
ლაშა ჩხარტიშვილი

**„მეფე ლირის“ სცენური
ინტერპრეტაციის საკითხები
ევროპულ და ქართულ თეატრში**

მონოგრაფია



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი, 2016

წიგნში განხილულია უილიამ შექსპირის ტრაგედია „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის საკითხები მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპულ (ბრიტანულ, იტალიურ) და ქართულ თეატრში. ავტორი გამოარჩევს თვალსაჩინო დადგმებს, რომლებმაც განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს შექსპირის პიესის თეატრის სცენაზე ახლებურ ინტერპრეტაციასა და სადადგმო ტრადიციების რღვევაში. განსაკუთრებით ვრცლად განხილულია ქართულ თეატრში განხორციელებული შექსპირის ტრაგედიის დადგმები მე-19 საუკუნიდან მე-20 საუკუნის ბოლომდე. ავტორი გვთავაზობს სპექტაკლების ევროპული დადგმების გეოგრაფიული არეალის ანალიზსა და ქართულ სცენაზე დგანხორციელებული სპექტაკლების სტატისტიკურ ანალიზს.

წიგნი განკუთვნილია თეატრის მკვლევრებისა და თეატრის ისტორიით დაინტერესებული ფართო მკითხველისთვის.

რედაქტორი – **გიორგი ცქიტიშვილი**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

რეცენზენტები:

გიორგი ჩართოლანი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თამარ ქუთათელაძე – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

დამკაბადონებელი – **ეკატერინე ოქროპირიძე**

გარეკანის დიზაინი – **ზესიკ დანელია**

ილუსტრაცია – **ლაშა იაშვილი**

კორექტორი – **მანანა სანადირაძე**

© **ლაშა ჩხარტიშვილი**

© Lasha Ckhartishvili

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს

სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2016

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State

University Publishing House “Kentavri”, 2016

ISBN 978-9941-9461-0-3

სარჩევი

შესავალი	5
თავი I - „მეფე ლირის გეოგრაფია“	9
თავი II - მე-20 საუკუნის 60-იან წლებში, გაერთიანებულ სამეფოში განხორციელებული „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის ანალიზი	15
თავი III - მე-20 საუკუნის 70-იანი წლების იტალიურ თეატრში, „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის საკითხი, ჯორჯო სტრელერის შემოქმედების მაგალითზე	60
თავი IV - „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის ანალიზი ქართულ სცენაზე, მე-19 საუკუნიდან რობერტ სტურუას სპექტაკლ „მეფე ლირის“ დადგმამდე	77
თავი V - რობერტ სტურუას სპექტაკლი „მეფე ლირი“	181
თავი VI - ქართული თეატრის სცენაზე „მეფე ლირის“ დადგმების სტატისტიკური ანალიზი	243
დასკვნა	249
რეზიუმე ინგლისურ ენაზე	256
გამოყენებული ლიტერატურის სია	279



ლაშა იაშვილის ილუსტრაცია
„მეფე ლირის“ თემაზე

შესავალი

წიგნი, რომელშიც განხილულია „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის საკითხები ევროპულ და ქართულ თეატრში, წარმოადგენს პირველ მცდელობას, პოსტსაბჭოთა ქართულ სათეატრო მეცნიერებაში, კომპლექსურად შეისწავლოს კლასიკური დრამატურგიის სცენურ ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებული შემოქმედებითი საკითხები, სოციალურ-პოლიტიკურ და ზოგადად სათეატრო გარემოში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების კონტექსტში; კერძოდ, უილიამ შექსპირის „მეფე ლირის“ მაგალითზე.

თანამედროვე მსოფლიოში, ისევე, როგორც კაცობრიობის ნებისმიერ დროსა და ეპოქაში, ძალაუფლების ხელში ჩაგდებისთვის ბრძოლა თავის აქტუალობას არ კარგავს. ამ პრობლემაზე იდგმება ასეულობით სპექტაკლი, რომელთა შორის დიდი ადგილი კლასიკურ დრამატურგიას უჭირავს, უპირველესად, შექსპირს. თვითნებობა დეცეული თავისუფლება და ძალაუფლება შექსპირის ტრაგედიის მთავარი პრობლემებია, რომლებიც ყოველთვის საფრთხეს წარმოადგენს სახელმწიფოსა და ადამიანებისათვის. ეს საკითხები მე-20 საუკუნის უმთავრესი თემები იყო, განსაკუთრებით კი საბჭოთა სივრცეში.

დიქტატურის წინააღმდეგ ბრძოლაში უმნიშვნელოვანესი იყო „მეფე ლირის“ დადგმები ევროპის მთელ ტერიტორიაზე, რომლებმაც განსაკუთრებული როლი ითამაშეს ადამიანის ცნობიერების შეცვლაში. ამ მიმართულებით დაგროვილი გამოცდილების გაზიარება დღესაც აქტუალურია და მას თანამედროვე რეჟისურაში სამომავლოდ პრაქტიკული დანიშნულებაც აქვს.

შექსპირის პიესების სცენურ ინტერპრეტაციებს ჯერ კიდევ მე-17-18 საუკუნეებიდან იკვლევენ ჰუმანიტარული დარგის მეცნიერები. მსოფლიო სასცენო შექსპირიანაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ტრაგედიას „მეფე ლირი“, რომლის დადგმაც ყველა ქვეყანაში მნიშვნელოვან პოლიტიკურ პროცესებსა და მოვლენებს უკავშირდება.

ქართული სასცენო შექსპირიანას შესწავლა იწყება

XX საუკუნის დასაწყისიდან, თუმცა ამ მიმართულებით მნიშვნელოვანი მეცნიერული კვლევები არ ჩატარებულა XX საუკუნის 70-იან წლებამდე. 70-იან წლებში დაიწყო სამეცნიერო სტატიების სერიის „ქართული შექსპირიანა“ გამოცემა, რომლის მიზანიც იყო შექსპირის შემოქმედების სხვადასხვა კუთხით შესწავლა.

XX საუკუნის 80-იან წლებში მნიშვნელოვანი სამეცნიერო გამოკვლევები ჩატარა თეატრმცოდნე პაოლა ურუშაძემ. მისი წიგნი „შექსპირი და ქართული თეატრი“ (რუსულ და ქართულ ენებზე), რომელიც სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული სტატიების კრებულს წარმოადგენს, მნიშვნელოვნად ეხმარება ქართულ თეატრში შექსპირის პიესების სცენური ინტერპრეტაციის პრობლემით დაინტერესებულ მკვლევარებს. თუმცა, ნაშრომი მთლიანად ვერ ავსებს, თუნდაც „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის ამომწურავად, სრულფასოვნად გაანალიზების საკითხის შესწავლას XXI საუკუნის 20-იან წლებამდე.

ქართულმა სათეატრო მეცნიერებამ გვერდი აუარა აღნიშნული საკითხის კომპლექსურ შესწავლას მსოფლიო სათეატრო პროცესების კონტექსტში, რის გამოც მკვლევრებს რჩებათ უკმარისობის გრძნობა. სიტუაციას ართულებს ისიც, რომ სამეცნიერო ლიტერატურის უმრავლესობა გამოცემულია საბჭოთა პერიოდში, რის გამოც ძალზე საგრძნობია საბჭოთა იდეოლოგიის გავლენა. არსებული (გამოქვეყნებული) მცირე რაოდენობის შრომებში დაკარგულია სოციალურ-პოლიტიკური კონტექსტი კონკრეტულ მხატვრულ მოვლენასთან მიმართებაში, ისევე, როგორც ადგილობრივი მოვლენის საერთაშორისო კონტექსტი.

შექსპირის „მეფე ლირი“, მის დადგმასთან დაკავშირებული, ბევრი ხელოვანისათვის გადაუჭრელი, რთული საკითხების მიუხედავად, შექსპირის „ჰამლეტის“ და „რომეო და ჯულიეტას“ შემდეგ, ყველაზე მეტჯერ არის განხორციელებული ქართულ სცენაზე. როგორც ჩანს, „მეფე ლირი“ შექსპირის პიესათაგან ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი დრამატურგიული მასალაა ქართველი (და არა მხოლოდ) რეჟისორებისათვის. ძალზე საგულისხმოა ისიც, რომ ეს სტატისტიკა ემთხვევა

ევროპის რამდენიმე ქვეყნის სტატისტიკურ მონაცემებსაც.

„მეფე ლირი“, თემატიკით და პრობლემათა სიმწვავეით, დღესაც აქტუალურია ფართო საზოგადოებისათვის. პრობლემათა სპექტრი გლობალურია და მას საზღვრები არ გააჩნია. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ნებისმიერ დროსა თუ სივრცეში, „მეფელირი“, ისევე როგორც შექსპირის სხვა პიესები, არ კარგავს აქტუალობას. აქედან გამომდინარე, თეატრი, როგორც ყველაზე თანამედროვე ხელოვნება, ვერ ასცდება ამ დრამატურგიულ მასალას. ამის დამადასტურებელი საბუთია ის, რომ ბოლო წლებშიც, აღნიშნული პიესა მსოფლიოში ხშირად იდგმება.

საქართველოში, 1995 წელს, ამ ტრაგედიის დადგმა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე განახორციელა დავით დოიაშვილმა; ბრიტანეთში 2010 წელს დადგა რეჟისორმა მაიკლ ბილინგტონმა /Michael Billington/; იტალიაში კი „მეფე ლირის“ დადგმა განახორციელეს 2004 წელს, რომლის რეჟისორიც ჯონათან მილერი /Jonathan Miller/ იყო; ხოლო შექსპირის თეატრში „გლობუსი“ (ლონდონი) „მეფე ლირი“ 2011 წელს დადგა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა დომინიკ დრომგულმა /Dominic Dromgul/.

XVII საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე, თითქმის არ არსებობს არც ერთი ქვეყნის თეატრი, რომელსაც შექსპირის ნაწარმოებები არ დაედგას. მისი პიესები თემატიკით, აქტუალობით იმდენად თანამედროვეა, რომ მათ დადგმას XXI საუკუნის სხვადასხვა მიმართულების, ფორმის, სტილის, მრწამსის თეატრიც მიმართავს, მიუხედავად იმისა, რომ შექსპირის პერიოდიდან დღემდე უამრავი ახალი პიესა იქმნება.

თანამედროვე თეატრი გვერდს არ უვლის შექსპირის ტრაგედიების სცენურ ხორცშესხმას. საკითხის ღრმა შესწავლა და „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციების ისტორიული გამოცდილების გაანალიზება დაეხმარება როგორც ფართო საზოგადოებას, ისე კონკრეტულად თეატრის მოღვაწეებს, თავი აარიდონ ე.წ. „ველოსიპედის გამოგონებას“; გაითვალისწინონ თეატრალური ტრადიციები და წინაპართა მიღწევები ამ სფეროში, რათა თავიდან აიცილონ სხვადასხვა

დროს მოღვაწე რეჟისორთა გავლენა. ისტორიის ღრმა ცოდნა, ინფორმაციის კომპლექსური დამუშავება და მისი სისტემატიზაციაში მოქცევა ხელს შეუწყობს მომავალ მკვლევარებსა და შემოქმედებს საკითხის უკეთ გაცნობაში.

„მეფე ლირში“ დასმულია ის პრობლემები, რომლებიც ყოველთვის აღელვებდა და მომავალშიც ააღელვებს ნებისმიერ საზოგადოებას. დრამატურგიული ტექსტი კი სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვაგვარად აღიქმებოდა მათ მიერ, ვინც ეს პიესა სცენაზე გააცოცხლა და ისიც სხვაგვარ რაკურსში წარმოაჩენს, ვინც მომავალში განახორციელებს შექსპირის „მეფე ლირის“ სცენურ ინტერპრეტაციას. ამ პიესის დადგმათა უმრავლესობა, განსხვავებული მხატვრული ხარისხის მიუხედავად, ავლენს ეპოქის სუნთქვას, მის ძირითად მახასიათებლებსა და იმჟამინდელი საზოგადოების მსოფლმხედველობას.

პოსტსაბჭოთა სივრცეში კი დღესაც დღის წესრიგში დგას შემოქმედებითი პროცესების ხელახალი მეცნიერული შეფასება-გამოკვლევა-გადაფასების საკითხი. გადაფასების პროცესი დაიწყო ხელოვნების შემსწავლელ სხვადასხვა დარგში, მათ შორის, ქართულ პოსტსაბჭოთა თეატრშიც. ეს კვლევაც ამ საქმეში გარკვეული წვლილის შეტანის მცდელობა გახლავთ.

თავი I

„მეფე ლირის“ გეოგრაფია

XX საუკუნის ევროპული თეატრის შესწავლისას, შეუძლებელია გვერდი აუარო სამ ყველაზე ცნობილ, პოპულარულ და გავლენიან თეატრალურ „სამონასტრო კომპლექსს“: სტრედფორდის სამეფო თეატრს, მილანის პიკოლო თეატრს და რუსთაველის თეატრს.

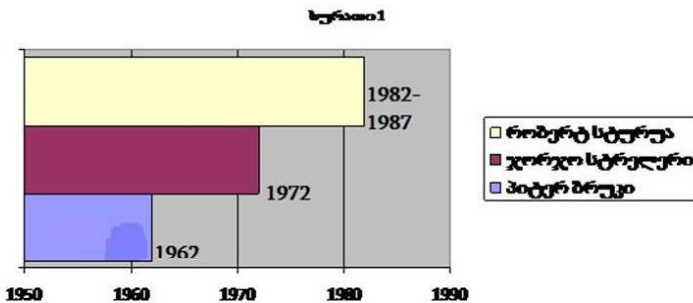
ამ სამმა თეატრალურმა კერამ უმნიშვნელოვანესი და გარდამტეხი წვლილი შეიტანა ევროპულ სათეატრო აზროვნებაში. შემოქმედებითი პროცესების წინამძღოლებად კი ამ თეატრების მაშინდელი სამხატვრო ხელმძღვანელები – პიტერ ბრუკი, ჯორჯო სტრელერი და რობერტ სტურუა გვევლინებიან. მათი ძიებების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ნიმუშებს კი შექსპირის „მეფე ლირი“ წარმოადგენს, რომლებმაც გარდამტეხი როლი შეასრულეს თითოეულის შემოქმედებაში. უცნაურია ის, რომ ამ სამ სპექტაკლს ერთმანეთს ერთი ათეული წელი აშორებს და მათი დადგმების დროის დიაგრამის აგებისას, სრულ ჰარმონიულობასა და მკაცრად დაცულ პერიოდულობას მივიღებთ.



ცნობილია და დადგენილი ფაქტია, რომ პიტერ ბრუკის სპექტაკლის პრემიერა სტრედფორდის სამეფო თეატრში 1962 წელს გაიმართა; ჯორჯო სტრელერმა „მეფე ლირი“, თავის პიკოლო თეატრში, 1972 წელს დადგა; ხოლო, რობერტ სტურუამ „მეფე ლირის“ პირველ ვარიანტზე მუშაობა 1982 წელს დაასრულა და რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქცია-რემონტის გამო, წარმოდგენის ოფიციალური პრემიერა 1987 წელს გაიმართა.

სპექტაკლის დადგმის დროს, რუსთაველის თეატრი მაშინდელ „პროფკავშირების სახლში“ მუშაობდა. თეატრმცოდნე და სტურუას შემოქმედების მკვლევარი ნოდარ გურაბანიძე წიგნებში – „რეჟისორი რობერტ სტურუა“, „ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე“, „ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე“ – დაწვრილებით აღწერს სპექტაკლს, რომელიც მან „პროფკავშირების სახლში“ 1982 წელს ნახა.

დადგმების პერიოდულობა



გამოდის, რომ სპექტაკლის პირველი ვერსია ამ დროისთვის უკვე დადგმული იყო, თუმცა ოფიციალური პრემიერა არ გამართულა. ასეც რომ არ იყოს, ბრუკის, სტრელერისა და სტურუას სპექტაკლების დადგმების

ათწლიანი ინტერვალის სკალა მაინც არ ირღვევა, რადგან სტურუას სპექტაკლის თარიღი წელთაღრიცხვის მომდევნო ათეულში არ გადადის. შესაბამისად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ევროპაში აღიარებული სამი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი, რომლებმაც განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს შექსპირის პიესების სცენურ ინტერპრეტაციაში, ზუსტად ათი წლის პერიოდულობით იდგმება. თითოეული დადგმის აუცილებლობა კი განპირობებულია რეჟისორთა ქვეყნებში სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობით.

ზემოაღნიშნული სპექტაკლები გამოირჩევა შექსპირის ტექსტის ორიგინალური ინტერპრეტაციით, პიესის ტრადიციული გააზრების იგნორირებით, ახლებური და თამამი გადაწყვეტით.

ქრონოლოგიურად, შექსპირის „მეფე ლირის“ პირველი ორიგინალური და თამამი გადაწყვეტა ბრიტანელ პიტერ ბრუკს ეკუთვნის, მეორე – იტალიელ ჯორჯო სტრელერს, ხოლო მესამე – ქართველ რობერტ სტურუას. მათ, თავიანთი მოღვაწეობით, შექმნეს ერთგვარი თეატრალური სამონასტრო კომპლექსები, ლაბორატორიები, რომლებშიც ურთულესი შემოქმედებითი პრობლემები გადაიჭრებოდა. მათი ძიებებისა და ექსპერიმენტების მასშტაბები იმდენად გლობალური იყო, რომ სცილდებოდა კონკრეტულ გეოგრაფიულ საზღვრებს.

„მეფე ლირის“ გეოგრაფიული არეალისა და ნიშნების კვლევისას, გამოვიყენებთ აპრობირებულ სამეცნიერო კვლევის მეთოდებს, აღმოვაჩინოთ, რომ ამ სპექტაკლებს შორის არის ხილული ჰარმონიულობა და ლოგიკური კავშირები. პირველყოვლისა, თვალშისაცემია ის გარემოება, რომ ზემოთ ნახსენები სამი სპექტაკლიდან პირველი განხორციელდა უკიდურეს ჩრდილო-დასავლეთ ევროპაში (დიდი ბრიტანეთი, სტრეტფორდი ეივონზე); მეორე, შუაგულ ევროპაში (იტალია, მილანი) და მესამე, უკიდურეს სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპაში (საქართველო, თბილისი).

პოლიტიკურ რუკაზე „ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის ევოლუციის პროცესი დასავლეთიდან-აღმოსავლეთისაკენ მიმდინარეობს. თუ ევროპის კონტინენტის ფიზიკურ რუკას შევხედავთ, ვნახავთ, რომ სტრეტფორდი ეივონზე (ერთ-ერთი

უძველესი სამეფო ქალაქი ბრიტანეთში), ლონდონიდან 81 კმ-ით არის დაშორებული. შესაბამისად, ის ლონდონის რეგიონში მოიაზრება და განთავსებულია იმავე გრძედსა და განედზე, რომელზეც ბრიტანეთის დედაქალაქი.

სტრეტფორდი ეივონზე მდებარეობს:

გრძედი: $51^{\circ} (51^{\circ}30'26''N\ 0^{\circ}7'39''W)$

განედი: -1° .,

ჯორჯო სტრელერმა „მეფე ლირი“ იტალიის ქალაქ მილანში, დედაქალაქიდან 477 კმ-ის დაშორებით დადგა.

ქალაქი მილანი მდებარეობს:

გრძედი: $45^{\circ} (45^{\circ}27'51''N\ 09^{\circ}11'25''W)$

განედი: 9°

რაც შეეხება თბილისს, იგი განთავსებულია:

გრძედი: $41^{\circ} (41^{\circ}43'0''N\ 44^{\circ}47'0''W)$

განედი: 44°

თუ ამ მონაცემებს (51-45-41) ერთმანეთს შევადარებთ, მათ შორის გარკვეულ, მათემატიკურ კანონზომიერებას შევნიშნავთ ინტერვალებში. ამ სამ მონაცემს შორის ინტერვალი არის ხუთი ერთეული, ხოლო პირველსა და ბოლოს შორის - 10.

რაც შეეხება კილომეტრაჟს აღნიშნულ პუნქტებს შორის: სტრეტფორდს მილანამდე აშორებს 1020 კმ, მილანს - თბილისამდე 2876, ხოლო პირველი და ბოლო გეოგრაფიული წერტილი ერთმანეთთან დაშორებულია 3553 კმ-ით. თუ კილომეტრაჟის დიაგრამას ავაგებთ, მათ შორის ინტერვალი ყოველ მეათასე კილომეტრში თავისუფლად თავსდება.

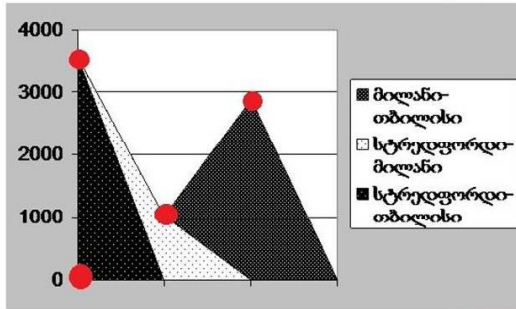
დიაგრამის აგების შემთხვევაში კარგად გამოჩნდება, რომ სპექტაკლ „მეფე ლირის“ შექმნის ადგილები ერთმანეთისგან დაშორებულია არა მხოლოდ ათწლიანი, არამედ ათასკილომეტრიანი ინტერვალით. თუ სტრეტფორდსა და მილანს აშორებს 1020 კმ, მილანს თბილისთან აშორებს 2876 კმ, თითქმის ორი იმდენი, რამდენიც - სტრეტფორდსა და მილანს. თუკი, კილომეტრაჟის დათვლისას ავიღებთ 4000-იან ინტერვალს, მივიღებთ ერთ ე.წ. ამოვარდნილ მნიშვნელობას.

თუ საკითხს ამ ლოგიკით მივუდგებით, აღმოჩნდება, რომ რობერტ სტურუას სპექტაკლი ყველაზე მეტად დაშორებულია ბრუკისა და სტრელერის სპექტაკლებს, ვიდრე თავად ბრუკისა და სტრელერის სპექტაკლები.

სტრედდორდს მილანამდე აშორებს 1020 კმ, მილანს თბილისამდე 2876, ხოლო პირველი და ბოლო გეოგრაფიული წერტილი ერთმანეთთან დაშორებულია 3553 კმ-ით.



A სტრედდორდი
B მილანი
C თბილისი

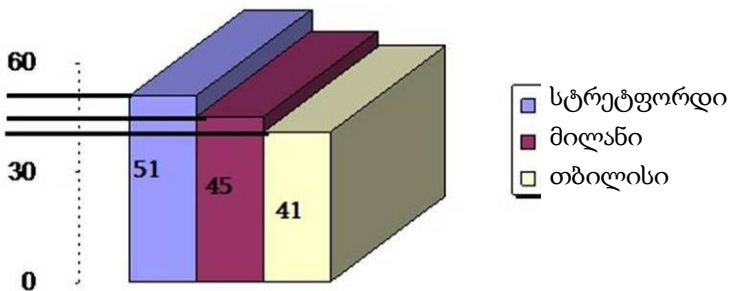


რეალურად, თეატრმცოდნეობითი თვალსაზრისითაც, რობერტ სტურუას „მეფე ლირის“ ინტერპრეტაცია ყველაზე მეტადაა დაშორებული ბრუკისა და სტრელერის სპექტაკლებს არა მხოლოდ რეჟისორული კონცეფციის თვალსაზრისით, არამედ სცენოგრაფიულ-მხატვრული გადაწყვეტიტაც; ასევე, მუსიკალური გაფორმებითა და ქორეოგრაფიული მონახაზით.

„მეფე ლირის“ გამორჩეული და განსაკუთრებული დადგმების გეოგრაფიული რუკის შედგენისას, მნიშვნელოვანია ისიც, რომ პროგრესული იდეები და აზროვნების ევოლუცია შეინიშნება დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ.

აღმოსავლეთ ევროპის თეატრი, კერძოდ, რობერტ სტურუას „მეფე ლირი“, მართლაც აჯამებს XX საუკუნის მეორე ნახევრის ძიებებს შექსპირის სამყაროში.

გეოგრაფიული კვლევის მეთოდის შედეგად გამოიკვეთა, რომ ბრუკის, სტრელერისა და სტურუას შედეგებს შორის „მეფე ლირი“ განსაკუთრებული მოვლენაა; ხოლო, ამ რადიკალურად განსხვავებულ დადგმებში ბევრი საერთო ნიშანი შეინიშნება.



„ლირის“ სცენურმა ინტერპრეტაციამ, XX საუკუნის მეორე ნახევარში, წინააღმდეგობებით აღსავსე გზა გაიარა. თითოეულ დადგმას სამშობლოში წინ უსწრებდა იმავე პიესის არაერთი წარუმატებელი დადგმა.

