

ქართული თეატრი—გზები და ტენდენციები*

თამარ გოჯუჩაია

ქართული თეატრის დღევანდელი მდგომარეობის შესაფასებლად მის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ არსში გარკვეული ექსკურსის გაკეთება დაგვჭირდება. ნებისმიერი ნაციონალური ხელოვნება ერის თვისობრიობასთან, მის მენტალურ ტიპთან, მისი ისტორიული თუ ეთნოთერულ-მისტიკური ხედვრის არქეტაიპებთანაა დაკავშირებული. იგივე ვითარება გვაქვს ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაშიც, რომელსაც, გარკვეული თვალსაზრისით, „სუბერნაციონალური“ კი შეგვიძლია ვუწოდოთ. ამ გამოთქმაში მხოლოდ ეროვნული ატრიბუტიკის აპოლოგეტიკა როდი იგულისხმება, აქ ჩვენ „თვითგანდიდებისა“ და „თვითუარყოფის“ ერთგვარ დიალექტიკასაც ვგულისხმობთ, რომელიც ერის მიერ საკუთარი რაობის, საკუთარი თავის ძიების პროცესის ნაწილია. ეს ტენდენცია, ერთგვარი „ზემოცანა“, თავისი აღმავალი თუ დაღმავალი ფორმებით, მკაფიოდ გასდევს ქართულ კულტურას მისი ისტორიის მანძილზე, ძიება მიმდინარეობს როგორც ისტორიული რეალიტების შემეცნების, ისე მითოსური სქემების გაანერგვის პლანში. ქართული თეატრიც, როგორც ქართული კულტურის ქეშმარიტი ნაყოფი, იგივე ტენდენციათა რკალში ექცევა. მიუხედავად ისტორიულად დადასტურებული ტრადიციებისა, უწყვეტ არსებობას ის გასული საუკუნის შუა წლებ-

ში (1850 წელს, გიორგი ერისთავის „გაყრის“ წარმოდგენით) იწყებს და თანდათან აგნებს იმ არსებით მითოლოგიურ ფორმებს, რომლებიც ქართველი ადამიანის მსოფლალქმისა და ბუნების უნივერსალურ მოდელებს მოიცავს.

თეატრალური ხელოვნების სწრაფ განვითარებას ქართული კულტურის უმდიდრესი ბაზა განაპირობებს. უძველესი ქართული კულტურის წიაღში იძებნება უამრავი წყარო და მოტივი, რომლებიც თეატრალური ხელოვნების გამომსახველობითი თუ მსოფლმხედველობრივი მხარეების ფორმირებას უწყობს ხელს. თეატრალურ სახიერებაში შეინიშნება უაღრესად კოლორიტული და ორიგინალური ქალაქური კულტურის კვალი, რომელიც ათასწლეულების მანძილზე რამდენიმე აღმოსავლურ-დასავლური ცივილიზაციის შესაყარზე ყალიბდება და განუმეორებელ თვისობრიობას იძენს. ქართული ქალაქი, კერძოდ თბილისი, განსაკუთრებული მოვლენაა, თავისი ესთეტიკითა და ცხოვრების წესით, სრულიად განსხვავებული იმავ საქართველოს მთისაგან, რომელიც გაცილებით უფრო ადრეულ კულტურებთან ინარჩუნებს ცოცხალ კავშირს. „მას წილი უდევს თანამედროვე ცოცხალ ტრადიციასში, რომელიც შემერულ და იქალტურ, ხეთურ და ებრაულ წარსულს წვდება“ (ლეოპოლდ ციგლერი, ქართველი მწერლისა და დრამატურგის გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედების შესახებ „თქმულებანი“, გვ. 263). რობაქიძისათვის

* ეს წერილი ესპანური ჟურნალის დაკვეთით დაიწერა.



ყოველი ადამიანი საწყაულია, რომელშიც ერთიანდება მოკვდავი და უკვდავი. ღვთაებრივი — ადამიანური, ღვთაებრივი — ცხოველური... რომაქიდის ადამიანები... არიან არსებანი. ბუნების ელემენტთა მსგავსად, გაზრდილნი და სრულქმნილნი მათი ყოფის თითოეულ ფაზაში, რასაც ფესვები საყოველთაო ძველთაძველ საფუძველში გაუდგამს“ (ბეშქე).

ქართული სამემსრულებლო ხელოვნების და თეატრის არსის ფორმირებაში უდიდესი როლი ხალხურმა ნიღბების თეატრმა — ბერიკაობამ და ყვერობამ ითამაშა. ეს ორი საკარნავალო ტიპის სანახაობა ძველთაგანვე ნაყოფიერების კულტურას, მომაკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი ღვთაების ციკლთან იყო დაკავშირებული, ხოლო დროთა მანძილზე, ახალი შინაარსებითაც აღივსო, მათ შორის პატრიოტული თუ ყოფითი მოტივებით. თეატრალურ-რიტუალურ სანახაობებში წინააზიურ და ხეთურ ღვთაებათა კულტების კვალიც შეინიშნება, ხოლო ბერიკაობის ერთ-ერთი ფორმა, ყვავილების საგაზაფხულო დღესასწაული, რომლის დროსაც ბავშვები ერთმანეთს ხის აყვავებული რტოებით, ენძელებითა და გვირგვინებით ამკობდნენ, საბერძნეთში დიონისეს ანტიტეტრონის თვის (თებერვალი, მარტი) დღესასწაულსაც მოგვაგონებს.

