

**როგორც სტუდიის “სათეატრო  
ენის” ზოგიერთი  
მასხასიათებლის შესახებ**

ლინგვოსემიოტიკის განვითარებასთან ერთად სახელოვნებო მეცნიერებაში პრიორიტეტული გახდა „ხელოვნების ენის“ კვლევა. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში ხელოვნების ენას შეისწავლიან, როგორც ავტორსა და მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს შორის საერთო ენის გამონახვის საშუალებას. ხელოვნების თანამედროვე 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 აქვს. ვინაიდან ხელოვნება შეიცავს კომუნიკაციას, მას აუცილებლად აქვს ამ კომუნიკაციის განსახორციელებლად ორგანიზებული სისტემა, ანუ ენა. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია საუბარი მუსიკის, ფერწერის, თეატრის, ზოგადად, ხელოვნების ენის შესახებ.

თანამედროვე სემიოტიკაში ყურადღება გადატანილი იქნა ვერბალური ნიშნებიდან არავერბალურ ნიშნებზე. ამის შედეგად მეცნიერები ყველაფერს მოიაზრებენ როგორც ტექსტს, დისკურსს, ხოლო მთელი კაცობრიობის კულტურას – როგორც ჯამს

ტექსტებისა, როგორც ინტერტექსტს, რომელიც შეიძლება წაკითხული იქნას გრამატიკის შესაბამისი წესების მიხედვით. ხელოვნების თანამედროვე მკვლევრები ამტკიცებენ, რომ ხელოვნება ერთგვარი (მეორადი) ენაა, ხოლო ხელოვნების ნიმუში – ამ ენაზე შექმნილი ტექსტი. სემიოტიკა ენას განიხილავს, როგორც ნიშანთა სისტემას, კომუნიკაციის საშუალებას. ავტორი, შემოქმედი მის მიერ შექმნილი ენობრივი სისტემით გადასცემს ინფორმაციას მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს და ა. შ. სწორედ ამ ენის მეშვეობით მყარდება კონტაქტი ინფორმაციის გადამცემსა და მიმღებს შორის. თეატრის სემიოტიკა მნიშვნელოვანი და დღემდე ჯერ ისევ ნაკლებად შესწავლილი ნაწილია ამ რთული პრობლემისა.

თეატრი ანსამბლური ხელოვნებაა. თეატრში – გრიძითა და მიმიკით დაწყებული და დარბაზში მაყურებლის ქცევის ნორმებით დამთავრებული, თეატრალური სალაროდან – რიტუალიზებულ „თეატრალურ ატმოსფეროდ“ – ყველაფერი სემიოტიკაა. სათეატრო ენა, უპირველეს ყოვლისა, არის თეატრალობა, რომელიც წარმოადგენს ნაკრებს სხვადასხვა ნიშნებისა, კოდებისა – მსახიობთა თამაში (სხეულის პლასტიკა, ხმის ჟღერადობა, სივრცეში მოძრაობა და ა. შ.), დეკორაციები, შუქი, მუსიკა (მელოდია, ტონალობა, რიტმი), ღუმბილი, სიჩუმე, პაუზა, მეტაფორები, სიმბოლოები და ა. შ. ყველაფერი ეს ქმნის სათეატრო ენას.

თეატრალობის ორი კონცეფცია: პირველი, მაყურებელმა უნდა დაივიწყოს, რომ იგი თეატრშია და მეორე, მაყურებელი ყოველთვის უნდა გრძნობდეს, რომ იგი თეატრშია, ეს არის ამა თუ იმ სათეატრო მოღვაწის სუბიექტური მიდგომა, მაგრამ სწორედ იგი ასახავს შემოქმედის სათეატრო ენას.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ძირითადი მახასიათებლებია: მონტაჟის პრინციპი, სიმბოლურობა და მეტაფორულობა, „დეკანონიზება“, „ორმაგი კოდირების“ პრინციპი, ირონია, ჟანრების აღრევა – სტილური სინკრეტიზმი, კარნავალურობა, იმანენტურობა, თეატრალობა, „მუშაობა პუბლიკაზე“, აუდიტორიის აუცილებელი გათვალისწინება. ეს ნიშნები, სხვასთან ერთად, ახასიათებს პოსტმოდერნიზმს. ამ მიმდინარეობამ დიდი როლი ითამაშა რეჟისორის სათეატრო ენის ფორმირების პროცესში.

