუთარ თავში აერთიანებს მოსაუბრესა და მსმენელს), გვაძლევს ეს ჩვენ უფლებას განვსაზღვროთ ხელოვნება, როგორც განსაკუთრებული სახით ორგანიზებული ენა? – სვამს კითხვას ცნობილი ლინგვისტი, ლიტერატურისა და ხელოვნების მკვლევარი, ფილოსოფოსი იური ლოტმანი და იქვე იძლევა პასუხს, რომ ვინაიდან ხელოვნება შეიცავს კომუნიკაციას, მას აუცილებლად აქვს ამ კომუნიკაციის განსახორციელებლად ორგანიზებული სისტემა, ანუ ენა. აქედან გამომდინარე, ჩვენ შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკის, ფერწერის, თეატრის, ზოგადად, ხელოვნების ენაზე.

„ენა, უპირველეს ყოვლისა, აზრობრივი სფეროა; და ენის ნიშნები აზრობრივი ნიშნებია, ხოლო თავის აზრს ისინი იძენენ იმ საგნებისგან, რომლებსაც ისინი აღნიშნავენ; ასე რომ, ეს საგნები, რომლებიც მანამდე იყო უცნობი, ნაკლებ განსაზღვრული და ადამიანის ცნობიერებისათვის ბუნდოვანი, მხოლოდ აქ პირველად იძენენ თავის აზრს, თუმცა ეს აზრი მათთვის დამახასიათებელი იყო მანამდეც, ადამიანის მიერ მათ გამოსახვამდე და ადამიანამდეც კი, მაგრამ ეს არ იყო ენობრივი აზრი, და, შეიძლება ითქვას ადამიანური აზრი, ადამიანთა მიერ გამოსახული და შეცნობილი, არამედ აზრი რეალურ-მატერიალური“.<sup>2</sup>

ყოველ ენას აქვს თავისი განსაზღვრული სტრუქტურა. თუკი ხელოვნება კომუნიკაციის საშუალებაა და, აქედან გამომდინარე, ენაა, მაშინ ამ ენას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს თავისი ნიშანთა სისტემა, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი (განსაზღვრული) სახით მოწყობილი. საკითხის ამგვარად დასმა იძლევა საშუალებას მივუდგეთ ხელოვნებას ორი

---

1. Ю. Лотман, Об Искусстве, Структура художественного текста, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005 г. Искусство как язык, с. 19);

2. А. Ф. Лосев Проблема символа и реалистическое искусство, Москва, изд. Искусство, 1976. С.106.

განსხვავებული თვალსაზრისით.

პირველ რიგში, მას აქვს ყველა სხვა ენასთან რაღაც საერთო და მეორეც, მას გააჩნია მხოლოდ მისთვის, როგორც განსაკუთრებული ენისთვის, დამახასიათებელი, რაც ასხვავებს მას ამ ტიპის სხვა სისტემებისგან. იური ლოტმანი გამოჰყოფს ენების სამ ტიპს. „ცნება „ენა“ აერთიანებს:

ა) ბუნებრივ ენებს (მაგალითად: რუსული, ფრანგული, ესტონური, ჩეხური);

ბ) ხელოვნურ ენებს: მეცნიერების ენები (მეტაენები სამეცნიერო აღწერისთვის), პირობითი სივანალების ენები (მაგალითად საგზაო ნიშნები) და ა. შ.;

გ) მეორადი ენების მეორად მოდელირებად სისტემებს – კომუნიკაციური სტრუქტურები, დაშენებული ბუნებრივ-ენობრივ საფეხურზე (მითი, რელიგია).“<sup>1</sup> და ასკვნის, რომ ხელოვნება – მეორადი მოდელირებადი სისტემაა, ხოლო „მეორადი ენასთან მიმართებაში“ არ უნდა გავიგოთ, როგორც „გამომყენებელი ენისა, როგორც მასალისა“.

ვინიადან ადამიანის ცნობიერება არის ენობრივი შემეცნება, მისი ყველა სახეობა, მათ შორის ხელოვნებაც, შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მეორადი მოდელირებადი სისტემები. ამრიგად, ხელოვნება წარმოადგენს ერთგვარ, მეორად ენას, ხოლო ხელოვნების ნიმუში ამ ენაზე შექმნილ ტექსტს. ავტორი, შემოქმედი მის მიერ შექმნილი ენობრივი სისტემით, გადასცემს ინფორმაციას მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს და ა. შ. სწორედ ამ ენის მეშვეობით მყარდება კონტაქტი ინფორმაციის გადაცემსა და მიმღებს შორის, ადრესატსა და ადრესანტს შორის. იმავდროულად, ადრესატი შეიძლება იყოს ერთი ან მრავალი. მხატვრული ტექსტის ინფორმაციული სისავსე მიიღწევა იმით, რომ მიუხედავად მისი რთული, ხშირად ბოლომდე გაუგებარი შინაგანი მექანიზმისა, სტრუქტურული კანონზომიერება არ ამცირებს მასში ინფორმაციულობას. ამ

1. Ю. Лотман, Об Искусстве, Структура художественного текста, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005 г. Искусство как язык, с. 21.