თავდაპირველად თეატრის, როგორც საყოველთაოდ ხელმისაწვდომი ხელოვნების წინაშე, ქართველი მოღვაწეები ძირითადად ძალზე კონკრეტულ ამოცანებსა და განმანათლებლურ მიზნებს აყენებენ — თეატრი უნდა იყოს ადგილი, სადაც ქართულად იმეტყველებენ, ერისთვის უმწვევებს პრობლემებს წარმოაჩენენ, წარსულისა და თანამედროვეობის საუკეთესო დრამატულ ნიმუშებს აჩვენებენ. მე-19 საუკუნის დასაწყისში, საქართველოს სამეფოს გაუქმების შემდეგ (რუსეთის იმპერიასთან შეერთების შედეგად), ადგილობრივ სასწავლებლებში სწავლება რუსულ ენაზე მიმდინარეობს, საეკლესიო წირვა-ლოცვაც რუსულადვე აღველინება. ქართველი მოღვაწეები ცდილობენ მოქებნონ მოსახლეობისთვის ხელმისაწვდომი ყველა პოპულარული ფორმა, რომელიც ერ-

თიანი ნაციონალური ცნობიერების შენარჩუნებასა და განვითარებას უწყობს ხელს. ასეთები, პირველ რიგში, თეატრი და პრესა აღმოჩნდა. ეს უკანასკნელი, უსასხრობის გამო, ხშირად წყვეტს გამოცვლას, მაგრამ, საერთო ძალისხმევით, პერიოდულ გამოცემათა მუდმივი განახლება ხდება. იქმნება წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, რომელიც მშობლიური დამწერლობის შესწავლის საშუალებას აძლევს ხალხს (ქართული ანბანის შექმნას სავარაუდოდ ჩე. წ. აღ-მდე I საუკუნით ათარიღებენ და მეფე ფარნავაზს მიაწერენ). საზოგადოების მუშაობაში სახელოვანი ქართველი მწერლები, მეცნიერები და მოღვაწეები ერთვებიან, რომელთა ძირითად მისიას ნაციონალური კულტურის წინსვლა წარმოადგენს. „განმანათლებელი“ იაკობ გოგებაშვილი ქმნის ქართული ანბანის წიგნს, რომელსაც „დედაენას“ უწოდებს. იგი ცდილობს ქართული მეტყველებისა და დამწერლობის ხმოვანი და ვიზუალური რიგი იმ კონკრეტულ თუ აბსტრაქტულ რეალებს დაუკავშიროს, რომელთაგანაც ჩვენი გარემო შედგება.

ქართულმა ცნობიერებამ ნაციონალური თვითმყოფადობის პირობითი მაქსიმაც შეიმუშავა — „ენა, მამული, სარწმუნოება“. ამ ტრიადის თითოეული წევრი საქართველოს რაობის აუცილებელ სიმბოლოდ მიიჩნეოდა.

ქართულ კულტურას მშობლიური ენის ეზოთერულობის რწმენაც ახასიათებს, შუასაუკუნეების ხანის მწერალი იოანე ზოსიმე თავის ნაწარმოებში „ქებაი და დიდებაი ქართულისა ენისაი“ განაცხადებს, რომ ქართულ ენაში „უდიდესი საიდუმლო დამარხულ არს“ და რომ უფალი განკითხვის ჟამს ქართულად იმეტყველებს. ქართული „მესიანიზმი“ უარესად იდეალისტურია და მშვიდობიანი და თავისი ენის უნივერსალურობის რწმენის გზით გაიზრებს კოსმიურ და მისტრიკურ კონტაქტებს: ერი ერთგვარ გაუცხოებულ მიმართებაშია თავისივე ენის მიმართ და მასში დაფარული მისტრიკური სრულყოფილების შეცნობას ელტვის. საერთოდ, ქართული კულტურა, ურთულესი ისტო-



რიული რეალობის პირობებში, მუდამ ცდილობდა ერის ამბივალენტური თვისობრიობის შემცენებას, მის სულიერებაში დადასტურებულ დახვეწილ ღირებულებათა სისტემის გასაგნებასა და ყოველდღიური ყოფის წესად ქცევას, ჯერარისის, იდეალისა და რეალური ცხოვრების გაერთიანებას, რაც, ძირითადად, განუხორციელებელ ოცნებად რჩებოდა.