ბრუკის, სტრელერისა და სტურუას ახლებურმა ინტერპრეტაციებმა მშობლიურ ქვეყნებში გზა გაუხსნეს სხვა რეჟისორების იმ კვლევებსა და ძიებებს შექსპირის დრამატურგიაში, რომლებსაც ამ სამი რეჟისორის კონკრეტულ სპექტაკლებში ჰქონდა ადგილი.

პროცესი, რომელიც დასავლეთ ევროპაში დაიწყო, ათწლიანი ინტერვალის შემდეგ გაგრძელდა შუაგულ ევროპაში, რამაც კიდევ უფრო წინ წასწია შექსპირის ახლებური ინტერპრეტაციის ცდები. ხოლო საუკუნის დასასრულს, კვლავ ათწლიანი ინტერვალის შემდეგ, უკიდურეს აღმოსავლეთ ევროპაში – კერძოდ, ქართულ თეატრში დასრულდა მნიშვნელოვანი ძიებების პროცესი და პოსტმოდერნული თეატრის მიღწევები შეჯამდა.

თავი II

XX საუკუნის 60-იან წლებში, გაერთიანებულ სამეფოში განხორციელებული, „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის ანალიზი

XX საუკუნის 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, ევროპულ თეატრში გარკვეული ცვლილებები შეინიშნება. პირველ ყოვლისა, ეს ცვლილებები გამოვლინდა არა მხოლოდ ახალი თეატრალური ჟანრების პოპულარიზაცია-დამკვიდრებაში, არამედ კლასიკური ნაწარმოებების ახლებური და არატრადიციული ფორმით დადგმაში. ასევე, ლიტერატურული პირველწყაროსადმი ექსპერიმენტული მიდგომითა და პოსტ ავანგარდული სცენური ინტერპრეტაციებით. კლასიკური დრამატურგიიდან კი ყველაზე მეტად, ინტერპრეტირების საშუალებას ევროპულ თეატრში შექსპირის ტრაგედიები და კომედიები იძლეოდა.

ჯერ კიდევ XX საუკუნის II ნახევრამდე, თავისი ექსპერიმენტებით გამოირჩეოდა ახალგაზრდა ბრიტანელი (წარმოშობით ლატვიელი ებრაელი) რეჟისორი პიტერ ბრუკი, რომელმაც თავისი სარეჟისორო მოღვაწეობა ოქსფორდის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, 1943 წელს დაიწყო, როცა 20 წლისამ, ბირმინჰემის პროფესიულ სარეპერტუარო თეატრში, ჟან კოქტოს „ჯოჯოხეთის მანქანა“ დადგა. ამ სპექტაკლში მთავარ როლს ახალგაზრდა პოლ სკოფილდი, შემდგომში ბრუკის შექსპირული დადგმების პრემიერი ასრულებდა.

1945-1946 წლების თეატრალურ სეზონში, პიტერ ბრუკმა შექსპირის მემორიალურ თეატრში „სტრეტფორდ-ონ-ეივონ“ ცხრა სპექტაკლი დადგა. მათ შორის, შექსპირის „სიყვარულის ამაო ცდანი“ („ამაო გარჯა სიყვარულისა“) და „მეფე ჯონი“. როგორც ბრუკის მოგონებიდან ირკვევა, შექსპირის პიესებიდან პირველად მას „კორიოლანოსის“ დადგმა სურდა, მაგრამ არჩევანი მაინც პიესაზე „სიყვარულის ამაო ცდანი“ შეაჩერა.

იგი წიგნში „მოდრავი წერტილი“ (ზოგიერთ თარგმანში,

„მოუხელთებელი წერტილი“) წერს: „შექსპირის პირველი ქმნილება, რომელიც დავდგი, იყო „სიყვარულის ამოცდანი“ და მაშინ ვგრძნობდი და მჯეროდა, რომ რეჟისორის საქმე იყო – ჰქონოდა პიესის ხედვა და მისი გამოხატვა შეძლებოდა. ვფიქრობდი, რომ ეს იყო რეჟისორის მისია. მაშინ 19 თუ 20 წლის ვიყავი. ყოველთვის მიწოდდა ვყოფილიყავი კინოს რეჟისორი და ფაქტობრივად, დავიწყე კინოთი და თეატრში შემდეგ წავედი. ფილმის რეჟისორი უჩვენებს სურათებს მთელ მსოფლიოს და მეგონა, იმავეს, მხოლოდ სხვა ხერხებით, აკეთებდა თეატრის რეჟისორიც“.¹ სწორედ, ასეთი მიდგომითა და 1945 წლიდან იწყება პიტერ ბრუკის შექსპირული დადგმების ისტორია. შექსპირი ბრუკისთვის ყველაზე ახლობელი და თანამედროვე დრამატურგი აღმოჩნდა. შემოქმედების პირველივე ეტაპზე იგი შექსპირის პიესებს დგამდა. შესაბამისად, ყველაზე მეტი წარმატება და პოპულარობ, სწორედ შექსპირულმა დადგმებმა მოუტანა.

ბრუკის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში უმნიშვნელოვანესი როლი ითამაშეს გიორგი გურჯიევის, ბერტოლდ ბრეხტისა და არტონენ არტოს შეხედულებებმა თეატრალურ ხელოვნებაზე. თუმცა, იგი კარგად იცნობდა და აღიარებდა სხვა თეატრალური მოღვაწეების შეხედულებებს იმაზე, თუ როგორი უნდა იყოს თანამედროვე თეატრი. გარკვეული ესთეტიკური გავლენების მიუხედავად, ბრუკმა, პრაქტიკულად, მოღვაწეობის პირველივე ეტაპზე თავისი თეატრი შექმნა, რომელიც განსხვავდებოდა ყველა სხვა რეჟისორის მსოფლმხედველობისაგან. თუმცა, მისსავე სპექტაკლებში გარკვეული კავშირები შეინიშნებოდა თანამედროვე თეატრალურ მოღვაწეებთან.

თავად ბრუკი, 2005 წელს, ზუსტად 80 წლის ასაკში უარყოფს მოსაზრებას ღმის შესახებ, რომ იგი რომელიმე თეატრალური ესთეტიკის გავლენას განიცდიდა. რამდენიმე წლის წინ რუსული პრესისთვის მიცემულ ინტერვიუში ამბობს: „საერთოდ არ ვიხრები აზრისკენ, რომ ნაზიარები ვარ რაღაც ჭეშმარიტებას და არც ვფიქრობ, რომ რომელიმე დიდმა თეატრალურმა პრაქტიკოსმა მიაღწია ამ ჭეშმარიტებას.

¹ Brook Peter, The shifting point., 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987., p. 96.

უბრალოდ, არსებობს ჭეშმარიტებასთან მიახლოების განსხვავებული საშუალებები“.¹

თუმცა, რეჟისორი მოღვაწეობის ადრეულ ეტაპებზე საჯაროდ აცხადებდა არტონენ არტოს, სამუელ ბეკეტის, ბერტოლდ ბრეხტის, გიორგი გურჯიევისა და სხვათა გავლენებისა და ესთეტიკური თანაზიარობის შესახებ.

კლასიკური დრამატურგიიდან ბრუკის ყველაზე „ერთგული მოკავშირე“ შექსპირი აღმოჩნდა. თავად ბრუკი, წიგნებშიც ყველაზე მეტად შექსპირსა და მის პიესებზე საუბრობს. ერთგან აღნიშნავს კიდეც, რომ შექსპირს იმიტომ კი არ დგამდა, რომ მისი დრამატურგიის ინტერპრეტაცია ყოველთვის ვნებათაღელვას იწვევს, არამედ იმიტომ, რომ გაცილებით თანამედროვე გაეხადა, ვიდრე იყო XX საუკუნის დასაწყისის თეატრალური დადგმების მიხედვით.

ბრუკი წერილში „სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი“ წერს: „თავისი შინაგანი სამყარო მან დაგვიტოვა სიტყვების გრძელ ჯაჭვში და თუმცა ამ სიტყვებს დროის ელფერი დაჰკრავთ, ისინი დაკავშირებული არიან ისტორიულ და კულტურულ კონტექსტთან. დაწერილის ჭეშმარიტი ფასი ღრმად, სიტყვათა დონის ქვეშაა მოქცეული, იქაა, სადაც უკვე აღარავითარი ფორმა აღარაა, სადაც არაფერია, გარდა მარადიული პოტენციური ძალის რხევისა. აი, ამ უბრალო და იდუმალი მიზეზის გამო შექსპირთან ყოველი შეხება ახალ-ახალ ფორმებს წარმოშობს. არავითარი „შექსპირული სტილი“ სინამდვილეში არ არსებობს“.²

ბრუკისთვის შექსპირის პიესების დადგმის ყოველი ცდა უკვე არის პიესის ხელახალი აღმოჩენის შესაძლებლობა. თუმცა, შექსპირის ტექსტიმუდმივად იძლევა შესაძლებლობას, იყოს აქტუალური, ამავდროულად მრავალწახნაგოვანი. ერთ კონკრეტულ მოვლენას მის პიესებში ყველა მოაზროვნე რეჟისორი სხვადასხვაგვარად ხსნის, აღიქვამს. მისი რწმენით, შექსპირი მუდმივად უხილავი და ამოუწურავია.

ბრუკისთვის შექსპირი მსახიობთა მეთოდოლოგიური

¹ ბრუკი პ., „მძულს სიტყვა კულტურა“, გაზეთი „Известия“, 3 მარტი, 2005.

² ბრუკი პ., სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1995; №4-5-6. გვ. 87.

აღზრდისა და პროფესიონალად ჩამოყალიბების საუკეთესო საშუალებაცაა. იური კაგარლიცკი წიგნში „საიდუმლოებები არ არსებობს“, ბრუკის შექსპირისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებასთან დაკავშირებით წერს: „როცა დავიწყე კვლევა, რომელი ლიტერატურული მასალაა ყველაზე მეტად აქტუალური და ზოგადსაკაცობრიო, იმისთვის, რომ გაზარდოს მსახიობები და მაყურებელი, საინტერესო აღმოჩნდა შექსპირი. ამავე დროს, მისი შემოქმედება საუკეთესო სახელმძღვანელოა. შექსპირის პიესები იმ ლიტერატურული მასალის ნიმუშია, რომელიც ყოველთვის აქტუალური და თანამედროვეა“.¹

ამავე დროს, ბრუკის აზრით, შექსპირი იმ თეატრის მოდელია, რომელიც ბრეხტსაც შეიცავს და ბეკეტსაც, თუმცა ორივეს კი აღემატება.

რეჟისორის ამ მოსაზრებას თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე დასძენს: „ამგვარად, შექსპირი ბრუკის სამყაროს ცენტრია. კულტურისა და თეატრის ისტორიის შრეებში ჩაღრმავებისა და მომავლის განჭვრეტისკენ მიმართული მისი გონება ისევ და ისევ შექსპირს უბრუნდება, რადგან მასში ბრუკი ხედავს არა მარტო უდიდეს პოეტსა და მოაზროვნეს, არამედ თავისი თეატრის იდეალს. მთლიანად თეატრს“.²

დიდი კამათი არ არის საჭირო იმის თაობაზე, რომ კონცეპტუალურად ბრუკის თეატრი შექსპირს ემყარება, მისი იდეური მამოძრავებელი ძალა, სწორედ რომ შექსპირია. მეთოდოლოგიური და ფორმის თვალსაზრისით კი, ბრუკის თეატრი დროთა განმავლობაში იცვლებოდა, ვითარდებოდა, ფორმა ფორმას ენაცვლებოდა.

პიტერ ბრუკი ეჟი გროტოვსკის თეატრთან დაკავშირებით საუბარში აღნიშნავს, რომ მისი თეატრი, გროტოვსკისგან განსხვავებით, ეფუძნება სამ უმთავრეს თეატრალურ პოსტულატს: რეჟისორს, მსახიობსა და მაყურებელს, რაც დასაშვებია, მაგრამ საგრძნობლად შორსაა გროტოვსკისთან.

ბრუკის აზრით, მხოლოდ ამ სამ ძალას შეუძლია შეეხოს და ასახოს „რეალობა“. მას ყველაზე ფილოსოფიური

¹ Кагарлицкий Ю, Никаких секретов нет - режиссер Питер Брук, (Перевод М. Стронина), Москва, 2001. Ст. 8.

² გურაბანიძე ნ., პიტერ ბრუკის სიბრძნე და პარადოქსები, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2004, №1, გვ. 78.

დრამატურგიული თხზულებების განხორციელებისას ახსოვდა ერთი მთავარი რამ: არ შეიძლება თეატრი ერთდროულად მხოლოდ რჩეულთათვის იყოს გამიზნული და, ამავე დროს, პოპულარულიც.

სხვათა შორის, პიტერ ბრუკი ევროპელი და საერთოდ, მსოფლიოს ყველა კონტინენტის თეატრის რეჟისორებიდან, ერთადერთია, რომელსაც შექსპირის ყველაზე მეტი პიესა აქვს განხორციელებული. მათ შორის, „შეცდომათა კომედია“, „კორიოლანოსი“, „ზამთრის ზღაპარი“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „წილი წილის წილ“, „მეთორმეტე ღამე“, „მაკბეტი“, „ქარიშხალი“ (2-ჯერ), „რომეო და ჯულიეტა“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (2-ჯერ), „სიყვარულის ამაო ცდანი“, „ტიტუს ანდრონიკუსი“, „ანტონიუსი და კლეოპატრა“, „ჰამლეტი“ (2-ჯერ), „მეფე ლირი“ (კინოვერსია – 1970-1971 წელს), „ტიმონ ათენელი“. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ბრუკს 60-ამდე სპექტაკლი აქვს დადგმული, მათგან 1/3 შექსპირის პიესებზე მოდის.

პიტერ ბრუკის პირველივე შექსპირული დადგმები პიესისადმი ახლებური მიდგომითა და ნოვატორული ძიებებით გამოირჩეოდა. XX საუკუნის 40-იან წლებშიც, როცა მან შექსპირის სამყაროში თამამი ძიებები განახორციელა, შექსპირს მთელ მსოფლიოში ტრადიციულად, კლასიკური ხერხებით დგამდნენ.

ბრუკი კი ამ ფონზე თვლიდა, რომ: „მოდი ვაღიაროთ, რეჟისორი შექსპირისა და თეატრალური ტრადიციების რაც უნდა ერთგული იყოს, ბოლო საუკუნეში განხორციელებული დადგმებით, შექსპირი, ჩვეულებრივი თეატრალებისათვის, ცოტა მოსაწყენი გახდა...“¹

ამიტომაც, ბრუკი იწყებს შექსპირის პიესების ახლებურ გააზრებას. მას არ ეშინოდა წინააღმდეგობებისა და თეატრმცოდნეთა მკაცრი, დაუნდობელი კრიტიკის. მიუხედავად იმისა, რომ ბრუკი გრძნობდა – შექსპირის პიესებისადმი რადიკალური მიდგომისთვის სასტიკ წინააღმდეგობასა და კრიტიკას წააწყდებოდა, თავის თეატრალურ იდეებს მაინც ახორციელებდა.

¹ Brook P., The shifting point, 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987. p. 31.

ბრუკის რეფორმებს შექსპირის სამყაროში დაემთხვა გარკვეული კრიზისი თეატრში. შექსპირის პიესების განხორციელებისას, წინა პლანზე წამოწეული იყვნენ მხოლოდ მთავარი გმირები; სპექტაკლები იდგმებოდა მკაცრად დადგენილი, უკვე დრომოჭმული თეატრალური ხერხებით; თეატრის ვარსკვლავები და მენეჯერები გარკვეულ ჩარჩოებში მოექცნენ. ამიტომაც, ახალგაზრდა, რადიკალმა ბრუკმა საჭიროდ და მართებულად მიიჩნია შექსპირის, ერთი შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო პერსონაჟისთვისაც კი კონკრეტული ფუნქციისა და ამოცანის მინიჭება. მისი აზრით, შექსპირის პიესის ეპიზოდური როლის შემსრულებელიც კი თავის გმირს უნდა მიუდგეს, როგორც მთავარ როლს და როგორც მსახიობმა, თავი უნდა იგრძნოს მთავარი როლის შემსრულებლად.

XX საუკუნის 40-იან წლებში, ყველაზე სკანდალური შექსპირული დადგმა ბრუკის „რომეო და ჯულიეტა“ იყო. სპექტაკლმა ავანგარდულობის გამო ყველაზე დიდი ვნებათაღელვა გამოიწვია. პიტერ ბრუკმა სპექტაკლი 1947 წელს, „შექსპირის სამეფო თეატრში“ განახორციელა. დადგმამ ბრიტანეთის თეატრალურ წრეებსა და კრიტიკოსებში ცხარე კამათი გამოიწვია.

რეჟისორი შექმნილ სიტუაციაზე წერდა: „თუ ჩემს „რომეო და ჯულიეტას“ არაფერი მოუტანია, ბოლოს და ბოლოს, დავა, აზრთა სხვადასხვაობა ხომ მაინც გამოიწვია, რაც თავისთავად კარგი რამ არის. ბოლო დროს თეატრმა ნაწილობრივ ფერი იცვალა. მე მაკრიტიკებენ ბევრი ნოვატორული იდეისათვის. მნიშვნელოვანია, რომ 1946-ში ვცდილობდით გადაგვეხვია შექსპირის დადგმის მიღებული ნორმებიდან. ექსპერიმენტმა აზრთა სხვაობა გამოიწვია, რაც ჩვენთვის უკვე წარმატებაა“.¹ ბრუკს სურდა ეჩვენებინა მტრობა, ინტრიგები, ვნება, ძალადობა, მღელვარება, რაც ნებისმიერი საზოგადოებისთვისაა დამახასიათებელი.

XX საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოს დაასრულა მოღვაწეობა გლემ ბაიუმ შოუმ, ძველი თეატრალური სკოლის უკანასკნელმა მოჰიკანმა და სტრეტფორდში შექსპირის

¹ Brook P., The shifting point, 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987. P. 32.

მემორიალური თეატრის წარმომადგენელმა. იგი შეცვალა 30 წლის პიტერ ჰოლმა, რომელმაც უარი თქვა თეატრის ერთპიროვნულ მმართველობაზე და შექმნა რეჟისორთა ტრიუმვირატი, რომელშიც მის გარდა შედიოდნენ – პიტერ ბრუკი და მიშელ სენ-დენი.

ახალმა ხელმძღვანელობამ დაიწყო ზრუნვა რეპერტუარის შეცვლაზე. მემორიალური თეატრის რეპერტუარში იყო ქრისტოფერ მარლოსა და ბენ ჯონსონის ტრაგედიები. მანამდე, შექსპირის მემორიალურ თეატრში აკრძალული იყო თანამედროვე დრამატურგების პიესების დადგმა. პიტერ ჰოლმა ექვქვემ დააყენა ეს კანონი და შექსპირის თეატრის რეპერტუარში შემოიჭრა სტრინდბერგის, ჩეხოვის, ბრეხტის, ანუისა და სხვათა პიესები.

პიტერ ბრუკი (მეგობრებთან /პიტერ ჰოლი, მიშელ სენ-დენი/ ერთად) თვლიდა, რომ შექსპირის თეატრში სპექტაკლები იყო ძველმოდური, ტრადიციული და არ ეხმაურებოდა თანამედროვეობის პრობლემებს. გარდა ამისა, სპექტაკლების ფორმაც მოძველებული, თხრობის სტილი კი ყალბი და პათეტიკური იყო.

ბრუკამდე ბარი ჯექსონს [Barry Vincent Jackson (1879-1961) - ბრიტანული თეატრის გამოჩენილი რეჟისორი, ბირმინჰემის სარეპერტუარო თეატრის დამფუძნებელი. ხელმძღვანელობდა ლონდონის ოპერისა და შექსპირის მემორიალურ თეატრებს] ჰქონდა შექსპირის გათანამედროვეობის მცდელობა, მაგრამ თეატრიდან წასვლის გამო ცვლილებები ვერ მოახერხა.

პიტერ ჰოლმა ტრიუმვირატი სწორედ შექსპირის გათანამედროვეობის მიზნით შექმნა.

1961 წელს შექსპირის მემორიალურ თეატრს სამეფო თეატრი ეწოდა და ნაციონალურ თეატრად გამოცხადდა. ახალ თეატრს ახალი მიმართულება უნდა ჰქონოდა. დაიდგა „მეფე ლირი“, რომელშიც აისახა მისი პროგრამა, პლატფორმა და მიმართულება.

XX საუკუნის 30-იან წლებში, „მეფე ლირის“ რამდენიმე დადგმა განხორციელდა, რომელთა უმეტესობა წარუმატებელი იყო. 1940 წელს, თეატრში Old Vig სერ ლუის კესონმა დადგა „მეფე ლირი“, ტრაგედიის კლასიკურ გაგებაზე

დაყრდნობით. რეჟისორს ეხმარებოდა გრენვილ ბარკერი, მაგრამ სპექტაკლს მისმა ჩარევამაც ვერაფერი სასიკეთო მოუტანა. ამ წარმოდგენის წარუმატებლობის შემდეგ, ათი წლის განმავლობაში, ბრიტანული თეატრის რეპერტუარში „მეფე ლირი“ არ გამოჩენილა.

ბრიტანული თეატრის მოღვაწეებს კარგად ესმოდათ, რომ საჭირო იყო ახალი მიდგომა და ექსპერიმენტების დაწყება შექსპირის დრამატურგიასთან მიმართებაში, მაგრამ არავის უნდოდა რისკზე წასვლა.

1955 წელს თეატრალურ ლონდონში მორიგი სკანდალი აგორდა. სტრეტფორდის Palace Theatre-მა „მეფე ლირი“ აჩვენა, რომელიც ვერანაირ კრიტიკას ვერ უძლებდა (სპექტაკლი განახორციელეს ჯონ დივინმა და ჯონ გილგუდმა). წარუმატებლობის მიუხედავად, მასში იყო სიახლის კონსტრუქციული საწყისი, რაც გამოიხატებოდა ადგილის, დროისა და ისტორიული ეპოქის ყველა ნიშანზე „უარის თქმაში“. სწორედ ამ მნიშვნელოვან ფაქტორს მიაქცია ყურადღება პიტერ ბრუკმა, რაზე დაყრდნობითაც ნამდვილ შემოქმედებით მწვერვალს მიაღწია.

„მეფე ლირი“ ბრუკმა საკმაოდ მოგვიანებით დადგა. პირველი სპექტაკლიდან (თუნდაც, პირველი შექსპირული დადგმიდან) მხოლოდ 19 წლის შემდეგ მიიღო შექსპირის ყველაზე „რთული“ და „ბნელი“ ტრაგედიის განხორციელების გადაწყვეტილება.

დადგა შექსპირის პიესები: „რომეო და ჯულიეტა“ (1947), „წილი წილის წილ“ (1950), „ზამთრის ზღაპარი“ (1952), „ტიტუს ანდრონიკუსი“ (1958). ადრე განხორციელებულ შექსპირულ დადგმებზე პრესაში დაახლოებით ასეთი შეფასება ქვეყნდებოდა: „შექსპირის მემორიალური თეატრის სცენას არ ახსოვს ესოდენ ახალგაზრდა რეჟისორის მსგავსი „თავხედური“ შემოქმერა შექსპირის კომედიით ხელში. ვგონებ, არც ევროპული თეატრის ისტორია იცნობს რეჟისორული კარიერის ასეთ „შმაგ“ დასაწყისს“.¹

გზადაგზა, ეტაპობრივად იცვლებოდა ბრუკის მიდგომა

¹ გურაბანიძე ნ., პიტერ ბრუკის სიბრძნე და პარადოქსები, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2004, №1, გვ. 71.

შექსპირის პიესებისადმი. „მეფე ლირის“ დადგმის დროს მას საკმაოდ შეცვლილი ჰქონდა შეხედულებები არა მხოლოდ ცხოვრებაზე, არამედ შექსპირის შემოქმედებაზე. ეს ცვლილებები პროგრესული მოვლენა იყო და რეჟისორის შეხედულებები შესამჩნევ ევოლუციას განიცდიდა.

იგიერთგანწერს: „მივხვდი, რომ გამოსახულების ზღვრული (საერთო) უნიფიცირება უფრო ნაკლებად მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე თვით პიესა. დაბოლოს, ავანსცენებზე თუ თეატრების მაგვარ შენობებში ბევრი მუშაობის შემდეგ მივხვდი, რომ გამოსახულებები უფრო და უფრო ნაკლებმნიშვნელოვანი და ნაკლებსაჭიროა. ნათელი გახდა, რომ შექსპირის პიესა და მისი დადგმა მიდიოდა უფრო შორს, ვიდრე ადამიანის წარმოსახვაში არსებული სახეები და ამიტომ ის უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე რეჟისორი და მხატვარი ერთად აღებული. ამ აღმოჩენის შემდეგ მივხვდი, რომ ჩემი ინტერესი პიესის მოწონებიდან, რომელიც მდგომარეობდა ჩემი საკუთარი სახეების ჩვენებაში, გადაერთო სხვა პროცესში. რომელიც ყოველთვის იწყება ინსტინქტური გრძნობებით, რომ პიესა ახლა საჭიროებს დაიდგას“.¹

ბრუკს დადებით მოვლენად მიაჩნდა, რომ სისტემატურად არ დგამდა ახალ სპექტაკლებს. დიდი დრო სჭირდებოდა გარკვეული პიესის სცენაზე გადასატანად და უფრო დიდი დრო, სანამ თავის ჩანაფიქრის სცენაზე გადატანას გადაწყვეტდა. გარკვეულ პიესებზე თვეებისა და ზოგჯერ წლების განმავლობაშიც ფიქრობდა.

