

მაკა ვასაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
„კენტავრის“ დირექტორი

პოლიკარპე კაკაბაძის კლასიკური პიესების სტურუასეული კონცეფციები

რობერტ სტურუასე მიერ რუსთაველის თეატრში ქართული კლასიკური პიესების დადგამ მეთ-ნაკლები წარმატება მოიპოვა. ყოველ შემთხვევაში, მეტად მწვავე დისკუსია გამოიწვია ჩვენს საზოგადოებაში. ამის მიზეზი, ალბათ, ის არის, რომ კლასიკური ნაწარმოებები რეჟისორმა სრულიად ახლებურად წაიკითხა და განახორციელა. ამჯერად შევეხები პოლიკარპე კაკაბაძის პიესების — „ყვარყვარე თუთაბერი“ და „სამი ასული“ — სტურუასეულ ინტერპრეტაციებს.

დრამატული ნაწარმოების ახლებური ინტერპრეტაციის დროს ყველაზე ძნელია შეინარჩუნო ნაწარმოების ძირითადი არსი, შინაგანი სტრუქტურა, კონცეფცია და ჟანრული სპეციფიკა. კაკაბაძის პიესების სტურუასეული კონცეფციები სწორედ ამის საუკეთესო მაგალითია. „ყვარყვარესა“ და „ასულნიში“ ტექსტი ზოგან ჩამატებულია, დარღვეულია მოქმედების თანმიმდევრობა. მოკლედ რომ ვთქვათ, რობერტ სტურუა ქართული კლასიკური ნაწარმოებების ახალ მონტაჟს გვთავაზობს. მაგალითად, „ყვარყვარეში“ შეტანილია პოლიკარპე კაკაბაძის სხვა პიესებიდან („კახაბერის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“) ამოკრებილი ციტატები, სადაც ყვარყვარეს ვარიაციული სახეებია მოცემული. უფრო მეტიც, რეჟისორმა ჩაამატა სცენა ბერტოლტ ბრეხტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა.“ „ასულნიში“ რეჟისორმა ბაზისად პიესა „სამი ასული“ აიღო, ხოლო სათქმელის გასამძაფრებლად გამოიყენა ნაწევრები „კახაბერის ხმალიდან“ და „ყვარყვარედან“.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია დრამატურგიულ მასალაზე სკრუპულოზური მუშაობა. უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორი მუშაობს ტექსტზე და ტექსტიდან აკეთებს გარკვეულ კომპილაციას. არსებული ნაწარმოებიდან ის ქმნის თავის ტექსტს.

„ყვარყვარეს“ (1974 წ.), რომელსაც რობერტ სტურუამ დაარქვა სამნაწილიანი სანახაობა პოლიკარპე კაკაბადის პიესების მიხედვით, იწყებდა მოხეტიალე დასი. სცენაზე ეკლესიის ინტერიერი იყო წარმოდგენილი. წარმოჩენილი მთელი დეკორაციის დანიშნულება შემდგომი მდგომარეობდა: ეჩვენებინა მიმდინარე მოვლენათა საყოველთაობა, გლობალურობა. სწორედ აქ, ამ ტაძარში, გაემართათ წისქვილი (მხატვრები უ. იმერლიშვილი, მ. შველიძე); ამ დაქცეულ ეკლესიაში მოდიოდა მოხეტიალე დასი და მართავდა სპექტაკლს. წარმოდგენის ასეთი ხერხით გადაწყვეტა რეჟისორს საშუალებას აძლევდა, გადაედგინებინა ეპიზოდები, შეექმნა იმპროვიზაციის საშუალება და, რაც მთავარია, ნათლად წარმოეჩინა დადგმის კონცეფცია. „ყვარყვარე თუთაბერის“ დასაწყისი სტურუამ სრულიად შეცვალა. პოლიკარპე კაკაბადის პიესას ყვარყვარე იწყებს, რომელიც საყვედურის ტონით მიმართავს მეწისქვილეს: „კმარა, მუდამ ხომ არ უნდა ილიდინო?!“, ვინაიდან მეწისქვილე ხელს უშლის ნაცრის მოქექვასა და მომავალი გეგმების დაწყობაში. რობერტ სტურუამ შეცვალა არა მხოლოდ გარემო, არამედ პიესის მოქმედებათა თანმიმდევრობაც. მან სპექტაკლს შემთხვევით როდი დაარქვა „ყვარყვარე“ (პიესისაგან განსხვავებით). რეჟისორმა მაყურებელს აფიშიდანვე განუცხადა, რომ ყვარყვარეს სახე უფრო გლობალური მასშტაბით იქნებოდა წარმოდგენილი.

