

მაკა ვასაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა
და მართვის ფაკულტეტი,
თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი.
ხელმძღვანელი: პროფ. მიხეილ კალანდარიშვილი

რობერტ სტურუას სათმატრო მნის ფორმირების საწყისები

ხელოვნების თანამედროვე მკვლევარები, ამტკიცებენ, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს თავისი განსაკუთრებული ენა გააჩნია. ვინაიდან ხელოვნება შეიცავს კომუნიკაციას, მას აუცილებლად აქვს ამ კომუნიკაციის განსაზოორციელებლად ორგანიზებული სისტემა, ანუ ენა. აქედან გამომდინარე, ჩვენ შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკის, ფერწერის, თეატრის, ზოგადად ხელოვნების ენაზე.

თანამედროვე სემიოტიკაში შეინიშნება ყურადღების გადატანა ვერბალური ნიშნებიდან არავერბალურ ნიშნებზე. ამ ლინგვისტური გადატრიალების შედეგად ყველაფერი მოიაზრებოდა როგორც **ტექსტი, დისკურსი**, მთელი კაცობრიობის კულტურა – როგორც ჯამი ტექსტებისა, როგორც **ინტერტექსტი**, რომელიც შეიძლება წაკითხულ იქნას გრამატიკის შესაბამისი წესების მიხედვით. 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 გადამცემსა და მიმღებს შორის, ადრესატსა და ადრესანტს შორის.

უპირველეს ყოვლისა, თეატრის, როგორც ხელოვნების, ენა არის თეატრალობა. იგი არის თეატრის განუყოფელი ნაწილი და თეატრის არსებობა მის გარეშე წარმოუდგენელია.

თეატრის არსებობის განმავლობაში 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.

მსახიობი ან მსახიობთა ჯგუფი ახდენენ რაღაც შთაბეჭდილებას, რომელიც, თანამედროვე ტერმინოლოგიით სარგებლობისას, თავისთავად წარმოადგენს რაღაც კოდს. ეს ნიშნავს, რომ ადამიანური ურთიერთობის საშუალებების მთელი კრებულიდან, სიტყვა, მეტყველება გვეკლინება ერთ-ერთ შესაძლო ვარიანტად. პიტერ ბრუკის მოსაზრებას თუ დავეყრდნობით, მეტყველების მიღმა არსებობს სხეულის ენა. ხმის უღერადობა – ესეც ენაა. სივრცეში მოძრაობა – აგრეთვე ენაა. დუმილი, სიჩუმე – ეს ენაა. რიტმი – ეს ასევე ენაა. მსახიობთა თამაში, დეკორაციები, შუქი, მუსიკა – ყველაფერი ეს სათეატრო ენის ფორმებია, რომლებსაც განაც იქმნება სპექტაკლი.

რობერტ სტურუას „სათეატრო მოდელის“, „სათეატრო ენის“ კვლევის დროს აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ისტორიული წინაპირობები: ქვეყნის პოლიტიკურ-კულტურული და ყოფითი გარემო, რომელშიც აღიზარდა და მოღვაწეობს ხელოვანი. გასული საუკუნის 1960-იანი წლების მეორე ნახევრის სტუდენტურმა მოძრაობამ მთლიანად შეცვალა XX საუკუნის კულტურა, სრულიად ახალი ფასეულობები შემოიტანა მსოფლიოში. ეს მოძრაობა დაიწყო დე გოლის წინააღმდეგ და დე გოლი წავიდა. ამ რევოლუციას მოჰყვა, როგორც ჩვენ ვუწოდებთ, „სექსუალური“ რევოლუცია და ახალი კულტურული ღირებულებები შეიქმნა. XX საუკუნის მეორე ნახევარი აღსავსე იყო სხვადასხვა პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული მოვლენით. კონფლიქტური, შეუთავსებელი ფორმების და შინაარსების აღქმისა და გაგების მრავალგვარობა, მათთვის ახალი მნიშვნელობის მინიჭება, სოციო-კულტურული ყოფის პარადოქსულობა