რას ნიშნავს „ტექსტი“ სპექტაკლში? სპექტაკლის ერთიანი ტექსტი იგება, სულ ცოტა, სამი სუბიექტისაგან: პიესის სიტყვიერი

ტექსტიდან, რომელსაც ქმნიან მსახიობები და რეჟისორი, მუსიკალურ-მხატვრული გაფორმებიდან და განათებიდან. რობერტ სტურუა, უპირველესად, მუშაობს ტექსტზე და ქმნის ტექსტის გარკვეულ კომპილაციას. არსებული ტექსტიდან ის ქმნის თავის ტექსტს. მაგალითისათვის შეიძლება გავიხსენოთ: „ყვარყვარე“ (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ მიხედვით) და უ. შექსპირის „რიჩარდ III“.

„ყვარყვარეში“ რობერტ სტურუა ქართული კლასიკური ნაწარმოებების ახალ მონტაჟს გვთავაზობს. ტექსტი ზოგან ჩამატებულია, შეტანილია პოლიკარპე კაკაბაძის სხვა პიესებიდან ამონაკრები ციტატები, სადაც ყვარყვარეს ვარიაციული სახეებია მოცემული („კახაბერის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“). დარღვეულია მოქმედების თანმიმდევრობა. უფრო მეტიც, რეჟისორმა ჩამატა სცენა ბერტოლდ ბრეხტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა.“ ამით რეჟისორმა ზოგადი ტიპაჟის კონკრეტული მაგალითი აჩვენა.

„რიჩარდ III“-ში რეჟისორი არ მიმართავს სხვა პიესებიდან სცენების გადმოტანას, მაგრამ აქაც გამჩნევთ ტექსტუალურ ცვლილებებს, გადაადგილებებს, ჩამატებებსა და კუპიურებს. ტრაგედიის სტურუასეული რეკონსტრუქციით სპექტაკლში ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა, გაჩნდნენ ახალი გმირები, ტექსტი შეამოკლეს. სპეციალურად ამ დადგმისთვის ზურაბ კიკნაძემ შეასრულა ახალი პროზაული თარგმანი, რომელშიც, ნაწილობრივ, შევიდა ივანე მაჩაბლის თარგმანი, ჩამატა ახალი ტექსტები, შექსპირის ტრაგედიის ხუთი მოქმედება სამ აქტამდე დაიყვანეს. რიგი სცენები, რომლებიც შექსპირთან თანმიმდევრულად არის მოცემული, სპექტაკლში გაერთიანდა პოლიფონიურ პლასტებად, ამით ნათლად გამოიკვეთა მოვლენების ის ურთიერთშემაკავშირებელი ხაზი, რომელიც სხვა შემთხვევაში მაყურებლისათვის შეიძლება ამოუცნობი გამხდარიყო. მაგალითისათვის გავიხსენოთ ჰეისტინგზთან რიჩარდის გამეფებაზე დასათანხმებლად მიგზავნილი შუაკაცების ეპიზოდი, რომელიც გაერთიანებულია რიჩარდისა და მისი ამაღლის მოლაპარაკების სცენასთან. რიჩარდი თითქოს ესწრება ჰეისტინგზთან შუაკაცების დიალოგს, აფასებს მას და იღებს გარკვეულ გადაწყვეტილებებს. მესამე მოქმედებაში რობერტ სტურუას შემოჰყავდა ჯამბაზი, რომელიც სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას ირონიულ, გამოსაამკარავებელ კომენტარებს უკეთებდა. რეჟისორმა მას მაყურებლის „გაუცხოების“ ფუნქცია დააკისრა. ჯამბაზი მაყურებელს ირონიულად ესაუბრებოდა ტრაგედიის ბუნების შესახებ. დასცინოდა სცენაზე მოქმედ

პერსონაჟებს. ყველაფერ ამას კი აკეთებდა იმისთვის, რათა მაყურებელს შესძლებოდა გაეანალიზებინა სცენაზე მომხდარი ამბის საშინელი უაზრობა და შეეგნო, რომ ძალაუფლებისათვის, საკუთარი განდიდებისათვის ბრძოლა კლავს ადამიანში ყოველგვარ ადამიანურს, აქცევს მას სისხლისმსმელ, იდეაფიქსეთი შეპყრობილ მექანიზმად.