მაგალითად, რეჟისორის წყაროზე დაყრდნობით, მას, წლების განმავლობაში, სურდა დაედგა შექსპირის ორი პიესა: „მეფე ლირი“ და „ანტონიუსი და კლეოპატრა“. სამაგიეროდ, კატეგორიულად არ უნდოდა „მეთორმეტე ღამე“, მაგრამ მოგვიანებით მაინც დადგა.

ბრუკი წერს: „მეფე ლირის“ მომხიბვლელობა, ინტერესი და იდუმალი ფანტომი მაინტერესებდა და მიზიდავდა ყოველთვის, წლების განმავლობაში, მაგრამ არ მყავდა შესაბამისი როლის შემსრულებელი მსახიობი, სანამ ინგლისში არ შევხვდი პოლ სკოფილდს, რომელიც მომწიფებული

¹ Brook Peter, The shifting point, 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987., p. 43.

აღმოჩნდა დიდი როლის შესასრულებლად“.¹

მეტად საყურადღებო, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ტექნიკური ინფორმაცია, რომელიც ეხება „ლირის“ დადგმასთან დაკავშირებულ დროს: „მეგონა, შექსპირის განხორციელებას შევძლებდი 14 კვირაში, მაგრამ შევცდი, – იგონებს პიტერ ბრუკი, – სინდისიც მაწუხებდა მსახიობების წინაშე, რომ ეს დრო იყო ძალიან ცოტა, ამიტომ 14 კვირას დავამატეთ კიდევ 2 თვე“.²

აღსანიშნავია, რომ ყველა, დიდი თუ რიგითი, რეჟისორი შექსპირის „მეფე ლირის“ დადგმას – ქართულ, ინგლისურ თუ იტალიურ – თეატრებში გაცილებით მეტ დროს ანდომებს, ვიდრე ნებისმიერი სხვა ავტორის საკმაო სირთულის შემცველ, თუნდაც, შექსპირის სხვა პიესებს.

„მეფე ლირის“ განხორციელებისას პიტერ ბრუკმა ჩაატარა გარკვეული მოსამზადებელი სამუშაო. თუ იგი „რომეო და ჯულიეტას“ და შექსპირის სხვა პიესებზე მუშაობისას მთლიანად ეყრდნობოდა ემოციას, „მეფე ლირის“ დადგმისას, თავს უფლება არ მისცა მხოლოდ ემოციით ემოქმედა. გარდა იმისა, რომ დიდხანს ფიქრობდა პიესის განხორციელების გზებსა და ფორმაზე, ასევე დიდხანს ეძებდა ლირის როლის შემსრულებელსაც.

„მეფე ლირის“ დადგმისას, 1962 წელს იგი წერდა: „საუკუნეების განმავლობაში შექსპირის ჩვენეულ პრაქტიკულ გაგებას ეწინააღმდეგებოდა ცრუ ცნება, რომ შექსპირი იყო არაბუნებრივი (ნაწვალეები) სიუჟეტის (ფაბულის) მწერალი, რომელსაც თავისი გენიით ალამაზებდა. დიდი ხნის განმავლობაში შექსპირს განვიხილავდით, ერთი მხრივ, მოთხრობას მოქმედი გმირების გარეშე და ლექსს – მისი ფილოსოფიური ღირებულების გარეშე. დღეს ჩვენ ვიწყებთ შემჩნევას, რომ შექსპირმა შექმნა სტილი, რომელმაც წინ გაუსწრო აქამდე ან ამის შემდგომ არსებულ ყველა სტილს, რამაც შექსპირს საშუალება მისცა გონებრივი საშუალებების გამოყენებით არაჩვეულებრივიდან ძალიან შემჭიდროვებულ

¹ Кагарлицкий Юрий, Никаких секретов нет - режиссер Питер Брук (Перевод Майкла Стронина), Москва, 2001. ст. 92.

² იქვე; ст. 92.

დროში, შეექმნა ცხოვრების რეალისტური იმიჯი“.¹

გარდა ამისა, ბრუკის „მეფე ლირის“ დადგმას დაემთხვა შექსპირის ტექსტების ადაპტაციის პროცესი ბრიტანულ თეატრში. ამ პროგრესული მოვლენის ინიციატორი და უშუალო შემსრულებელი იყო ბრიტანელი რეჟისორი ჩარლზ მოროვიჩი, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა შექსპირის ნაწარმოებთა ახლებური სცენური ინტერპრეტაციების საქმეში. სწორედ მან მოახერხა შექსპირის ტრაგედიების გადატანა პროზაულ ფორმაში, რომელთა უმრავლესობა ბრიტანულ სცენაზე დასადგმელად მზადდებოდა.

ბრუკის რადიკალური ხედვა „მეფე ლირის“ სცენურ ინტერპრეტაციაში გამოიხატებოდა არა მხოლოდ ტრაგედიის ახლებურ კონცეპტუალურ გააზრებაში, არამედ ფორმაში და სპექტაკლის ვიზუალურ-სანახაობრივ გადაწყვეტაში.

ბრუკი წერდა: „უნდა მოვამოროთ ახალ დადგმებში დეკორაციები. ყველაფერი, რაც ასე სასიცოცხლო იყო ომის შემდგომი სტრეტფორდის რენესანსისათვის – რომანტიკა, ფანტაზია და დეკორაციები. მაშინ ისინი საჭირო იყო იმისთვის, რომ შეგუებოდნენ კარგად გაცვეთილ, საზიზღარ და მოსაწყენ ტექსტებს. ახლა ჩვენ უნდა შევხედოთ, როგორც ხილულ, ისე უხილავ ცხოველუნარიანობას. გარეგნული ბრწყინვალეობა შეიძლება იყოს ამაღელვებელი, მაგრამ მას ცოტა რამ აქვს საერთო რეალურ ცხოვრებასთან; შიგნით დევს თემები, რიტუალები, კონფლიქტები, რომლებიც ისევე ღირებულია, როგორც შექსპირისეული მნიშვნელობა ყოველთვის არის „რეალური“ და თანამედროვე“.²

როცა ბრუკი „თანამოზდა“ კლასიკას, იცოდა, რომ შექსპირის ღრმა რეალისტურობა ვერასოდეს ილაპარაკებდა თავისთავად. ბრუკის მეთოდოლოგია და შემოქმედებითი ტექნიკა აიძულებდა შექსპირის გმირებს, ესაუბრათ მისი თეატრალური ენის სამუალებით.

რეჟისორის აზრით, თანამედროვე თეატრი მიდიოდა ღია სცენებისკენ. ამიტომ მასაც სათანადოდ, ადეკვატურად უნდა ეპასუხა დროის მოთხოვნისათვის. ამიტომაც, ლექსის

¹ Brook Peter, The shifting point., 1946-1947., New York., Harper and Row., 1987., p.65.

² იქვე; p. 74.

სანაცვლოდ იყენებდა ქმედით ტექსტს და რაც მთავარია, არ კარგავდა სიტყვის ძალას.

იგი შეეცადა, სინთეზში მოეყვანა აბსურდის თეატრის, ეპიკური თეატრისა და ნატურალისტური თეატრის მიღწევები.

„მეფე ლირის“ დადგმისას, ბრუკი უკვე ითვალისწინებდა დროის მოთხოვნებს.

იგი წერდა: „ნახვამდის, დახატულო დეკორაციებო, შუა საუკუნეების ფარდავ, ეპოქის მუსიკავ. ამის სანაცვლოდ ჩვენს ჰამლეტს ვისკით სავსე ჭიქა ეჭირა, კორიოლანოსს – ფაშისტების ფორმა ეცვა, პოლონიუსი წოწოლა ცილინდრს იხურავდა, გონწართმეული რომეო და ჯულიეტა კი იატაკზე იგრიხებოდნენ. პიესებიდან ჩვენ მტვერი გამოვბერტყეთ. სპექტაკლები ხალხს აღანთებდა და ყველაზე სასწაულებრივ გამოხტომებს კი იმით ვამართლებდით, რომ წიგნში პიესა ხელუხლებელი რჩებოდა“.¹

თანდათანობით, შექსპირის პიესები თანამედროვე რეალობის გამომხატველად იქცნენ. „ჩვენი საფიქრალი – პოლიტიკა, ჰომოსექსუალიზმი, ძალადობა, ფაშიზმი, კოლონიალიზმი, ფსიქონალიზი – განაპირობებდნენ ჩვენს რეჟისორულ ექსპლიკაციებს და „ახალ ფორმებს“. ზოგჯერ ეს იწვევდა შოკს, ხანდახან კი საინტერესო სახეებს წარმოქმნიდა. დღეს კი, „თანამედროვე ჟღერადობის“ პოვნის ცდები უფრო და უფრო ავტომატური ხდება და საბოლოო ჯამში, წარმოქმნის ახალ შტამპებსა და სტრუქტურებს. პრობლემა ისიცაა, რომ უკვე აღარ არის „ტრადიცია“, რომლის მოყოლაც შესაძლებელია“², – დასძენს პიტერ ბრუკი.

ბრუკი, „მეფე ლირის“ დადგმისას, პირველ ყოვლისა, ითვალისწინებდა პიესის თემატიკის აქტუალობას, სიუჟეტის სიცხოველეს. მიუხედავად იმისა, რომ ფორმა მისთვის მუდმივად იყო მნიშვნელოვანი, ამ სპექტაკლში აქცენტი ტექსტსა და დიალოგების ფსიქოლოგიური განსჯით აგებაზე გაკეთდა. სწორედ, „მეფე ლირში“ გამოიკვეთა ბრუკისეული „ცარიელი სივრცის“ ძირითადი კონტურები, როცა რეჟისორმა

¹ ბრუკი პ., სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1995; №4-5-6. გვ.80.

² იქვე; გვ. 81.

მთლიანად უარი თქვა დეკორაციაზე. ამ გადაწყვეტილებამ კი ბრუკი თავისთავად მიიყვანა ახალ ფორმამდე.

ბრუკის შექსპირის პიესებისადმი მრავალი ახლებური მიდგომიდან აღსანიშნავია ისიც, რომ მან უარყო შექსპირის ტრაგედიების XIX საუკუნის თარგმანები თუ ტექსტის ადაპტაციები. ამ თარგმანებით, ტექსტის ახალი რედაქციით XX საუკუნის II ნახევრამდე სისტემატურად იდგმებოდა პიესები ევროპის თეატრებში. მიუხედავად იმისა, რომ XIX საუკუნე შექსპირის თარგმანების „ოქროს ხანად“ არის მიჩნეული (ბაირონმა თარგმნა „ჰამლეტი“, შელიმ – „მეფე ლირი“, კიტსმა – „რომეო და ჯულიეტა“...), რეჟისორმა უარი თქვა კლასიკურ თარგმანზე. ეს კი მისი მხრიდან პროგრესული ნაბიჯი იყო, რადგან ბრუკის თეატრი ეფუძნებოდა ცხოვრების რეალისტური ასახვის მხატვრულ პრინციპებს; ამიტომ, ტექსტიც მაქსიმალურად უნდა ყოფილიყო მიახლოებული თანამედროვე სალიტერატურო ენასთან.

XX საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში არსებობდა შექსპირის პიესების განხორციელების ტრადიცია; დადგენილი წესის მიხედვით, რეჟისორებს უნდა დაედგათ და მსახიობებს ეთამაშათ შექსპირი. პიტერ ბრუკმა სწორედ ამ მოძველებული ტრადიციების ნგრევა დაიწყო. მაყურებელი გაოცებული, მაგრამ კმაყოფილი ტოვებდა დარბაზს.

პიტერ ბრუკი იგონებს: „მაყურებელს აოცებდა ის, რომ ლირი არის ძლიერი და არა სუსტი. ისიც, რომ მეფე არ არის პათეტიკური, სენტიმენტალური, არამედ იგი ჯიუტი და მტკიცეა, ძალმოსილი და ხშირად შემცდარია. მაყურებელი აღმოაჩენდა იმასაც, რომ რეგანა და გონერილა არ არიან ბოროტმოქმედნი. არამედ ისინი ქალები არიან, დახატული ძირ-ფესვიანად თავისი დადებითი და უარყოფითი თვისებებით, რომლებიც უსამართლო მოტივების მიუხედავად, მაინც პოულობენ ნათელ და გულწრფელ ახსნას პატარა ინციდენტებისთვის, რომლებიც ბოლოს ქმნიან ბოროტებას. მაყურებელს აკვირვებდა ხასიათების სხვადასხვაობა, რომელიც თან სდევდა ჩვენს დადგმას, რადგანაც მაყურებელი მიჩვეულია, რომ ეს პიესა მხოლოდ ლირის შესახებაა. ჩვენს დადგმაში კი, ისინი უყურებენ

ედმუნდის, ედგარის, გლოსტერისა და სხვათა ამბავს“.¹

ლიტერატურული ტექსტისადმი ასეთმა მიდგომამ, კრიტიკოსთა მძაფრი რეაქციაც გამოიწვია. უმრავლესობა ფიქრობდა, რომ ტექსტების ნაწილი რეჟისორის ფანტაზიის ნაყოფი იყო, რაც, ბუნებრივია, სიმართლეს არ შეეფერებოდა.

ცნობილია ისიც, რომ ბრუკმა პიესაზე მუშაობის დროს მოიძია შექსპირის „მეფე ლირის“ სხვადასხვა წერილობითი რედაქცია, რომლებზე დაყრდნობითაც შესაძლებელი გახდა მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებისთვის მნიშვნელოვანი ფუნქციის მინიჭება. პიესის ტექსტობრივი რედაქცია, რომელსაც პიტერ ბრუკი პირველად გაეცნო, იყო ძველი, არაადაპტირებული, ხოლო დიალოგებისა და მონოლოგების სტილი დამახასიათებელი იყო უფრო მაღალი რენესანსისათვის. შესაბამისად, პიესის ენა, სიტყვათწყობა საგრძნობლად დაშორებული იყო ბრიტანულ თანამედროვე სასაუბრო, თუნდაც, ლიტერატურულ ენას. პიტერ ბრუკისთვის კი ეს მიუღებელი გახლდათ. ამიტომაც, თავად შეეცადა ტექსტის ადაპტაციას და გაცილებით მომგებიანი შედეგი მიიღო, ვიდრე წარმოიდგენდა.

ცნობილია, რომ ადაპტაციის დროს, ტექსტის შემცირება-შეკრეჭა გარდაუვალია. ბრუკმა კი სახელდახელოდ მოიძია პიესის სხვადასხვა რედაქცია და სწორედ მათზე დაყრდნობით შექმნა ახლებური, ადაპტირებული, ვარიანტი, რომელიც გაცილებით სრული და შექსპირის ორიგინალთან მიახლოებული იყო, ვიდრე მანამდე არსებული სარეჟისორო ექსპლიკაციები, რომელთა დიდი ნაწილი ინახება, როგორც ლიტერატურული წყარო, სხვადასხვა ბრიტანული თეატრების მუზეუმებსა და სიმღველეთსაცავებში.

პიტერ ბრუკის მიერ „სტრეტფორდ ღონეივონში“ 1962 წელს დადგმული შექსპირის „მეფე ლირის“ განხილვისას, მეტად მნიშვნელოვანია პიტერ რობერტსის დიალოგი რეჟისორთან. საუბარი, რომელიც ჩაწერილია „მეფე ლირის“ რეპეტიციების დროს, ნათელს ჰფენს ბრუკისეული ინტერპრეტაციის რამდენიმე საიდუმლოებას.

რობერტსი ბრუკს სთავაზობს „მეფე ლირის“ დადგმის

¹ Brook Peter, The shifting point, 1946-1947., New York., Harper and Row., 1987. p. 108.

ტრადიციულსქემას: „პატარავშივითმოტორტმანეჯობიანი მოხუცი, რომელიც საკუთარმა ქალიშვილებმა გამოაგდეს სახლიდან წვიმიან ღამეს“... ბრუკმა მას რადიკალური პასუხი გასცა: „არა, არც ერთ შემთხვევაში!“

თეატრის ცნობილი ინგლისელი მკვლევარი ლემბი საუბრობდა თავისი დროის თეატრის იმ ხერხებზე, რომელთა საშუალებითაც მაშინ პიესები იდგმებოდა. „ვინ თქვა, რომ შექსპირმა ჩაუყარა საფუძველი „მეფე ლირის“ ასე თამაშს? ვფიქრობ, რომ ეს სრული (აბსოლუტური) სისულელეა...“.¹ მაგრამბრუკისწინაშეიდგაუდიდესიპრობლემა – ურთულესი ლიტერატურული ნაწარმოების სცენური განხორციელება, პიესის, რომლის შესახებაც ჩარლ სემზს დაწერილი აქვს, რომ: „მეფე ლირის“ სცენაზე თამაში შეუძლებელია.

ბრუკი დიდხანს ფიქრობდა, როგორი უნდა ყოფილიყო სპექტაკლი – სანახაობრივი, თუ მთლიანად ტექსტზე დაფუძნებული და მოსასმენი. მისივე თქმით: „რეჟისორი თავდაჯერებას გრძნობ მაშინ, როცა ლიტერატურული წყარო ცუდად არის დაწერილი, ან მოსაწყენია. აი, აქ ყველას აქვს თავისუფლება, გამოიგონოს სახტუნაოები და ა. შ.“.²

გარდა ამისა, ბრუკის წინაშე, სპექტაკლის მომზადების დროს, სხვა პრობლემაც იდგა – „მეფე ლირის“ მუდმივი აქტუალობა-არააქტუალობის საკითხი. ამაზე რეჟისორი 1955 წელს სამეფო თეატრში ისამუ ნოგუჩის (წარმოშობით იაპონელი, ამერიკაში მოღვაწე მსახიობი და რეჟისორი, თეატრის მხატვარი. მხატვრულად გაფორმებული აქვს მარტა გრეჰემის სპექტაკლები) მიერ განხორციელებული „მეფე ლირის“ ხილვის შემდეგ დაფიქრდა.

ბრუკი ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „მთავარი პრობლემა – ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, რომელზეც მთელი წელი ვფიქრობდი, როცა ამ დადგმას ვამზადებდი, იყო: გამეხორციელებინა თუ არა განსაზღვრულ ადგილას, განსაზღვრულ დროს. ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ „მეფე ლირი“ არის მარადიული...“³

ბრუკი თვლიდა, რომ პრობლემა, რომელსაც თანამედროვე

¹ Brook Peter, The shifting point, 1946-1947, New York., Harper and Row, 1987. p. 82.

² იქვე; გვ. 83.

³ იქვე; 87.

რეჟისორის სპექტაკლში უნდა წარმოაჩენდეს, გადატყორცნილი უნდა იყოს ქრისტეს შობამდე არსებულ საზოგადოებაში. მისი აზრით, უძველეს პერიოდში დატრიალებულმა ამბავმა თანამედროვე მაყურებელს უნდა გაუჩინოს გრძნობა და იგი ღრმად უნდა იყოს დარწმუნებული, რომ ეს კონკრეტული სიტუაცია ეკუთვნის ისტორიის ადრეულ ხანას.

პირველად, ტრაგედიაში ნაჩვენები იყო ურწმუნო სამყარო, რომელშიც არანაირი ბედნიერი გამოსავალის პოვნის იმედი არ ჩანდა.

ბრუკი მეტად დაკვირვებული, თეატრის ისტორიის ზედმიწევნით მცოდნე რეჟისორია. ის, მუდამით ვალისწინებდა კიდეც თეატრის ისტორიის გარკვეულ ეტაპებზე წარმოქმნილ სირთულეებს, მიღწევებსა და აღმოჩენებს.

ბრუკმა მსახიობებთან პირველი შეხვედრისას თქვა: „ეს პიესა მაღალ მთას წაგავს, რომლის მწვერვალისთვის ჯერ არავის მიუღწევია. მწვერვალისკენ მიმავალ გზაზე ყრია გაბედული ადამიანების სხეულები, რომლებმაც სცადეს იქამდე მიღწევა. აქ არის ოლივიე, იქ – ლოუტონი...“.¹

ბრუკმა ამ შესავალ სიტყვაში არ ახსენა გილგუდი... თეატრმცოდნე იური კოვალევი თვლიდა, რომ: „ბრუკმა მთის მწვერვალისკენ სიარული დაიწყო არა მთის ძირიდან, არამედ იმ ადგილიდან, სადაც „ეყარა“ ჯონ გილგუდისა და დივიანის (ნამდვილი სახელია: Harris Glenn Milstead) „სხეულები“...“.

ბრუკმა სწორედ გილგუდის ექსპერიმენტს მიმართა და კარგად გამოიყენა სპექტაკლში. ეს იყო დროის, მოქმედების ადგილისა და ეპოქის სრული განზოგადება-აბსტრაქტულობა. მაშინ პიესისადმი ასეთი მიდგომა შექსპირის გათანამედროვეობის მცდელობა იყო. აღნიშნული მცდელობა ჰქონდათ 1995 წელს განხორციელებული „მეფე ლირის“ ავტორებსაც, რომელმაც კრაზი განიცადა, თუმცა ამ პიესის სცენური ინტერპრეტაციის ისტორიაში მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა.

1995 წლის სამეფო თეატრში დადგმული „მეფე ლირის“ პროგრამაში ჯორჯ პევინი წერდა: „ჩვენ გვინდა ვაჩვენოთ ამ

¹ Ковалев Ю. В. Пол Скофилд. Мастера современного зарубежного театра. Ленинград: Искусство, 1970. Ст. 62.

² იქვე; Ст. 62.

პიესის მარადიულობა ზედროული (მარადიული, საუკუნო) კოსტუმებითა და დეკორაციებით...“¹

ბრუკი კი პირიქით თვლიდა. მას მიაჩნდა, რომ „მეფე ლირში“ მოქმედება ვითარდება დიდ, მძაფრ, რეალისტურ, არასასიამოვნო გარემოებებში.

ქვეყნებში, რომლებმაც გამოიარეს რევოლუციები და გადატრიალებები, მეფე ლირის, როგორც მოძალადის, ჩვენება სცენაზე უფრო მისაღები აღმოჩნდა. ბუდაპეშტში, როცა ლირი ბოლო, ყველაზე სასტიკ სცენაში გამოდიოდა, ხელში ეჭირა კორდელიას გვამი და უსიტყვოდ ღმუოდ.

„იმ წუთში ვიგრძენი, რომ მაყურებელი შეძრა რაღაც სხვა უფრო მრავლისმეტყველმა, საყურადღებომ, ვიდრე საბრალო მოღმუილე მოხუცი მამის სენტიმენტალურმა იმიჯმა, – წერდა პიტერ ბრუკი, – ლირი უცებ გახდა ძველი ევროპის სახე (ფიგურა), რომელიც დაღლილია და როგორც ევროპის თითქმის ყველა ქვეყანა, გრძნობს, რომ საჭიროებს შესვენებას, სულის მოთქმას“.²

ამავე დროს, ბრუკი ბევრს ფიქრობდა, როგორ უნდა ყოფილიყვნენ ჩაცმული მისი სპექტაკლის პერსონაჟები. სცენოგრაფიული გადაწყვეტა არ იყო მიმართული 1955 წლის, ისამუ ნოგუჩის, დადგმის საწინააღმდეგოდ. ბრუკი, კოსტუმების შექმნისას, ისე როგორც სპექტაკლის კონცეპტუალური გადაწყვეტისას, მთლიანად გამომდინარეობდა ლიტერატურული პირველწყაროდან და დამოუკიდებელი, ინდივიდუალური მსოფლმხედველობიდან.

იგი წერდა: „როცა განვიხილავთ პიესის საფუძველს, ადამიანს უჩნდება ორი საწინააღმდეგო მოთხოვნა: პიესა უნდა დაიდგას, თუ თქვენ წარსულში ის მეცნიერულ გამოგონებად არ აქციეთ; მიუხედავად იმისა, რომ დიდი ხანია, რაც დამავიწყდა ინგლისის მეფეები და დედოფლები, მაინც არასწორად მახსოვს მათი რიგითობა, მჯერა, რომ მაყურებლის 90 პროცენტმა იცის, ჰენრი VI-ისა და სხვა

¹ Ковалев Ю. В. Пол Скофилд. Мастера современного зарубежного театра. Ленинград: Искусство, 1970. Ст. 87.