მოტივებით, ტრადიციებით, კულტურული წანამძღვრებითა და გავლენებით ნაჯერ გარემოში აღმოცენებული თეატრის წინაშე ურთულესი ამოცანა დადგა, საჭირო იყო ამ რეალობისთვის ერთიანი უნივერსალური სახიერი ფორმის მოძებნა, მისი შინაგანი სასიცოცხლო იმპულსის მოკვლევა და ნაყოფიერი დრამატული ფორმის შემუშავება, სინამდვილის დულისტური ბუნების წვდომა. ალბათ, სწორედ ამიტომ შეინიშნება ქართულ თეატრალურ კულტურაში იგავურ-მეტაფორული ჟანრისკენ მიდრეკილება, რომლის წანამძღვრები უბრწყინვალეს ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციებშიც მოიძებნება. ორიგინალური თუ თარგმნილი (ძირითადად სპარსულიდან) იგავური თხზულებანი სინამდვილის შესაძლო გამოვლინებათა სიმბოლურ მოდელირებას ასდენენ. ამავე დროს, იგავთა წიგნისთვის ერთგვარი კონტრაპუნქტული წყობაცაა დამახასიათებელი, შეჯობის, შებაქერების ვითარება, რომელიც ორი პოზიციის ურთიერ-შემსვევალის საშუალებას იძლევა და ნაწარმოებს დინამიკასა და დრამატიზმს ანიჭებს. XVII საუკუნის იგავ-არაკთა თხზულებათაში „სიბრძნე-სიცრუისა“, რომელიც ქართველ მისიონერს, სულხან-საბა ორბელიანს ეკუთვნის, ეს წყობა მეფის ორი ვაზირის შებაქერების სახითაა წარმოდგენილი, ერთი ეთიკური მაქსიმალიზმისა და ღვთაებრივი სამართლიანობის პოზიციასზე დგას, ხოლო მეორე პრაგმატული მორალის გამომხატველია.

ქართული საზოგადოების წინაშე თითქმის მუდმივად ორი უმწვავესი პრობლემა დგას — საკუთარი ინდივიდუალობის შენარჩუნება, კულტურულ-სახელმწიფოებრივი პოტენციის განვითარება და ფიზიკური გადარჩენა, უმძიმეს ვითარებებ-

თან შეგუება და სიცოცხლის შენარჩუნება. სწორ შემთხვევაში, ეს ორი მიზანი ერთმანეთთან თითქმის შეურიგებელ წინააღმდეგობაში ექცევა. ვფიქრობ, ქართულ თეატრში ფეხმოკიდებულმა ორმა თქმულებამ — მითმა მინდიას შესახებ და ზღაპარმა ნაცარქექიაზე, მათი ახალი დრამატურგიული რედაქციით, საზოგადოებრივისტორიული პრობლემატიკა ბუნების, გარდაცვალებისა და მკვდრეთით აღდგომის მისტერიულ ციკლს დაუკავშირა და ამით მითოსური სტრუქტურის ისტორიულ რეალობაზე პროექცია მოახდინა. შედეგად ისტორიული და მითოლოგიური დრო, ქართულ თეატრალურ მითოსში, ერთმანეთს შეხვდა და გამოლიანდა, ურთიერთგამომრიცხავ ანტაგონისტ პერსონაჟთა სახით, მარადიული წრებრუნვის ორი თვისობრივად განსხვავებული პარალელურად მიმდინარე ციკლი გამოიკვეთა. ერთი მხრივ — მისან მინდიას უკომპრომისო ზნეობრივი მაქსიმალიზმი, კოსმიური პარამონიის აღდგენისაკენ სწრაფვა, სიყვარულის საყოველთაოობის წვდომა, რომელიც მარადიულ საწყისებთან განსწავლული მიახლოების საწინდარი ხდება, მეორე მხრივ — ნაცარქექია — ყვარყვარეს მარადიული თვითგანვრცობა, რომელიც სულის ნაკლებობით შექმნილი ვაკუუმის ხარჯზე მიმდინარეობს. ლამარასა და მინდიას შესახებ მითში წარმოდგენილი სამყაროს აბსოლუტურ სისავსეს, სულით ნაჯერობას, ყვარყვარეს სამყაროს სიცარიელე, მისი ფორმალური „უსიცოცხლო“ სიცოცხლე უპირისპირდება, რომელიც, ფაქტობრივად, აზრით, სულიერებით, შინაგანი მიზანსწრაფულობით აღვსილი სამყაროს მიმიკრიაა, პარაზიტული ფანტაზმაა, ლანდია, რომელიც მზა სტრუქტურაში „ჩასახლებით“ ვრცელდება და მის პირველად მნიშვნელობას აყალიბებს.

დღევანდელი გადასახედიდან თუ შევხედავთ, ქართული თეატრის უაღრესად მრავალფეროვან და სხვადასხვა თეატრალური ფორმითა და მიმდინარეობით მდიდარ გზაზე იკვეთება მსვლელობა ჯერ „ლამარასკენ“, როგორც ქართული სულიერების ერთ-ერთი ღირებულებითი მწვერვალისკენ, შემდეგ კი „ყვარყვარესკენ“.



მისი კატეგორიულური ანტიპოდისკენ, როგორც ბუნების მისტერიული ციკლის თეატრალური განმეორება, რაც ქართული თეატრის შინაგანი მიზანსწრაფვის, პირველსაწყისებთან მისი კავშირის შესახებ მეტყველებს. ეს იმანენტური, თავისთავადი პროცესია, რომელიც სხვა კონცეპტუალურ მიგნებებთან თუ ესთეტიკურ და მხატვრულ ამოცანებთან ერთობლიობაში იკვეთება.