ინფორმაციის გადაცემას მკვლევრებმა პირობითად უწოდეს მხატვრული კომუნიკაცია და განსაზღვრეს, რომ მხატვრული კომუნიკაციის მონაწილე იღებს ინფორმაციას არა მხოლოდ შეტყობინებიდან, არამედ იმ ენიდანაც, რომელზეც ესაუბრება მას ხელოვნება. მხატვრული კომუნიკაციის აქტში არასდროს არის შეუმჩნეველი, ავტომატიზირებული, წინასწარ განჭვრეტილი სისტემა. აქედან გამომდინარე, მხატვრული ურთიერთობისას ესთეტიკური კონტექსტის ენამ და ტექსტმა იმავე ენაზე, მთელი ურთიერთობის განმავლობაში უნდა შეინარჩუნონ მოულოდნელობა. მხატვრული კომუნიკაცია თითქოსდა ქმნის ურთიერთსაწინააღმდეგო სიტუაციას. ვინაიდან ის რაც მოულოდნელია – არაკანონზომიერია, ხოლო რაც არაკანონზომიერი, არასისტემურია, არ შეიძლება გადაიცეს, ვინაიდან ნიშანთა საზღვრებს გარეთ რჩება. „ამ საწყისი წინააღმდეგობიდან მხატვრული ტექსტი ორი გზით გამოდის. პირველი დაკავშირებულია იმასთან, რომ ერთი და იგივე ტექსტი ესადაგება ორ სტრუქტურულ ნორმას. ის, რაც ტექსტში ერთი ნორმატივი პოზიციიდან შემთხვევითია, მეორისთვის აღმოჩნდება კანონზომიერი. ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული ორი საწინააღმდეგო სისტემის სისავსე, ერთიმეორის გადაფარვისას ქრება და ტექსტი მთელ მანძილზე ინარჩუნებს ინფორმაციულობას“.<sup>1</sup>

თუკი ხელოვნების ნაწარმოები მე რაიმეს მატყობინებს, თუკი ეს ემსახურება კომუნიკაციის მიზნებს გადამცემსა და მიმღებს შორის, მაშინ მასში შეიძლება გამოიყოს: შეტყობინება – ის რაც გადაიცემა და ენა – საერთო აბსტრაქტული სისტემა გადამცემისთვისაც და მიმღებისთვისაც, რომელიც შესაძლებელს ხდის თავად კომუნიკაციის აქტს. მექანიზმების მსგავსების და განსხვავებების აღმოჩენამ და აღწერამ თანამედროვე ლინგვისტიკას ხელი შეუწყო არა მხოლოდ

---

1. Ю. Лотман, Об Искусстве, Структура художественного текста, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005 г. Искусство как Монтаж, с. 327.

ღრმად ჩასწვდომოდა ისეთ რთულ საზოგადოებრივ მოვლენას, როგორც არის ენა, არამედ შექმნა სქემა კომუნიკაციისა და ნიშანთა სისტემის ზოგადი თეორია. სემიოტიკური თვალსაზრისიდან კულტურა შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც რთულად ორგანიზებული ნიშნობრივი მექანიზმი. მის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ მთლიანობის უზრუნველყოფელი შინაგანი კავშირები რეალიზდება სემიოტიკური კომუნიკაციების მეშვეობით.

შეიძლება ითქვას, რომ კულტურას ახასიათებს პოლიგლოტიზმი. არც ერთი კულტურა არ შეიძლება დაკმაყოფილდეს ერთი ენით. ყველაზე ცოტა შეიძლება ვისაუბროთ ორი პარალელური ენის თანაარსებობაზე – სიტყვიერი და გამომსახველობითი. ნებისმიერი კულტურის დინამიკა შეიცავს სემიოტიკური კომუნიკაციების კრებულის გამრავლებას. სხვადასხვა სახის ელემენტების თანაარსებობა – ფართოდ მიღებული საშუალებაა ხელოვნებაში. უფრო მეტიც, ზოგიერთი მხატვრული სტილი ორიენტირებულია ელემენტების შეჯახებაზე, მწვავე კონფლიქტზე, მაგრამ როგორი სტილიც არ უნდა ავირჩიოთ – კონტრასტებით გამოაცხადებული თუ ჰარმონიით შთაბეჭდილების შემქმნელი – მისი მექანიზმის საფუძველში შეიძლება აღმოვაჩინოთ თანაარსებობა და წინააღმდეგობა ელემენტებისა, კონსტრუქციის ის შინაგანი წინააღმდეგობა, რომლის გარეშეც „ტექსტს“ ჩამოერთმეოდა მხატვრული ინფორმაციულობა. მხატვრული ნაწარმოები არის ნაკრები ხერხებისა.

ღინგვოსემიოტიკოსები, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამტკიცებენ, რომ ხელოვნება განსაკუთრებული სახით ორგანიზებული ენაა, აქედან გამომდინარე ჩვენ შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკის, ფერწერის, კინოს, თეატრის და ა.შ. ენაზე. უშუალოდ რობერტ სტურუას სათეატრო ენის კვლევამდე, ჩვენ შევეცდებით გავაანალიზოთ, თუ რას წარმოადგენს ზოგადად „სათეატრო ენა“. „სათეატრო ენაზე“ საუბრისას უნდა განისაზღვროს ნიშნების ის ერთობლიობა, რომლებიც ამ ენას ქმნიან.

სცენური ქმედება, როგორც ერთიანობა მსახიობებისა

რომლებიც მოქმედებენ და ახორციელებენ საქციელს, სიტყვიერი ტექსტები მათ მიერ წარმოთქმული, დეკორაციები და რეკვიზიტები, განათება, მუსიკალური გაფორმება წარმოადგენს მნიშვნელოვანი სირთულის ტექსტს, რომელიც იყენებს სხვადასხვა ტიპისა და ხარისხის პირობითობის ნიშნებს. თუმცა ის ფაქტი, რომ სცენური სამყარო თავისი ბუნებით ნიშნობრივია, ანიჭებს მას განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან თვისებებს. ნიშანი თავისი არსით წინააღმდეგობრივია: ის მუდამ რეალურია და მუდამ ილუზორულია. რეალურია იმიტომ, რომ ნიშნის ბუნება მატერიალურია; იმისათვის, რომ იქცეს ნიშნად, ანუ გარდაიქმნას სოციალურ ფაქტად, მნიშვნელობა რეალიზებული უნდა იქნას რაიმე მატერიალურ სუბსტანციაში. ნიშნის ილუზორულობა იმაში მდგომარეობს, რომ ის ყოველთვის მოჩვენებითია, ანუ ასახავს არა მის გარეგნულ სახეს, არამედ რაღაც სხვას. წინააღმდეგობა რეალურსა და ილუზორულს შორის ქმნის სემიოტიკური მნიშვნელობების იმ გარემოს, რომელშიც ცხოვრობს ყოველი მხატვრული ტექსტი. სცენური ტექსტის ერთ-ერთი განსაკუთრებულობა გამოყენებული ენების მრავალფეროვნებაა.