ნათლად გამოიხატა ახალ მიმართულებაში, რომელსაც პოსტმოდერნიზმი უწოდეს. პოსტმოდერნიზმის მკვლევარმა ილია ილინმა მას ერთგვარი **ქიმერა** უწოდა. ქიმერულობა პოსტმოდერნისა – განსაზღვრავს ილინი – განპირობებულია იმით, რომ მასში, ისევე როგორც სიზმარში, თანაარსებობენ შეუთავსებელი: გაუთვითცნობიერებელი სწრაფვა, თუნდაც პარადოქსულ ფორმაში, კომპლექსური, მთლიანი და მსოფლმხედველობით-ესთეტიკური შეცნობა ცხოვრების, – და ნათელი გააზრება თავდაპირველი ფრაგმენტულობისა, XX საუკუნისთვის დამახასიათებელი ადამიანის პრინციპულად არასინთეზირებადი გახლეჩილობისა.

პოსტმოდერნისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი შეიძლება შემდეგი სახით ჩამოყალიბდეს: განუსაზღვრელობა, სიცხადის უქონლობა, ფრაგმენტულობა და მონტაჟის პრინციპი, „დეკანონიზირება“, „ორმაგი კოდირების“ პრინციპი, ფსიქოლოგიური და სიმბოლური სიღრმეების გარეშე, დუმილი, მიზეზისა და საწყისის უარყოფა, ირონია, ჟანრების აღრევა – სტილური სინკრეტიზმი, თანამედროვე კულტურის თეატრალობა, მუშაობა პუბლიკაზე, აუდიტორიის აუცილებელი გათვალისწინება, კარნავალურობა, იმანენტურობა – ცნობიერების შერწყმა კომუნიკაციის საშუალებებთან.

პოსტმოდერნის ჩამოთვლილი ნიშნების უმრავლესობა ნათლად არის გამოხატული რობერტ სტურუას შემოქმედებაში. ამიტომაც, ჩვენ თავისუფლად შეიძლება ვუწოდოთ მას პოსტმოდერნული მიმდინარეობის ხელოვანი. ამ მიმდინარეობამ დიდი როლი ითამაშა რეჟისორის სათეატრო ენის ფორმირების პროცესში.

რობერტ სტურუა, პირველ რიგში, მუშაობს ტექსტზე და ტექსტიდან აკეთებს გარკვეულ კომპილაციას. არსებული ტექსტიდან ის ქმნის თავის ტექსტს. 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. ასეთ

ხერხს, პიესის ან ნაწარმოების ტექსტის მონტაჟს, ჩვენთან ჯერ კიდევ იყენებდა მარჯანიშვილი, რუსეთში მეიერჰოლდი, დღეს კი რეჟისორთა უმრავლესობა მიმართავს ამ ხერხს, ჩვენთანაც და უცხოეთშიც. ტექსტის მონტაჟის გარდა აკეთებენ ერთ თემაზე შექმნილი სხვადასხვა ავტორის ტექსტის კომპილაციას, ცვლიან მოქმედების ადგილმდებარეობასაც. თუ, ჩვენ, სტურუას ტექსტის მონტაჟირების ხერხს განვიხილავთ, როგორც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრინციპს მისი შემოქმედებისა (რომელიც „სამზარეულო“ იმისა, თუ როგორ აწყობს ის ტექსტებს), შემდგომში უკვე აღმოჩნდება, რომ სტურუა თანაბრად მიჰყვება ევროპულ პროცესებს.

რობერტ სტურუა ზოგჯერ არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას. გავიხსენოთ, თუნდაც, ბოლო წლებში დადგმული, სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინი“, მაქს ფრიშის 2009–2010 წლის რუსთაველის თეატრის სეზონის პრემიერა „ბიდერმანი და ცეცხლის წამკიდებელი“.