მისტერია „ლამარა“ გრიგოლ რობაქიძემ 20-იანი წლების დასაწყისში რუსეთიდან საქართველოში დაბრუნებული ცნობილი ქართველი რეჟისორის, კოტე მარჯანიშვილისთვის დაწერა. ამ მითის პირველადი მომჩენი უდიდესი ქართველი პოეტი, საქართველოს მთის მკვიდრი ვაჟა-ფშაველა გახლდათ, რომელმაც მის საფუძველზე შექმნა ფილოსოფიური პოემა „გველისმჭამელი“. გრიგოლ რობაქიძემ მოკლედ ასე გადმოგვცემს მინდიას ამბავს: „ხევსური მინდია გაიტაცეს დევებმა. დატყვევებული თვალს მოჰკრავს... დევები გველს სჭამენ... იგემებს და: მყისვე მისნად იქცევა. მისანი აგნებს რა გზით გათავისუფლდეს. თავისუფლება. თავისუფალი ამჩნევს გოაცებით: შეცვლილია სამყარო. შეცვლილია თვითონაც, ესმის საიდუმლო ენა — ქვის, მცენარის, ნადირის, ვარსკვლავის. ამათაც ესმით მინდიას სიტყვა. მყარდება სიყვარული“.

„დედაპირი თქმულებისა უნივერსალურია: — დასკვნის რობაქიძე, — შემეცნება ქმნის სიყვარულს (ლეონარდოს თეზისი) — სიყვარული ქმნის შემეცნებას (თეზისი პავლე მოციქულისა). ქართულ მითოსში შემეცნება და სიყვარული და სიყვარული და შემეცნება მოშვილდულ არიან ისე, რომ ლეონარდო პავლეს ავსებს და პავლე ლეონარდოს.

... მინდია იგივე ფრანსიზ ასიზელია, მხოლოდ საქართველოს მთებში აღმოცენებული, როგორც იშვიათი ყვავილი ალპების...“

როდესაც ევროპულ დრამაში ადამიანის სულიერი დანაწევრების და სამყაროში მარტოობის განცდა მატულობს, ქართულ თეატრში წინ მოიწევს სამყაროსა და ადამიანის უნიიერსალური ერთიანობის, ადა-

მიანის ყოვლისმომცველი პასუხისმგებლობის თემა, მკაცრი კატეგორიული იმპერატივი.

ხევსურ მინდიას, მისანს, ფრინველთა და ყვავილთა ენის მცოდნეს და ქისტ ქალ ლამარას ერთმანეთი უყვარდებათ. მინდიას ძმა თორღვაი მოტყუებით იტაცებს ქალს და ცოლად ირთავს. ვაბოროტებული მინდია თავის მისნურ ძალას კარგავს და სასოწარკვეთილებაში ვარდება. ქისტებსა და ხევსურებს შორის ომი იფეთქებს, რადგან თორღვაის ლამარას ძმა მურთაზი შემოაკვდება. მინდია გადაწყვეტს შუღლს ბოლო მოუღოს, მტრის ბანაკში მიდის და მურთაზის მკვლელად წარადგება ქისტებს. მურთაზის მამა იჩო რიტუალური შურისგების აღსრულებას აპირებს, მასვილს აღმართავს, მაგრამ, მინდიას ნათელი სიმშვიდით მოხიზლული, მტერს მიუტევებს, შეინდობს და შეილად ცნობს. მინდიას მისნური ძალა უბრუნდება. ტრაგიკული გაორებითა და ახლობელთა მოსისხლეობით დასნეულებულ ლამარას მათი დაზავებაც ვეღარ შევლის, იგი კვდება.

„ლამარას“ მიხედვით ყველაზე გახმაურებული წარმოდგენა რეჟისორმა სანდრო ახმეტელმა დადგა 1929 წელს, რუსთაველის თეატრში. სპექტაკლის პერსონაჟებმა, მოსკოვში გამართულ ხელოვნების ოლიმპიადაზე კრიტიკას და მყურებელს „შექსპირული სახეები“ გაახსენა, იმდენად ძლიერი და მიზანსწრაფული იყო მათი ვნება, იმდენად რადიკალური და მტკიცე — მათი პიროვნული არჩევანი. პიესაში, მშვენიერი ლამარას სახით, მზის, ნაყოფიერების, სიცოცხლის მარადიული ციკლის სახიერი სიმბოლოა წარმოდგენილი — ორბუნებოვანი სახე მიწიერი და მისტრიკური ბიოგრაფიებით, ერთდროულად ბოლოვადი და მარადიული. ასმეტელის სპექტაკლიც მზიური ენერგიით, მცხუნვარებითა და ძალით იყო გაუდენთილი, გმირთა ტემპერამენტი მათი მოქმედების პლასტიკურ-ემოციურ პორტრეტში ელინდებოდა, თეატრალური განცდის სიმართლე ვიზუალური სახიერებით, მუსიკალური შეკრულობითა და შინაგანი ზემსწრაფვი იმპულსით ვითარდებოდა. მხატვარ ირაკლი გამრეკელის სცენოგრა-