ჟესტები ეწოდებათ განსაზღვრული მნიშვნელობების მატარებელ მოძრაობებს. ფიქსირებული მნიშვნელობებით დაკავშირებული ფონემების შეთავსებას – სიტყვები. უფრო განზოგადებული მიდგომისას შეიძლება ვისაუბროთ ნიშნებზე – სიმბოლოებზე – გამოხატვის ნებისმიერ საშუალებაზე, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი მნიშვნელობების მატარებლებზე. ნიშნები არსებობს სხვადასხვა ტიპის, რაზეც დამოკიდებულია მათი პირობითობის ხარისხი. ნიშნები ისეთი ტიპისა, როგორც არის „სიტყვა“ პირობითად აერთიანებენ ზოგიერთ მნიშვნელობას განსაზღვრულ გამოხატულებასთან. გამომსახველობითი („ხატოვანი“) ნიშნები აერთიანებენ შინაარს გამოსახვასთან, რომლებიც ფლობენ გარკვეულ მსგავსებას. ნებისმიერ ადამიანთაშორის ურთიერთობას, რომელიც ეყრდნობა განსაზღვრული წესებით დარეგულირებულ ნიშანთა სისტემას, შეიძლება ვუწოდოთ ენობრივი. ამ სისტემებსა და მათი მეშვეობით ურთიერთობების პირობებს შეისწავლის სემიოტიკა.

ვინაიდან ეს არის მეცნიერება ურთიერთობებზე, შეტყობინებების გადაცემაზე, ადამიანთა მიერ სხვა ხალხისა და საკუთარი თავის გაგება – არგაგებაზე, სოციალურ-კულტურული ფორმების კოდირებაზე – მას აქვს საზოგადოებრივი ხასიათი.

ადამიანთა გარკვეულ ქმედებებს ერთიანი გეგმით, ცნობიერი ან არაცნობიერი პროგრამით განხორციელებულს, ეწოდება ქცევა. მაგალითად, სამუშაო ქცევა და ნიშნობრივი. ნიშნობრივი ქცევა ვლინდება თამაშებრივი ხასიათის რთულ ფორმებში და ხდება ძირითადი ყველა ხალხისთვის. ნიშნობრივი ქცევის სფეროა: ზეიმი, თამაში, საზოგადოებრივი და რელიგიური დღესასწაულები.

თამაშებრივი ქცევის სპეციფიკა მის არაერთგვაროვნებაშია: თამაში გულისხმობს ერთდროულ რეალიზაციას პრაქტიკული და პირობითი ქცევისა. მოთამაშეს ახსოვს, რომ იგი იმყოფება არა რეალურ, არამედ პირობით – თამაშის სამყაროში. იმავდროულად იგი განიცდის სინამდვილესთან მიახლოებულ ემოციებს. თამაშის ქცევის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ერთდროულად იცოდე და არც იცოდე, გახსოვდეს და გავიწყდებოდეს, რომ სიტუაცია გამოგონილია. თამაშის ხელოვნება სწორედ ორმაგი ქცევის ჩვევების დაუფლებაშია. ნებისმიერი „ამოვარდნა“, როდესაც ქრება „ვითომ“, ანგრევს თამაშს. თამაში – შემოქმედებითი აზროვნების ერთ-ერთი მექანიზმია, რომელიც პასიურად კი არ მისდევს რომელიმე წინასწარ მოცემულ პროგრამას, არამედ ორიენტირებულია შესაძლებლობების რთულ და მრავალმხრივ უწყვეტობაზე. ამგვარად, ცხოვრებაში, რომელიც სცენის მიღმა ვითარდება, არსებობს მასალები, რომელთაგან იგება თეატრალური სამყარო. აღსანიშნავია, რომ ეს მასალები თავისთავად ჯერ კიდევ არ ქმნიან თეატრს. იმისთვის, რომ ეს მოხდეს, მათ უნდა შეეხოს ხელოვნება.

სათეატრო ხელოვნება ფლობს თავის სპეციფიკურ ენას. თეატრალური ენის ერთ-ერთ საფუძველს წარმოადგენს სცენის მხატვრული სივრცე. თეატრალური სივრცე ძირითადად ორ ნაწილად იყოფა: სცენა და მაყურებელთა დარბაზი, რომელთა შორის მყარდება ურთიერთობები. არსებობს დადგმები,

სადაც სივრცე სამ ნაწილად იყოფა, სცენა, სცენა-სცენაზე და მაყურებელთა დარბაზი. სივრცის ამგვარი დაყოფა იმ შემთხვევაში გამოიყენება როდესაც სპექტაკლში თამაშდება „თეატრი-თეატრში“. ასეთი დაყოფა სივრცისა არც ისე ხშირია. ძირითადად სივრცე ორი ნაწილისგან შედგება. საუბარია ურთიერთდაპირისპირებაზე არსებულსა და არარსებულს შორის. არსებობა და რეალობა ამ ორი თეატრალური ნაწილისა თითქოსდა რეალიზდება ორ სხვადასხვა განზომილებაში. მაყურებლის თვალსაზრისით, ფარდის აწვევისა და პიესის დაწყების მომენტიდან მაყურებელთა დარბაზი წყვეტს არსებობას. ყველაფერი რამაშის აქეთა მხარეს ქრება. მისი უტყუარი რეალობა ხდება უჩინარი და მთლიანად უთმობს ადგილს სცენური მოქმედების ილუზორულ რეალობას. სცენის თვალსაზრისით, არ არსებობს მაყურებელთა დარბაზი. თეატრი მოითხოვს ადრესატის არსებობას, ამ ადრესატის ყოფნას სცენაზე არსებულ დროში და იმავდროულად აღიქვამს მისგან მომავალ სიგნალებს (მღუმარების, მოწონების და გაკიცხვის, დაძრახვის ნიშნებს), შესაბამისად ვარირებს ტექსტით.