XX საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოს (1968) რობერტ სტურუა დგამს ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმას“. სპექტაკლი ძალზე თეატრალური, რეჟისორული გამონაგონებების სიუხვით აღსავსე, მუსიკალური წარმოდგენა იყო, სადაც თავი იჩინა წარმოსახვის, წარმოჩენის თეატრის სტილისტიკამ. სპექტაკლმა განსაკუთრებული როლი ითამაშა რობერტ სტურუას შემოქმედებაში, მისი შემდგომი რეჟისორული ენის ჩამოყალიბებაში. რობერტ სტურუამ პიესის სრული მოდერნიზაცია მოახდინა. პიესას ჩაემატა პროლოგი და ტექსტი, მსახიობები ხშირად იმპროვიზაციას მიმართავდნენ. შეიქმნა შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი. შეიძლება ითქვას, რეჟისორმა სპექტაკლში მონახა ის გარეგნული ფორმები, გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებიც მას დაეხმარებოდნენ თავისი შემოქმედებითი გზის შემდგომი ორიენტაციის განსაზღვრაში. და, რომელსაც დღეს, ჩვენ „სტურუასეული ეკლექტური თეატრი“ ვუწოდებთ.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ რობერტ სტურუამ თემურ ჩხეიძესთან ერთად 1969 წელს დადგა. სპექტაკლი დავით

კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმში დამთვალეიერებელთა მოსვლით იწყებოდა და მთელი მოქმედება ამ მუზეუმის ერთ ოთახსა და აივანზე მიმდინარეობდა. „სამანიშვილის დედინაცვალში“ რობერტ სტურუამ და თემურ ჩხეიძემ ერთმანეთს შეუთავსეს ფსიქოლოგიური წვდომის, გარდასახვის პრინციპები — ბრუნდისეულ „განსხვისების ეფექტს“. ამ ხერხის გამოყენებით, დისტანცია მსახიობებსა და მოთხრობის გმირებს შორის ხან მცირდებოდა და ხან კვლავ იზრდებოდა. ამგვარი მიგნებით, ზუსტად იქნა დაჭერილი და გადმოცემული დავით კლდიაშვილის მოთხრობების „სული“, რომლის საშუალებითაც მსახიობები თავიანთი გმირების ცხოვრებას კიდევ განიცდიდნენ და ამავე დროს, შემფასებლებსაც გვევლინებოდნენ. რეჟისორებმა და მსახიობებმა მიაღწიეს ხასიათებისა და მოვლენების არსის გროტესკულ გადმოცემას, მათდამი დამოკიდებულების წარმოჩენას. ამას გარდა, მეთოდი, რომელიც გამოიყენეს რეჟისორებმა, სპექტაკლის დასაწყისიდანვე აძლევდა მათ საშუალებას, თავისუფლად გადასულიყვნენ მოთხრობის რეალური სიტუაციებიდან პირობითსა და სტილიზებულ ხერხებზე. ესეც ხაზს უსვამდა რეჟისორების დამოკიდებულებას ამა თუ იმ მოვლენისადმი — გადასვლა ირონიიდან და იუმორიდან ნალველისა და ტრაგიზმის სიტუაციებზე.

თეატრმცოდნე დალი მუმლაძე რობერტ სტურუას „ყვარყვარეს“, სადაც რეჟისორმა გამოიყენა პოსტმოდერნისათვის დამახასიათებელი „ორმაგი კოდირების“ პრინციპი, ქართული პოსტმოდერნის მანიფესტად მიიჩნევს. „ყვარყვარეს“, რომელსაც რობერტ სტურუამ დაარქვა სამნაწილიანი სანახაობა პოლიკარპე კაკაბაძის პიესების მიხედვით, იწყებდა მოხეტიალე დასი. სცენაზე წარმოჩენილი მთელი დეკორაციის დანიშნულება შემდეგში მდგომარეობდა: ეჩვენებინათ მიმდინარე მოვლენათა საყოველთაობა, გლობალურობა. დაქცეულ ეკლესიაში გაემართათ წისქვილი, სადაც მოდიოდა მოხეტიალე დასი და მართავდა სპექტაკლს (მხატვრები გ. იმერლიშვილი, ი. მშველიძე). წარმოდგენის ასეთი ხერხით გადაწყვეტა რეჟისორს საშუალებას აძლევდა, გადაეადგილებინა