რობერტ სტურუასათვის ძალიან მნიშვნელოვანია ჩანაფიქრის შესაბამისი სცენის მხატვრული სივრცის შექმნა. „ასულნში“ (2014 წ.) მხატვარ ანა ნინუას მიერ შექმნილი სცენოგრაფიაც რეჟისორის კონცეფციის

გამომხატველია. სცენური სივრცე გამოირჩევა ნიშნობრივი გაჯერებულობით: ყველაფერი, რაც სცენაზეა, იღებს ტენდენციას — განიმსჭვალოს დამატებითი მნიშვნელობით. სცენაზე არსებული დეკორაცია მინიმუმამდეა დაყვანილი და აბსოლუტურად ფუნქციურია. „ასულნი“ ფერიული იგავია ჩვენს ბედკრულ სამშობლოზე და მასში მცხოვრებ ერთფეროვან მასად ქცეულ ხალხზე. სპექტაკლი შეიძლება აღვიქვათ კიდევ ერთ გაფრთხილებად, კიდევ ერთ გამოსაფხიზლებელ შემოძახილად. ხელოვანი გვეუბნება: არ შეიძლება მუდმივ შიმშილს და მორჩილებაში ცხოვრება, როდესაც ხელისუფალნი მხოლოდ საკუთარ განდიდებასა და ძალაუფლების მოპოვებაზე ზრუნავენ და არა სახელმწიფოზე, სამშობლოსა თუ ხალხზე. ჩვენ კი, ჩვენი მონური მორჩილებით ხელს ვუწყობთ მათ შავბნელი ზრახვების აღსრულებაში.

რობერტ სტურუას რეჟისორული აზროვნებამიისწრაფვის თანამედროვე ბრეხტიანული თეატრის პრინციპების სინთეზისაკენ ქართულ ნაციონალურ კულტურასთან. ამის მაგალითია სპექტაკლ „ყვარყვარეს“ შექმნა. „ყვარყვარე“ რობერტ სტურუას უსაზღვრო რეჟისორული ფანტაზიის ნაყოფია. რეჟისორმა პოლიკარპე კაკაბაძის სიღრმეებში არსებული „ყვარყვარის“ ზოგადსაკაცობრიო იდეა წინა პლანზე წამოსწია და ეს იდეა სპექტაკლში თავისებური ფორმით განახორციელა.

პროლოგის დამთავრების შემდეგ, ქვემეხებისა თუ ტყვიამფრქვევთა კაკანის ფონზე სცენაზე შემობოდა თავზარდაცემული ბრბო და მიწას ერთხმობდა. მათ შორის იყო შეშინებული, სახეგაფითრებული, ჯარისკაცის ფორმაში გამოწყობილი ლტოლვილი, რომელიც ერთი თვალის გადავლებების შემდგომ, ისევ უკან გარბოდა, რათა მცირე ხნის შემდეგ მათ მესიის სახით გამოსცხადებოდა. რეჟისორის მიერ პირველსავე სცენაში ყვარყვარეს ასეთი სახით წარმოჩენა მაყურებელს თავიდანვე ამცნობდა სიტუაციის შეფასების მის არაჩვეულებრივ ნიჭს. ყვარყვარემ იგრძნო, რომ სწორედ ეს მომენტი, როდესაც ხალხს თავგზა აბნეული

აქვს და გონება დაკარგული, შეეძლო გამოეყენებინა თავისი განდიდების მიზნით.

პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაში „სამი ასული“ სულ სამი პერსონაჟია და ერთიც უხილავი ჯაჯო, რომლის მხოლოდ ხმა ისმის. რობერტ სტურუამ სპექტაკლში 10 მოქმედი პირი შემოიყვანა. მსახიობებს თეთრი გრიმი აქვთ გაკეთებული, ამიტომ მათი გამომეტყველება უძრავი, უემოციო ნიღბის მსგავსია. ამით, რეჟისორმა კიდევ უფრო გაამძაფრა ერთფეროვანი, მორჩილი მასის არსებობა. მათი პლასტიკა, ერთი და იმავე ფიზიკური მოძრაობებით, რობოტებს მოგაგონებთ. რობერტ სტურუა სპექტაკლს იწყებს „კახაბერის ხმალის“ პროლოგით. ექსპოზიციის შემდეგ, ბახის „იოანეს ვნებანის“ ფონზე უტყვი ასულნი სცენაზე შემოდიან. შავებში გამოწყობილი ნინო არსენიშვილის პერსონაჟი საერთო მასას გამოეყოფა და ავანსცენაზე მდგარი წარმოსთქვამს: „ჩემო ერო, ჩემო მრავალტანჯულო ერო“... ამ დროს ტელეფონის ზარი გაისმის. მსახიობი ყურს უგდებს, მას „ზევიდან“ რაღაც მითითებებს აძლევენ, შემდეგ აგრძელებს: „სანდომიან ლამაზ მამულში დიდხანს გრძელდებოდა უკუნი ღამე... მაგრამ წმინდანნი შენს წიაღში იბადებოდნენ“... „ბოროტება უკუვაქციეთ და ვიხსენით ჩვენი მამული“; ამ მონოლოგის დროს ზაზა ლებანიძის ჯაჯო თითქოს მშობიარობს. იშვიათის მხსნელი, მაგრამ განა შეიძლება ბოროტმა სულმა კეთილი შვას? რეჟისორი დაუფარავად გვეუბნება, რომ ეს მორიგი ხელისუფალის კიდევ ერთი ტყუილია, რომელსაც მონა-მორჩილი მასა იჯერებს. „ჩემი ძე, ჩემი მემკვიდრე“ — ამბობს ნინო არსენიშვილის პერსონაჟი. დიან, ეს ბავშვი, მატყუარა, ფლიდი, ძალაუფლების მოპოვებისათვის ყველაფერზე წამსვლელი ადამიანის მემკვიდრე, განა შეიძლება „წმინდანი“ და „მხსნელი“ იყოს? ამ ეპიზოდში რეჟისორმა კიდევ ერთ ფაქტს გაუსვა ხაზი. ხელისუფალის ფრაზაზე: „ყოველი თქვენგანი ხომ მამულისათვის თავს გასწირავდა“ — მასა უკან იხევს და უარის გამომხატველ

ქესტს აკეთებს აკანკალებული ხელებით. მათ მონობისგან ხსნა სურთ, მაგრამ ამისთვის თავგანწირვა კი არ უნდათ და არც შეუძლიათ.