სცენური სივრცე გამოირჩევა ნიშნობრივი გაჯერებულობით – ყველაფერი, რაც სცენაზეა, იღებს ტენდენციას, განიმსჭვალოს დამატებითი მნიშვნელობებით. მოძრაობა იქცევა მნიშვნელობის მატარებელ ჟესტად, ნივთი – დეტალად. ყოველი მოქმედება სავსე უნდა იყოს საკუთარი მნიშვნელობით და იმავდროულად გამზადდეს შემდეგისათვის, კიდევ უფრო მნიშვნელოვნისათვის. სცენური სამყარო თავისი ბუნებით ნიშნობრივია, რაც ანიჭებს მას განსაკუთრებულ, არსებით თვისებებს. „არსებობს სცენური სივრცე, როგორც რეალური მოცემულობა და არსებობს დრამატული სივრცე, როგორც მისი რეფერენტი. დრამატულ სივრცეს პატრის პავი განმარტავს როგორც მაყურებლისა თუ მკითხველის მიერ წარმოსახვაში შექმნილ სივრცეს. სცენური სივრცე დრამატული სივრცის რეფერენციას ახდენს. ის მაყურებლის წარმოსახვის წარმართვისა და მოდელირების ფუნქციას კისრულობს. დრამატული და სცენური სივრცის ურთიერთ სინთეზის საფუძველზე იქმნება ე. წ. მაყურებლის შიდა სივრცეც, სცენური სივრცის საბოლოო ფორმირებას

მაყურებლის მეს თვითპროექცია ასრულებს, მხოლოდ ასეთი თვითპროექციის გზით განხორციელებული სემიოტიზაციის გზით იძენს სივრცეთა გადაკვეთის ეს ფიზიკური წერტილი სრულფასოვან საზრისს“.<sup>1</sup>

სცენური ქმედების საფუძველია მსახიობი, მოთამაშე ადამიანი, ჩაკეტილი სცენურ სივრცეში. მაგრამ, სწორედ ეს სცენური ქმედების ძირეული ელემენტი იძენს ორმაგ სემიოტიკურ მნიშვნელობას. სცენაზე ვითარდება მოვლენათა ჯაჭვი, გმირები სხვადასხვა საქციელს ახორციელებენ, ერთი სცენა ცვლის მეორეს. თავის შიგნით ეს სამყარო ცხოვრობს არა ნიშნობრივი, არამედ რეალური ცხოვრებით. ყოველ მსახიობს „სჯერა“ როგორც საკუთარი, ასევე პარტნიორის და მთლიანობაში მოქმედების რეალურობისა სცენაზე. მაყურებელი კი არის ესთეტიკური და არა რეალური განცდის ზემოქმედების ქვეშ. მაყურებელი სხვანაირად იქცევა: რა განცდებიც არ უნდა ჰქონდეს, გაუნძრევლად რჩება სავარძელში. სცენაზე მყოფი ადამიანებისათვის ხდება მოვლენა, დარბაზში მყოფთათვის კი მოვლენა წარმოადგენს საკუთარი თავის ნიშანს. „მსახიობს მიჰყავს დიალოგი ორ სხვადასხვა სიბრტყეზე: გამოხატული ურთიერთობა მას აკავშირებს მოქმედების სხვა მონაწილეებთან, ხოლო არაგამოხატული ჩუმი დიალოგი – მაყურებელთან. ორივე შემთხვევაში იგი გვევლინება არა დაკვირვების პასიურ ობიექტად, არამედ კომუნიკაციის აქტიურ მონაწილედ...“<sup>2</sup> განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სცენაზე დეკორაცია და რეკვიზიტი. დეკორაციისა და რეკვიზიტის სემიოტიკური ბუნება უფრო გასაგები გახდება, თუკი შევადარებთ მის ფუნქციასა და გამოყენებას კინოში. თეატრალურ და კინოდარბაზში

1. თამარ ბოკუჩავა „თეატრალური ნაწარმოები როგორც „ტექსტი“ და სტრუქტურა“ სამეცნიერო კონფერენციის მასალები II, გამომ. კენტავრი, 2010 წ. გვ. 14;

2. Ю. Лотман, Об Искусстве, Структура художественного текста, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005 г. Про-странство сцены, с. 592.

მაყურებელი მთელი სანახაობის განმავლობაში ერთსა და იმავე ფიქსირებულ მდგომარეობაშია, მაგრამ მათი დამოკიდებულება იმ ესთეტიკურ კატეგორიასთან, რომელსაც ხელოვნების სტრუქტურულ თეორიაში ეწოდება „თვალთახედვა“, ძლიერ განსხვავებულია. თეატრალური მაყურებელი ინარჩუნებს ბუნებრივ თვალთახედვას სანახაობაზე, რომელიც განისაზღვრება მისი თვალის ოპტიკური ურთიერთობებით სცენისადმი. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ეს პოზიცია უცვლელია. კინომაყურებლის თვალსა და ეკრანზე გამოსახულებას შორის, არსებობს შუამავალი – ოპერატორის მიერ მიმართული კინოაპარატის ობიექტივი. მაყურებელი თითქოს გადასცემს მას თავის თვალთახედვას. ხედი და რაკურსი კინოგამოხატვის აქტიური ელემენტებია. დეკორაციების და საგნების (რეკვიზიტის) ფუნქციები კინოსა და თეატრში განსხვავებულია. საგანი თეატრში მხოლოდ მსახიობის თამაშის ატრიბუტია, კინოში იგი შეიძლება იყოს სრულყოფილიანი მოქმედი პირი. ეს, კერძოდ, განისაზღვრება შესაძლებლობით – საგანი გადაღებული იქნას მსხვილი ხედით, კადრების რიცხობრივი ზრდის მეშვეობით მასზე ყურადღების შეჩერებით და სხვ. კინემატოგრაფში დეტალი თამაშობს, თეატრში იგი გათამაშდება. თეატრში და, უფრო მეტად, კინოში საგანი, რეკვიზიტი მეტაფორის, სიმბოლოს როლის მატარებელია. მეტაფორებს და სიმბოლოებს შეიძლება ჰქონდეს ძალიან რთული და მრავალმხრივი მნიშვნელობა. გამოვყოფთ სამი სახის მეტაფორა-სიმბოლოებს: პლასტიკურ მეტაფორებს, დაფუძნებულებს წმინდად გარეგნულ მსგავსებაზე ან გამოსახულების კონტრასტზე. დრამატულ მეტაფორებს: ისინი თამაშობენ როლს ქმედებაში, და, შემოაქვთ განმარტებითი ელემენტი, ხელს უწყობენ მონათხრობის გაგებას. დაბოლოს, არსებობს მეტაფორების მესამე კატეგორია – იდეოლოგიური, ვინაიდან მათი მიზანია – მაყურებლის ცნობიერებაში დაბადოს იდეა, რომელიც სცილდება სცენაზე ან კადრში არსებული მოქმედების ზღვარს, ემსახურებიან იდეების გამოხატვას, რომელიც ბევრად სცილდება მონათხრობის ჩარჩოებს, რომელშიც ისინია ჩართულია და ასახავენ რეჟისორის დამოკიდებულებას კაცობრიობის წინაშე მდგარ,

ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემებისადმი. საბოლოო ჯამში გამოხატავენ განსაზღვრულ მსოფლმხედველობას. „მეტაფორა – ეს ნიშანია და ერთდროულად ილუსტრაცია; ამგვარად, ეს ენის ელემენტი. მეტყველების ტონი, მისი რიტმული აგებულება – ეს ენობრივი ელემენტებია, რომლებიც სხვადასხვა ამოცანას ასრულებენ“<sup>1</sup>. საზღვრის შეგრძნება, მხატვრული სივრცის ჩაკეტილობა თეატრში უფრო ძლიერად არის გამოხატული ვიდრე კინოში. ამას მივყავართ მოდელირების ფუნქციის მნიშვნელოვან ზრდასთან. თუკი კინო თავისი „ბუნებრივი“ ფუნქციით მიიღტვის იმისკენ, რომ იყოს აღქმული როგორც დოკუმენტი, ეპიზოდი სინამდვილიდან, ცხოვრების მოდელის სახე, თეატრისათვის არანაკლებ „ბუნებრივია“ აღქმული იქნას, როგორც სინამდვილის განსახიერება, უკიდურესად განზოგადებული სახით.

იმისათვის, რომ შესაძლებელი იყოს შეტყობინების გაგზავნა და მიღება, იგი შესაბამისად უნდა იყოს კოდირებული და დეკოდირებული. როდესაც ჩვენ ვსაუბრობთ სპექტაკლზე, უპირველეს ყოვლისა, განვსაზღვრავთ, რას ნიშნავს „ტექსტი“ სპექტაკლში. ჩვენ, რა თქმა უნდა, შეგვიძლია ვისაუბროთ ამა თუ იმ სპექტაკლზე, როგორც ერთიან ტექსტზე. იგი უპასუხებს ამ გაგების ძირითად ნიშანთვისებებს: გამოხატულებით, გამიჯვნით, ერთიანი მნიშვნელობით. მატერიალური გამოხატულება მიიღწევა თავად დადგმის ფაქტით; გამიჯვნა – ნათლად გამოხატული ნიშანთვისებებით. სპექტაკლი მატარებელია მთელი რიგი ცალკეული შეტყობინებებისა, იმავდროულად გააჩნია მთლიანობის, ინტეგრირებულობის მნიშვნელობა და ასრულებს რაღაც ერთიან კულტურულ ფუნქციას.

დრამატურგის თვალსაზრისით პიესა, რომელიც არ დადგმულა თეატრში – სრულყოფილი ტექსტია, თეატრის თვალსაზრისით – ეს მხოლოდ მნიშვნელოვანი კომპონენტია სასცენო ტექსტის შესაქმნელად. დრამატურგისთვის პიესა შეიძლება იყოს შეტყობინება მკითხველისადმი ადრესირებული.

1. Питер Брук, Пустое Пространство, Секртов Нет, М. 2003 г. Типография «Наука», Театр как таковой С. 165).

თეატრისათვის შეტყობინება შეიძლება იყოს მხოლოდ სცენური დადგმა. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება – მისი განუყოფელი, ორგანული ნაწილია და ერთდროულად იგი რიგ შემთხვევაში შეიძლება განხილული იქნას, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი ფაქტი. საქმის ვითარებიდან გამომდინარე, სპექტაკლის ერთიანი ტექსტი იგება, სულ ცოტა, სამი საკმაოდ დამოუკიდებელი სუბიექტისაგან. პიესის სიტყვიერი ტექსტიდან, რომელსაც ქმნიან მსახიობები და რეჟისორი, მუსიკალურ-მხატვრული გაფორმებით და განათებით. ტექსტის შექმნის ყოველ რგოლში – ავტორისაგან, რეჟისორისაგან, წამყვანი მსახიობისგან, სტატიისტიკისა და გამნათებლის ჩათვლით, – ზორციელდება ორმაგი ქცევა. ერთი მხრივ, ავტორი არ არის თავისუფალი ტრადიციებთან, მაყურებლის გემოვნებასთან, ეპოქის იდეებთან მიმართებაში, რეჟისორი შებოჭილია ავტორის ჩანაფიქრით და ა. შ.. მაგრამ, მეორე მხრივ, ყოველ რგოლში იგულისხმება პარტნიორობაც, თანაშემოქმედებაც, ანუ თავისუფლება. სისტემა „სცენა – მაყურებელი“ ვითარდება თამაშის მოდელის მიხედვით.