ზოგჯერ, რობერტ სტურუა არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას. გავიხსენოთ, თუნდაც, ბოლო წლებში დადგმული სამუელ ბეკეტის „გოლოს მოლოდინი“, მაქს ფრიშის 2009–2010 წლის რუსთაველის თეატრის სეზონის პრემიერა „ბიდერმანი და ცეცხლის წამკიდებელი“. დრამატურგიის სფეროში ამგვარი ჩარევით არ იცვლება ნაწარმოების დედააზრი, პირიქით, კიდევ უფრო მწკვავდება იგი. ასეთ ხერხს, პიესის ან ნაწარმოების ტექსტის მონტაჟს ჩვენთან ჯერ კიდევ მარჯანიშვილი იყენებდა, დღეს კი რეჟისორთა უმრავლესობა მიმართავს ჩვენთანაც და უცხოეთშიც. გარდა იმისა, რომ ტექსტს ამონტაჟებენ, ერთ თემაზე შექმნილი სხვადასხვა ავტორის ტექსტის კომპილაციას ქმნიან, ცვლიან მოქმედების ადგილმდებარეობასაც. მაგალითად შემიძლია დაგისახელოთ მია კლეჩევსკას „ფედრა“, ეიმუნტას ნეკრომიუსის „ოტელო“, „ფაუსტი“, „ჰამლეტი“; ოსკარას კორშუნოვასის „რომეო და ჯულიეტა“, „ჰამლეტი“, ჯორჯო სტრელერის 1947 წელს დადგმული „არლეკინი, ორი ბატონის მსახური“ (აქ პიესის სათაურში ვხედავთ ცვლილებას, კ. გოლდონის პიესის სათაურია „ორი ბატონის მსახური“) და ა.შ. ეს პროცესი ძალიან მნიშვნელოვანია, ვინაიდან სათეატრო ნაწარმოები, სპექტაკლი არის ცოცხალი, დროში არსებული ფენომენი, რომელსაც აქვს დასაწყისი და დასასრული. კინოში პროცესი ერთხელ ფიქსირდება. თეატრში არ ხდება პროცესის ამ სახით დაფიქსირება. მიუხედავად ამისა, ამ ცოცხალ ორგანიზმში მონტაჟის ხელოვნება შეაქვთ.

სათეატრო ენის ერთ-ერთი საფუძველია სცენის მხატვრული სივრცე, რომელიც ძირითადად ორ ნაწილად იყოფა: სცენა და მაყურებელთა დარბაზი. არსებობს დადგმები, სადაც სივრცე სამ ნაწილად იყოფა: სცენა, სცენა-სცენაზე და მაყურებელთა დარბაზი, როდესაც სპექტაკლში თამაშდება „თეატრი-თეატრში“. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სცენაზე დეკორაცია და რეკვიზიტი. თეატრში საგანი, რეკვიზიტი სიმბოლოს ან მეტაფორის როლის მატარებელია. რობერტ სტურუას „მეფე ლირში“ სცენური სივრცე გამოირჩეოდა ნიშნობრივი გაჯერებულობით – ყველაფერი, რაც სცენაზეა, იღებს

ტენდენციას, განიმსჭვალოს დამატებითი მნიშვნელობებით. დეკორაცია (მხატვარი მ. შველიძე) სცენაზე მაყურებელთა დარბაზის ანარეკლი გახლდათ. წარმოდგენილი იყო სცენის უკანა „გაშიშვლებული“ კედელი, სცენას რკალად ეკრა ლოჟები და იარუსები (მაყურებელთა დარბაზის იმიტაცია), „გაშიშვლებული“ იყო სცენის განათებაც, სოფიტები, პროექტორები... სცენის ცენტრში სამეფო ტახტი – სახრჩობელა იდგა, რომლის თავზე მაიმუნი წამოსკუპებულიყო. ქანდარაზე კი ადამიანის ფიჭული შემოესვათ, კრებითი სახე – მუდმივად თვალყურის მადევნებელი სცენაზე მიმდინარე მოვლენებისა, „ცხოვრების თეატრის“ მოთვალთვალე, უსიტყვო მოწმე იმ თამაშისა, რომელიც ღირსა და მის შთამომავლებს გაუმართავთ. სწორედ მის ინდიფერენტიზმში მოიაზრებოდა სამყაროს ტრაგიკული აღსასრული. სცენის სიღრმეში „სამშენებლო ნაგავი“ მიმოფანტათ. იქვე დაგებული იყო ვიწრო ლიანდაგი, ზედ შემდგარი ვაგონებით. მთელი დეკორაცია თეატრში თეატრს იმიტირებდა: „თეატრი ცხოვრებაა“, „ცხოვრება კი – თეატრი.“