ეპიზოდები, შეექმნა იმპროვიზაციის საშუალება და, რაც მთავარია, ნათლად წარმოეჩინა დადგმის კონცეფცია. „რობერტ სტურუას სპექტაკლმა როგორც ახალი დროის, ასევე ახალი თეატრალური ენის თვისებები წარმოგვიდგინა. რუსთაველის თეატრის დადგმის ჟანრი გროტესკი გახდა. სპექტაკლში ტირანიის გლობალური ასპექტები გაცხადდა. პ. კაკაბაძის პიესაში წარმოდგენილი კარნავალური გმირის აღზევება – განგვირგვინების ზოგადი იდეა, რომელიც საქართველოს რომელიღაც მიყრუებული მაზრის მასშტაბებში თამაშდებოდა, რობერტ სტურუას დადგმაში ახალ მასშტაბებს იძენს, უაღრესად პირობით, მაგრამ ახალ ვითარებაში წარმოისახება“¹. რეჟისორს სპექტაკლი გადაწყვეტილი ჰქონდა, როგორც საკარნავალო ფარსი, ხოლო ასეთ ჟანრში ყოველგვარი პირობითობაა დასაშვები. ამიტომაც სრულიად გამართლდა რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეს სახის წარმოჩენა ტირანის გლობალურ ასპექტებში. ყვარყვარე – ტრიუმფატორი, ხაკისფერ კოსტიუმში გამოწყობილი ინტერვენტი გენერალი, ბონაპარტიზმის თვისებების მატარებელი. 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.

თუ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ რ. სტურუა ადამიანთა ურთიერთობის რთულ სულიერ და სოციალურ პროცესებს იკვლევდა და წარმოაჩენდა, „ლალატში“ და შემდგომ უფრო მძაფრად „ყვარყვარეში“ პოლიტიკური თეატრის პრინციპები ჩნდება, რაც შემდგომ „კავკასიურ ცარცის წრეში“, „რიჩარდში“ და სხვა სპექტაკლებში ვითარდება. ეს სპექტაკლები თავიანთი არსით ებრძვიან ყოველგვარ უსამართლობას. რეჟისორი არ ერიდება სიტუაციების გაღრმავებას და გამწვავებას, რათა უკეთ წარმოაჩინოს კეთილი. ამ გზით აფხიზლებს იგი ჩვენს გონებას და აქტიურად განგვაწყობს სამართლიანობის დასაცავად.

¹ დალი მუჰლაძე, ყვარყვარე, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1998, №4

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ჩამოყალიბების პროცესში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა როგორც ბრეხტის თეატრალურმა სტილისტიკამ, ასევე მიხეილ ბახტინის თეორიულმა კვლევებმა. მან, შეიძლება ითქვას, პრაქტიკაში, თავის დადგმებში განახორციელა ბახტინის თეორიული მოსაზრებები. ბახტინის პარადიის, გროტესკის, ირონიის, კარნავალურობის თეორია გადაამუშავა და საკუთარ სარეჟისორო ენაში ორგანულად გამოიყენა. რობერტ სტურუას მთელ შემდგომ შემოქმედებაში სხვადასხვა სტილისა და ჟანრების, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ურთიერშეკავშირება მოხდა და არა აღრევა. „ბრეხტის შეუღლებამ ქართულ თეატრთან“, მდიდარი კარნავალური ენის გამოყენებამ, მართლაც რომ უცნაური „ჰიბრიდი მოგვცა“.