სპექტაკლი გადასცემს ინფორმაციას შექმნილი ტექსტის მეშვეობით. მაყურებელი კი უმეტეს შემთხვევაში ადეკვატურად აღიქვამს ინფორმაციას. ეს ეფექტი მიიღწევა, იმიტომ, რომ სპექტაკლის შემქმნელებიც და მაყურებელიც – არიან ერთი ისტორიულ-კულტურული ეპოქის ადამიანები, ჩართულები საერთო სოციალურ, კულტურულ და ფსიქოლოგიურ კოდებში. თეატრი – ერთ-ერთი ყველაზე მეტად ძველი და გლობალური ხელოვნებაა მსოფლიო კულტურისათვის. თავისი არსებობის ათასწლეულების განმავლობაში მან დააგროვა მდგრადი საშუალებების არსენალი, ნებისმიერი იდეურ-მხატვრული, სცენური რეფორმების პირობებში შენარჩუნებული. ეს სტაბილური სემიოტიკური კარკასი წარმოადგენს თითქოსდა უნივერსალურ მთარგმნელს, რომელიც უზრუნველყოფს მინიმუმ თანაზიარობას. ყოველი ჭეშმარიტად მხატვრული ტექსტი შეიცავს მხატვრულ ენას და ამ ენის შესწავლა-გაგებას. აქედან გამომდინარე, პროცესი უნიკალური ტექსტის გარდაქმნისა საერთო მხატვრულ ენად, გენიოსის ქმნილება

– ზოგადნაციონალური კულტურული მონაპოვარი აღარ გვაოცებს.

სემიოტიკური აქტი – არ არის მხოლოდ გამგზავნიდან მიმღებამდე რაღაც გარკვეული სახის შეტყობინების გადაცემა. ეს არის რთული პროცესი, მისი მიმდინარეობის დროს ინფორმაციის გადამცემა და მიმღები გარდაიქმნებიან, ტრანსფორმირდებიან, ურთიერთქმედებენ. ეს არის ცოცხალი პროცესი, რომლის მსვლელობისას ყველა კომპონენტი იმყოფება რთული კონფლიქტის მდგომარეობაში და ამჟღავნებს სიმყარესა და ცვალებადობას, გაგებასა და ვერ გაგებას. მაყურებლის ჩართვა კოლექტიური ცნობიერების სისტემაში, რომელიც გულისხმობს სხვის ხედვას, როგორც პარტნიორისა კომუნიკაციაში, სუბიექტი და არა საგანი, აქცევს თეატრს საზოგადოებრივი მორალის სკოლად.

თეატრი ანსამბლური ხელოვნებაა. ანსამბლზე ორიენტირება სასცენო სემიოტიკის ერთ-ერთი თავისებურებაა. ყოველი მხატვრული ტექსტი სემიოტიკურად მეტნაკლებად არაერთგვაროვანია, მაგრამ მხოლოდ „ანსამბლის“ ცნება გარდაიქმნება ერთ-ერთ წამყვან კონსტრუქტივის ტულპრინციად. იგი მდგომარეობს მხატვრული გამოხატვის სხვადასხვაგვარი საშუალებით პრინციპულ ორიენტაციაში. ანსამბლურობის თეორიაში დიდი მნიშვნელობა აქვს ნიშნთა სისტემების ორი განსხვავებული ტიპის თანაარსებობას: ერთიმეორისგან გამიჯნულ (დისკრეტულ) ნიშნებს, განცალკევებულ სისტემას და სადაც ერთი ნიშნის მეორისგან გამიჯვნა ძნელია და შეუძლებელი, ხოლო მნიშვნელობის მატარებელი თავად ტექსტია. ასეთ (არადისკრეტულ) სისტემაში მთელი ტექსტი გვევლინება რთულად აგებულ ნიშნად. სპექტაკლის ვერბალური ნაწილი ისწრაფვის მნიშვნელობების დისკრეტული გადმოცემისკენ, ქმედითი – არადისკრეტულისკენ. ეს საწყისი „ბუნებრივი“ ორიენტაცია ექვემდებარება შემდგომ გართულებას: სიტყვიერი ტექსტის ელემენტები, სპექტაკლის პლასტიკურ დეტალებთან და ერთმანეთში გადახლართულნი, კარგავენ თავის აზრობრივ სათითოობას და შედუღაბდებიან არადისკრეტულ მთელში, ზემნიშვნელობის მატარებელში. სპექტაკლში ერთდროულად

შეიძლება წარმოიქმნას როგორც არადისკრეტული ტექსტი, ასევე ზეაწეული (ზეამაღლებული) მნიშვნელობები. სცენური ანსამბლურობის მთავარი თვისებაა: სხვადასხვის ერთიანობა და სხვადასხვაობა ერთიანობაში. „ხელოვნების ყველა სახეობა დაკავშირებულია მხატვრული ურთიერთობის პრობლემებთან, ანუ სემიოტიკასთან. მაგრამ მისი ასპექტების სხვადასხვაობას და მრავალწახნაგოვანებას ცოტა მათგანი ესადაგება. გრიმიდან და მიმიკიდან დაწყებული დარბაზში მაყურებლის ქცევის ნორმებით დამთავრებული, თეატრალური სალაროდან, რიტუალიზებულ „თეატრალურ ატმოსფერომდე“ – თეატრში ყველაფერი სემიოტიკაა. მისი სახეობები იმდენად რთული და სხვადასხვაა, რომ სცენას სრულიად საფუძვლიანად შეიძლება ვუწოდოთ სემიოტიკის ენციკლოპედია“.<sup>1</sup>