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისებაა კოსტიუმების ეკლექტიზმი. შექსპირის დადგმებში ისტორიული კოსტიუმების გვერდით თანამედროვედ ჩაცმულ პერსონაჟებს ვხვდავთ. სიტყვა „ისტორიულიც“ ერთობ პირობითია. ამით რეჟისორი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ შექსპირის გმირები მუდამ თანამედროვენი, მუდამ „ცოცხლები“ არიან. მათი პრობლემები წარსულს არ ეკუთვნის. ისინი ცოცხლობენ ადამიანის ფსიქიკაში და ქცევაში. სწორედ ამიტომაც არიან ასე ახლობლები ყველა დროისა თუ ეროვნების მაყურებლისათვის. უფრო მეტიც, კოსტიუმებს რეჟისორი დრამატურგიულ დატვირთვასაც კი ანიჭებს. მაგალითად, „მეფე ლირში“ ყველა პერსონაჟის ჩაცმულობა, გარდა კორდელიასი, თვით მეფე ლირისაც კი, ერთნაირი და უსახური იყო. ყველას უხეში ჯვალოსაგან შეკერილი ნაცრისფერი, გრძელი ანაფორა ეცვა. მხოლოდ კორდელიას ჩაცმულობა გამოიყოფოდა სიჭრელით და ფერადოვნებით. რეჟისორმა კოსტიუმითაც გაუსვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ ერთადერთი ადამიანი, რომელიც ღირის დესპოტიზმს ეწინააღმდეგება, არის მისი ნაბოლარა, საყვარელი ქალიშვილი კორდელია. მისი ჩაცმულობა ექსტრავაგანტული და მაყურებლისთვის თვალში საცემი იყო. ღირის მიერ ძალაუფლების დათმობის შემდგომ კი ყველა პერსონაჟის ჩაცმულობა იცვლება. ღირის გარემოცვა თითქოს სულმოუთმენლად ელოდა მის მიერ გადადგმულ ნაბიჯს ძალაუფლების დათმობისაკენ. ისინი მომენტალურად იცვლიდნენ იერ-სახეს. მათთვის ეს ერთი

ნაბიჯი საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ თავისუფლად ამოესუნთქათ. ისინი დიდხანს ინახავდნენ საკუთარ თავში ძლიერ ვნებებს. ლირმა კი მათ მისცა საშუალება ამ ვნებების გამოთავისუფლებისა.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია დროთა აღრევა, მის სპექტაკლებში დრო არ არის განსაზღვრული. რობერტ სტურუა გვიხატავს სამყაროს, სადაც რეალურობასა და პირობითობას შორის არსებული ზღვარი წაშლილია. ეს პარალელური შრეებია, რომლებიც ერთმანეთში გადახლართულა. ერთი მდგომარეობიდან, ერთი განზომილებიდან მეორეში გადასვლა შეუმჩნევლად, მინიმალური შტრიხების გამოყენებით ხდება.

განსაკუთრებული ადგილი თეატრში – ანსამბლურ ხელოვნებაში – მუსიკას უკავია. მუსიკა, ისევე, როგორც პიესა, სარეჟისორო ექსპლიკაცია, დეკორაციები, მიზანსცენები ხელს უწყობდეს სპექტაკლის სიცხადეს, ლოგიკურობას, სიმართლეს. რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია, მუსიკას მიანიჭოს ისეთივე ფუნქცია, როგორსაც ანიჭებს სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის ენას. სპექტაკლებში იგი იყენებს რამდენიმე მუსიკალურ თემას, თითოეულ მათგანს თავისი დრამატურგიული და ემოციური ფუნქცია აკისრია. სცენაზე სიტუაციის ან გმირის განწყობის შესაბამისად იცვლება თემები. რობერტ სტურუას ყველა სპექტაკლსა და მათ შორის „რიჩარდ III“-შიც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკას. უმეტეს შემთხვევაში, იგი საზღვრავს სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტას. ამის შესახებ რობერტ სტურუა ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „პირადად მე არასდროს ვდგამ სპექტაკლებს მუსიკის გარეშე – ჩემთვის იგი ძალიან მნიშვნელოვანი, შეიძლება განმსაზღვრელი კომპონენტია, მაშინაც კი, როდესაც იგი არ ჟღერს სპექტაკლში“ (Зейфар 1981:92). „რიჩარდ III“-ს დადგმის პროცესში რობერტ სტურუა იყენებდა აღმოსავლურ, იაპონურ მუსიკას. შემდგომ ეს მუსიკა სპექტაკლიდან ამოიღეს, მაგრამ დარჩა მისი გავლენა, რაც სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტაში ჩანდა. „რიჩარდ III“-ში რეჟისორმა და კომპოზიტორმა სტილურად ძალზე განსხვავებული მუსიკალური ნაწყვეტები შეიტანეს. სპექტაკლში ჟღერდა რეგ-ტაიმი, ჩერნის ეტიუდი, ბახი, სპეციალურად ამ სპექტაკლისათვის დაწერილი გ. ყანჩელის მუსიკა და ყველაფერი ეს, ისევე და ისევე, სპექტაკლში დასმული პრობლემების გლობალურ, მსოფლიო მასშტაბებში გააზრების მიმნიშნებელი იყო. რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის

დამახასიათებელია სხვადასხვა დეტალის აქცენტირება. მისი ულვევი ფანტაზია სწორედ დეტალებში ვლინდება. მაგალითად, ჰამლეტისა და ოფელიას შეხვედრის ეპიზოდში, სხვასთან ერთად, მუსიკასაც დიდი დატვირთვა ენიჭება. ამ სცენის მუსიკალური ფონი ერთობ სევდიანი და ამავე დროს, რომანტიკული ჟღერადობისაა, რომელიც თავისი რიტმული სტრუქტურით თხრობის ეფექტს ქმნის. ვერბალურ დიალოგს თან ახლავს მუსიკალური თხრობა.

რობერტ სტურუას თეატრის მსახიობები, შეიძლება ითქვას, უნივერსალურები არიან. მათ თამაშს ვერ მივაკუთვნებთ რომელიმე ერთ თეატრალურ სტილს. ეს განსაკუთრებით სპექტაკლის მთავარი გმირების შემსრულებელ მსახიობებს ეხება. ჩვენ ვერ ვიტყვი, რომ რამაზ ჩხიკვაძის ლირი – განცდის, გარდასახვის, წარმოსახვის, წარმოდგენის, ფსიქოლოგიური წვდომის და ა.შ. თამაშის სტილია. იგივე შეიძლება ითქვას რობერტ სტურუას და ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტის შესახებ, იგი არ არის ტრადიციული „კეთილშობილი უფლისწული“, ჰამლეტი უფრო ქმედითია და მთელი მისი „ფილოსოფიაც“ მის კონკრეტულ ქმედებებშია. ეს არ არის განსწავლული, კეთილშობილი, მსოფლიო სევდით შეპყრობილი ახალგაზრდა კაცი, რომელიც ფილოსოფიურ მონოლოგებს წარმოთქვამს. იგი ხან ჯამბაზია, ირონიითა და ცინიზმით განმსჭვალული, ხან შტერია, ხან ჭკვიანია, ხან სასტიკია, ხან წრფელი და ნაზია, ხან მძვინვარე და ფიცხია და ხანაც რომანტიკული. მისი ქმედებები თუ ემოციური მდგომარეობა სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა ელფერს იძენს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია სცენური თხრობის არაჩვეულებრივი დინამიკურობა. იგი მუდამ ცდილობს ინფორმაცია, რომელსაც გადასცემს მაყურებელს, მრავალპლანიანი, „მრავალხმიანი“ გახადოს. მაგალითად, თუ გმირი მონოლოგს კითხულობს, ეს მონოლოგი სტურუასთან იშვიათად არის მხოლოდ მონოლოგი, კლასიკური გაგებით. ზოგ შემთხვევაში იგი ან დიალოგია, რომლის მეორე წევრი ან ჩუმად ისმენს კონკრეტული სცენის ვერბალურ ინფორმაციას და თავისი იქ ყოფნით რაღაც სოციალურ გარემოს ქმნის, რაც თავისთავად რაღაცას ნიშნავს და აქვს სემანტიკური დატვირთვა, ან, იგი არ არის მხოლოდ პასიური მსმენელი; თავისი მოძრაობით, სხეულის ენით იგი ჩართულია ამ მონოლოგში და თავის გრძნობებსა თუ ფიქრებს გადმოსცემს. მონოლოგების ამგვარად გააზრება განსაკუთრებულ აქცენტირებას