ფია მთავორიანი რელიეფის მეტაფორას მზის სიმბოლიკას უერთდება, რომელიც დეკორაციის შედგენაში იკითხებოდა. სხვადასხვა სიმაღლეზე განლაგებული სათამაშო მოედნები და კლდოვანი პიკები კიდევ უფრო ძაბავდა და მუსტავდა სცენურ ატმოსფეროს, სათამაშო მოედნის წრიული ფორმა სპირალურად აღმავალი კონტურებით ქართულ ორნამენტში არსებულ მზის ერთ-ერთ გამოსახულებას — ბორჯღაღას წააგავდა, რომელიც ცენტრიდან გამომავალ კონცენტრულ სპირალურად მონაკლულ სხივებს შოიციავს, როგორც ენერჯის მარადიული თვითშექცევის სიმბოლოა. „ეს არ იყო ზოოლოგიური პატრიოტიზმი, — წერდა სპექტაკლის შესახებ ქართველი კრიტიკოსი ივანე გომართელი, — არამედ ცხადად ხილვა თავისი რასიული მეობისა“, „არ არსებობს არც ერთი ინტერნაციონალური ფორმა, რომელიც ერის ცხოვრებიდან არ იყოს წამოსული“, — განმარტავდა ახმეტელი.

იმედი მაქვს, სტატიის მკითხველს არ შეექმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ქართული თეატრი მხოლოდ ფოლკლორულ მოტივთა დამუშავებით ყოფილიყოს დაკავებული. მისი პროფესიული სამსახიობო და სარეჟისორო სკოლა უაღრესად ძლიერი იყო, განსაკუთრებული აღძველობა XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან შეინიშნებოდა, როდესაც რუსთაველის თეატრში მსახიობთა და რეჟისორთა ახალი პლეადა მოვიდა. მათ სცენაზე გრძობათა სისხადავე, არტისტიზმი და უშუალობა დაამკვიდრეს. 60-იანი წლები საზოგადოებაში პიროვნების თვითგამორკვევისადმი, მისი დამოუკიდებელი ინდივიდუალური აზროვნებისადმი ინტერესით ხასიათდება. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით აღსანიშნავია რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედება, მისი ფსიქოლოგიური სიმართლითა და თეატრალური სახიერებით გამოჩეული სპექტაკლები. კომედიაც, ტრაგედია, ევზისტენციალური დრამაც ახალ ჟღერადობას იძენს, ფსევდორეალიზმის დეკლარირებული ფორმებისგან თავისუფლდება და პიროვნებათაგან შემდგარი სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბების

დასაწყისს გვაუწყებს. მისი მაქსიმალური გრძობის, ნებისა და გონების თავისუფლება, თუნდაც დანაკარგების ფასად მოპოვებული. ამისთვის იბრძვის ანტიგონე ანუის პიესაში (რუსთაველის თეატრი, 60-იანი წლები), ამასვე ელტვის დონეუანი თავისუფალი თვითგამოხატვისკენ დაუოკებელ სწრაფვაში (კინოსმასხიობის თეატრი, 80-იანი წლების დასაწყისი), 60-იან, 70-იან წლებში საყოფადღებოა თემურ ჩხეიძის დახვეწილი, „ასკეტურად თავშეკავებული“ სპექტაკლები გრძობათა ფაქიზი ბუნებით. ჩხეიძის „თეატრი“ ქართული მეტალიტეტის, ეთიკური ტრადიციის ფარგლებში უცხო, დამანგრეველი სულის ჩასახვაზე მოგვიოხრობს.

60-იანი წლების დასაწყისში, რუსთაველის თეატრში მოდის უაღრესად „რადიკალურად“ განწყობილი რეჟისორი — რობერტ სტურუა, რომელიც თავისი ფარული თეატრის ესთეტიკას საზოგადოების ტოტალური თვითგანასლების ამოცანას უკავშირებს. მისი რადიკალიზმი ფრენსის ბეკონის რევიზიონიზმს მაგონებს, რომელიც აზროვნების მთელი შინაარსის ღირებულებას კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. ასევე კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს რეჟისორი ღირებულებათა და წარმოდგენათა იმ გაყალბებულ ერთობლიობას, რომლებიც თანამედროვე საზოგადოების ცნობიერების შინაარსს შეადგენს. სტურუას შემოქმედებაში, ფორმისა და შინაარსის გათიშვასა და მათი თავისუფალი შეკავშირების გზით, ფარდა ეხდება გაყალბებული ფორმის საიდუმლოებას, შესაძლებელი ხდება რეალიზმის კონტექსტთა დაუსრულებელი ვარირება, ილუზიური ფორმის დისკრედიტაცია და მხილება. გაყალბებული ფორმის მაცდუნებელი ეფექტი ლოგიკური მსჯელობის სოფისტურ მისტიფიკაციას ვაგს, რომელიც კეშპარიტების ილუზიას რეალიზმად ასაღებს. ეს მექანიზმი ყველაზე მაკაფიდ დრამატურგ პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“ (რუსთაველის თეატრი 1974 წელი) იკვეთება („ყვარყვარე თუთაბერი“ ნაცარქექიას ფოლკლორული ვერსიის დრამატურგიული დამუშავება).



ნაცარქექია უნივერსალური შემგუებელი, მხიარული თვითმარქეიაა, რომელიც გონებასაზვილური მისტიფიკაციით დევს გააბრიყუებს და მის ქონებას დაეპატრონება).