განსაკუთრებული ადგილი თეატრში – ანსამბლურ ხელოვნებაში – აქვს მუსიკას. თეატრის სამყაროში მუდმივად ჟღერს მუსიკა, რომელიც ქმნის განსაკუთრებულ ატმოსფეროს, რაღაც ახალ განზომილებას, რომელიც მუდმივად ამდიდრებს მას, განმარტავს, ხანდახან ასწორებს, ხანდახან აძლევს მიმართულებას, ყოველ შემთხვევაში, ახდენს მის ორგანიზებას დროში. „მუსიკა, – ეს არის უხილავი ენა, რომლის მეშვეობითაც „არაფერი“ უეცრად იძენს ფორმას: მისი დანახვა შეუძლებელია, მაგრამ შესაძლებელია შეგრძნება“.<sup>2</sup> მუსიკამ ხელი უნდა შეუწყოს გამთლიანებას და არ უნდა შემოიფარგლოს თანხლებით ან მაყურებელზე შთაბეჭდილების მოხდენით. იგი შეუმჩნეველად უნდა მონაწილეობდეს სპექტაკლის საერთო ტონალობის შექმნაში, მის ესთეტიკურ და დრამატურგიულ ჟღერადობაში. მისი ზემოქმედება იქნება უფრო ძლიერი და უშუალო, რაც უფრო ნაკლებად მოუსმენენ, მიუხედავად იმისა, რომ მუდმივად ისმის. თეატრში არ მიდიან მუსიკის მოსასმენად. მან მხოლოდ

1 Ю. Лотман, Об Искусстве, Структура художественного текста, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005 г Семиотический ансамбль, с.603;

2 Питер Брук, Пустое Пространство, Секртов Нет, М. 2003 г. Типография «Наука», Театр как таковой С. 165.

უნდა გააღრმავოს მაყურებლის შთაბეჭდილება. მუსიკამ სცენურ ქმედებას თავისებური ფდერალობა უნდა მიანიჭოს. მას უნდა შეჰქონდეს საკუთარი ქარგა სპექტაკლის ამა თუ იმ ეპიზოდში. მუსიკა, ისევე როგორც პიესა, სარეჟისორო ექსპლიკაცია, დეკორაციები, მიზანსცენები ხელს უნდა უწყობდეს სპექტაკლის სიცხადეს, ლოგიკურობას, სიძარბოეს. მით უკეთესი, თუკი მუსიკა, შეუმჩნევლად ამდიდრებს მას, ჩუქნის რა საკუთარ პოეზიას. ცნობილი ფაქტია, რომ მეიერხოლდი სარეჟისორო ექსპლიკაციაში იყენებდა მუსიკალურ ტერმინებს. ამგვარად, მუსიკა უნდა ახდენდეს საერთო ზემოქმედებას.

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

უპირველეს ყოვლისა თეატრის, როგორც ხელოვნების, ენა არის თეატრალობა. თეატრის არსებობის მანძილზე ერთმანეთს ებრძვის თეატრალურობის ორი კონცეფცია: მაყურებელმა უნდა დაივიწყოს, რომ იგი თეატრშია, და – მაყურებელი ყოველთვის უნდა გრძნობდეს, რომ იგი თეატრშია. ეს დავა ახასიათებს არა თეატრის ბუნებას, არამედ ამა თუ იმ თეატრალური მოღვაწის სუბიექტურ მიდგომას. სინამდვილეში მაყურებელი უნდა ივიწყებდეს და იმავდროულად, არავითარ შემთხვევაში არ ავიწყდებოდეს, რომ თეატრშია. გამომდინარე ესთეტიკური კონცეფციებიდან, კულტურული ორიენტაციიდან, ინდივიდუალური ამოცანიდან, შეიძლება კეთდებოდეს ამ ორგვარი ფორმულირების აქცენტი ამა თუ იმ ნაწილზე. სანამ არსებობს თეატრი, არსებობს მისი ზემოქმედების ორი მხარე: რწმენა იმისა, რომ სცენის ილუზორული რეალობა რეალურია და იმისა, რომ იგი ცხოვრება კი არ არის არამედ „ცხოვრების თამაში“. თეატრის საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ მაყურებელი, რომელიც უყურებს სპექტაკლს, ერთი მხრივ, ყველაზე ინტენსიური სახით, აღმოჩნდება ჩართული

მიმდინარე ქმედებაში, ხოლო მეორე მხრივ, ინარჩუნებს დისტანციას. პიტერ ბრუკი წიგნში „ცარიელი სივრცე“ წერს: „მუშაობის დაწყებისას, აუცილებელია სწრაფვა, გამოიყენო ყველა ელემენტი, თეატრის ყოველი შესაძლებლობა, არ ეცადო წინასწარ გამოყო მათგან ისინი, რომლებიც უფრო კარგად ესადაგებიან ჩანაფიქრს. მთავარი მიზანია მიაღწიო საბოლოო შთაბეჭდილების ნამდვილობას. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ლაპარაკია რეალიზმზე ან ნატურალიზმზე. შესრულება შეიძლება იყოს უსაზღვროდ პირობითი, სტილიზებული, ხოლო შედეგი იქნება ნამდვილი. ან პირიქით, შეიძლება ყველაფერი გააკეთო ძალიან „ნატურალურად“, მაგრამ შედეგი იქნება ხელოვნური, გამოგონილი. ამიტომ დღეს ჩემთვის ყველაზე მთავარი საკითხია – რას ვგულისხმობთ, როდესაც ვსაუბრობთ კულტურაზე და კულტურულ ფასეულობებზე? ვინაიდან ერთი და იგივე სიტყვა შეიძლება აღნიშნავდეს ყველაზე კარგს და ყველაზე ცუდს, გამომდინარე იქიდან, როგორ გვესმის და როგორ ვიყენებთ მას“.<sup>1</sup>

თეატრულობას განსაკუთრებით რთული ბუნება აქვს. უპირველეს ყოვლისა იგი იქმნება პიესასთან სპექტაკლის დამოკიდებულებით. თავისთავად პიესა დასრულებული მხატვრული ნაწარმოებია, ისევე, როგორც სხვა სიტყვიერი ხელოვნების ჟანრები: რომანი, პოემა, ლექსი, მაგრამ პიესის სპექტაკლად გადაქცევის დაწყებისთანავე აღმოჩნდება, რომ იგი შეიცავს მრავალ პოტენციურ ინტერპრეტაციას, რომ იგი თითქოს ჯერ კიდევ დაუმთავრებელია და საჭიროებს დავერიგვინდეს რომელიღაც ხორცშესხმით, ახალი რეჟისორული გადაწყვეტითა თუ სამსახიობო თამაშით. პიესისა და სპექტაკლის დიალოგი – რთული, და როგორც წესი, დრამატული დიალოგია. პიესა და სპექტაკლი საუბრობენ სხვადასხვა ენაზე და სიტყვა, რომელიც იწერება ქალაქზე, არაადეკვატურია სიტყვისა სცენაზე. დადგმა – ერთ-ერთი ურთულესი სახეობაა მხატვრული თარგმანისა. მაგრამ

1. Питер Брук, Пустое Пространство, Секрктв Нет, М. 2003 г. Типография «Наука», С. 289-290.