² Brook Peter, The shifting point, 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987, p. 111.

ვილაცას შორის მეფე ლირი არ არსებობდა. ამგვარად, შოკისმომგვრელია, როცა აღმოაჩენ, რომ „მეფე ლირში“ დევს მეორე ძალიან ძლიერი ელემენტიც - ეს მისი ბუნებაა, რომელიც მიეკუთვნება ქრისტიანობამდე პერიოდს. თუ შევეცდებით პიესა ქრისტიანულ კონტექსტში მოვაქციოთ, დავკარგავთ მის ბუნებას, მოვლენათა მძვინვარებას და ძლიერი შიში, რაც გასდევს მთელ პიესას, განადგურდება. პიესაში ჩართული სახეები და წარმართული ღმერთები წარმატებულები არიან...“¹

მიუხედავად იმისა, რომ ბრუკს 1962 წლამდე განხორციელებული ჰქონდა შექსპირის მთელი რიგი პიესები, მაინც ფრთხილობდა. მან კარგად იცოდა, რომ „მეფე ლირი“ ფილოსოფიური კატეგორიაა“.

ბრუკის მიერ „მეფე ლირის“ დადგმას, სხვა პოლიტიკურ-სოციალურ ცვლილებებთან ერთად, დაემთხვა შექსპირის მემორიალური თეატრის ხელმძღვანელად მისი დანიშვნაც. ბრუკმა გადაწყვიტა თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის რადიკალური განახლება და ცვლილებების შეტანა შექსპირის პიესების განხორციელების ტრადიციაში. სწორედ სამხატვრო ხელმძღვანელად დანიშვნის პირველსავე წელს, იგი დგამს „მეფე ლირს“, რომელიც გამორჩეული განაცხადი იყო.

შექსპირის გათანამედროვეობის მცდელობა არ ყოფილა ბრუკისა და მისი მსახიობებისთვის იოლი გზა. ზოგჯერ დასს იმედგაცრუებაც ეუფლებოდა.

სარეპეტიციო პროცესზე იური კოვალევი წერდა: „მიზანსცენების მთელი წყება არ გამოდიოდა, რეპლიკები ყალბად ჟღერდა, მონოლოგები – უაზროდ. ნაბიჯ-ნაბიჯ იკვეთებოდა სპექტაკლის საერთო სახე. ბრუკი ინტენსიურად ცვლიდა დადგენილ მიზანსცენებს. პრემიერის დღეს მსახიობებს სთხოვა, რეპეტიცია მთელი დატვირთვით არ გაეცლოთ, რათა ძალები სპექტაკლისთვის შემოენახათ... ეს იყო ბრუკის ბოლო ექსპერიმენტი „ლირის“ განხორციელების დროს. ექსპერიმენტმა გაამართლა: გამომჟღავნდა ნაკლოვანებები ცალკეულ მიზანსცენებში და მსახიობებმა დაუძაბავ თამაშში გამოავლინეს სიმსუბუქე

¹ Brook Peter, The shifting point, 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987, p. 116.

და დამაჯერებლობა, რითაც სპექტაკლი ძალიან ახლოს აღმოჩნდა რეალობასთან. ეფექტმა ბრუკი მოაჯადოვა. – აი, ხომ ხედავთ, – თქვა მან, – რა ცოტა გჭირდებათ იმისთვის, რომ სინამდვილე ზუსტად წარმოაჩინოთ...“¹ დაბალ ხმაზე თამაშის ძლიერმა ეფექტმა უბიძგა მსახიობებს ამ მეთოდის ფართოდ გამოყენებისაკენ.

რეჟისორმა გადაწყვიტა დაედგა „მეფე ლირი“, როგორც ადამიანური ყოფის ტრაგედიის ამსახველი წარმოდგენა. ძირითადი თემა სწორედ ადამიანისა და სამყაროს, ადამიანისა და ცხოვრების შეპირისპირება, მათი კონფლიქტი იყო. ეს საკითხები ბრუკმა ეგზისტენციალური ფილოსოფიისა და აბსურდის თეატრის ესთეტიკის გავლენით გაიაზრა.

„სპექტაკლში წარმოდგენილი ცხოვრებისა და ადამიანური ყოფის საშინელი სურათი მიღებული უნდა იყოს, როგორც საყოველთაო კანონი, რომელიც არ ცნობს დროს, სოციალურ გარემოსა და ისტორიულ დეტალებს“.²

აქედან გამომდინარე, კრიტიკოსთა ნაწილმა პარალელი გაავლო ბრუკის სპექტაკლსა და ბეკეტის პიესებს შორის. გადაწყვეტის თვალსაზრისით სპექტაკლის შედარება თანამედროვე პიესებთან შესაძლებელია, ალბათ, მხოლოდ სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინთან“, რადგანაც „მოქმედება პიესაში, ვინ იცის, რომელ ეპოქაში ხდება, თუმცა მას საკუთარი რეალურობა გააჩნია. იგივე მნიშვნელოვანია „მეფე ლირთან“ დამოკიდებულებაში...“³

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კრიტიკოსთა ნაწილი, ბრუკის „მეფე ლირის“ განხილვის დროს, ხშირად იხსენებდა ბეკეტის მეორე ნაწარმოებსაც „თამაშის დასასრული“. ამ აზრს იზიარებდნენ კენეტ ტაინენი და იან კოტი. ამ უკანასკნელმა წერილიცვი გამოაქვეყნა „ტრაგედია და გროტესკი“, რომელშიც ბრუკისეულ „მეფე ლირსა“ და ბეკეტის „თამაშის დასასრულს“ ერთმანეთთან აკავშირებს.

იგი წერს: „ორივე ვარიანტში, შექსპირისა და ბეკეტისეულშიც, გვხვდება ჯამბაზები. შექსპირს გამოჰყავს

¹ Ковалев Ю. В. Пол Скофилд., Мастера современного зарубежного театра, Ленинград, Искусство, 1970. Ст. 241.

² იქვე; გვ. 72.

³ Brook Peter, The shifting point, 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987, p. 94.

ოინბაზების კვარტეტი. ბეკეტსაც გამოჰყავს „ორი წყვილი“: დაბრმავებული პოცო და ყრუ ლაკი. ხამი, რომელსაც არ შეუძლია ადგომა, კლოვი, რომელსაც არ შეუძლია დაჯდომა. ესენი ყველა აღებულია „საბოლოო თამაშისა“ და „მეფე ლირიდან“.¹ ის თვლიდა, რომ ბრუკი თავის „ლირს“ ბეკეტზე აფუძნებდა.

პიტერ ბრუკის ასისტენტ ჩარლზ მაროვიცას სარეჟეტიციო დღიურში არსებობს ჩანაწერი: „რეპეტიციების დაწყებისას ჩვენ ვმსჯელობდით სამუშაოზე ბეკეტისეული ტერმინებით. ბეკეტის ნაწარმოებების სამყაროს მსგავსი ჩვენი ლირის სამყარო იმყოფებოდა უწყვეტი ნგრევის მდგომარეობაში“.²

ასევე ცნობილია, რომ ბრუკი იცნობდა იან კოტის ნაშრომს „მეფე ლირი“ ან „თამაშის დასასრული“. ამ ნაშრომმა რეჟისორს უკარნახა თავისი ჩანაფიქრის ცალკეული ელემენტები. კოტის მოსაზრებებში ბევრი რამ საგულისხმოა, გარკვეული პარალელების დაძებნა მართლაც შესაძლებელია ამ ორ ნაწარმოებში ნაჩვენები სიტუაციებისა და პერსონაჟების ქმედებების გარკვეულ მომენტებში, თუმცა მათი მექანიკური, პირდაპირი გაიგივება არამიზანშეწონილია.

ბრუკმა სპექტაკლი ჩაიფიქრა, როგორც სასტიკი სანახაობა, რომელიც მოკლებულია დროსა და განსაზღვრულ ლოკალურობას. თუმცა სურდა თავისი დადგმისთვის მიეცა თანამედროვე ჟღერადობა და ეჩვენებინა ადამიანი, მისი შეხება სამყაროსთან თანამედროვე მსოფლიოში. ამ ჩანაფიქრის მიღწევა თითქმის შეუძლებელი იყო, რადგან, ერთი მხრივ, თუ თანამედროვედ აჟღერდებოდა შექსპირის ტექსტი, მეორე მხრივ, დაიკარგებოდა შექსპირის სამყაროს სტრუქტურა. სირთულე ნათლად გამოჩნდა მაშინ, როცა მსახიობები შეეცადნენ ეთამაშათ დროის და კონკრეტული ცხოვრებისეული გარემოს გარეშე.

როგორც იური კოვალევი წერს: „მოიძებნა გამოსავალი ისტორიის, თანამედროვეობისა და აბსტრაქტული სიმბოლიკის სინთეზის შედეგად. ეს გადაწყვეტილება

¹ К. Таинен о сцене и о кино, Сборник, (перевод А. Дорошевича). М. 1969. Ст. 142.

² Ковалев Ю. В., Пол Скофилд, Мастера современного зарубежного театра, Ленинград, Искусство, 1970, ст. 84.

ნაკარნახევი იყო რეპეტიციების ადრეულ სტადიაზე...“¹

ამიტომაც, პიტერ ბრუკი იძულებული შეიქნა, ტრადიციის გავლენისგან თავის დაღწევის მიზნით, უარი ეთქვა ბევრ ისეთ მონაპოვარზე, რის გარეშეც წარმოდგენელი იყო „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაცია.

მაგალითად, გამოირიცხა ლირისა და ხალხის ურთიერთობის თემა. ამით გამოირიცხა უთანასწორობის, სოციალური უსამართლობის მოტივი. თუმცა ფილმში ეს მოტივი მკრთალად, აქცენტის გარეშე, მაგრამ მაინც ჩანს. ამავე დროს, ბრუკი ცალსახად უარს როდი ამბობდა ისტორიზმის პრინციპის გამოყენებაზე. ეს კარგად ჩანს საუკუნეებში „გაჩხერილ“ კოსტუმებსა და გარკვეულ მიზასცენებში. ისტორიზმი აქ არ არის წარმოდგენილი მკაცრი მეცნიერული კატეგორიების თანმიმდევრობით, არამედ ყველაფერი ექვემდებარება ესთეტიკურ ამოცანებს.

მაგალითისთვის: ატმოსფეროს, რომლითაც გარშემორტყმულია ლირისა და მისი თანამზრახველების სცენური „ქცევა“, აქვს განსაზღვრული ისტორიული საფუძველი, მაგრამ რთულია არ შენიშნო, რომ გონეროლას ციხესიმაგრეში გამეფებულ სულსაც აქვს თავისი სპეციფიკა, თავისი ისტორიული საფუძველი. ისინი ერთმანეთს არ ემთხვევიან.

ამაზე გაამახვილა ყურადღება გრიგორი ბოიაჯიევმა, რომელიც წერდა: „იქ გადაადგილდებიან ცხოვრებისეული სიბრტყეები და ერთი გადაფარავს მეორეს, ინგრევა ძველქმნილი სამყარო და მის ნანგრევებზე იქმნება ახალი“.²

ამაზე მიუთითა ბორის ზინგერმანმაც – წარმოდგენაში „უპირისპირდება და ეჯახება ერთმანეთს ორი ეპოქა, ორი თაობა. ლირი თავისი ვეტერანების ჯგუფით და მისი ქალიშვილები“.³

აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ სპექტაკლში ნაჩვენები მოვლენების ისტორიული აზრი ეპოქების ცვლაა, მაგრამ იური

¹ Ковалев Ю. В., Пол Скофилд., Мастера современного зарубежного театра, Ленинград, Искусство, 1970, ст. 150.

² იქვე; ст. 34.

³ Ковалев Ю. В., Пол Скофилд, Мастера современного зарубежного театра, Ленинград, Искусство, 1970, гл. 150.

კოვალევის აზრით: „ბრუკს საერთოდ არ აღელვებს მოვლენათა ისტორიული აზრი, თაობათა შეჯახება საჭიროა იმდენად, რამდენადაც ის გვეხმარება გამოვავლინოთ ტრაგედიის პრობლემატიკის ზოგადადამიანური, თანამედროვე, უნივერსალური ასპექტები“.¹

ე.წ. მამათა და შვილთა ბრძოლის თემა ბრუკსისთვის მეორეხარისხოვანი პასაჟია, თუმცა გარკვეულ ეპიზოდებში რეჟისორის დამოკიდებულება ამ საკითხისადმი ისევე ნათელია, როგორც ყველასიმიბოლურ-მეტაფორული ეპიზოდი მთლიან სპექტაკლში.

ბრუკის „მეფე ლირის“ სიახლე და ნოვატორობა, პირველ ყოვლისა, გამომდინარეობდა ორი მნიშვნელოვანი პოსტულატიდან - პიესის ახლებური წაკითხვიდან და სპექტაკლის ვიზუალური გადაწყვეტიდან, რამაც მისი ფორმაც განაპირობა.

პიტერ ბრუკმა მეფე ლირის პერსონაჟი განაზოგადა და მთლიანი საზოგადოების სახედ წარმოსახა. ამიტომ ლირი, ერთი მხრივ, პრიმიტიულიცაა და ამავე დროს, ძალიან გამოცდილიც.

„თუ სპექტაკლის დადგმისას, – წერდა პიტერ ბრუკი, – პიესის პერიოდს დავუბრუნდებით, მაშინ დაიკარგება ის მთავარი სისასტიკე, რომელიც ადამიანს გარეთ აგდებს. ხალხი, რომელიც რჩება შინ, გრძნობს განსხვავებას ელემენტარულსა და ადამიანის მიერ შექმნილ სამყაროს შორის, საიდანაც ლირს აძევებენ. თუ მეფე ღია ცის ქვეშ ძილს შეჩვეულია, მაშინ პიესა იმსხვერვა“.² მაშასადამე, კარგავს მთლიანობას. ბრუკის ინტერპრეტაციის მიხედვით, ლირში, როგორც საზოგადოებაში, განფენილი იყო ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო პერიოდი: ბარბაროსულიც და რენესანსულიც.

ბრუკი რადიკალურად არ ეთანხმებოდა პიესის პერსონაჟების გაანალიზების ტრადიციულ ხერხს, როცა მთავარი გმირები კონკრეტულ ასოციაციებს აღძრავენ

¹ Ковалев Ю. В., Пол Скофилд, Мастера современного зарубежного театра, Ленинград, Искусство, 1970, стр.35.

² Brook Peter, The shifting point, 1946-1947, New York., Harper and Row, 1987, p. 93.

რეალურ პერსონებთან. მისი აზრით: „პიესა ისე არ უნდა დავდგათ, თითქოს ის არის მეფის, მასხარასა და სასტიკი ქალიშვილების შესახებ. ერთი მხრივ, ის უფრო დიდებულია, ვიდრე რომელიმე ისტორიული მდგომარეობა“.¹

ბრუკის დადგმის მიზანი იყო წარმოეჩინა სიმარტივის გარკვეული ოდენობა, რაც მას შეაძლებინებდა უკეთ გამოეკვეთა მნიშვნელოვანი მოვლენები. რეჟისორი რადიკალურად წინააღმდეგი იყო პიესაში წამოჭრილი პრობლემების შერბილება-შელამაზების.

კენეტ ტაინენის აზრით, ბრუკი-სკოფილდის ლირი ჭკუიდან გადამცდარი მოხუცია, ბებერი დესპოტი, რომელიც რეგანასა და გონერილასგან ასეთ მოქცევას სრულიად იმსახურებდა. „მისტერ ბრუკმა სასწოროს თევზები ერთმანეთს გაუთანასწორა, – წერს ტაინენი, – ისე, რომ გმირები „კარგები“ და „ცუდები“ კი არ გამოჩენილიყვნენ, არამედ თანაბრად დაემსახურებინათ ჩვენი ყურადღება და ინტერესი“.²

პიტერ ბრუკმა ახალი თვალთა წიკითხა ტექსტი და აღმოაჩინა სრულიად ახალი გმირი, რომელიც კანონიერად აღმფოთებული, გაცეხული ტიტანი კი არაა, ჭექა-ქუხილს რომ აფრქვევს, არამედ ბუზლუნა, თავისებური მოხუცია, ვის გვერდითაც ცხოვრება შეუძლებელია. ბრუკმა თავს უფლება მისცა, „მეფე ლირის“ ტრაგედია ნეიტრალური პოზიციიდან დაედგა. შედეგები კი რევოლუციური აღმოჩნდა.

სპექტაკლში რეჟისორმა არ დაუშვა, რომ სიმართლე ერთმნიშვნელოვნად ლირის მხარეს ყოფილიყო. სკოფილდის მიერ ლირის მხატვრული სახის განხორციელებამდე, მეფის პერსონაჟი მაყურებელში სიბრაღულს იწვევდა. ბრუკმა აიძულა XX საუკუნის II ნახევრის მაყურებელი დაფიქრებულიყო, თუ ვის მხარეს არის სიმართლე. თანაც ისე, რომ ეს მაყურებლს გადაეწყვიტა.

ბრუკის სპექტაკლში ლირმა დაკარგა თავისი სამეფო, მაგრამ ძალაუფლების შენარჩუნებას ითხოვს. მას თან სურს, რომ გამოავლინოს მეფური ნება და თან ყველანაირი პასუხისმგებლობა მოიხსნას. ლირს თავიდან უნდა აიშოროს

¹ Brook Peter, The shifting point, 1946-1947, New York., Harper and Row, 1987, გვ. 95

² К. Таинен о сцене и о кино, Сборник, (перевод А. Дорошевича). М. 1969, стр. 140.

ფეოდალური უთანხმოებანი. ჯიუტი და მედიდური, თითქმის ყოველთვის დამსახურებულად ისჯება. აი, ეს იყო ლირის სატანჯველის საფუძველი.

მეფე ლირის როლი სპექტაკლში წარმატებით შეასრულა 40 წლის პოლ სკოფილდმა, რომელიც ბრუკის სხვა დადგმების მთავარი მსახიობიც იყო. ლირის როლის შესრულებამდე, იგი ამბობდა: „ორმოცი წელი ის ასაკია, როცა შეგიძლია ითამაშო ლირი. რა თქმა უნდა, ადრეც მინდოდა ამ როლის შესრულება, მაგრამ არ გავაკეთე ასაკის გამო, მაგრამ ასეთი მოხუცი რომ ითამაშო, უნდა გქონდეს დიდი ენერგია, როგორიც მოხუც ადამიანს შეიძლება არც აღმოაჩნდეს. მაყურებლის თვალში ლირი მოხუცი უნდა იყოს, მაგრამ იგი არაჩვეულებრივი მოხუცია. ორმოცი წელი ის ასაკია, როცა ლირი უნდა ითამაშო“.¹

სკოფილდმა მწვერვალს დიდი შრომით, ენერგიის ძალისხმევითა და დამატებული სარეპეტიციო მუშაობით მიაღწია. „მეფე ლირის“ დადგმისას, იგი უკვე მიჩვეული იყო ბრუკთან მუშაობას. ბრუკსაც, თავის მხრივ, დიდი გამოცდილება ჰქონდა ამ მსახიობთან მუშაობის და სჯეროდა, რომ იგი მისი ინტუიციის წინააღმდეგ არასდროს წავიდოდა. მათ შორის იყო შემოქმედებითი ნდობა, რამაც განაპირობა კიდევ საერთო წარმატება.

ქართულ და სხვა თეატრებში ბევრი მაგალითი არსებობს, როცა დიდ რეჟისორსა და ასევე ფართო მასშტაბის მსახიობს შორის მუდმივი შემოქმედებითი დავა და უნდობლობა ყოფილა, რასაც გამოუღია კიდევ შესაბამისი შედეგი.

ბრუკის ასისტენტ ჩარლზ მაროვიცას (1934-1999 წწ.) დღიურში არსებობს ჩანაწერი პიესის პირველი გადაკითხვის შესახებ: „სკოფილდი ებრძოდა ლექსს, როგორც წინააღმდეგობაში გახლართული ადამიანი ცდილობს გათავისუფლდეს, მსახიობი სავსე იყო სიმტკიცით და ამავე დროს ფრთხილიც იყო...“²

მსახიობი დიდხანს და ჯიუტად მუშაობდა ხმაზე, ტექსტის

¹ Ковалев Ю. В., Пол Скофилд., Мастера современного зарубежного театра, Ленинград, Искусство, 1970., стр. 43.

² Marowitz Charles, About Pietr Brook's Shakespeare, The New York Times, #34/263., 1965. (გადამოწმებულია 3.01.2014).

ჟღერადობის ემოციური შესაძლებლობების გამოვლენაზე. სარეპეტიციო დღიურებიდან ირკვევა ისიც, რომ სკოფილდი იკვლევდა არა მარტო „მეფე ლირს“, არამედ შექსპირის ისტორიულ გარემოს, მუშაობის პროცესშიც კი ცხოვრობდა შექსპირის სამყაროთი.

„მეფე ლირი“ კლასიკური დრამატურგიის იმ, ერთ-ერთ უიშვიათეს, ნაწარმოებთან რიგს ეკუთვნის, რომელშიც ექსპოზიცია და კვანძი თავმოყრილია პირველ სცენაში. ეს განსაზღვრავს კიდეც მთელი სპექტაკლის ტონალურ ჟღერადობას.

პირველ სცენაში მონაწილე მსახიობებს ბევრი სირთულის გადალახვა უწევთ, მაგრამ ყველაზე მთავარი მაინც ლირია. მის თამაშზე არიან დამოკიდებული სხვა მსახიობებიც, რადგან ლირი ქმნის სპექტაკლის რიტმსა და ტონს. მაყურებელს საექსპოზიციო ნაწილშივე უხდება იმის გარჩევა, როგორი ტიპის ადამიანია ლირი? და რატომ გადაწყვიტა მან სამეფოს გაყოფა ქალიშვილებისთვის?

ბრუკის სპექტაკლის საექსპოზიციო ნაწილზე კრიტიკოსმა ბორის ზინგერმანმა საზოგადოებას შესთავაზა მოსაზრება: „ლირი სამხედრო ადამიანია, ის გადადგა და მოითხოვს არა გრძნობებს, არამედ წესის შესაბამის საჭირო ცერემონიალს. საზოგადოება, რომელშიც იცხოვრა, უკვე ღლის მას“.¹

ამ მოსაზრებასთან დაკავშირებით ბრუკი განმარტავს: „ისეთ ადამიანთან მიმართებაში, როგორიც ლირია, არ შეიძლება გამოვიყენოთ ფსიქოლოგიური ანალიზი. ლირი ასე იმიტომ იქცევა, რომ ასეთი ტიპის ადამიანია“.²

სკოფილდი ცდილობდა ეჩვენებინა, რომ ლირის მიერ სამეფოს გაყოფა კატასტროფის გამომწვევი შეცდომა კი არ არის, არამედ ჩვეულებრივი, ბუნებრივი და ლოგიკური მოვლენაა.

ამ მოსაზრების გასამართლებლად ბრუკმა შემდეგ ხერხს მიმართა: „ლირი თავიდან ფეხებამდე მეფეა, – ამბობდა იგი, – უაზრობაა მეფის სიმაღლიდან მისი ადამიანამდე დაყვანა და

¹ ბრუკი პ., სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1995; №4-5-6. გვ.80.

² იქვე; გვ. 28.

პირიქით. ჩვენ ვეძებდით ოქროს შუალედს, ამიტომაც, ლირმა მოიხსნა გვირგვინი და გახდა ფეოდალი, მეზრდოლი, რომელიც ხმაღს უკეთესად ხმარობს, ვიდრე სამეფო სკიპტრას“.¹

მაშინვე მოიძებნა ადამიანის ტიპი: ფიზიკურად ძლიერი, ჯიუტი, სრული მორჩილების მომთხოვნი, ურჩების დამსჯელი. გვირგვინი, რომელიც მეფეს ფეხებთან ედო, ძალაუფლების სიმბოლო იყო და არა – სამეფო სამკაული.

ლირი - პოლ სკოფილდის შემოსვლისთანავე, რომელსაც თმები ჭაღარა ზღარბივით ჰქონდა, შესამჩნევი იყო მოხუცის მანერა – გაწელოს ხმოვნები და იბლუკუნოს ფრაზებს შორის. მსახიობი საუბრობდა ხრინწიანი ხმით, ხელები უკანკალებდა. ხმას გონებით ვერ აკონტროლებდა, მაგრამ ამის უკან იმალებოდა უზარმაზარი, უხეში ძალა.