1969 წელს რობერტ სტურუა დგამს ბრეხტის პიესას „სენჩანელი კეთილი ადამიანი“. ამ სპექტაკლში რობერტ სტურუამ შეძლო გადმოეცა აზრის თანმიმდევრულობა, სოციალური სიმახვილე, მაგრამ სპექტაკლის ფორმაში, მხატვრულ საშუალებებში არავითარი სიახლე არ იგრძნობოდა.

1975 წელს რობერტ სტურუა დგამს ბერტოლტ ბრეხტის პიესას „კავკასიური ცარცის წრე“. ეს იყო რეჟისორის მეორე შეხვედრა უშუალოდ ბრეხტის პიესასთან. ბრეხტი არ იყო დოგმატიკოსი და სხვასთან ერთად თავის საკუთარ თეორიასაც არ მიიჩნევდა დასრულებულ, გარდაუვალ მოძღვრებად. რობერტ სტურუამ გაითვალისწინა ეს გარემოება და ბრეხტის პიესას ისევე მოექცა, როგორც თავად ბრეხტი აკეთებდა ამას სხვა ავტორთა, თვით კლასიკოსთა ნაწარმოებების მიმართ. რობერტ სტურუამ „კავკასიური ცარცის წრის“ თავისუფალი მონტაჟი შემოგვთავაზა. პიესის პროლოგი მთლიანად ამოიღო სპექტაკლიდან, მგოსანი შეცვალა მთხრობლით, ამოავდო მუსიკოსთა ჯგუფი და მათი დრამატურგიული დატვირთვა მთხრობელს დააკისრა, შეამოკლა ტექსტი. მაგრამ ბრეხტის დრამის თეორიის მთავარი პრინციპები სპექტაკლში დაცული იქნა. ერთ-ერთი მათგანი, ეპოსისა და დრამის სინთეზი,

რომელიც სპექტაკლში მთხრობელს ჰქონდა დაკისრებული, მთხრობლის მიერ შესრულებული გონგები, რეჩიტატივები და იმის გადმოცემა, თუ რა იფიქრა გმირმა ამა თუ იმ მომენტში, მაყურებელს ყურადღებას უმახვილებდა გარკვეულ ფაქტებზე.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ რობერტ სტურუამ განახორციელა გროტესკისა და რეალიზმის ურთიერთშერწყმა, მის სათეატრო ენაში ნათლად გამოიკვეთა ბახტინისეული გროტესკული რეალიზმის არსებობა. სპექტაკლში ბრეხტის კიდევ ერთი პრინციპი იყო დაცული – სხვადასხვა მიმდინარეობათა ერთმანეთთან ორგანული შერწყმის პრინციპი. ამ შემთხვევაში ნატურალიზმის, ექსპრესიონიზმისა და სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი ნიშნები.

ბრეხტის თეორიის თანახმად რეჟისორმა ერთმანეთს შეურწყა პოეტური და პროზაული, ფანტასტიკური და რეალური, გონებრივი და ემოციური. ამის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითი გახლდათ მთლიანობაში აზდაკის სახე.

სპექტაკლი ისევ „პარად-ალეთი“ მთავრდებოდა. მხოლოდ ამ შემთხვევაში მას თავისი აზრობრივი დატვირთვა ჰქონდა. რეჟისორმა აქ თავისი სპექტაკლის იდეა გაშიშვლებული სახით მოგვაწოდა – ყველაფერი უნდა ეკუთვნოდეს იმათ, ვინც სიკეთეს თესავს.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ რობერტ სტურუამ გამოკვეთა ბრეხტის პიესის მთავარი იდეა: კონფლიქტი ადამიანის ბუნებასა და სოციალურ პირობებს, სიკეთესა და ბოროტებას შორის. რობერტ სტურუას მისწრაფებამ პუბლიცისტიკისაკენ, პოეტური სიტყვის, მუსიკის და ცეკვის სინთეზისაკენ თავისი მაღალმხატვრული გამოხატულება პოვა ბერტოლტ ბრეხტის „კავკასიურ ცარცის წრეში“, ეს იყო რ. სტურუას რეჟისორული აზროვნების ნამდვილი გამარჯვება.