ყვარყვარემ „ქრისტეს“ ნილაბი აიფარა, რათა ხალხი მოენუსხა. იმისათვის, რომ ეს პარალელი ქრისტესა და ანტიქრისტეს შორის, მაცურებლისათვის უფრო ნათელი და გასაგები ყოფილიყო, რობერტ სტურუამ რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეს პირველ გამოჩენას „ქრისტეს“ სახით, მუსიკალურ ფონად დაუდო ქართული ქორალის ხმები — „შობაი, შენი ქრისტეო“. რეჟისორის ეს მიგნება სავსებით ნათელია: ქვეყანაში რწმენას ურწმუნოება შეცვლის, ადამიანთა იდეალებს — გაქრობა, გადაგვარების საშიშროება მოელის. სპექტაკლი გადაწყვეტილი იყო, როგორც საკარნავალო ფარსი, ხოლო ასეთ ჟანრში ყოველგვარი პირობითობაა დასაშვები. ამიტომაც სრულიად გამართლდა რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეს სახის წარმოჩენა ტირანის გლობალურ ასპექტში. ყვარყვარე — ტრიუმფატორი, ხაკისფერ კოსტიუმში გამოწყობილი ინტერვენტი გენერალი, ბონაპარტიზმის თვისებების მატარებელი. ნდობით აღჭურვილი ყვარყვარე ხელში იღებდა გვირგვინს და თავზე იდგამდა. სწორედ ამ დეტალში ვლინდებოდა ყვარყვარეს მიზანი — განდიდება. ხალხი, „საზოგადოება“ ჯერ ვერ ხვდებოდა, თუ რას სჩადიოდა ყვარყვარე, მაგრამ როდესაც მიხვდა, მაინც მასთან დარჩებოდა, მაინც მისი მიზნების და „იდეების“ გამტარებელი და აღმსრულებელი აღმოჩნდებოდა.

რობერტ სტურუა მუსიკას ანიჭებს ისეთივე ფუნქციას, როგორსაც სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის ენას. „ასულნში“ — ია საკანდელიძის შექმნილი მუსიკალური რიგი ქმედებისა თუ ამბის შესაბამის, ემოციურად გამძაფრებულ განწყობას ქმნის. აქ გამოყენებულია: ბეთჰოვენის, მოცარტის, არვო პიარტის, გაია ყანჩელის ნაწარმოებები. სპექტაკლს კრავს ნაწყვეტი ბაზის „იონანეს ვნებანიდან“. სწორედ ამ ნაწყვეტით იწყება და სრულდება წარმოდგენა. ძალიან დიდი

დატვირთვა ენიჭება აგრეთვე გია ყანჩელის და ყველასთვის კარგად ცნობილ ქართულ მოტივებზე შექმნილ სიმღერებს. რა თქმა უნდა, ამ სიმღერებში ტექსტი შეცვლილია. სიმღერები ცოცხლად სრულდება. პუბლიცისტურ ჟღერადობას იძენს გია ყანჩელის მიერ სპეციალურად ამ სპექტაკლისათვის დაწერილი „სიმღერა ვირის ჭკუაზე“.

„ყვარყვარეში“ რობერტ სტურუა ამხელდა არა მარტო ყვარყვარეს, არამედ ისეთ საზოგადოებასაც, რომელიც უშვებს და იტანს ყვარყვარეს არსებობას. ალბათ, სწორედ ამიტომ, რეჟისორმა სპექტაკლში დაგვანახა ყვარყვარეს მეტამორფოზები, მისი ნიღბის სხვადასხვაგვარი იმიტაციები. ყვარყვარეს მეტამორფოზები, სხვა რეჟისორულ მიგნებებთან ერთად, ყვარყვარეს კოსტიუმების ცვალებადობაშიც გამოიხატა. ამ კოსტიუმების ცვალებადობისას, ყოველთვის უცვლელი რჩებოდა ერთ-ერთი დეტალი — რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარე ყოველთვის ფეხშიშველი იყო. თითქოს რეჟისორი და მსახიობი, ამ შტრიხით, ხაზს უსვამდნენ იმ გარემოებას, რომ ყვარყვარე შინაგანი ბუნებით მუდამ ნაცრისმქექვე მაწანწალად დარჩება. უცვლელი რჩებოდა აგრეთვე მისი სახის გაყინული გამომეტყველება, რომლის მიღმა ადამიანის ნამდვილი გრძნობების ამოკითხვა შეუძლებელი იყო.