„ბრუკს სურდა, რომ ლირის უთავბოლოება შესამჩნევი ყოფილიყო მაყურებლისთვის. მასხარა (ალექ მაკოუენი) კი მთელი ამ დროის განმავლობაში ცდილობდა ჩაედო თავისი აზრები მეფის უტვინო თავში“.²

ქალიშვილების მიერ უარყოფილი ლირი გიჟდებოდა, მაგრამ მაყურებელს ისეთი შთაბეჭდილება რჩებოდა, რომ ამას სპეციალურად მათ დასასჯელად აკეთებდა. ლირის ყვირილი „მე ჭკუიდან ვიშლები!“ – იყო ერთგვარი მუქარა და არა წინათგრძნობა. „იქროლე, ქარო!!!“ – სიმმაგით კი არ ყვიროდა (განსხვავებით ბრუკისვე სატელევიზიო ვერსიისგან), არამედ ეს აღიქმებოდა, როგორც გიჟური შურისძიების წყურვილი. როდესაც სკოფილდი ღრენით კითხულობდა ლირის ცნობილ მონოლოგს – „იქროლე, ქარო!!!“, მის უკან ბრახუნითა და რყევით ამოდიოდა რკინის ფურცლები.

„უდიდეს შეფასებას იმსახურებს სკოფილდის მშრალი, ყველანაირ სენტიმენტალურობასთან დაშორებული მონოლოგი „უბედურ უსახლკაროებზე“, – წერს კენეტ ტაინენი, – ამ დროისთვის ლირი უკვე უბრალო მაწანწალაა, რომელიც შეიძლება შეადარო სემუელ ბეკეტის კლასდაკარგულ ნაძირლებს, კერძოდ, ხეიბარს პიესიდან

¹ ბრუკი პ., სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1995; №4-5-6. გვ. 29.

² К. Таинен о сцене и о кино, Сборник, (перевод А. Дорошевича). М., 1969, стр. 137.

„თამაშის დასასრული“.¹

მეფის ძლიერება ჩანდა არა მხოლოდ გონერილას წინაშე, ლირის მიერ მაგიდის ატრიალებით, არამედ ქარიშხლის სცენაშიც, როცა რკინის ხმაურს სკოფილდი საკუთარი ხმით გადაფარავდა.

სპექტაკლის ავტორთა აზრით, ლირის ტრაგედია გაცილებით ადრე, ფარდის გახსნამდე იწყებოდა. მისი სიძლიერე შერწყმულია სრულ სულიერ სიბრძნევასთან. ასეთი ადამიანი უკვე ტრაგიკული ბედისაა. აბსოლუტური ძალაუფლების მიღწევის პარალელურად, ლირი კარგავს სულიერ სისადავეს, ადამიანურობას. ყრუ და ბრმა ლირი კი ვერაფერს ხედავს და არაფერი ესმის. ხოლო, რაც ხდება, მის თავს ხდება, სრულიად საწინააღმდეგო პროცესია. ძალაუფლების დაკარგვასთან ერთად, იგი იძენს ადამიანურ თვისებებს.

პიტერ ბრუკის სპექტაკლის ერთ-ერთი ღირსება ისიც იყო, რომ მოვლენათა ეპიცენტრში მხოლოდ ლირი და გლოსტერი კი არ მოაქცია, არამედ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს პირველადი ფუნქცია მიანიჭა. ეს პერსონაჟები მაყურებელს სხვა კუთხით გააცნო. რეგანა და გონერილა კი გაცილებით საინტერესო გახდა. მაყურებლის ინტერესი მოქმედი გმირებისადმი გამოწვეული იყო მათი ხასიათების მრავალწახნაგოვნების ჩვენებით. ისინი ერთფეროვანი როდი იყვნენ. რეჟისორი შეეცადა მათი დადებითი თვისებების წინა ხედზე წამოწევასაც კი.

ლირის ქალიშვილები სპექტაკლში სულაც არ იყვნენ ქვესკნელის მოციქულებად წარმოჩენილნი. გონერილა გულწრფელადაა შეწუხებული მამის უაზრო ქცევით. თუმცა, ლოგიკურია რეგანას კითხვა: რაში სჭირდება გადამდგარ მონარქს ასი მეომარი? ამ მოტივით მაყურებელი აბსოლუტურად თანაუგრძნობდა მოთმინებადაკარგულ რეგანას.

რაც შეეხება კორდელიას, მას ისეთი ძალა და წონა გააჩნია, როგორიც დებს, რომელთა შორის გენეტიკური მსგავსება ნათელია. სამივე ლირის ქალიშვილია. კორდელიას

¹ К. Таинен о сцене и о кино, Сборник, (перевод А. Дорошевича), М., 1969, стр.. 137.

სიკეთე უკომპრომისო და მყარია, რომელიც ლირისაგან მემკვიდრეობით მიიღო.

თავად ბრუკი წერილში „შექსპირი მოსაწყენი არ არის“ წერს: „ არა მარტო შექსპირის პიესებია ბრწყინვალე, არამედ მეორეხარისხოვანი როლებიც. მაგალითად, ლირს ცუდად ექცევიან და ეპყრობიან იმიტომ, რომ ხალხმა ვერ შეიცნო ის ფაქტი, რომ „მეფე ლირი“ არ არის პიესა მეფე ლირზე და სხვებზე ისეთი სახით, როგორც ჰამლეტია ჰამლეტზე“.¹

„მეფე ლირის“ სტრუქტურა რთულია. პიესაში რვა-ცხრა მთავარი პერსონაჟია, მათი ისტორიები ერთმანეთზეა გადახლართული და ფინალში კვეთენ ერთმანეთს, დასასრულს ქნმიან.

ბრუკის აზრით, „პიესა შექსპირის მიერ ისეა დაწერილი, რომ მისი ნამდვილად გაცოცხლებისთვის სცენაზე საჭიროა არა მარტო ლირის როლის ბრწყინვალედ შესრულება, არამედ, ყველასი თანაბრად. ვფიქრობ, რომ პრობლემა ქარიშხლის სცენის დადგმაში არ არის, რეალური სირთულე თვით ლირშია“.²

რეჟისორს ასევე მიაჩნდა, რომ თუ ტექსტს შეამცირებდა, პიესასა და სპექტაკლს ავნებდა. ამიტომაც შეეცადა ტექსტი ლიბერალური და ლოიალური ყოფილიყო. ამავე დროს, მიაჩნდა, რომ ტექსტის შეკვეცა პატარა როლების შემსრულებელ მსახიობებს ართმევდა შანსს შეექმნათ სამგანზომილებიანი ფიგურები და შედეგად, პიესის რეალური სტრუქტურაც განადგურდებოდა.

ბრუკმა თავის ინტერპრეტაციაში არ შეამოკლა ლირის ქალიშვილების სცენები. ტექსტის ვრცელ რედაქციაში კარგად ჩანს არა მხოლოდ გონერილასა და რეგანას დამოკიდებულება ერთმანეთთან, არამედ – ქმრებთან – კორნუოლსა და ალბანისთან.

ბრუკის სპექტაკლში ქალიშვილები ერთნაირები არ არიან, როგორც სხვათა დადგმებში, არამედ, განსხვავებულები. გონერილა უფრო ძლიერი ქალია, ვიდრე რეგანა. საკვანძო სიტუაციებში სწორედ უფრო გონერილა დომინირებს.

¹ Brook Peter, The shifting point, 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987, p. 87.

² იქვე; გვ. 87.

რეგანა უფრო რბილი და სუსტია. ხასიათების გამოსაკვეთად ბრუკმა კოსტუმებიც გამოიყენა. გონერილას სქელლანჩიანი, მაღალყელიანი, სამხედრო ფეხსაცმელი, ე.წ. ბათინკები ჩააცვა. იგი მძიმედ დადიოდა. ხასიათის შექმნას ხელი შეუწყო ჩაცმულობამ. შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ ფეხსაცმელი მძიმეა, მაგრამ გონერილა, ამის მიუხედავად, ჩვეულებრივად დაატარებს. ეს პასაჟი ბრუკმა გონერილას, როგორც ძლიერი პიროვნების, ხასიათის გამოსახატად მიმართა. რეგანას კი ქვედაკაბა ეცვა, რაც მის სინაზესა და ქალურობაზე მიუთითებდა.

ბრუკის სპექტაკლში გონერილას მამაკაცურობა მუდმივად აშინებდა რეგანას, რომლის ხასიათის სირბილე საპირისპიროა დის ფოლადისებური სიმტკიცისაგან. ეს ურთიერთობა საინტერესოდ ვითარდებოდა პიესის მეორე ნაწილში (ბრუკის სპექტაკლიც ორნაწილიანი იყო).

ძალების ასეთი გადანაცვლება შემთხვევითი არ გახლდათ. II ნაწილში, უბედურება გონერილას უფრო ძლიერს ხდიდა. მეორე მხრივ, რეგანა მოწამლული ეცემოდა და ბოლოს სამარცხვინოდ მიხოხავდა სცენიდან, როგორც გასრესილი ობობა, მაშინ, როცა მისი და გამოძწევად და უტიფრად, თავხედურადაც კი გადიოდა.

უდიდესი განსხვავება შეინიშნებოდა ალბანის და კორნუოლის ხასიათებს შორის. ალბანი პიტერ ბრუკს წარმოდგენილი ჰყავდა სუსტ, ტოლერანტ და უთავბოლო ადამიანად, ხოლო კორნუოლი - სწრაფ, სადისტ და ფიცხ კაცად. პერსონაჟთა ხასიათების ამ კუთხეს ბრუკმა შექსპირის ტექსტის ვრცელი რედაქციის ანალიზისას მიაგნო და ამდენად, სპექტაკლში გმირთა ხასიათების გამოკვეთისას არაფერი ყოფილა მისი პირადი ფანტაზიის ნაყოფი. ყველაფერი იმ ტექსტს ეფუძნებოდა, რომელიც მუდმივად რჩებოდა სხვა რეჟისორთა ინტერესის და თვალსაწიერის მიღმა.

წარმოდგენაში ასევე ხაზგასმული იყო სიკეთისა და ბოროტების ჩადენის შედეგები. ბრუკის სპექტაკლში ის, ვინც სიკეთეს ჩაიდენდა, სიკვდილით ისჯებოდა, ხოლო ვისი ზრახვებიც ბოროტებისკენ იყო მიმართული, უდარდელად, „ბედნიერად“ ცხოვრობდა. თუმცა რეჟისორი არ ივიწყებდა

ცხოვრების კანონზომიერებას. ბოროტების გზით მიღწეული უდარდელი ცხოვრება მაინც საპირისპიროდ მთავრდებოდა. თუ, ერთი შეხედვით, გლოსტერის ქომაგები დასაჯა კორნუოლმა, არც მას ეწერა ბედნიერი სიცოცხლე. მისი ბედნიერება პირობითია და ხანმოკლე. ჭეშმარიტება, ტყუილი, სამართლიანობა და უღირსობა ერთმანეთშია აღრეული და გადახლართული.

ფინალში რეჟისორი ყველას თავის ადგილს უჩენდა. ლირიც, მისი მიწიერი არგარდაცვალებით, კიდევ უფრო დაიტანჯა და დაისაჯა. სწორედ ამ ტანჯვის გამომხატველია მისი ცხოველური ღმუილი, რომელიც სტიქიას მოგვაგონებს.

ბრუკმა თავის ინტერპრეტაციაში ხაზი გაუსვა ლირისა და გლოსტერის ისტორიის პარალელიზმის ხაზს. გლოსტერი (ალენ უები), სპექტაკლში ხშირად წარმოჩენილია, როგორც ლირის ორეული, მეტოქე წუწუნსა და კვნესაში. ის ყველაფერთან შემგუბელი, უგზო-უკვლოდ დაკარგული, ორსახიანი მოხუცია, რომელსაც შეუძლია რამდენჯერმე გაიქცეს ლირისგან კორდელიასთან და – პირიქით.

აღსანიშნავია ბრუკის გადაწყვეტა გლოსტერთან მიმართებაში: შურისძიება ხდება იმავე ქოხში, რომელშიც არც ისე დიდი ხნის წინ, ლირს ქალიშვილებმა სასამართლო მოუწყვეს. სპექტაკლში ასევე შეუბრალებლად, მთელი სისასტიკით იყო წარმოდგენილი გლოსტერის დაბრმავების სცენა. „შენს თვალებს ფეხებ ქვეშ გავთელავ“, – ამბობს კორნუოლი, საშინელი მუქარის შესაბამისად, გლოსტერს აცმევს წყვილ დეზს და მუქარას დაუბრკოლებლად ასრულებს.

შექსპირის მიხედვით, როცა გლოსტერი დაბრმავებულია, ხოლო რეგანა კორნუოლთან მიდის, მოსამსახურეების ნაწილი ათავისუფლებს გლოსტერს და მიჰყავთ იგი. დარჩენილები კი თანაგრძნობის გამომხატველი რეპლიკებით საუბრობენ. ბრუკმა რეპლიკები ამოიღო. სპექტაკლში ეს ეპიზოდი შემდეგნაირად იყო გადაწყვეტილი: როცა გლოსტერმა მეორე თვალიც დაკარგა, ათავისუფლებდნენ, თავზე მონძს ჩამოაცმევდნენ და ხელის კვრით გზისკენ გააგდებდნენ. ამ ეპიზოდზე მთავრდებოდა ერთი მოქმედება. დარბაზში შუქი

ინთებოდა, გლოსტერი კი ისევ სცენაზე იდგა.

ბრმა გლოსტერი წინ და უკან დაეხეტებოდა. სცენის მემანქანეები, მუშები, რომლებიც დეკორაციას შემდეგი მოქმედებისთვის ამზადებდნენ, უხეში მოძრაობით იცილებდნენ სცენაზე მოხეტიალე გლოსტერს და ხელის კვრით მიაგდებდნენ ხოლმე სხვადასხვა მხარეს. მაყურებელი დაბნეული იყო და გაურკვეველ სიტუაციაში ჩავარდნილი. სად ხდება ეს ამბავი – „იქ და მაშინ“, თუ „აქ და ახლა“, განათებულ დარბაზში?

იური კოვალევი თვლიდა, რომ ამ ხერხით ბრუკი „ერთმანეთთან აკავშირებდა დარბაზსა და სცენას, წარსულსა და აწმყოს, სცენურ პირობითობასა და რეალურ სინამდვილეს“.¹

მანამდე მსგავსი ხერხი ბრიტანეთში არც ერთ რეჟისორს არ გამოუყენებია. ასეთი რეჟისორული ხერხი დღესაც კი დიდ ეფექტს მოახდენდა თანამედროვე მაყურებელზე.

კრიტიკოსი კენეტ ტაინენი, სპექტაკლს, რეჟისორის პოზიციის თვალსაზრისით, ყველაზე ნეიტრალურ წარმოდგენად თვლიდა. იგი სტატიაში, რომელიც „ოლდვიჯის“ ფურცლებზე პრემიერიდან ორი დღის შემდეგ გამოქვეყნდა, წერდა: „სპექტაკლი იმიტომაა მორალს მოკლებული, რომ ამორალურ სამყაროში დაიდგა. ბრუკისთვის ეს პიესა უდიდესი ფარსია, რომელშიც გმირები თამაშობენ თავიანთ როლებს სცენაზე, რომელიც თანდათან ცარიელდება. ეს ყველაფერი გვაგონებს მიტოვებულ სასაფლაოს, ანდა პლანეტას, სადაც ადამიანები აღარ ცხოვრობენ. ეს არის სამყარო, რომელსაც არავინ მართავს“.² პერსონაჟებისადმი არა ცალსახა მიდგომა და სიუჟეტის მაქსიმალური გათანამედროვეობა გახდა სწორედ ბრუკის სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიზეზი.

რეჟისორის ნეიტრალიტეტი გამოხატული იყო პიესისეული ყველაზე სასტიკი ეპიზოდების შერბილების ხერხითაც. სცენაში, როდესაც კორნუოლი გლოსტერს აბრმავებდა, ბრუკი მაქსიმალურად არბილებდა ტრაგიკულობის სიმწვავეს. ამ

¹ Ковалев Ю. В., Пол Скофилд, Мастера современного зарубежного театра, Ленинград, Искусство, 1970, стр. 20.

² К. Таинен О сцене и о кино, Сборник, (перевод А. Дорошевича), М. 1969. стр. 140.

ეპიზოდში კორნუოლის მოსამსახურეები უთანაგრძნობენ გლოსტერს. ისინი ხმამაღლა აკრიტიკებენ თავიანთ ბატონს. ერთ-ერთი ხელსაც კი აღმართავდა კორნუოლის წინააღმდეგ, რის გამოც სიკვდილითაც ისჯებოდა. სწორედ ამიტომ წერდნენ კრიტიკოსები, რომ ბრუკის „მეფე ლირი“, ავტორის პოზიციის თვალსაზრისით, ყველაზე გაწონასწორებული სპექტაკლი იყო. რეჟისორის ნეიტრალობა „მეფე ლირის“ სცენურ ინტერპრეტაციაში მისი კონცეფციის ხერხემალია.

იური კოვალევი ამ დებულების გასამტკიცებლად კონკრეტული მაგალითი მოჰყავს. „რომელიდაც ოჯახის მამა უარს ამბობს საკუთარ სახლზე, რომლის მფლობელიც და მეპატრონეც თავად იყო და გადაწყვეტს იცხოვროს რიგ-რიგობით თავის ქალიშვილებთან. დავუშვათ, მან გაყიდა სახლი და აღებული ფული მისცა ქალიშვილებს ახალი სახლების საყიდლად, იმ პირობით, რომ ახლა დრო და დრო მათთან იცხოვრებს. შესაძლებელია, რომ ქალიშვილები მამასთან კარგ დამოკიდებულებაში არიან, მაგრამ ქალიშვილების სახლში მოხუცი მამა თავს თავისუფლად და კომფორტულად ვერ გრძნობს, მით უმეტეს, უფროსად. თუნდაც ქალიშვილმა მიუთითოს, რომ ოთახში სიგარეტს ნუ მოწევ, რადგან ჩემს ქმარს არ მოსწონს სიგარეტის კვამლი. საკუთარ სახლში მამას ამას ვერავინ გაუბედავდა. ამიტომაც, თავს დამცირებულად და შეურაცხყოფილად გრძნობს“.¹

ამ ვარიანტის მიხედვით, გასაგებია ლირის ქალიშვილების მოტივაცია. შესაძლოა, ოჯახური ურთიერთობების ეს მაგალითი საკამათო იყოს, მაგრამ ცალსახად მამის, ან მისი ქალიშვილების გამართლება, ან დადანაშაულება, პრობლემისადმი არასწორი მიდგომაა.

ბრუკი სპექტაკლში მაქსიმალურად ცდილობს ობიექტურობის დაცვას, როგორც კი შექსპირის ტექსტი ამის შესაძლებლობას მისცემს. ასეთი მიდგომა პიესისადმი გაცილებით საინტერესოა და შედეგიანიც.

ჩანაფიქრის წარმატებულად განხორციელების აუცილებელი პირობა პიტერ ბრუკისათვის გახლდათ დადგმის

¹ Ковалев Ю. В., Пол Скофилд, Мастера современного зарубежного театра, Ленинград, Искусство, 1970, стр. 78

ყველა ელემენტის, სტილის მაქსიმალური ერთიანობა. დაუშვებელი იყო მცირედი შეუსაბამობაც კი. ამიტომაც, ის თავად იყო სპექტაკლის დეკორაციების, კოსტუმების, განათებისა და ხმის პარტიტურის ერთპიროვნული შემქმნელი.

რეჟისორი წერდა: „მიუხედავად იმისა, რომ მე მომწონდა დიზაინერებთან მუშაობა, მივედი იქამდე, რომ – ძალიან მნიშვნელოვანია, განსაკუთრებით შექსპირთან, თვითონ გავაფორმო სპექტაკლი. არასოდეს იცი, შენი და დიზაინერის იდეები დაემთხვევა თუ არა ერთმანეთს... თუ თვითონ აკეთებ დადგმას, მაშინ შენი წარმოსახვა და დადგმა ერთად შლიან ფრთებს დიდი ხნის განმავლობაში“. აქვე დასძენს, რომ: „ყოველ შემთხვევაში, ვეჭვობ, რომ არსებობს ცოცხალი დიზაინერი, რომელსაც ექნება მოთმინება, იმუშაოს ჩემთან. „მეფე ლირზე“ ერთი წლის მუშაობის შემდეგ, როცა წარმოდგენა გადაიდო, მე ნაკუწებად ვაქციე მთელი ჩემი ნამუშევარი. შემდეგ ახალი დადგმა დაჯდა 5000 ფუნტით ნაკლები, ამგვარად, წინააღმდეგი არავინ წასულა“.¹

ამის შემდეგ, ბრუკი სხვა სპექტაკლების დადგმისას, ხშირ შემთხვევაში თავად იყო სცენოგრაფიის და კოსტუმების ავტორი. მუშაობის ეს პრინციპი კიდევ უფრო ხელს უწყობდა საავტორო თეატრის მრავალშრიანობის სრულ გამოვლენა-წარმოჩენას.

საერთო ჩანაფიქრი მოითხოვდა ლაკონურ, ასკეტიზმის ზღვრამდემისულ გაფორმებას, მიზანსცენების მკაცრ და ზუსტ პირობითობას. მიზანსცენებში დეტალების რაოდენობაც მინიმუმამდე იყო დაყვანილი იმის გამო, რომ თითოეულ მათგანს ღრმა აზრი შეეძინა. ბრუკის სპექტაკლში, დეკორაციის საფუძველი იყო წყვილი სწორკუთხოვანი ნაცრისფერი პანელი. გვერდებზე, ზემოდან ეშვებოდა სწორკუთხოვანი დაქანგული რკინის ფირფიტები. უხეშად შეკრული მაგიდები და სკამები, ერთადერთი ავეჯი იყო სცენაზე. უკანა ნაწილი და გვერდითა პანელები არ მოიაზრებოდა დეკორაციად. ეს იყო ფონი, რომელსაც მაყურებელი „ვერ ხედავს“. კრიტიკოსები ამ დეტალს აფასებდნენ, როგორც მეტაფორას – პირველქმნილის

¹ Brook Peter, The shifting point, 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987, p. 101.

და მარადიულობის ნიშანს. ამ სიმბოლოს ჰქონდა თავისი საყრდენი.

პირველ ყოვლისა, ბრუკმა სცენა გამოათავისუფლა „ზედმეტებისაგან“. ეს უკვე იყო კიდეც ერთი სიახლე მის დადგმაში. მანამდე, ტრადიციულ ინტერპრეტაციებში, სცენა სავსე იყო ნატურალიზმამდე დაყვანილი დეკორაციებით, ბუტაფორიით. ბრუკმა მხოლოდ აუცილებელი რეკვიზიტი დატოვა. ღრმა სცენის უზარმაზარი სივრცე დეკორატიული გაფორმებისთვის გამოიყენა. სცენა აღარ იყო ადგილი, სადაც იდგმებოდა დეკორაციები, არამედ გადაიქცა სამოქმედო, სათამაშო მოედნად, ასპარეზად.

„ბრუკს სურდა, რომ ადამიანი ავანსცენაზეც კი გამოჩენილიყო, როგორც პატარა ფიგურა დედამიწის ზედაპირზე“.¹

სამოქმედო სივრცე გადაწყვეტილი იყო ნაცრისფერ და სპილენძისფერ ტონებში. სცენის ცენტრში მხოლოდ დეკორატიული, გრანიტის ფაქტურის ტახტი იდგა, როგორც ლირის სამეფოს მოჩვენებითი ძლიერების სიმბოლო.

ბრუკმა, „მეფე ლირის“ დადგმისას მიიწვია Keegan Smith – კომპანია, რომელიც სტრეტფორდში გარდერობს განაგებდა. კომპანიაში დაცული კოსტუმები სადა და რეალური ხასიათის მატარებელი იყო. სისადავეში რეჟისორი გულისხმობდა კოსტუმს პერსონაჟის სოციალურ იერარქიაზე მინიშნებით. მაგალითად, მეფეს ეცვა მანტია. სოციალური იერარქია ბრუკისთვის მნიშვნელოვანი პასაჟი გახლდათ, რაც გამოვლენილი იყო გარეგნულად, ტანსაცმელში. მანტია მხოლოდ მეფეს – ლირს – ეცვა და არავის სხვას.

სპექტაკლის დასაწყისში ლირი მანტია მდიდრული იყო. ხასიათის მეტამორფოზისას კი ტანისამოსს იცვლიდა. ზევრ პერსონაჟს კი მსგავსი, სადა კოსტუმები ეცვათ. ჩაცმულობის ასეთი გადაწყვეტა რეჟისორის ხერხი გახლდათ, რომელიც მიმართული იყო ადამიანთა ერთფეროვნების ნათლად, სახიერად წარმოსაჩენად. ერთნაირ ტანისამოსში გამოწყობილი პერსონაჟები, მათი განსხვავებული პიროვნული

¹ Ковалев Ю. В., Пол Скофилд., Мастера современного зарубежного театра., Ленинград., Искусство., 1970., стр. 170

თვისებების მიუხედავად, მაინც ბრბოდ აღიქმებოდნენ.