პოლიტიკური ავანტურისტის — ყვარყვარეს მიერ ძალაუფლების მოხვეუქის გზა, თავის საკვანძო მომენტებში, საკაცობრიო კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე უნივერსალური და წმინდა მოდელის — მაცხოვრის ცხოვრების ეტაპებს იმიორებდა და ნაბიჯ-ნაბიჯ, საპირისპირო კონტექსტის შთანერგვით, მის შინაარსს აყალბებს. დისკრედიტირებული სასიცოცხლო ფორმიდან ამორთულმა ცოცხალმა სულმა თითქოს თავისი სახე დაკარგა და კარნავეალური ფარსის მესამე უხილავ წვერად გარდაიქმნა. სწორედ ანტიილუსიური კარნავეალური ფარსის ამ მესამე წვერის არსებობამ დაუკავშირა „სტურუას თეატრი“ ბრეხტის დრამატურგიას, მისი ცნობილი ინტელექტუალური ირონიითა და გაუცხოვებით. მესამე წვერის ირონიული მდუმარება უაღრესად მეტყველი აღმოჩნდა. თუმცა ცოცხალი სული პერიოდულად თვითონაც ერთოდა ფარსის მსვლელობაში და „მსგავსს მსგავსით“ ებრძოდა, მისტიფიკაციას მისტიფიკაციით პასუხობდა — უსამართლობის ნიღბით სამართლიანობას ამკვიდრებდა, სიყალბით ქეშმარიტებას უკაფავდა გზას. სწორედ ასეთი გახლდათ აზდაკი, რამაზ ჩხიკვაძის პერსონაჟი ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრიდან“ (1975 წელი, რუსთაველის თეატრი), ლოთი მოსამართლე, ნიღაბს ამოფარებული კომედიანტი და მასხარა. ქართული ინტელექტუალური ფარსის თვისობრიობის წარმოსაჩენად განსაკუთრებით ნიშანდობლივია აზდაკის სიმღერა, რომელიც დიდაქტიკური ისტორიის ეპიკურ თხრობას გვიპრდება და უსიტყვო და უშინაარსო დამღერებად გადაიქცევა მრავალმნიშვნელოვანი სახუმარო აქცენტებითა და პაუსებით. ტრადიციული მეტყველებით სიმართლის თქმე შეუძლებელი ხდება. ქეშმარიტებამ უარი თქვა ძველ სამყაროზე და „სიცილის კულტურის წიაღს“ შეაფარა თავი. ბახტინის ეს ტერმინი უაღრესად ზუსტად გამოხატავს ქართულ თეატრალურ სახი-

რებაში დამკვიდრებულ ვითარებას, როდესაც ნებისმიერი კონკრეტული შეიძლება მხოლოდ უარყოფითი, მერყევი და მაცდური შინაარსის მატარებელი იყოს.

სტურუას თეატრის „ანტიმიოტოსური“ ტენდენცია ცნობიერების შინაარსის განახლებისთვის „ინდუქციურ მეთოდს“ უკაფავს გზას. მაგრამ, სანამ ინდუქციას მივმართავდეთ, ცოტაოდენი დუმობის „ესთეტიზაციაც“ ვისაუბროთ, რადგან, ალბათ, სხვა სახელს ვერ დავარქმევთ „მეფე ლარში“ (რუსთაველის თეატრი, 1987 წელი) უდიდეს პაუსას, რომელიც „ერთპიროვნული“ მმართველის სცენაზე პირველ გამოჩენას უძღვის წინ. ეს პაუსა, ეს დაძაბული მოლოდინი გაცილებით მეტს მოგვითხრობს პერსონაჟთა შესახებ, ვიდრე ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით წარმოთქმული ვრცელი მონოლოგი. მოლოდინი უსასრულოა და მტანჯველი, ის იწვევს დიმილს, გაოცებას, ცნობისმოყვარეობას... ბოლოს და ბოლოს გამოჩნდება ლირი (რამაზ ჩხიკვაძე), მოხუცი, დაუდევრად ჩაცმული კაცი, რომელიც სახლის რბილ ჩუსტებს მოაფრატუნებს, ის აღარავის ეპრანქება და იმორჩილებს, მას თითქოს მოწყინდა კიდევ ძალაუფლების ერთფეროვნება და გასართობად სამეფოს დანაწილების თამაშს იკონებს. ძღმობილი ლირის პორტრეტი მოლოდინელი და, ამავე დროს, კანონზომიერი შედეგი იყო ძალაუფლებისთვის ბრძოლის იმ ბრწყინვალე ფერიასში, რომელიც კომედიანტმა და მისტიფიკატორმა ყვარყვარემ დაიწყო და რიჩარდ გლოსტერმა აიტაცა მისთვის ჩვეული დახვეწილი არტისტიზმით („რიჩარდ III“, 79 წელი). რიჩარდ გლოსტერი თავისი გამომწვევი თეატრალური კუზითა და კოქლობით, თავისი მოცემავზე კეკლუცი სვლით ჯალათი არ იყო, ის სახიერი ბოროტების არტისტი გახლდათ, ასეთივე იყო პირქუში და მტკიცე რიჩმონდიც, ქანდაკებასავით ძლიერი რიჩინდი ვეებერთელა ხმლითა და მტკიცე ნაბიჯით. დაუვიწყარია მათი ბრძოლის სურათი, როდესაც ინალისის რუკაში გახლართულნი ისინი ტიტანებით არყევდნენ ქვეყნი-