რობერტ სტურუამ ყვარყვარეს მკრებელობითი სახის წარმოსაჩენად, პრინციპულად მიმართა ეკლექტიზმსა და აპლიკაციურ მეთოდს. სპექტაკლში ერთმანეთის გვერდით არსებობდნენ და ერთმანეთს ერწყმოდნენ ფოტოილუსტრაციები, ამონაჭრები გაზეთებიდან, ხალხური, ჯაზი, კლასიკა და სხვა. სწორედ ამ პრინციპით იყო გამართლებული სცენის ჩასმა სპექტაკლში, ბრეხტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა“. ზოგადიდან რეჟისორმა კონკრეტული მაგალითი აჩვენა. ამასთანავე, ბერტოლტ ბრეხტის პიესა დაწერილია, როგორც ტრაგიკული ფარსი და ამითაც შეერწყა იგი „ყვარყვარეს“.

ასულებს ორნი მართავენ — ჯაჯო და მისი დამხმარე (მანანა გამცემლიძე). დამხმარე, ღიღი ჯოხით ხელში,

თვალყურს ადევნებს მათ. ისინი მისი ზედამხედველობის ქვეშ მუდმივად კონტროლდებიან. მათ არ უნდა გადაუხვიონ ჯაჯოს ბრძანებებს, ეს ჩაკეტილი წრე ვერ უნდა გაარღვიონ. კარზე კაკუნი — პიესის მსგავსად სპექტაკლშიც ცვლილების, იმედის, სიანხლის მომასწავებელია, მაგრამ ისინი ვერ ბედავენ კარის შეღებას. ცრუ მხსნელები კი მრავლად მოდიან მათთან. ერთ-ერთ მათგანს მარინა კახიანი ასახიერებს, რომელიც გრძელკლანჭებიან, თავმოტვლეპილ ვამპირს მოგვაგონებს. რეჟისორმა მის გარეგნობაში კომიკურობის ელფერიც შეიტანა, იგი ერთდროულად ამაზრზენი და სასაცილოა. ამჯერად ვამპირი-ხელისუფალი თეთრებშია გამოწყობილი. „როდემდე უნდა ილიდინოთ ასე! თქვენი კაცად დადგომა არ იქნა“ — რობერტ სტურუა მორიგი ხელისუფალის ხალხისადმი მიმართვას „ყვარყვარედან“ ნასესხები ფრაზებით იწყებს. იგი ოქროს ყანებს ჰპირდება ხალხს. ისევ „ყვარყვარედან“ მის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებზე: „ეს არის გეგმა, ეს არის გზა...“, ავანსცენის შუაში დახატული სამიზნე მოძრაობას იწყებს და მასზე გვირგვინი ჩნდება. სწორედ ეს ძალაუფლების სიმბოლოა მისი ნამდვილი მიზანი და არა ხალხის მონური მორჩილებიდან გამოსხნა. ნეონებით განათებულ კონსტრუქციაში მღვარი გვირგვინს თავზე იდგამს და თან ხალხს ჰპირდება — ჩიტის რძეს არ მოგაკლებთო. მაგრამ, მის მმართველობასაც არ უწყერია დიდი დრო. პირველის მსგავსად, ჯაჯო მასაც მოიშორებს თავიდან. ჯაჯო ორივეს კლავს. და, ისევ უბრუნდებიან ასულნი ერთფეროვან საქმიანობას, მოჰყვებიან წუწუნს, ოხვრას, კვნესას, — „მოკვდებით და არავინ დაგვიტირებს“, მაგრამ არაფრის შეცვლა არ ძალუძთ... ისინი სულ რაღაცის, ან ვიღაცის მოლოდინში არიან...