და კიდევ ერთი, თითქოს უმნიშვნელო დეტალი. ბრუკი წერდა: „როცა სპექტაკლში იყენებ 30-40 ოსტატურად გაკეთებულ სამოსს, მაშინ, თვალები, როგორც მაყურებელს, გაგირბის მათკენ და შინაარსს ძნელად იგებ. ჩვენ მხოლოდ რვა, ცხრა კოსტუმი ჩავაცვით მთავარ გმირებს. ძალიან საინტერესოა, როცა ხალხი ამბობს: „რა ნათელია პიესა!“, კერძო კი ხვდება, რომ საიდუმლო ტანსაცმელშია“.¹

კოსტუმებისა და მთლიან ფერთა გამაში, არ იყო არც ერთი ძირითადი ფერი. ისინი შეკერილი იყო უხეში, ძველი ტყავისა და ხელით ნაქსოვი ტილოსაგან, რომლებიც მოყავისფრო, ჟანგისფერი, მტვრიანი ცისფერ-მომწვანო ფერის გახლდათ. მათზე იყო ოდნავ შესამჩნევი ემბლემები: ოქრო გულზე, წვრილი ძეწკვი. მხოლოდ ამ დეტალებით გამოირჩეოდნენ მთავარი პერსონაჟები.

უხეშად შეკრული სკამები და მაგიდები მოყავისფრო-ნაცრისფერ ფერებში იყო გადაწყვეტილი. ერთ-ერთი კრიტიკოსი წერდა: „კოსტუმები გამოიყურება ისე, თითქოს ისინი ძალიან ძველია, ამავე დროს გმირები მათ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში და ნებისმიერ ამინდში ატარებენ“.² ტანსაცმლის სიძველეზე მინიშნება რეჟისორის ერთ-ერთი ხერხი იყო სამყაროს უცვლელი წესის მისანიშნებლად.

ლირის ტყავის სამოსთან დაკავშირებით, ანა ჩერნოვა წერდა: „ლირის ტყავის ჩაცმულობა მხეცური, ცივი და სახიფათო სამყაროს გამოხატულებაა, რომელშიც ადამიანს ჭირდება ტყავი, რათა გაუძლოს ცხოვრებას მანამ, სანამ მასზე ძლიერი არ შემოახვეს ამ ტყავს და მისწვდება მის გულს...“³ მხატვრული გაფორმების ეს სიძუნწე და „სიცივე“ შეეფერებოდა სპექტაკლის საერთო ემოციურ ფონს, სადაც ყველაფერი თამაშდებოდა რომანტიკული გადამეტებების, ზეაწეულობის, პათეტიკისა და გაურკვევლობების გარეშე.

ზოგიერთი კრიტიკოსი ბრუკს არასაკმარისი ემოციურობის გამო საყვდურობდა. სპექტაკლში მსახიობებს გარეგნულად

¹ Brook Peter., The shifting point., 1946-1947., New York., Harper and Row., 1987., p. 96.

² Ковалев Ю. В., Пол Скофилд., Мастера современного зарубежного театра., Ленинград., Искусство., 1970., стр. 20.

³ იქვე; გვ., 201.

აკლდათ ემოციურობა, პათეტიკურობა და სევდა. სამაგიეროდ, მაყურებელი ივსებოდა უსაზღვრო ემოციით. ეს იყო ერთგვარი ხერხი, რომელიც ბრუკის სპექტაკლში წარმატებით განხორციელდა. ბრუკი წერდა: „არის რაღაც, რაც ღრმად შემოდის ჩვენს სულში და ცრემლებამდე მივყავართ. ამას პროფესიონალი მსახიობის „მშრალი თვალები“ ახერხებს“.¹ პიტერ ბრუკმა პერსონაჟთა ჩაცმულობის შექმნისას ისტორიული ფაქტორიც გაითვალისწინა და თანამედროვეობასთან ასოციაციების აღძვრის საშუალება დაუტოვა მაყურებელს. ამ ჰარმონიულ ერთობაში ძნელი იყო თანამედროვე ხედვისა და ისტორიული ელემენტების გამორჩევა.

მაგალითად, ტყავისგან შეკერილი ქალის კოსტუმი, XX საუკუნისთვისაა მხოლოდ დამახასიათებელი, მაგრამ ელვა შესაკრავის ნაცვლად, მისი ტყავის თასმით გაფორმება მხოლოდ XIV საუკუნეში შეეძლოთ. ამ კაბაში არის შუა საუკუნეების დეტალები და დახვეწილი თანამედროვე საღამოს კაბის ელემენტებიც.

ერთფეროვან, უფრო ზუსტად კი, ერთ ფერში იყო გადაწყვეტილი სპექტაკლის განათებაც. წარმოდგენის ვიზუალური მხარის ეს შემადგენელი ნაწილი, რომელსაც ბრუკის „ლირამდელ“ სხვა სპექტაკლებში გადამწყვეტი როლი სულაც არ აკისრია, იქცა მისი კონცეფციის უმნიშვნელოვანეს ნაწილად.

მთელი წარმოდგენის განმავლობაში რამპიდან, იარუსებიდან თუ სოფიტებიდან თეთრი, უფერული შუქი გამოსჰვლიდა. უფერული იყო ლირის სამეფოც, მისი ცხოვრების გზაც და საზოგადოებაც, რომელიც გარს ეხვია. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, თეთრი-უფერო შუქი (თეატრალური ასეთ ფერს ამ ტერმინით მოიხსენიებენ), თითქმის არ იცვლებოდა, ცვალებადობას მხოლოდ მისი პროცენტულობა განიცდიდა. როცა ლირის გონებაში გამონათების პროცესი იწყებოდა, თეთრ შუქს სიმძლავრე ემატებოდა.

მუსიკალური გაფორმება, პირდაპირი გაგებით,

¹ Ковалев Ю. В., Пол Скофилд., Мастера современного зарубежного театра., Ленинград., Искусство., 1970., стр. 202.

სპექტაკლში არ იყო. ანუ წარმოდგენის მსვლელობისას, თითქმის არ ჟღერდა მელოდია, ისმოდა მხოლოდ ხმაური, ე.წ. ხმოვანი პარტიტურა. ასეთი ხერხი, XX საუკუნის 20-იან წლებში, საქართველოში ჯერ კიდევ სანდრო ახმეტელმა გამოიყენა თავის განუხორციელებელ სპექტაკლში „მეფე ლირი“. სარეპეტიციო დღიურებიდან ირკვევა, რომ წარმოდგენაში მუსიკა თითქმის არ ჟღერდა. ისმოდა მხოლოდ გუგუნი და ლირის ღმუილი.

ბრუკთანაც, ახმეტელის მსგავსად, სპექტაკლში ქარის გმინვა, ლირის სასოწარკვეთილი ღმუილი და ბუნებრივი სტიქიის ხმები ისმოდა.

ბრუკი, პიტერ რობერტსთან საუბარში, აცხადებს: „რაც შეეხება ხმის ეფექტს, აქ ქარიშხალი მთავარი პრობლემაა. თუ ცდილობთ, რომ ის რეალისტურად წარმოადგინოთ, მაშინ უნდა მისდიოთ მაქს რეინჰარდტის (თეატრისა და კინოს გერმანელი რეჟისორი; 1873-1943 წ.წ.) გზას. თუ თქვენ აირჩევთ სხვა ექსტრემიზმს, რომელიც ადამიანის წარმოსახვაში იწვევს ქარიშხალს, ვერ გაამართლებს, რადგანაც დრამის არსი კონფლიქტია და ლირის კონფლიქტი კი ქარიშხალია.

ლირს სჭირდება ქარიშხლის კედელი, რომ შეებრძოლოს მას და გონებაში წარმოდგენილი ქარიშხალი ვერ შეასრულებს მისიას. მაგალითად, პლაკატების ფრიალი, რომლებსაც აწერია – „ეს არის ქარიშხალი“, ვერ შეასრულებს თავის მისიას“.¹

ამ პრობლემაზე რეჟისორი თვეების განმავლობაში მუშაობდა და გადაწყვეტის შემდეგ ხერხს მიმართა: დაჟანგული მეტალის ფურცლის ვიბრაცია სცენაზე ჭექა-ქუხილის ეფექტს გამოიწვევდა. ამავე დროს, უცნაურ შემაწუხებელ ხმაურსაც. არამართო ხმაური, არამედ ვიბრაციის ხილვაც შემაწუხებელი იქნებოდა. ამიტომაც, მხედველობის არეში მოქცეული (მაყურებლისთვის ხილული) მეტალის ფურცელი ლირს საშუალებას აძლევს, შეებრძოლოს მას, რასაც ვერ შეძლებდა რეალური ქუხილის ხმა.

რკინის ვიბრაცია გამოყენებული იყო სპექტაკლის ფინალშიც. წარმოდგენა მთავრდებოდა, დარბაზში შუქი ინთებოდა და იმ დროს, როდესაც მაყურებელი უნდა

¹ Brook Peter, The shifting point, 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987, p. 97.

წამომდგარიყო, ისმოდა შორეული გრუხუნი, ახალი ქარიშხლის მოახლოების მაუწყებელი; თანაც, პირობით სამყაროში კი არა, სადაც „მეფე ლირი“ თამაშდებოდა, არამედ სამყაროში, რომელშიც არსებობდა განათებული დარბაზი და თვით მაყურებელი.

რკინის ფირფიტები ერთდროულად სპექტაკლის ხმოვან რიგს ქმნიდნენ და ამავე დროს, სცენოგრაფიული გადაწყვეტის მნიშვნელოვან მიგნებასაც წარმოადგენდნენ. „ხანგრძლივი სარეპეტიციო დროის განმავლობაში, ბრუკს რკინის ფირფიტებით არაფერი გამოსდიოდა, – წერს წიგნში „პოლ სკოფილდი“ იური კოვალევი, – ისინი არ ახდენდნენ საჭირო ეფექტს. რკინა, უამრავი მცდელობის მიუხედავად, „დუმდა“. რეჟისორმა სრულიად შემთხვევით შენიშნა, რომ, როცა რკინის ფირფიტები სცენაზე იყო, მსახიობები სხვაგვარად თამაშობდნენ. რკინა სპექტაკლის ატმოსფეროს ძაბვდა, აძლიერებდა განგაშისა და საფრთხის შეგრძნებას“.¹

საქმე ის იყო, რომ ერთ-ერთი რეპეტიციის დროს ფირფიტა სცენაზე ჩამოვარდა. ამ ფაქტის შემდეგ მსახიობებს ეშინოდათ. ხიფათის შეგრძნება, რომელიც ეუფლებოდა აქტიორს, გადამდები აღმოჩნდა მაყურებლისთვის. ედგარი ამბობდა: „ჩვენ, ვინც ახალგაზრდები ვართ, ვერასოდეს ვნახავთ ამდენს და ვერც ასე დიდხანს ვიცოცხლებთ?“ და ვერავინ ახდენდა ამ ფრაზის მარტივ განმარტებას.

ბრუკის აზრით, „ის დატვირთულია გაუგებარი, გამოუცნობი ქარაგმებით, რომელთაც უზარმაზარი მნიშვნელობა აქვთ. ის გაიძულებთ შეხედოთ ახალგაზრდა კაცს მომავლისაკენ მაცქერალს და რომელმაც იცხოვრა ყველაზე საშინელ დროში“.²

ამიტომაც იყო, რომ ბრუკის ამ დადგმაზე ცნობილი კინორეჟისორი, ფილმების – „ჰამლეტი“ და „მეფე ლირი“ ავტორი, გრიგორი კოზინცევი წერდა: „სპექტაკლის განმავლობაში დომინირებს უიმედობა, რომელიც ტრიუმფალური იმედით მთავრდება... ეს ფრაზა ბრუკის სხვა

¹ Ковалев Ю. В., Пол Скофилд, Мастера современного зарубежного театра, Ленинград, Искусство, 1970, стр. 231.

² Brook Peter, The shifting point, 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987, p. 112.

შექსპირულ დადგმებსაც მიესადაგება“.¹

ბრუკის „მეფე ლირი“ მაყურებელს უტოვებდა უკეთესი მომავლის უდიდეს რწმენას, იმედს. სპექტაკლის ფინალი კლასიკური ოპტიმისტური ტრაგედიის ჟანრში იყო გადაწყვეტილი.

ოპტიმისტურ ფინალს აღიარებდა კენეტ ტაინენიც, თუმცა ის წარმოდგენის ანალიზისას, აქცენტს აკეთებდა მეტად მნიშვნელოვან დეტალებზე, რომლებიც სპექტაკლის ბოლო სცენებში სწრაფად ვითარდებოდა.

იგი წერდა: „აქ, შენ გვერდით არც მალკოლმია, არც ფორტინბრასი, რომ ისევ აღადგინონ დაქცეული სამეფო. ოლბანი, უეჭველი მემკვიდრეა და უარს ამბობს ტახტზე, სამეფო გვირგვინზე უარს ამბობს კენტიც. ედგარი კი წარმოთქვამს მოკლე, მაგრამ ძალიან ამაღელვებელ სიტყვას – ის უნდა დაემორჩილოს ამ მწუხარე საუკუნო ტანჯვა-წვალებას“.²

მართალია, ედგარი იძულებულია დაემორჩილოს სატანჯველ ბედს, მაგრამ მისი ტანჯვა იქნება სხვათა ცოდვების გამოსასყიდი საზღაური. სამეფოს, ამ შემთხვევაში, მეტაფორულად, სამყაროს აღარ ემუქრება დაქცევა. მან უნდა ააშენოს სიკეთესა და სიმართლეზე დაფუძნებული ახალი სახელმწიფო. ამიტომ, ბრუკისეული ფინალი არ გვაძლევს სასოწარკვეთის საშუალებას.

ამ იდეას კიდევ უფრო ამყარებს პიტერ ბრუკის ფილმი „მეფე ლირი“, რომელშიც ედგარის წამება ბუნებრივი სტიქიის ფონზე, ქრისტეს ჯვარცმის სცენებთან აღძრავს ასოციაციებს.

„ბრუკი საერთოდ არ ცდილობს, რომ მაყურებელს ცრემლი ადინოს, თუმცა ვისაც ტირილის სურვილი აქვს, ამისთვის საჭირო საბაბს სპექტაკლში აუცილებლად აღმოაჩენს. მაგალითად, როცა პოლ სკოფილდი – ლირი გვერდით მიუჯდება ენამახვილ მასხარა – ალექსანდრე, რომელიც შეშინებული ჩაფიქრდება – რამდენად ახლოსაა სიგიჟის ზღვართან მისი ბატონი; ანდა, როდესაც დუვრში ერთმანეთს ხვდებიან ლირი და გლოსტერი, გიჟი - ბრმას და ერთმანეთში

¹ Козинцев Г. М., Собр. соч. в 5 т. /Гл. редактор С. А. Герасимов; Составители В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутовский, Л.: Искусство, 1982-1986. Стр. 75.

² К. Таинен о сцене и о кино, Сборник, (перевод А. Дорошевича). М. 1969. стр. 140.

მხარდაჭერას ეძებენ.

მთლიანობაში, სპექტაკლის ტონი ისეთივე აუღელვებელია, როგორც ოლბანის წარმოთქმული სიტყვა რეგანასა და გონერილას სიკვდილის შესახებ¹, – აღნიშნავს რეცენზიაში კენეტ ტაინენი – „სამყარო ღმერთებისა და იმედების გარეშე“.

ბრუკის სპექტაკლის გმირები ბედისგან განწირულები კი არა, უბრალოდ ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, რომელთაც განსხვავებული „შინაგანი ბუნება“ აქვთ. კეთილშობილებით წარმოდგენის არც ერთი გმირი არ გამოირჩევა. ისინი მიწაზე ხოხავენ, ძლივს მიათრევენ ფეხებს, მატლებივით იკლავნებიან, ერთმანეთს ემლიქვნელებიან.

ბრუკის „მეფე ლირი“ მნიშვნელოვანი განაცხადი იყო XX საუკუნის II ნახევრის ევროპულ თეატრში. სპექტაკლმა დაარღვია თითქმის საუკუნოვანი შტამპები, რომლებიც ევროპულ თეატრში არსებობდა. ეს იყო ერთგვარი გარდატეხა არა მხოლოდ პიესა „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის ისტორიაში, არამედ ზოგადად შექსპირის ტრაგედიების ახლებურად გასცენურების უმნიშვნელოვანეს პროცესში.

ბრუკის შემოქმედების განხილვისას, არამართებული იქნება მისი გაანალიზება ერთი რომელიმე სისტემის, მსოფლმხედველობის გადასახედიდან, რადგან, როგორც შექსპირის პიესები ვერ თავსდება ერთ რომელიმე მიმდინარეობასა და ლიტერატურულ სტილში, ასევე რეჟისორი ვერ თავსდება რომელიმე კონკრეტულ თეატრალურ სისტემაში. თუმცა, მის სპექტაკლებში, ისევე როგორც თეატრალურ ნააზრევში, მრავალი სტილისა თუ სკოლის განსაცვიფრებელი სინთეზია მიღწეული. ეს არის პიტერ ბრუკის „ტოტალური თეატრი.“ ამ ცნებას თავად იყენებს შექსპირთან მიმართებაში.

ბრუკის შემოქმედების მკვლევარი მაიკლ ტრევენი წერდა: „ყოველი ელემენტი განპირობებულია მოსაზღვრე ელემენტით: სერიოზული – კომიკურით, ამაღლებული – დამდაბლებულით, ნატიფი – უხეშით, ინტელექტუალური – ხორციელით, აბსტრაქტული გაცოცხლებულია

¹ К. Таинен о сцене и о кино, Сборник, (перевод А. Дорошевича). М. 1969. стр. 140.

თეატრალური სახიერებით, სისასტიკე შერბილებულია აზრის ცივი ნაკადით“.¹

იმავე აზრს ავითარებდა კენეტ ტაინენი, რომელიც ამბობს, რომ ბრუკის „მეფე ლირი“ პირქუშობითა და სისასტიკით აღსავსე სპექტაკლიაო. მაგრამ ყველა კრიტიკოსი ერთდროულად აღიარებს წარმოდგენის ოპტიმისტურ, რწმენითა და იმედით აღსავსე ფინალს.

XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან მოყოლებული, ბრუკის თეატრალურმა ძიებებმა, ნოვატორულმა დადგმებმა რევოლუცია მოახდინეს. მისმა ექსპერიმენტებმა ბრიტანულ სცენაზე მთლიანად შეცვალეს თეატრალური დადგმების სტილი, რიტორიკიდან – მოქმედებამდე, რომლის წყალობითაც, კრიტიკოს მაიკლ კოსტოს ფრაზა რომ მოვიშველიოთ, „შექსპირი ჩვენი თანამედროვე გახადეს“.

მართალია, ბრუკის ახალი ნაბიჯები თეატრში მხოლოდ შექსპირით არ შემოფარგლულა, მაგრამ შექსპირი იყო დრამატურგი, რომელმაც კლასიკოსებიდან ყველაზე მეტი ექსპერიმენტის განხორციელების საშუალება მისცა.

ბრუკის „მეფე ლირმა“ თითქოს დააკანონა შექსპირის ახლებური წაკითხვის ტრადიცია. იური კოვალევი დადგმას XX საუკუნის 60-იანი წლების ბრიტანული თეატრის მწვერვალად მიიჩნევს. ამავე დროს, „ლირს“ პროგრამული სპექტაკლის ფუნქციაც მიენიჭა.

„მეფე ლირის“ დადგმიდან რვა წლის შემდეგ, პიტერ ბრუკი კვლავ უბრუნდება შექსპირის ამ პიესას. ამჯერად იღებს მხატვრულ, სრულმეტრაჟიან ფილმს „მეფე ლირი“. ის კონცეპტუალურად დიდად არ განსხვავდება სპექტაკლისგან. პერსონაჟების ხასიათების რეჟისორული გააზრებაც იდენტურია. როგორც ჩანს, ბრუკს უკმარისობის გრძნობა დარჩა შექსპირის ამ ურთულესი ტრაგედიის სცენაზე განხორციელების შემდეგ.

ფილმმა მეტი შესაძლებლობები მისცა გამომსახველობითი საშუალებების მთლიანად ათვისების თვალსაზრისით და ამავე დროს, უფრო რეალისტური გახადა ლირის ტრაგედია.

¹ გურაბანიძე ნ., პიტერ ბრუკის სიბრძნე და პარადოქსები, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2004., №1., გვ. 74.

ისევე, როგორც სპექტაკლში, ფილმშიც არ არის დაკონკრეტებული დრო. ბევრ ეპიზოდს თეატრალური ელფერი დაკრავს, თუმცა კინოენამ მას მეტი შესაძლებლობა მისცა. ფილმში მოქმედება ზამთარში ხდება. სურათის საერთო ვიზუალური გადაწყვეტა შავ-თეთრ ფერშია განზრახ მოცემული. იშვიათად გამოსჭვივის ნაცრისფერი.

ლირის როლი ფილმშიც პოლ სკოფილდმა შეასრულა. მთავარ როლებს ასევე ასახიერებდნენ: სუზან ენჯელი (რეგანა), სირილ კიუსაკი (ალბანი), ტომ ფლემინგი (კენტი), ანა-ლიზა გაბოლდი (კორდელია), იან ჰოგი (ედმუნდი), რობერტ ლანგდონ ლოიდი (ედგარი), ჯეკ მაკგოურენი (მასხარა).

პოლ სკოფილდს, სხვა მსახიობებისგან განსხვავებით, ბრუკთან მუშაობის საკმაოდ გამოცდილება ჰქონდა.

ფილმში უფრო მკვეთრად ჩანს, რა კატეგორიის მონარქთან გვაქვს საქმე. ეკრანზე ლირის დესპოტური და ტირანული ხასიათი კიდევ უფრო ნათელია. ეს წმინდა ფეოდალური საზოგადოებაა. სასახლის გარეთ შეკრებილი ბრბო, რომელიც მეფის გადაწყვეტილებას ელოდება სამეფოს დანაწევრების თაობაზე; შიგნით, სასახლეში დიდგვაროვნების არმია, რომელთაც გაყინული გამომეტყველება აქვთ და სრული სიჩუმე სუფევს. დიქტატორი ჯერ ასპარეზზე არ გამოჩენილა, მაგრამ მისი ფიზიკური არყოფნა დიდგვაროვნებს თავისუფლად არსებობის უფლებას სულაც არ აძლევს.

ამიტომაც, სრულიად გასაგებია მისი დამინებული ქალიშვილების სწრაფვა თავისუფლებისკენ. ქალიშვილების მეფისადმი (და არა მამისადმი) სიყვარულის ახსნის სცენა, ტრადიციულ ფორმალურ რიტუალს უფრო ჰგავს, ვიდრე გულწრფელ საუბარს.

ლირის ქალიშვილების ხასიათების გამიჯვნა ფილმში დიდ სირთულეს არ წარმოადგენს. ეკრანზე კარგად ჩანს, რომ რეგანას და გონერილას ფინანსური ინტერესი აქვთ, ხოლო კორდელია მამისადმი სიყვარულის ახსნის სცენაში გულწრფელი, უშუალო და ლოგიკურია. ისევე როგორც სპექტაკლში, ფილმშიც ბრუკი ინარჩუნებს ნეიტრალიტეტს. გონერილას მამასთან შეხვედრის დროს ეტყობა ღელვა, შფოთვა. სულაც არ არის ბედნიერი მამის გადაწყვეტილებით. სახეზე უფრო იძულება გამოსჭვივის, ვიდრე შურისძიება.

იგივე ითქმის რეგანაზეც, რომელიც მამას თბილად შეხვდება, მაგრამ ლირში ჯერ არ გაღვიძებულია ადამიანი. მას თავი კვლავ მეფე ჰგონია და მოითხოვს მორჩილებას.

ბრუკის ფილმში ლირის ქალიშვილებს ადამიანური გრძნობები აქვთ, მაგრამ სისასტიკეს ძალაუფლების შენარჩუნების მოტივით სჩადიან.

საინტერესოდ არის დადგმული ე.წ. ქარიშხლის სცენა. მოქმედებები ამ დროს პარალელურად ვითარდება და კიდევ უფრო ნათლად ჩანს ბრუკის ნეიტრალიტეტი შექმნილ სიტუაციაში.

ქუჩაში გაგდებული ლირი მხლებლებთან ერთად მიაჭენებს ეტლს. წვიმს, ქარბუქია. გზად არაფერი ჩანს. ჭექა-ქუხილისგან შეშინებული, ეტლში შებმული ცხენი უფსკრულში ვარდება. რისხვა, ბუნებრივი სტიქიის სახით, რომელიც ლირს დაატყდა თავს, გარდამტეხი აღმოჩნდება.

ის ღმუილით იწყებს ცნობილ მონოლოგს. სწორედ ამ დროს კარგავს ლირი მასხარას. თუ სხვა ინტერპრეტაციებში მასხარა მოტივის გარეშე ქრებოდა, ან მეფე კლავდა მას (რობერტ სტურუა), ბრუკთან მასხარა მიატოვებს ლირს. სამაგიეროდ, ლირი ერთი წამითაც არ რჩება მარტო. ახლა მასთან ედგარია.