სწორედ მის სიძნელეშია მისი ღირებულება. თეატრალობას აქვს სხვა „ბერკეტის მხარეც“. სპექტაკლს, ერთი მხრივ, მიყავს დიალოგი პიესასთან, მეორე მხრივ – მაყურებელთან. ეს ორი, – განსხვავებული დიალოგია და სპექტაკლი იშლება მათში სხვადასხვანაირად. არც ერთი ხელოვნება არ არის დაკავშირებული, ესოდენ უშუალოდ, აუდიტორიის რეაქციასთან, არ რეაგირებს ამ რეაქციაზე უმაღვე და აქტიურად, როგორც თეატრი. თავად დიალოგის შესაძლებლობა – ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და ურთულესი მონაპოვარია. საჭიროა ენობრივი ერთობა, ერთგვარი, ერთიანი კულტურული სივრცე.

თეატრი – ყოველთვის ძალიან ლოკალური მოვლენაა. ყველაფერი დამოკიდებულია კონკრეტულ გარემოებებზე, ვითარებაზე. ერთ სიტუაციაში უფრო მეტად ეფექტური შეიძლება აღმოჩნდეს ფოლკლორული თეატრი, სხვა სიტუაციაში დიდი მნიშვნელობის მოვლენად შეიძლება იქცეს პოლიტიკური თეატრის სპექტაკლი. გააჩნია რა სოციალურ-პოლიტიკურ გარემოებაში იდგება სპექტაკლი. როდესაც ვსაუბრობთ ხელოვნებაზე, ალბათ, უკანასკნელ როლს არ თამაშობს ის, რომ ჭეშმარიტება – ყოველთვის არის ძიება. არა ზედაპირული მოდა, არა დაუფიქრებელი სურვილი სიახლისა, არამედ ძიება სიახლისა ჭეშმარიტების დადგენისათვის. ეს სურვილი კი ცვლის ხელოვნებაში მიღწეულ ფორმებს ჯერ კიდევ უცნობზე. „კაცობრიობა ქმნის რა ხელოვნების ახალ მოდელებს, ქმნის მათ არა იმიტომ, რომ თავად მოდელები უნდა განახლდეს, არამედ იგი იბრძვის ცხოვრებაზე თავისი უფლებების გასაფართოებლად, კვლევის უფლებისათვის და ახალი ბედნიერების მისაღწევად... ძველი სტრუქტურების გამოცდილება რჩება, მაგრამ ისინი არ მეორდება, არამედ გამოიყვანება და გამოიყენება შეჯახებებით, ერთმანეთის უარყოფით.“<sup>1</sup>

1. Шкловский Виктор, избранное в двух томах, Том Второй, Тети-ва, О несходстве сходного. Энергия Заблуждения, Книга о сюжете. Москва, Художественная литература, 1983 99, 184.

სცენისა და დარბაზის ურთიერთგაგება – საქმის მხოლოდ ერთი მხარეა. მეტიმეტად სრული ურთიერთგაგება, რომელიც შრომის გარეშე მიიღწევა, როგორც ადრეული წარმატებების გამოძახილი, მოწმობს თეატრის შეჩერებაზე. ამ შემთხვევაში იგი ექსპლუატაციას უკეთებს გუშინდელ თეატრალობას და არ ეძებს ახალს. ენის ევოლუცია, მისი ცვლილება, დინამიზმი – ენის სემიოტიკური სისტემის კანონია. პიტერ ბრუკი თავის წიგნში „ცარიელი სივრცე“ აღნიშნავს, რომ სათეატრო ენა უნდა იყოს მარტივი, მაგრამ ყოველთვის სხვადასხვა, დამოკიდებული იმაზე, თუ სად და ვისთვის თამაშობ.

„ამგვარად, მსახიობი ან მსახიობთა ჯგუფი ახდენენ რალაც შთაბეჭდილებას, რომელიც, თანამედროვე ტერმინოლოგიით სარგებლობისას, თავისთავად წარმოადგენს რალაც კოდს. ეს ნიშნავს, რომ ადამიანური ურთიერთობის საშუალებების მთელი კრებულიდან, სიტყვა, მეტყველება გვევლინება ერთ-ერთ შესაძლო ვარიანტად. მეტყველების მიღმა არსებობს სხეულის ენა. ხმის ჟღერადობა – ესეც ენაა. სივრცეში მოძრაობა – აგრეთვე ენაა. დუმილი, სიჩუმე – ეს ენაა. რიტმი – ეს ასევე ენაა. ამასთან დაკავშირებით მე მგონია, დღეს ჩვენ ისევ ვსარგებლობთ ძველი ტერმინით „ტოტალური თეატრი“, გავიანზრებთ რა მას თავიდან. ამ ცნების ტრადიციული ინტერპრეტაცია გამოვიდა ექსპრესიონიზმიდან, იგი გულისხმობს, რომ მსახიობთა თამაში, დეკორაციები, შუქი, მუსიკა – ყველაფერი ეს სათეატრო ენის ფორმებია, რომლებსგანაც იქმნება სპექტაკლი“.<sup>1</sup>

---

1. Питер Брук, Пустое Пространство, Секртов Нет, М. 2003 г. Типография «Наука», С. 288.