„ყვარყვარეში“ შემთხვევითი არ იყო ის ფაქტი, რომ რეჟისორმა, სპექტაკლის სხვა რეკვიზიტთან ერთად, სცენაზე გლობუსი გამოიტანა. სტურუა კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს მისი გმირის მასშტაბურობას. ამას გარდა, მაყურებელს მიანიშნებდა იმაზე, რომ ყვარყვარე

მსოფლიოს ყველა კუთხეში შეიძლება გაჩნდეს, თუ ამას დაუშვებს და ხელს შეუწყობს საზოგადოება. საბოლოოდ, სპექტაკლში ყვარყვარე „ამხილეს“. როდესაც მას ნიღაბს ჩამოხსნიდნენ და გაამიშვლებდნენ, იგი თავისი განდიდების საბოლოო ზრიკს მიმართავდა — ყვარყვარეს გმირული სიკვდილი სურდა. მაგრამ, მას ეს ბოლო იმედიც უცრუვდებოდა. „გოლგოთის გზაზე“ მიმავალს ბოლშევიკი სევასტის სიტყვები ეწეოდა: — თავი დაანებეთ, ნიღაბი ჩამოხსნილი აქვს, ჩვენ ველარას გვავენებს და იცხოვროს თავისი ნამდვილი სახით. ნაცარქექიას სახელით იაროს ქვეყანაზე. ყვარყვარეს არ უნდოდა ჯვარცმიდან ჩამოსვლა, ებლაუჭებოდა მას. მაგრამ... ჯვარცმიდან ჩამოხსნიდნენ, სანაგვე ყუთშიც გადაუმახებდნენ და სპექტაკლი „პარად ალეთი“ მთავრდებოდა. სპექტაკლის ფინალის პირველი ვარიანტი უფრო ესადაგებოდა და ამართლებდა მის მთლიან რეჟისორულ სტრუქტურას — ყვარყვარე კვლავ აღდგებოდა სანაგვე ყუთიდან და ბრუნდებოდა სცენაზე.

სპექტაკლში „ასულნი“ სცენის სიღრმეში დიდი კარი იღება და მარინა კახიანი მარმის თანხლებით მანქანას შემოაგელვებს. მას ორი მგზავრი ჰყავს. მარინა ჯანაშიას და დარეჯან ხარშილაძის „ახალი მხსენელები“ პროკლამაციებს ყრიან და თან გაიძახიან: „რევოლუცია, თავისუფლება!“. რეჟისორმა ისინი ტყუუბებად წარმოაჩინა, ერთ თეთრ ყუთში მოათავსა, თითქოს ერთი ტანი და ორი თავი აქვთ. ტყუუბები დაპირებას იძლევიან, რომ ხალხს მხოლოდ ჭეშმარიტებას და სიმართლეს უქადაგებენ. მარინა კახიანის ლამაზ, შავ სამოსში გამოწყობილი პერსონაჟი კი, ამ დროს, ხან შხესუმზირის ნაფცქვენებს და, ხან შეჭმული კანფეტის ქაღალდებს ყრის მაყურებელთა დარბაზში. უფრო მეტიც, ერთ-ერთ ეპიზოდში ჯაჯო მაყურებელთა დარბაზს მიმართავს: „მკვლელებო“. რობერტ სტურუა არ ერიდება სიმართლის მძაფრად თქმას. ყველაფერი, რაც ქვეყანაში ხდება, ჩვენი ბრალია. არ შეიძლება ყველაფერზე თვალის დახუჭვა, წაყრუება, ყველაფრის მორჩილად მიღება. ჯაჯო

ახლადმოვლენილ მხსნელ-ტყუპებს რელიქვიას მიართმევს — წინაპრების ტახტს. ხოლო მათ შეძახილზე — გვირგვინი ერთია? ილუზიონისტის მსგავსი მოძრაობით გვირგვინს შუაზე გაყოფს და ორივეს დაადგამს თავზე. გვირგვინები მოწამლულია. ჯაჯო ტყუპებსაც იშორებს თავიდან.

ძალაუფლების ხელში ჩაგდების მსურველთა რიცხვი არ ილევა. ყოველი მათგანი თავისუფლებას, ხსნას, სიმართლეს, წესრიგს ჰპირდება ხალხს... ყველაფერი ფუჭი დაპირებაა. ეკა მინდიაშვილის პერსონაჟს, მრავალი დაპირების შემდეგ, ყვარყვარეს ფრაზები წამოსცდება, რომ თუ არ დაემორჩილებიან, რამდენიმე სოფელს აყრის, შეაშინებს ხალხს და შიშით მოიპოვებს მათ მორჩილებას. ჯაჯო მასაც მოიშორებს თავიდან.