ლირი, ბრუკის ფილმში, ჯერ თავდაჯერებული და თვითკმაყოფილია, შემდეგ იწყება მისი რეფლექსური ტრანსფორმაცია სიბნელიდან სინათლემდე. პოლსკოფილდის გმირი, როგორც ფილმში, სპექტაკლშიც იმავე ხერხს იყენებდა. იგი ლირის მარტო ზნეობრივ, შინაგან ტრანსფორმაციას კი არ აჩვენებდა, არამედ გარეგნულადაც გარკვეულწილად იცვლიდა იერს. მაყურებლისთვის შეუმჩნეველი არ რჩება ლირის ხმის ქდერადობის ცვლილება. ხრინწიანი, მენტორული ტონი უცებ დათბება და ხმაში სირბილე გამოსჭვივის.

„ლირის უამრავი ტრანსფორმაცია მინახავს, – წერს მარგარეტ კროიდენი წიგნში „საუბრები პიტერ ბრუკზე“, – მაგრამ, ასეთი რადიკალური, ლოგიკური და დამაჯერებელი ტრანსფორმაცია, რომელიც პოლ სკოფილდმა შემოგვთავაზა, არასოდეს! მსახიობს აქვს ამოუწურავი ენერგია და ტექნიკა, რათა დემონტაჟი გაუკეთოს მეფე ლირს და მასზე დააშენოს ადამიანი ლირი. მარტივად რომ ვთქვათ, სკოფილდი არის

ოსტატი. მისი სახე და გამომეტყველება, ყველაფერს ამბობს ეკრანზე“.¹

ლირის ტრანსფორმაცია სასტიკი მეფიდან რიგით მოკვდავამდე, ეტაპობრივად მიმდინარეობდა. პოლ სკოფილდის ლირი გახლდათ ძლიერი, უკომპრომისო, სასტიკი, ამავე დროს, ფილმის ფინალი იყო იმედიტა და რწმენით აღსავსე. ისევე, როგორც სპექტაკლში, პოლ სკოფილდის ლირი ფილმშიც არ კვდება. ღმუილით აგრძელებს სიცოცხლეს. სიცოცხლე კი მისთვის უარესი სასჯელია, კორდელიას სიკვდილის შემდეგ.

ბრუკის ფილმში, პერსონაჟთა ხასიათების გამოკვეთა ახლო ხედების, დეტალების ჩვენებით არის მიღწეული. მეტი დამაჯერებლობისთვის და სიტუაციის გამწვავებისთვის, რეჟისორი ხშირად მიმართავს ახლო ხედებს, ცალკეულ დეტალებს.

ფაქტობრივად, XX საუკუნის II ნახევარში, პიტერ ბრუკმა შემოღო „სიკვდილის პირას მისული შექსპირის პიესის გადარჩენა“ (რობერტ ებერტი). მისი „მეფე ლირი“ ახალ კონცეფციაზე იყო დაფუძნებული და ამიტომაც, შესაძლოა, კრიტიკოსებს შორის აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა. მაგრამ, სპექტაკლი, ისევე, როგორც მისი ეკრანიზაცია, საინტერესო გახლდათ სწორედ იმიტომ, რომ კონტრასტების პრინციპზე იყო აგებული. „ნებისთი თუ უნებლიეთ, ბრუკმა შექსპირი უნივერსალური გახადა“.²

ბრუკისეული „ლირის“ წარმატების მიზეზი კი ის იყო, რომ რეჟისორმა თავს სრული თავისუფლება მიაანიჭა და ავანგარდიდან სხვადასხვა თეატრალური ფორმის სესხებას არ მოერიდა.

მაიკლ კუსტოს აზრით, „მაქს რეინჰარდტის შემდეგ, ბრუკი ყველაზე წარმატებული რეჟისორი იყო, რომელმაც თეატრში ავანგარდული მიდგომა გამოიყენა, რევოლუციურ შედეგს მიაღწია და კლასიკური დადგმა სამუდამოდ ჩაანაცვლა ნოვატორულით“.³

¹ Croyden Margaret. Conversations with Peter Brook, 1970 - 2000., London, Faber and Faber, 2003. p. 301.

² Ebert Robert, King Lear, Nespaper „News Britain“, 1971, 1 January.

³ Ebert Robert, King Lear, Nespaper „News Britain“, 1971, 1 January.

ბრუკის „მეფე ლირმა“ გარკვეული გავლენაც კი იქონია შემდეგი თაობის რეჟისორებზე. როგორც ვსევოლოდ მეიერჰოლდმა დარბაზიდან გამოიყვანა მსახიობები და შემდეგ, ეს ხერხი, როგორც ნაწვიმარზე სოკოები, ათასობით სპექტაკლში გაჩნდა, ასევე დაიწყეს პიტერ ბრუკის მიზამდა მომდევნო თაობის რეჟისორებმა. კონცეპტუალურის გარდა, ეს პროცესი წმინდა გარეგნულ ფორმაშიც გამოიხატა.

კონკრეტულად რომ ვთქვათ, „მეფე ლირში“ ბრუკმა პერსონაჟები ტყავის ტანისამოსით შემოსა. მის კვალდაკვალ, ტყავში გამოწყობილმა, ყველა დროისა და ხალხის, გმირებმა მსოფლიოს სხვადასხვა სცენაზე დაიწყეს სიარული.

ჯორჯო სტრელერიც კი, რომელიც მკვეთრი ინდივიდუალობით გამოირჩეოდა, „მეფე ლირის“ დადგმისას, ბრუკის გავლენას ვერ ასცდა. მის სპექტაკლშიც მთავარი პერსონაჟები ტყავის ტანისამოსში იყვნენ გამოწყობილნი.

ბრუკის წარმოდგენა ერთგვარი გარღვევა იყო შექსპირის სცენური ინტერპრეტაციის ისტორიაში. ევროპულ თეატრში მანამდე ვერავინ შეძლო მაღალ მხატვრულ ხარისხში ეჩვენებინა სცენაზე პიესის ის მხარეები, რომლებიც საუკუნეთა განმავლობაში ყურადღების მიღმა რჩებოდა. ამას კი ბრუკმა ტექსტისადმი განსხვავებული მიდგომით, მისი გაპროზაულებითა და სხვადასხვა რედაქციათა შეჯერებით მიაღწია. რაც მთავარია, რეჟისორმა ახლებურად წაიკითხა ეს ქრესტომათიული ტრაგედია. ჩასწვდა მის სიღრმისეულ შრეებს, ამოხსნა რთულად შესამჩნევი ქვეტექსტები.

ბრუკის „მეფე ლირი“ გლობალურ და აქტუალურ თემებს ეხმიანებოდა. სწორედ ამიტომ განაზოგადა რეჟისორმა დრო და მოქმედების ადგილი და ისტორია მითურ პერიოდში გადაიტანა, თანაც ისე, რომ მაყურებელს თანამედროვეობასთან ასოციაციები აღძვროდა.

პიტერ ბრუკმა სწორედ ამ სპექტაკლში მოახერხა მთლიანად გაეთავისუფლებინა სცენა „ზედმეტებისაგან“. წლების განმავლობაში „ცარიელი სივრცე“ მისი რეჟისურის ამოსავალ წერტილად იქცა. ტრადიციული ხერხებითა და მიდგომებით დადგმულმა წარმოდგენამ დაამტკიცა მისი უნიკალურობა და ორიგინალობა.

თავი III

„მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის საკითხი მე-20 საუკუნის 70-იანი წლების იტალიურ თეატრში, ჯორჯო სტრელერის შემოქმედების მაგალითზე

იტალიელმა რეჟისორმა ჯორჯო სტრელერმა შექსპირის „მეფე ლირი“ მილანის პიკოლო თეატრში 1972 წელს დადგა. ამ დროისთვის იგი უკვე აღიარებული რეჟისორი იყო და დადგმული ჰქონდა სპექტაკლები, რომლებმაც საერთაშორისო აღიარება მოუტანა. ესენია: ბერტოლდ ბრეხტის „სამგროშიანი ოპერა“ (1956 წ.), ჰენრიკ იბსენის „თოჯინების სახლი“, ანტონ ჩეხოვის „თოლია“, უილიამ შექსპირის „იულიუს კეისარი“ (1953 წ.), ბერტოლდ ბრეხტის „გალილეის ცხოვრება“ (1963წ.).

„პიკოლო თეატრის“ კამერული ატმოსფერო ხელს უწყობდა სტრელერს, თავი დაეღწია პომპეზური დეკორაციებისგან და სცენური სივრცის მონუმენტური გადაწყვეტისგან. ამავე დროს, რეჟისორს უკვე ეტყობოდა ბრეხტის იდეების გავლენა, რის შედეგადაც სტრელერის შემოქმედებაში დაიწყო ეპიკური თეატრის პერიოდი. „მეფე ლირამდე“ უკვე დადგმული აქვს ბრეხტის პიესები. ამასთანავე, სტრელერი იზიარებდა ბრეხტის პოლიტიკურ შეხედულებებსაც.

1968 წელს ჯორჯო სტრელერმა დატოვა „პიკოლო თეატრი“. წასვლის მოტივი ასე ახსნეს: „სტრელერს უნდა ჰქონდეს ექსპერიმენტის, თეატრის ახალი ფორმის პრაქტიკაში გამოყენების შესაძლებლობა. ჰქონდეს თავისუფალი დრო და არჩევანის გამოყენების უფლება, რაც, მისი აზრით, „შეუძლებელია სახელმწიფო დაწესებულებაში“.

თეატრიდან წამოსვლის ნამდვილი მიზეზი, სტრელერის გარდა, რა თქმა უნდა, არავინ იცის. ვფიქრობთ, რომ საზოგადოებრივი სიტუაცია, რომელმაც მთელი დასავლეთის ქვეყნები მოიცვა, ეკონომიკური კრიზისი და პოლიტიკური ცხოვრება იტალიაში, არ შეიძლება, რომ არ ასახულიყო მართლაც ასე ძლიერ თეატრალურ კოლექტივზე, როგორიც იყო „პიკოლო“¹.

¹ Гурченко Виктор, „Опыт Стрелера“, Статья из книги - Стрелер Джорджо, Театр для людей, М., 1984, стр. 5.

პოლიტიკურ-სოციალურმაპროცესებმაასახვა არამხოლოდ თეატრში, თავად რეჟისორის მსოფლმხედველობაზეც ჰპოვეს. იცვლებოდასინამდვილე, „პიკოლოს“ ირგვლივდაიხვეწებოდა სტრელერის მეთოდი, მაგრამ შეუცვლელი რჩებოდა მისი დამოკიდებულება თეატრის, როგორც ხელოვნებისადმი. რამდენადაც დახვეწილი უნდა ყოფილიყო სტრელერის სპექტაკლის ფორმა, იგი არასოდეს არ იყო თვითმიზნური ახირება – ე.წ. ფორმა ფორმისთვის. ის ყოველთვის ასახავდა მხატვრულ სინამდვილეს, გადმოსცემდა ცხოვრებას განცდებით. „მაგრამ სინამდვილე, – წერდა სტრელერი, – აღმოჩნდა უფრო რთული, ვიდრე ჩვენ მას წარმოვიდგენდით, საზოგადოება – უფრო წინააღმდეგობრივი, ვიდრე ჩვენ ვფიქრობდით, ცხოვრება უფრო ნაკლებად სქემატური, ვიდრე ჩვენ ვთვლიდით; ჩვენ ვოცნებობდით ხალხის ერთობაზე, ხოლო მსოფლიო უცებ დაიყო ათას ნაწილად“.¹

ასეთი იყო სტრელერის იტალიის სამყარო. მე-20 საუკუნის 70-იანიწლების დასაწყისშიიტალიელმახალხმარცთუმცირე რყევები და განსაცდელები გამოიარა. იტალია ეკონომიკური, პოლიტიკური და ზნეობრივი გამოცდების წინაშე იდგა. სწორედ ამ პრობლემებიდან გამომდინარე და „ათას ნაწილად დაყოფილი სამყაროს“ (ჯ.ს.) შედეგებზე დგამს პიკოლო თეატრში, ოთხი სეზონის პაუზის შემდეგ მიბრუნებული ჯორჯო სტრელერი შექსპირის „მეფე ლირს“. მიბრუნებიდან –მეორე სათეატრო სეზონში.

სტრელერის მიზანი იყო „მეფე ლირის“ მაგალითზე მთელი იტალიისა და მსოფლიოსთვის ეჩვენებინა, რომ პოლიტიკური ლიდერი, რომელიც მხოლოდ იმიტომ მიდის ხელისუფლებიდან, რომ კულისებიდან მართოს სახელმწიფო, კრახს განიცდის და ტანჯვა, რომელიც მას ამ არჩევანის შემდეგ შეხვდება, ასწავლის ადამიანის ღირსების რაობას, რომელზედაც აქამდე არასდროს უფიქრია.

სტრელერის მიეხები ლირიკულ-ეპიკურ თეატრში, „მეფე ლირის“ დადგმისას, მეტ-ნაკლებად უკვე დასრულებული იყო. მიუხედავად ამისა, „მეფე ლირი“ რთული მასალა აღმოჩნდა რეჟისორისთვის, რომელსაც უკვე დადგმული აქვს იმავე შექსპირის, ჩეხოვის და ბრეხტის პიესები.

¹ Джорджо Стрелер, Театр для людей. М., 1984., стр. 265.

„გაიგო „მეფე ლირის“ რეალური არსი, – წერდა სტრელერი, – შესაძლოა იყოს მთლიანად შეუძლებელი, თუკი საქმე გაქვს მხოლოდ პიესასთან. ეს იდეები აიხსნება მხოლოდ სპექტაკლში“.¹

სტრელერის მოსაზრებას თეატრმცოდნევიქტორ გურჩენკო ასე ხსნის: „შექსპირის ტრაგედია, რომელიც ნამდვილად არ არის ამოწურული, იძლევა მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას და ამიტომაც, სტრელერი კაცური და მართალი, სუფთა მხატვარია, საუბრობს სირთულეებზე, რომლებიც შეხვდა „მეფე ლირის“ დადგმისას. ამ სირთულეების დროს დარწმუნდა, რომ ხელოვნებაში შესაძლებელია და უფრო სწორად, საჭიროა რევოლუციები“.²

ჯორჯო სტრელერის ექსპლიკაციაში იყო საფუძვლიანი და ღრმა რეჟისორული ჩანაფიქრი. „მეფე ლირის“ ექსპლიკაცია ბევრ ვარიანტიანია, რადგან ძნელია ერთ დადგმაში მოახდინო ყველაფრის აქცენტირება, რადგან ეს პრაქტიკულად შეუძლებელია.

სტრელერის ექსპლიკაცია დიდხანს გამოკვებავს სხვადასხვა თაობის რეჟისორებს. სივრცე დამდგმელის მიერ დანახულია, როგორც ჭუჭყი და ნასისხლარი; რომ სადღაც ახლოს აქ, არსებობს სიკვდილის და სიცოცხლის შესაძლებლობა, დაბადება და გამოთხოვება წუთისოფელთან ერთდროულად; აქაურობა განათებულია ბნელი შუქით; დაბუდებულა სევდის და სიცარიელის შეგრძნება; ადამიანები გაგიჟდნენ და დაბრმავდნენ, ყველაფერი ნისლშია გახვეული. სტრელერთან ეს ეპიკური სივრცეა. შეგიძლია იცხოვრო შენთვის, მარტო, განცალკევებულად, პერსონაჟებისაგან გაუცხოებული ლოგიკური ცხოვრებით, გამოუცნობი გრძნობებით. სწორედ, აქ არის კონტრასტი სამყაროს სივრცესთან და პირველყოფილ სიცარიელესთან.

სტრელერმა საგანგებოდ იკვლია შექსპირის „მეფე ლირის“ სიუჟეტის პირველწყარო, მითები და ისტორიები ლირის გარშემო. ასე დაწვრილებით მას არც ერთი სხვა ნაწარმოები არ შეუსწავლია (რაც კარგად ჩანს მის მიერ შედგენილი

¹ Strehler Gioegio, Per un Teatro umano, feltrinelli Editore, Milano, 1974. p. 8.

² Гурченко Виктор, „Опыт Стрелера“, Статья из книги - Стрелер Джорджо, Театр для людей, М., 1984, стр. 45.

სარეპეტიციო დღიურებიდან, ექსპლიკაციებიდან, მოგონებებიდან). რეჟისორი ცდილობდა დაედგინა დრო და გარემო, სადაც გათამაშდებოდა ლირის ტრაგიკული ისტორიის მისეული ვერსია, რომელიც ექსპერიმენტულთან ერთად, თამამი ინტერპრეტაცია იქნებოდა.

ექსპლიკაციაში რეჟისორი წერს: „ეს არ უნდა იყოს „ჩვეულებრივი“ სპექტაკლი და ის არ უნდა იყოს „შექსპირისეული“ – არც შექსპირის დროში გადატანილი და არც იმ დროის თეატრის რესტავრაცია. ამაზე უარის თქმა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება. უნდა მოინახოს რეალური სცენური გადაწყვეტა, ისე, რომ ძალიან არ დავცილდეთ ტექსტს“.¹ ამმხრივ, სტრელერი იზიარებს ბრუკის შეხედულებებს შექსპირის პიესების თანამედროვე სცენურ ინტერპრეტაციებზე. შექსპირის ტექსტის მოდერნიზაციის მიუხედავად, სტრელერი, ბრუკის მსგავსად, ცდილობს ძირეულად არ დაშორდეს ლიტერატურულ პირველწყაროს.

ზღაპარი ლირზე ხოლინშედის ქრონიკიდან, დათარიღებულია რომის დაარსებამდე 55 წლით ადრე. შექსპირმა ტრაგედია გადაიტანა შორეულ წარსულში, მაგრამ ეს არ არის ტრაგედია დროის და სივრცის გარეშე – ეს ტრაგედია რჩება ისტორიაში. შექსპირმა შექმნა დროის და სიტუაციის აბსტრაქტულობა, მაგრამ ამასთან ერთად, ეს სიტუაცია შეიძლება მივაკუთვნოთ განსაზღვრულ ისტორიულ დროს, კონკრეტულ ეპოქას. ეს არის ყველაზე შორეული ისტორია (მოქმედების დროის მიხედვით) შექსპირის ტრაგედიებიდან, რადგან ლაპარაკია არა ღმერთზე, არამედ ღმერთებზე. სწორედ ამიტომ, გარეგნულად, სტრელერმა არ დააკონკრეტა დრო, თუ როდის ხდება მოქმედება. სტრელერთან ლირის ისტორია გარდამავალ, ჭრელ, დაუდგენელ ეპოქაში ითხზევა, მაგრამ ამბავი მთლიანად მოარგო მისი ეპოქის თანამედროვეობას.

ფორმის ექსპერიმენტულობის მიუხედავად, სტრელერის ნებისმიერი კონცეპტი „მეფე ლირის“ ინტერპრეტირების დროს, ექვემდებარება თავად შექსპირის კონცეფციას სამყაროსა და თეატრზე, რაც ვლინდება სპექტაკლში:

¹ Джорджо Стрелер, Театр для людей, М., 1984, стр. 285.

მოქმედების არეალი მაქსიმალურად უახლოვდება და იჭრება მაყურებელში (როგორც შექსპირის თეატრში); ამავე დროს, სამყარო აღიქმება, როგორც თავად თეატრი და წარმოდგენაში შემოდის ფორმა – „თეატრი თეატრში“.

„მეფე ლირის“ ექსპლიკაციაში სტრელერს ჩაწერილი აქვს: „ძირითადი სცენური სახე: თეატრი - სამყარო, უზარმაზარი და ცარიელი სივრცე, ჭუჭყი, რომელიც ბრწყინავს სამყაროს სხივების ქვეშ. ტალახსა და ჭუჭყზე გადებული ხიდები. კავშირი დარბაზთან. სპექტაკლში მოქმედება ვითარდება არა მარტო სცენაზე, არამედ დარბაზშიც“.¹

სტრელერი იყო პირველი, რომელმაც გააცოცხლა და გაათამაშა „ლირის თეატრი“. სპექტაკლის მოქმედი გმირები, პერსონაჟები, პარტერიდან ადიან სცენაზე. მანამდე ისინი მაყურებელს თამაშობენ. თავად ლირიც მსახიობია, რომელიც თითქოს ვერ ცნობს გადაცმულ კენტს. ლირი თამაშობს, რადგან ჯერ კიდევ არ სურს აღიაროს თავისი შეცდომა-დანაშაულებანი. მასხარა ერთადერთია, რომელთანაც ლირი ვერ თამაშობს. სწორედ მასხარას გამოჩენისთანავე იწყება ლირის ეტაპობრივი გარდასახვა. ეს პროცესი რთულია – შემოიღობის გზით განწმენდილ ადამიანამდე.

ელიოტის „უნაყოფო“ მიწა – ის პირობითი ადგილია, სადაც ვითარდება ეპიზოდები, მაგრამ საკვანძო სცენები გათამაშებულია ღია ცის ქვეშ. მიწიერ ჭუჭყლში, რომელზეც (სცენაზე) დაეხეტებიან შემოიღობები და ბრმები, რომელზეც იბადებიან და ქრებიან ქარიშხლები.

როგორც ჩანს, ეს არის „ლირის“ მოქმედების ლოგიკური ადგილი სტრელერის წარმოსახვაში. რეჟისორმა ჩანაფიქრი პრაქტიკულად ასე გადაწყვიტა: „სცენა: თეატრი – სამყარო. თეატრი, რომელიც იქცევა სამყაროდ. შეიძლება იყოს სფერული, ელიფსის ფორმის, ან საერთოდ, არასწორი ზედაპირით. დაფარული ტალახით. ეს სფერო არის ტრაგიკული, პირველქმნილი ზედაპირი: მასზე ძლივს გადაადგილდებიან, ეფლობიან ტალახში, ისვრებიან, როცა ეცემიან. სცენა ცარიელია, მაგრამ არ არის ბნელი, რაც ბადებს სიმძიმის და უიმედობის განცდას. ჰაერი

¹ Джорджо Стрелер, Театр для людей, М., 1984, стр. 265.

გაჯერებულია მკვეთრი სინათლით, მისი სხივები თითქოს ჭრილობას აყენებენ. ქსოვილი ბრწყინვალეა, როგორც შედედებული სისხლი. ხიდეები სცენის ცენტრში, რომლებიც მას სხვადასხვა მიმართულებით კვეთენ, – ეს ადგილი არის ინტერიერებისათვის – მეფის სასახლისათვის და სხვა. ხიდეები, დარბაზში ხუმარასთვის და ლირის მოგზაურობისთვის „სამყაროში“.¹ – ასე აღწერს სივრცეს თავად რეჟისორი.

ბუნებრივია, სტრელერმა სცენური სივრცის გადაწყვეტით თავი დააღწია ტრადიციებსა და არსებულ შტამებს. სცენაზე მკვრივი, შედედებული მასა ეფინა, რომელზეც ადამიანთა ნაკვალევი აღიბეჭდებოდა და არ იშლებოდა. ასეთი გარემო ხელს უწყობდა მსახიობებსაც განსხვავებულად (მძიმედ, მოუხერხებლად) გადაადგილებულიყვნენ სცენაზე. საზოგადოება, რომელიც ფიცარნაზე მოძრაობდა, ხეობებს მოგვაგონებდა. მოქმედ პირთა უცნაური სიარული კი პერსონაჟთა ხასიათსაც ავლენდა. სცენური „მიწის“ ასეთი გადაწყვეტა, მხოლოდ ტექნიკური თვალსაზრისით როდი იყო მნიშვნელოვანი, არამედ, იდეური თვალსაზრისითაც.

ამ ხერხზე რეჟისორი ასეთ განმარტებას იძლევა: „ამ უსიყვარულო პლანეტის სევდა არ უნდა გამორიცხავდეს სიცოცხლის შესაძლებლობას. მსახიობებმა უნდა შეძლონ გააადამიანებონ ეს უკაცრიელი, სასოწარკვეთილი დედამიწა, რომელიც შავ-იასამნისფერია მიწა-ტალახით, სილით, ლავით... რამდენადაც დედამიწა – სცენა უკაცრიელი და პირქუშია, იმდენად ის სავსეა სიცოცხლისა და ბედნიერების ფარული შესაძლებლობებით. სცენა ვიზუალურად უნდა იყოს საფუძველი, ადგილი, სადაც შეიძლება ითამაშო. თეატრი ჩვენთვის არის ხე, ქალაქი, თოკები, ძველი იატაკი, ძველი დაფა, ყველაფერი ლურსმნებში, ეს შექსპირისეული „წრე ხისაგან“, ცუდად შეკეთებული ხიდი, ეს ელისაბედისეული სცენის სახელწოდება ჩვენამდე, თუმცა შეცვლილი სახით, თუმცა საფუძველი იგივეა. ეს არის დასავლური თეატრი“.²

სტრელერს სპექტაკლში სხვადასხვა ეფექტის მისაღებად ტექნიკური პროგრესის მიღწევების კი არა, პირველყოფილი სათეატრო ტექნოლოგიის გამოყენება სურდა. ასეთი მიდგომა

¹ Il Piccolo teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. Milano, 1997. P. 46.