ახდენს მონოლოგის შინაარსზე და ამავე დროს უფრო მეტად ქმედითს ხდის მას.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის ნიშანდობლივია ტრაგიკულია და კომიკურის თანაარსებობა, არ ხდება ჟანრობრივი დაყოფა. უფრო მეტიც, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია ეკლექტიზმი. ასეთი ხერხებით ხაზს უსვამს თავის სპექტაკლებში „წარმოდგენის“, „წარმოსახვის“, „ფსიქოლოგიური“ თუ „განცდის“ თეატრის თანაარსებობას. აქ ყველაფერს ერთდროულად აღვიქვამთ – ტრაგედიას, ფსიქოლოგიურ დრამას, ფარსს, კომედიას და ა. შ. ეს ერთგვარი სიჭრელე მსახიობთა მიერ პერსონაჟთა ასახვა-განსახიერებთა ცვლილებებია და ერთგვარად ამართლებს სპექტაკლის ჟანრობრივ ეკლექტიზმს. იმავედროულად, ყოველი დეტალი მათემატიკური სიზუსტით არის დამუშავებული. ყოველ ეპიზოდს, სცენას სიმართლე უდევს საფუძვლად, რის გამოც, თითქოსდა, ერთი შეხედვით, ჟანრული ეკლექტიზმი ერთ მთლიან კომპოზიციად იკვრება. ყველაფერი ეს კი რეჟისორს აძლევს საშუალებას, თავისი სათქმელი ხან „მაღალი მატერიებით“ გადმოსცეს, ხანაც – საკუთარი მისტიკური ხილვების მეშვეობით. ამის საუკეთესო მაგალითია „როგორც გენებოთ, შობის მეთორმეტე ღამე“. მხიარული, შეიძლება, ცინიკური „სიტუაციების კომედია“ რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით რუსთაველის თეატრის სცენაზე ტრაგიფარსად იქცა. რეჟისორმა სპექტაკლი დაიწყო იესოს შობით, რაც პიესაში არ არის, ხოლო, დაასრულა გოლგოთის სცენის გათამაშებით, რაც შოკის მდგომარეობაში აგდებს მაყურებელს. სპექტაკლში, შუასაუკუნეების თეატრით დაწყებული, ყველა ჟანრს ამოიცნობთ: ლიტურგიკულ დრამას, მირაკლს, მისტერიას, ფარსს, პასტორალს, „კომედია დელარტესათვის“ დამახასიათებელ ბუფონადას... ჟანრული, გამიზნული ეკლექტიკა, შეიძლება ითქვას, პოლისტილისტიკა ამ სპექტაკლშიც ერთ მთლიანობადაა შეკრული.

ქართული თეატრისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, მსოფლიო სათეატრო ჟანრების და ტენდენციების ზოგიერთი მახასიათებლები, ბერტოლდ ბრეხტის სათეატრო კონცეფციის და მიხეილ ბახტინის პაროდის, გროტესკული რეალიზმის, ირონიის, კარნავალურობის თეორიის ტრანსფორმირებული სახით გამოყენება ქმნის რობერტ სტურუას „ეკლექტიკურ“ თეატრს. მსოფლიო თეატრალური სემიოტიკის თანაფარდობისა თუ ურთიერთშერწყმისას რეჟისორმა

მიაგნო ორიგინალური სათეატრო ენის შექმნის გზებს. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის განმსაზღვრელ ცნებას შეიძლება ეწოდოს „პოლისტილისტიკა“.

### ლიტერატურა

**Зейфас 1981:** Зейфас Н. (Интервью с Р. Стурья) *Dramma der musica* и музыка для драмы, ж. *Советская музыка* №2, М.: 1981.

დამუშავებული ლიტერატურა

- გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ.: ხელოვნება, 1997.
- მუმლაძე დ. (შემოქმედებითი პორტრეტი), რობერტ სტურუა, ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება №12 1981.
- ბოკუჩავა თ. (სადისერტაციო ნაშრომი) მითოსი და ქართული თეატრი  
[www.nplg.gov.ge/dlibrary/.../tamar%20bokuchavas%20dissertation.pdf](http://www.nplg.gov.ge/dlibrary/.../tamar%20bokuchavas%20dissertation.pdf)
- *From Modernism to Postmodernism, an Anthology*, Edited by Lawrence Cahoone, Cambridge, Massachusetts, Blackwell publishers, 1996.
- Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса  
[www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html](http://www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html)
- Брук П. Пустое пространство, Секретов нет, М.: АРТ, 2003.
- Брехт Б. Краткое описание новой техники актёрской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуждения», Театр Т. 5/2, М.: Искусство, 1965.
- Лотман Ю. Об искусстве, СПб.: Искусство – СПб, 2005.