რებას. შედეგად? შედეგად მივიღეთ ფანტაზიისგან განძარცვული სამყარო, დღლილობა და მოყრეტება, ღირის ქალიშვილთა ბოლბა და ამქვეყნიურ სიამეთა განცდაზე, დაუცხრომელი ნოსტალგია, დიდი თეატრალური თამაში ფორმის ბრწყინვალე ფანტომებით რეგანასა და გონერილის უკემოვნო ფუფუნებით დასრულდა, ღირის სამყარო დაინგრა, დაიმსხვრა ავანტიურისტთა ქიმიურული ციხე-ქალაქი და ყოველივე დავიწყების კვალობა მიიცვა. დასრულდა მსოფლიო სულის მიერ თვითუარყოფის მორიგი ციკლი. „ლამარას“ მოვლინების მომენტი დადგა.

მაგრამ, სანამ სტურუა „ლამარას“ განხორციელებას მოკიდებდა ხელს, მან „ინდუქციური მეთოდის“ ლოგიკით მეტყველებისა და აზროვნების „უმარტივეს“ ელემენტთა სამყაროს მიაკითხა და იაკობ გოგებაშვილის „დედა-ენა“ დადგა, რომელსაც „იაკობის სახარება“ უწოდა სახელად (1996 წელი). ახალი სამყაროს კონსტრუირება იმ ხმოვან და ვიზუალურ სიმბოლოთა წარმოჩინებით დაიწყო, რომელთაგანაც ჩვილი ცნობიერების შინაარსი იკინძება. ქართული ანბანის ორნამენტულ ქარგაში, მის პირველქმნილ ჟღერადობაში ჩაისახა ეროსი, სამყაროს სული, რომელიც ფორმისა და ქედრადობის მინიჭებით სასიცოცხლო ძალას შთაბერავს ცნობიერების „უფორმო მატერიას“, ემოციითა და განცდით აღავსებს მას და სიკვდილ-სიცოცხლის გზას შეუყენებს.

სწორედ ეროსით ნასაზრდოებ, ბუნების ათასგვარი ხმოვანებით აღვსილ სამყაროში მოვიდა მინდია („ლამარა“, 1996 წელი), შემეცნებითა და სიყვარულით „დაგესილი“ ადამიანი, ქვეყნიერების სეგდისა და სიხარულისთვის გახსნილი. ასმეტელის „ლამარასაგან“ განსხვავებით, სტურუას „ლამარას“ სცენა თითქმის ცარიელია, სიცოცხლის იდუმალი მისტერიის დასატევადა გამზადებული, მოედნის ფარსული თეატრის მკვეთრი ფორმების სანაცვლოდ, ტკივილიანი განცდის მორთოლვარებით აღვსილი. სტურუამ შეცვალა მისტერიის ფინალი და ლამარას „წასვლას“ მინდიას „წასვლაც“ დაუკავშირა. თემის „ღალატისთვის“ თანამომე-

თა მიერ ჩაქოლილი მისანი თავის ენით თერულ სატრფოსთან ერთად უნდა და ბუნების იდუმალ ძალას და თვითმყოფი სიყვარულის კიბით აღმავალი კაცურ ბუნებას თომბს.

1998 წლის იანვარში, ახალგაზრდა რეჟისორთან, დავით საყვარელიძესთან ერთად, სტურუა კარლო გოცის „ქალგელს“ დგამს. ამ „პოსტმოდერნისტულ“ სპექტაკლში, რომელშიც მან ნიღაბთა თეატრის საზღვრებში თეატრალურ ჟანრთა მთელი მრავალფეროვნება მოაქცია — მაღალი ტრაგედიიდან მელოდრამამდე, კომედიიდან ფარსამდე, იგი უკვე ადამიანური ბედისწერის წრებრუნვის ირონიულ გააზრებას ცდილობს და ბოროტებისა და სიკეთის კატეგორიული დაპირისპირებისაგანაც გაუცხოვდება, მისივე „თეატრის“ მიერ განვილილ გზას შეაჯამებს და ყოველგვარ ლოგიკურ თუ ეთიკურ დეფინიციაზე აცხადებს უარს, რადგან ადამიანის სიცოცხლის რეალობა არც ერთ ცნობილ ქეშმარიტებაზე არ დაიყვანება. „ბოროტსა და კეთილს შორის ზღვარი“ („მაკეტე“) ცნობიერების ფარგლებს მიღმა ძეგს.