1994 წელს რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში მეორედ დგამს ბრეხტის „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს“. ამ სპექტაკლში რობერტ სტურუამ გამოიყენა „ციტირების“ ხერხი: „ციტირებები“ თავისი ადრინდელი სპექტაკლებიდან,

ერთგვარი კოლაჟი სხვადასხვა სპექტაკლების დეკორაციებიდან, მაგალითად: „კავკასიური ცარცის წრის“ და „რიჩარდ მესამის“. ეს ანტურაჟი თუმცა ნაცნობი იყო მაყურებლისათვის, ინარჩუნებდა თავის პირვანდელ სახეს, მოქცეული სხვა კონტექსტში, ახალ სინამდვილეს ქმნიდა.

რეჟისორმა „კეთილი“, მაგრამ უძლური ღმერთები ლიფტის კაბინით დაუშვა სცენაზე და მიაბიტურ, ერთგვარად ინფანტილურ პერსონაჟებადაც კი აქცია. ამ ინფანტილურ ღმერთებს კი დაუბრისპირა არეული, ორსახოვანი სამყარო, სადაც ბოროტება ბატონობს. რობერტ სტურუას „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ ერთგვარი მითოლოგიური იგავია სამყაროს წყობაზე. ეს უკანასკნელი, ადამიანის მიერ ბოლომდე შეუცნობელია და ალბათ, ამიტომაც ყოველ ნაბიჯზე ღალატობს ღვთაებრივ კანონებს. რობერტ სტურუამ ღიად დატოვა კითხვა – შეძლებს კი შენ ტე სიკეთის შენარჩუნებას, ბალაგანიდან, ქაოსიდან წამოდგომას, ზნეობრივ გამარჯვებას. დარჩება თუ არა იგი კეთილ ადამიანად? „კავკასიური ცარცის წრისგან“ განსხვავებით, „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ სტურუასეული ბრეჰტი უფრო სკეპტიკურია. აქ, ამ სპექტაკლში ბრეხტისეული „გაუცხოების ეფექტი“ ყველაზე უფრო მეტად აისახა რეჟისორისა და დროის გაუცხოებაში.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ჩამოყალიბების პროცესში, მართლაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს – ბერტოლტ ბრეხტის, მიხეილ ბახტინის თეორიულმა კვლევებმა. ამასთანავე, რეჟისორმა ბრეხტის, ბახტინის და ქართული კულტურის ტრადიციების თანაფარდობისა თუ ურთიერთშერწყმისას მიაგნო ორიგინალური სათეატრო ენის შექმნის გზებს. ბახტინის – პაროდის, გროტესკული რეალიზმის, ირონიის, კარნავალურობის თეორია, ბრეხტის გაუცხოების ეფექტი, ქართულ ნიადაგზე დაყრდნობით გადაამუშავა და საკუთარ სარეჟისორო ენაში ორგანულად გამოიყენა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ნ. გურაბანიძე „რეჟისორი რობერტ სტურუა“, გამ. „ხელოვნება“ 1997.
- დ. მუშლაძე „რობერტ სტურუა (შემოქმედებითი პორტრეტი)“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, №12.
- თ. ბოკუჩავა, სადისერტაციო ნაშრომი „მითოსი და ქართული თეატრი“, www.nplg.gov.ge/dlibrary/.../tamar%20bokuchavas%20disertacia.pdf...
- М.М.Бахтин Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html
- Питер Брук, Пустое пространство, Секретов нет, М. 2003 г. Брехт Б., «Краткое описание новой техники актёрской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуждения», В кн. «Театр» Т. 5/2, М., 1965.
- Ю. Лотман, Об Искусстве, Структура художественного текста, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005, Искусство как язык.