ვინ არის ეს ხალხი, რომელიც ასე მორჩილად ენდობა ყველას? რობერტ სტურუამ მონური ფსიქოლოგიის მქონე ადამიანთა არსი წარმოაჩინა ეპიზოდში, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ „სიმღერა ვირის ჭკუაზე“. საზეიმო მარშის თანხლებით მარინა კახიანის და თათული დოლიძის პერსონაჟები მანქანით შემოსრიალდებიან. ლამაზად გამოწყობილ გასული საუკუნის 30-იანი წლების კინოპერსონაჟებს მოგვაგონებენ. ისინი იწყებენ სიმღერას „ვირის ჭკუაზე“, რომელიც გია ყანჩელმა, როგორც აღვნიშნე, სპეციალურად ამ სპექტაკლისთვის შექმნა. სიმღერა შემდეგი სიტყვებით სრულდება: „ათასი კაცის ჭკუას, ერთი კაცის ჭკუა აჯობებს, თქვენ ერთი კაცის ჭკუაც ვერ გიშველით, იმედი ნუ გაქვთ, ვერ გიშველით“. ამ დროს გაისმის ბრძანება: „ადგილებზე! დროზე!“ — ასულები მონუსხულები, მართულები უბრუნდებიან თავიანთ ადგილებს და იწყებენ ჩვეულ საქმიანობას. სცენა წრეზე ბრუნავს. ყველაფერი თავიდან იწყება.

ტრანსფორმაციაში, რომელიც პოლიკარპე კაკაბაძის პერსონაჟებმა განიცადეს, უფრო პუბლიცისტური ჟღერადობა მიანიჭა მათ სახეებს. როგორც უკვე აღვნიშნე, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ერთ-ერთი ნიშანია სცენური

თხრობისარაჩვენებრივი დინამიკურობა. რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენას ახასიათებს სხვადასხვა თეატრალური ჟანრის თუ მიმართულების ერთ სპექტაკლში გაერთიანება. „ყვარყვარე“ და „ასულნი“ ამის საუკეთესო მაგალითებია. „ასულნი“ თანამედროვე პოსტ-პოსტმოდერნული ხერხებით დადგმული სინთეზური სპექტაკლია. წარმოდგენაში შერწყმულია ფიზიკური, ვერბალური, დრამატული, მუსიკალური თეატრის ელემენტები. ორივე სპექტაკლში, პიესების ასეთი ცვლილებების მიუხედავად, რობერტ სტურუას პოლიკარპე კაკაბაძის დრამატურგიის ძირითადი არსი არ დაურღვევია, ვინაიდან თვით პოლიკარპე კაკაბაძე თავის შემოქმედებაში ყოველთვის ამხელდა საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერ მხარეებს. მისი კომედიების გმირები დიდი ოსტატობით ირგებენ სხვადასხვა ნიღაბს. რეჟისორმა კაკაბაძის შემოქმედებიდან სწორედ ეს ერთ-ერთი მთავარი თემა წინა პლანზე წამოსწია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., „ხელოვნება“, 1997
2. გაჩეჩილაძე გ. ყვარყვარეს მეტამორფოზები, ჟ. „ცისკარი“, №7, 1974
3. დიალოგი ყვარყვარეზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“, №4, 1974
4. მუშლაძე დ. რობერტ სტურუა, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №12, თბ., 1981
5. მუშლაძე დ. ყვარყვარე, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1998, №4
6. Innes C. Avant Garde Theatre: 1892-1992. “Routledge”, 1993
7. Ильин И. Постмодернизм, от истоков до конца века. М., «Интрада», 1996
8. Деррида Ж. Постмодернизм и Культура, М., «Институт философии», 1991