დღევანდელ ქართულ თეატრში მოღვაწე ახალგაზრდა რეჟისორთა ნაწილს ერთი ძირითადი თვისება ანათესავებს — ისინი ქართული „აკადემიური“ თეატრის უძლიერესი ტრადიციისაგან გათავისუფლებას ცდილობენ და თავის ხელოვნებას უარყოფასა და პარადოქსულ ინტერპრეტაციებზე აგებენ. ეს, ერთი მხრივ, მათ კიდევ უფრო დამოკიდებულს ხდის უარსაყოფ საკანზე და მის ერთგვარ „უკუანარეკლად“ წარმოაჩენს. სხვები ცდილობენ თანამედროვე ქართულსა და უცხოურ დრამაში ეძებონ ნაყოფიერი მოტივები, აბსურდის, ფიზიკური თეატრისა თუ პერფორმანსის გამოცდილებას მიმართონ, რათა ხედვისა და შემოქმედების უშუალობა აღიდგინონ. ამასთანავე, პოსტსაბჭოთა ვითარებაში, მათ თეატრალური საქმის ორგანიზების ახალ ფორმებთანაც უწევთ შეხება. საბჭოთა თეატრი ხელოვნების „გეგმაზომიერ მართვას“ სახელმწიფო პროგრამას უკვემდებარებდა, თეატრებსაც, ძირითადად, სახელმწიფო სტა-

ტუსი პქონდათ, თუ არ ჩავთვლით რამოდენიმე სტუდიასა და სახალხო თეატრს. „სარდაფის“ თეატრებს შეფარებულნი ისინი „კანონგარეშე“ მყოფთა თავისუფლებას განიცდიან, თუმცა თეატრალური სივრცეების ათვისება საინტერესო ექსპერიმენტულ ძიებებს წარმოშობს, მასშტაბური ფორმები ურთიერთობის ინტიმით იცვლება, ეზოთერული სიყვარულის „უსიყვარულობით“ დაღლილნი ისინი ბუნებრივ გრძობებს ელტიან და მწერების თავისუფლებასაც კი შურიტ უმზერენ (ბოტო შტრაუსი, „ბარკი“, რეჟ. დ. საყვარელიძე), მექი დანას მხიარულ ბოროტმოქმედებს უერთდებიან და მომხიბვლელ მეძავებთან მეკობრობენ („სარდაფის თეატრი“, ბ. ბრესტის „სამგროშინი ოპერა“, რეჟ. ლ. წულაძე), პამლეტის დაუნდობელი და მეთოდური რეფლექსებით შეძრწუნებული პერტრუდასა და კლავდიუსს „პატრიარქალურ“ წყვილად წარმოგვიდგენენ („სარდაფის თეატრი“, „პამლეტი“, რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი, 1998 წელი) და აკუტავას გმირივით გაფრენას ლამობენ („ცხოვრება იდიოტისა“, რეჟ. დ. დოიაშვილი, კინომსახიობის თეატრი).

ვფიქრობ, ქართული თეატრი დღეს ერთგვარ გზის გასაყარზე დგას და თვისობრივად ახალ სახიერებაში გადასვლისთვის ემზადება. თუმცა, ამ პროცესის პროგნოზირება ჯერჯერობით ძალზე ძველია.

ლიტერატურა:

დ. ჭანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, სახელგამი, თბილისი, 1948.
ნ. გურაბანიძე, „რეჟისორი რობერტ სტურუა“ გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1997 წ. რუსთაველის თეატრის სამუზეუმო არქივის მასალები.

მანანა ტურიაშვილი — ბატონო ოთარ, საქვეყნოდ ცნობილია თქვენი უსაზღვრო სიყვარული თეატრისადმი. რამ განაპირობა ასეთი სიყვარული, ნიჭმა თუ თავად თეატრის მიმზიდველობამ? **ოთარ მეღვინეთუხუცესი** — საზოგადოების გარკვეული ნაწილისათვის, თეატრს შეიძლება მნიშვნელობა არ ქქონდეს. მაგრამ თუ ადამიანი განსაკუთრებული, დიდი სიყვარულით მოვიდა თეატრში, მერე მასთან განშორება ძალიან ძნელია. ის, რომ მარჯანიშვილის თეატრის საქმე სასამართლომდე მივიდა, სწორედ თეატრის დიდი სიყვარულიდან მომდინარეობს. ადამიანი კარგავს რეალობის შეგრძნებას, თანამედროვე თეატრს გამოადგება თუ არა, არ ფიქრობს. ადამიანი გვერდინდან ვეღარ უყურებს თავის თავს. რაკი შემოვლა ფეხი თეატრში, ვეღარ ეშვება. არა და რა დაინტერესებაა თეატრში? ჩემი ცხოვრების მანძილზე, რაც მე თეატრში ვმუშაობ, რაიმე მატერიალური მოგება მაქვს? არა! აკაკი ვასაძე ამბობდა სოლმე, რომ ნებიისმიერ ქვეყანაში მსახიობები კარგად ცხოვრობენო და მილიონერებიც არიანო, მაგრამ ჩვენ, ამ სინამდვილეში ამას ვერ მოვესწარიტ. დღესაც, როცა სახელმწიფო წყობა შეიცვალა, არტიისტი ეკონომიურად მაინც ძალიან გაჭირვებულია. მოხუცებულ კაცს, რომელმაც ოჯახი უნდა შეინახოს, 40 ლარი აქვს ხელფასი. მიუხედავად სიღუხჭირისა, ეს თეატრს მაინც ვერ ეშვება. არ მიდის სავაჭროდ, საიდანაც შეუძლია მოგებაც ნახოს და ოჯახიც შეინახოს.
მე კვლავ ჩენი თეატრის ამბებს ვუბრუნდები. როგორც კაცს, როგორც მსახიობს, მათი მესმის, მაგრამ როგორც ხელმძღვანელი, ვალდებული ვარ თეატრის ინტერესები პირად გრძნობებზე მაღლა დავაყენო. თეატ-