² Джорджо Стрелер, Театр для людей, М., 1984, стр. 10.

სიახლე იყო მაშინდელ იტალიურ თეატრში, მით უმეტეს, იმის ფონზე, როცა ახალი თაობის რეჟისორები ტექნიკური პროგრესის მიღწევების დამკვიდრებას ცდილობდნენ.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სიახლე „მეფე ლირის“ სცენურ ინტერპრეტაციაში, რომელსაც ჯორჯო სტრელერმა მიმართა. მან დააჯგუფა პერსონაჟები ასაკის, ხასიათების, ტიპაჟებისა და ერთმანეთთან ურთიერთობების მიხედვით. სტრელერს ასეთი განაწილება მნიშვნელოვნად მიაჩნდა. თავის ექსპლიკაციაში ის წერს: „მოხუცები აქ არიან – ლირი, გლოსტერი და კენტი (ის, სხვებთან შედარებით, ნაკლებად მოხუცია და ამასთან, გადაცმულია ისე, რომ უფრო ახალგაზრდულად გამოიყურება). აქ არის კიდევ ერთი მოხუცი – არენდატორი, რომელიც გამოჩნდება მხოლოდ ერთხელ, მაგრამ ის ემსახურება ორ ფრონტს - მოხუცებსა და ახალგაზრდებს, რომლებიც ასე მრავლად და ასეთი ველურები არიან. როგორ იქნება ეს გამოხატული „ნატურალურად“? - სვამს კითხვას სტრელერი და იქვე პასუხობს: (მოხუცი და ახალგაზრდა მსახიობები), თუ პირობითად არ არის მთავარი. მაგრამ, ორი მოხუცი, აქ როგორც მამონტები, ისე არიან, მკვირცხლ, მრისხანე და მუნწ ცხოველებს შორის, რომლებიც იცხოვრებენ მათ შემდეგ. მოხუცები მოძრაობენ ნელა, თითქოს დაყრუბულები არიან. საშინელია ამ ღრმა მოხუცებულობის სახე (ერთი ბრმაა, მეორე – შეშლილი. ლირი ამბობს, რომ „ის დაჭრილია ტვინში“), რომელიც გორავს ტალახში. ირგვლივ კი ირევანი ახალგაზრდები, ცხელი და ცივი ვნებებით. მხოლოდ ედგარია სხვა...”

რეჟისორი აქვე განმარტავს, რომ ედგარი თამაშიდან რომ გამოვიდეს, მაშინ მთლიანი სისტემიდან უნდა იყოს ამოვარდნილი. „უნდა შეიშალოს ჭკუიდან, რათა თვითონ დაიჯეროს, რომ თითქოს შეშლილია. უნდა გახდეს შეშლილი, ასაკისა და მდგომარეობის გარეშე. ის არავინ არ არის, მას არ ჰყავს არც მამა და არც დედა. შემდეგ, ის თანდათან ყალიბდება ვინმედ, მაგრამ ეს არ არის თვითონ. ის მხოლოდ ბოლოს იპოვის საკუთარ თავს, მაგრამ მამამისი მაშინ უკვე მოკვდება”.¹

¹ Джордж Стрелер, Театр для людей, М., 1984, стр. 36.

შექსპირი თხზავს პიესას, რომელიც წარმოადგენს არა მოხუცის, არა მოხუცებულობის, არამედ თაობის დრამას და არა ახალგაზრდული უმადურობის დრამას. ის ტოვებს მომავლის, ესე იგი, ახალგაზრდობისადმი დადებით პოლუსს, რადგან შექსპირმა იცის, რომ არ შეიძლება ცხოვრება გაჩერდეს, რომ ხვალინდელი დღე ეკუთვნის ახალ თაობას. არ დავივიწყოთ, რომ აქ კვდება ძალიან მოხუცი კაცი და ძალიან ახალგაზრდა ქალი. სპექტაკლის ფინალიც სწორედ ამ იდეით არის დატვირთული: ცხოვრების ორი პოლუსი, თითქოს სცენის ერთ მხარეს ახალგაზრდა ქალია, და მეორე მხარეს – მოხუცი, შუაში კი ეს „სფერო“ – ტალახისგან გამოძერწილი.

სტრელერი თავის ინტერპრეტაციაში ასევე ცალკე აჯგუფებს შემოიღებს: „აქ სამი შემოიღია: ლირი, ედგარი და ხუმარა. გრადაცია ასეთია: 1. ის, ვინც ნამდვილად ჭკუიდან იშლება (ყოველ შემთხვევაში, დროებით მაინც), მოხუცი მეფეა; 2. ის, ვინც თამაშობს, თითქოს შემოიღია. დროებით, ახალგაზრდა ჰერცოგია, რომელიც თითქოს შემოიღია, საბრალო ტომია; 3. ის, ვინც შემოიღია პროფესიულად და ეს სიგიჟე ცხოვრების ბოლომდეა. ეს ხუმარაა. პრობლემა ისაა, რომ ხუმარა პროფესიულად კი არის შემოიღია, მაგრამ შემოიღია თუ არა იგი საერთოდ? შექსპირის ეს პერსონაჟი ამ ტრიადის სამივე შემთხვევას აერთიანებს“.¹

ხუმარას მხატვრული სახის გააზრებაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სიახლე იყო „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის ისტორიაში. სტრელერი ამოდიოდა ელისაბედური თეატრის პრინციპებიდან. ხუმარა გახლდათ ნიღაბი, რაც თავისთავად სასაცილო იყო, ხოლო რომ გააცინო მაყურებელი, ამისთვის მსახიობმა ერთ-ერთ ხერხს – თავის მოგიჟიანებას უნდა მიმართოს. ან პერსონაჟი უნდა იყოს ნამდვილად გიჟი.

სტრელერი წერს: „ელისაბედურ ტრაგედიაში ხუმარა მრავალმნიშვნელოვანი ნიღაბია, რომელ მითოლოგიასთანაა დაკავშირებული – ეს სხვა საქმეა. ნიღბის როლში მას არა აქვს ასაკი და სქესიც კი (არლევკინი კაცია. მისი ქალი სმერალდინაა, მაგრამ სცენარების უმრავლესობაში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, არლევკინი სტერილური და უსქესოა)“.

¹ Джорджо Стрелер, Театр для людей, М., 1984, стр. 215.

სტრელერი აქ იშველიებს იტალიური თეატრის ტრადიციებს – ნიღბების კომედიას. „არლეკინი - მაგალითად, მოსამსახურეა სამუშაოს გარეშე. ზარმაცია, კმაყოფილდება ცოტათი, ვერაგია და ამავე დროს, კეთილი და ა. შ. ყველა ეს ფსიქოლოგიური თვისება უნდა ჰქონდეს ნიღაბს. ხუმარა თამაშობს ხუმარას როლს, ე. ი. მოსამსახურე, რომელიც თამაშობს მოსამსახურის როლს. ხუმარა განუწყვეტლივ ტრაგედიის ცენტრში და ამავე დროს, მის გარეთაა. ეს არის მისი ადგილი სცენაზე და სცენის გარეთ. შუამავლის როლი სცენას, მსახიობსა და მაყურებლებს შორის“.¹

სწორედ ამ მოტივაციით, სტრელერის სპექტაკლში, ხუმარასა და კორდელიას როლებს ერთი და იგივე მსახიობი, ოტავია პიკოლო ასრულებს.

სტრელერი თავის ჩანაწერებში აღნიშნავს: „ყველაზე რთულია დავინახოთ ხუმარა ტრაგედიის სტრუქტურის შიგნით. საერთოდ, „ლირი“ არსებობის ტრაგედიაა, თაობის ტრაგედიაა, რომელიც არ შეიძლება ჩაიკეტოს სიუჟეტის შიგნით. სიუჟეტი უბრალოდ ერთ-ერთი მისი კომპონენტია“.²

სტრელერის სპექტაკლში, ლირი გარეგნულად არ გამოიყურებოდა, როგორც მოხუცი დესპოტი. მასში იყო დემონური და დესპოტური. ლირი თავის თავს „მოსიყვარულე „მამას“ უწოდებს და ამ განცხადებაში არის სიმართლის მარცვალიც. სტრელერი ფიქრობდა, რომ „ყველაფერი ეს დაფარულია ფეთქებადი ხასიათით, ხელისუფალის დამახასიათებელი თამაშით, სიბერისა და სიკვდილის შიშით. ლირი მხოლოდ ბოლოს გამოამჟღავნებს თავის ასაკს: „ოთხმოცამდე“, რადგან ბოლოს ის ნამდვილად ოთხმოცის იყო, დასაწყისში კი არა. ლირი, არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გამოიყურებოდეს, როგორც დესპოტი მოხუცი, მაგრამ მასში უნდა იყოს რაღაც დესპოტური“.³ – წერდა რეჟისორი თავის ექსპლიკაციამი.

ჯორჯო სტრელერი სპექტაკლს პიესის მსგავსად, სცენა-პროლოგით იწყებს: მოხუცი მეფე ყოფს სამეფოს, გადასცემს თავის მიწიერ თავისუფლებას ქალიშვილებსა და მათ ქმრებს.

¹ Джорджо Стрелер, Театр для людей, М., 1984, стр. . 136.

² იქვე, გვ. 136.

³ იქვე, გვ. 137.

მას რჩება სხვა ძალაუფლება, რომელსაც ვერ შეეხები და ვერ წაართმევ. მას რჩება კიდევ ერთი – მამის ძალაუფლება. ის ყველას მამაა და არა მარტო თავისი ქალიშვილების.

ეს სცენა რეჟისორმა რიტუალს დაამსგავსა, რომელიც ძალევე სრულდება და მაცურებლის თვალწინ, რიტუალის მონაწილეები ჩვეულებრივ მოკვდავებად გადაიქცევიან.

პირველი ეპიზოდი მისტიკურ ხასიათს ატარებს. ამ დროს ავანსცენაზე ჩამოფარებული იყო ბადის მსგავსი, გამჭვირვალე ფარდა, როგორც გამყოფი რეალურ და ზღაპრულ-მისტიკურ სამყაროებს შორის. რიტუალის მისტიფიკაციურ განწყობას მუსიკალური ფონიც ამყარებდა. შორიდან ისმოდა გალობის მსგავსი სასულიერო მუსიკა. რიტუალი სამეფოს განაწილების დასრულებისთანავე სრულდებოდა, როდესაც „ამბოხებული“ კორდელია გამჭვირვალე ფარდას ხევდა და ავანსცენაზე – აქეთა სამყაროში გადმოდიოდა.

სპექტაკლის დასაწყისში ლირის ქალიშვილებს სრულებით არ ეტყობოდათ ფარისევლობა, განსხვავებით სტურუას სპექტაკლისაგან, ისინი გულწრფელები ჩანდნენ, ლირი კი – სრულიად მშვიდი და ბედნიერი, ვიდრე კორდელიამ არ გააღიზიანა და წონასწორობა არ დააკარგვინა. ლირის აფეთქება მისი იდილიის დარღვევამ გამოიწვია. ლირი მეფურ კონტროლს კარგავდა და გაშმაგებულ ცხოველს ემსგავსებოდა.

სტრელერს სურდა, პირველისცენა ჯადოსნურ-ზღაპრული ყოფილიყო, რაღაც გარდამავალი, საშუალო თამაშსა და რიტუალს შორის, „რომელშიც ყველას სწამს, ან არ სწამს და მხოლოდ მეფის სჯერა უსიტყვოდ, მაგრამ, რამდენად ღრმად? სცენა, სადაც არქაული ურთიერთობები შენარჩუნებულია, მხოლოდ ჩვევების გამო და ბოლო დღესასწაულს აღნიშნავენ მხოლოდ ტრადიციის გამო“.¹

ეს სცენა ჰგავდა სამყაროს, სადაც მოხუცები მარტოსულები არიან ახალგაზრდების ბრბოში, რომ წარსული თაობისაგან მხოლოდ ისინი (ლირი, გლოსტერი) დარჩნენ ტრადიციების ერთგული მსახურები.

რიგი საკითხების გადაწყვეტისას, რეჟისორი ეყრდნობოდა

¹ Джорджо Стрелер, Театр для людей, М., 1984, стр. 37.

ცხოვრებისეული რეალობის ასახვას, ერთგვარ ცხოვრების რიტუალს, როგორც თავისებურ ტექსტს, რომელიც არკვევს გმირების მოტივაციებს. ძალებს, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან რიტუალებს, კორდელია განასახიერებს.

სტრელერი ფიქრობდა, რომ „რიტუალი არ შეიძლება იყოს შეცვლილი, ან, მით უმეტეს, უარყოფილი. ის ჟესტებისა და სიტყვების საკუთარ ლოგიკას მიჰყვება. ეს არ არის ლირის გასართობად ჩაფიქრებული წარმოდგენა. ეს ის არის, რაც უნდა გაკეთებულიყო, რომ პრაქტიკულად სანქცირებული ყოფილიყო ლირის წასვლა. კორდელია არღვევს მთელ ამ ისტორიულად შექმნილ რიტუალურ კონსტრუქციას - თამაშს, ამასთან არღვევს გაუფრთხილებლად, მოულოდნელად“.¹

ბუნებრივია, ლირი უკვე მოტივირებული იყო კორდელიას დასასაჯელად და ის იწყებს ამ ოპერაციას. მის ნება-სურვილს წინვერავინაღუდგება. არცარავისაქვს სურვილი. ერთადერთი კენტი, რომელიც კორდელიასავით ისჯება.

სამეფოს გაყოფის სცენა დაძაბულ ატმოსფეროში გრძელდება, რომელიც უამრავ პირობითობას შეიცავს. სამეფო რუკა ქსოვილის გრაგნილია. მეფე მას შუაზე ხევს. შუაზე იხევს ავანსცენაზე ჩამოშვებული გამჭვირვალე ფარდაც, რომელიც სცენასა და პარტერს ერთმანეთისგან ჰყოფდა, რომელსაც ლირის ქალიშვილები დაეპატრონებიან და როგორც ახალგაზრდები თეთრეულს, კეცავენ მას.

სიმბოლურად, ეს ფარდა სამეფოა, ორად გაყოფილი და გახლეჩილი. სწორედ ამ ეპიზოდიდან იწყება სახელმწიფოს რღვევაც და ადამიანების გათავისუფლებაც. სწორედ ხელსაყრელ დროს ამოდიოდა პარტერიდან სცენაზე მომხიბვლელი ედმუნდი. თითქოს აქამდე მოთმინებით ელოდა ხელსაყრელ გარემოს, თავისი მიზნების განსახორციელებლად.

ცარიელ სივრცეში, რომელსაც პერსონაჟები ავსებდნენ, ყველა ბედნიერია და გამარჯვებული – კენტის, კორდელიასა და ლირის გარდა.

ტინო კარაროს მიერ წარმოდგენილ მეფე ლირს კორდელიას სამეფოდან გაძევებისთანავე ეტყობოდა, რომ

¹ Джорджо Стрелер, Театр для людей, М., 1984, стр. 11

აცნობიერებდა დაშვებულ შეცდომას. იკეთებდა სათვალეს, რაც სიმბოლურად იმის მაუწყებელი იყო, რომ უკვე უჭირდა რეალობის დანახვა და აღქმა. ამის მიუხედავად, გარეგნულად ლირი მეფურ დიდებულებას არ კარგავდა. ლირის გარეგნული მეტამორფოზა ქალიშვილებთან შეხვედრების შემდეგ იწყებოდა. ქალიშვილებთან კამათის შემდეგ, ის იხსნიდა სამეფო ატრიბუტიკას და გარბოდა სცენიდან მასხარასთან ერთად.

შინაგანი მეტამორფოზა კი ლირს გაცილებით ადრე დაეწყო. მაშინ, როცა მხსენლად მასხარა მოევლინა. მასხარა კორდელიას პირდაპირი ჩამნაცვლებელი აღმოჩნდა. კორდელიასა და მასხარას როლებს ერთი და იგივე მსახიობი - ოტავია პიკოლო ასრულებდა.

„თუ მე ვანდობ მასხარას და კორდელიას როლს ერთსა და იმავე მსახიობს, მივიღებ სცენაზე იმავე აღრევას, რომელიც იყო ელისაბედისეულ თეატრში“¹ – წერდა ჯორჯო სტრელერი.

თუმცა, ელისაბედურ თეატრში, პირიქით იყო. კორდელიას როლს კაცი ასრულებდა. ქალებს არ შეეძლოთ მაშინ სცენაზე ეთამაშათ. სტრელერი თვლიდა, რომ ეს პასაჟი ნამდვილი რევოლუცია იქნებოდა თანამედროვე იტალიურ თეატრში. ეს იქნებოდა შექსპირის ეპოქის თეატრალური ტრადიციებისა და ხერხების ერთგვარი აღორძინების მცდელობა. მაშინ ასეთი რამ თეატრში წარმოუდგენლად მიაჩნდათ.

სტრელერის ამ ხერხმა თავისებურად ახსნა პიესაში მასხარასა და კორდელიას მუდმივი მონაცვლეობის საკითხი, მასხარას მოულოდნელი გაუჩინარება.

სტრელერი წერდა: „არის რაღაც იდუმალი კავშირი მასხარას და კორდელიას შორის. მასხარა, რომელსაც უყვარს კორდელია და იტანჯება, როცა მას აძევებენ, უფრო კორდელიას მასხარა იყო, ვიდრე ლირის. მეორე მხრივ, მასხარა გვაიძულებს უფრო ძლიერად ვიგრძნოთ კორდელიას არყოფნა. მისი პირველი საყვედურები მეფესთან იგივეა, რაც კორდელიასი. მასხარა განუწყვეტელი სიკეთეა, რომელიც ყოველთვის რჩება – გაძევების შემდეგაც. მასხარასა და ლირს შორის არის ძნელად ასახსნელი კავშირი, რაღაც კუთხით,

¹ Strehler Gioegio, Per un Teatro umano, feltrinelli Editore, Milano, 1974. p. 9.

ნაზიც. მასხარა სიკეთეა, რომელიც რჩება ლირის გვერდით“.¹

ლირის სიგიჟის მერე, მასხარასთვის ადგილი არ არის. მასხარა ქრება მას შემდეგ, როდესაც ლირს სიგიჟემდე მიიყვანს. მისი როლი აქ მთავრდება. ახლა საჭიროა არა მასხარა, არამედ კორდელია. კიდევ ერთი საერთო ნიშანი მასხარასა და კორდელიას შორის: მასხარა, კორდელიასავით, თამამი, ექსცენტრული და ოდნავ აგრესიულია. ისიც, კორდელიას მსგავსად, ლირის განრისხებას იწვევს, თუმცა მეფე ბოლომდე უსმენს. მასხარა დასაწყისში ხისტია. მისია აქვს შესასრულებელი. მისი დაუცხრომელი მეცადინეობის წყალობით, ლირი წარსულისა და არსებული რეალობის გააზრებას იწყებს. მხოლოდ ამის შემდეგ ხდება მასხარა ლირიკული პერსონაჟი. ის სევდიან, ლირიკულ სიმღერებს მღერის.

მასხარას გამოჩენისთანავე, ლირი ბუზღუნა და დაუმორჩილებელ მოხუცს ემსგავსებოდა. ის, მთელი ცხოვრების განმავლობაში, სიმართლეს გაურბოდა და ბუნებრივია, მისთვის ძნელი იყო სიმართლესთან პირისპირ შეჯახება.

ლირთან იდენტიფიცირებული პერსონაჟი, სტრელერის სპექტაკლში, გლოსტერი გახლდათ. რეჟისორმა, გრიმის საშუალებით, მსახიობები ტინო კარარო და რენატო დე კარმინე გარეგნულად ერთმანეთს დაამსგავსა. გარდა ამისა, მათ ერთნაირად ეცვათ. ამ ხერხით რეჟისორი ხაზს უსვამდა ლირისა და გლოსტერის ცხოვრების პარალელიზმის იდეას (ბრუკის ინტერპრეტაციაში მთლიანად იგნორირებული იყო პარალელიზმის მოტივი).

ამ პერსონაჟების იდენტიფიკაციაზე ჯორჯო სტრელერი თავის დღიურში წერდა: „ადამიანად რომ იქცეს, ლირი გაივლის სიგიჟისა და სასოწარკვეთილების აქტიურ ფაზას. ძილის შემდეგ ის შეიგრძნობს ჭეშმარიტებას. გლოსტერი, სანამ ადამიანად ჩამოყალიბდება, გაივლის ფიზიკურად პასიურ სტადიას, მას შეუბრალებლად აზრმავებენ და მაშინ ისიც შეიცნობს ჭეშმარიტებას. ეს არის განსხვავება ფიზიკურ და სულიერ ტანჯვას შორის. ერთი „შეშლილია“, მეორე –

¹ Strehler Gioegio, Per un Teatro umano, feltrinelli Editore, Milano, 1974. p. 9-12

„ბრმა“¹. ასეთ დასკვნას აკეთებს რეჟისორი.

II მოქმედება ედმუნდ-ოსვალდის ხმაურიანი კონფლიქტით იწყებოდა, რომელსაც კონტრასტული ხასიათისა და განწყობის სცენა ენაცვლებოდა – ლირის მონოლოგი. სცენაზე უკუნი სიბნელე იყო. მხოლოდ ლირი გახლდათ განათებული. ლირში ახალი ადამიანი იზადებოდა. ლაპარაკობდა წყნარად, და რაც მთავარია, უსაზღვროდ სევდიანად. ეს ის ადამიანი იყო, რომელმაც არ იცოდა, რა არის სევდა, ცხოვრებისეული მელანქოლია.

მონოლოგს ტინო კარარო წყნარად და მშვიდად კითხულობდა. ეს კი გარკვეულ ეფექტს ახდენდა მაყურებელზე. შესრულების სისადავე, უბრალოება და უშუალობა მხატვრულ ტრაგიზმს აღწევდა. მსახიობი კი არ ტიროდა, არამედ თითქოს იღიმებოდა; ირონია ეპარებოდა, ოდნავ და შეუმჩნევლად. ამის შემდეგ მას მიასვენებენ, როგორც ცხედარს. ეს სიმბოლურ-მეტაფორული სცენაა. მეფე ლირი მოკვდა და წარსულს მიაბარეს.

ამ მოვლენების პარალელურად, ლირის სამეფო ინტენსიურად ირღვეოდა დაუსრულებელი დაპირისპირებისა და კონფლიქტების ფონზე. გაადამიანურებული ლირის გარემოცვა კი ფართოვდებოდა. მის ქალიშვილთა ვასალების რიგებს ერთგული მსახურები ხელიდან ეცლებოდა. ეს მოვლენები, სპექტაკლში კონტრასტული მიზასცენების მეშვეობით იყო ნაჩვენები. პირობითი, ეპიკური თეატრის პრინციპებით განხორციელებული სცენების შემდეგ ჯორჯო სტრელერი რადიკალურად ცვლიდა მსახიობთა თამაშის ხერხს და ის ერთგვარ რეალისტურ-ფსიქოლოგიურ დრამატიზმში გადაჰყავდა. განსაკუთრებული ემოციურობით გამოირჩეოდა ლირისა და კორდელიას შეხვედრისა და საფინალო სცენები.

ფინალში ლირი თეთრი ანაფორის მსგავს ხალათში გამოწყობილი გამოდიოდა. კოსტუმი, სიმბოლურად მის განწმენდილობაზე მიუთითებდა. ის უკვე არაფრით გამოირჩეოდა ჩვეულებრივი მოკვდავისაგან. ლირს, ცნობილი პერიპეტეიების გადალახვის შემდეგ, თითქოს

¹ Джорджо Стрелер, Театр для людей, М., 1984, стр. 34.

თმებიც კი გაუთეთრდა. ლირი და კორდელია ერთმანეთს ებოდინებოდნენ და ესიყვარულებოდნენ. კორდელიას სიკვდილი მოულოდნელი იყო ლირისთვის. როცა ყველაზე მეტად სჭირდებოდა ქალიშვილი, სწორედ მაშინ დაკარგა ის.

საფინალო ეპიზოდში, როცა ლირს მკლავზე გადაწვენილი კორდელიას ცხედარი შემოჰქონდა, სცენა ნამდვილ სასაფლაოს ჰგავდა. ლირი კი უკვე ნამდვილი სიგიჟის ახალ ფაზაში გადადიოდა. იგი ბოლომდე ვერ აცნობიერებდა მწარე რეალობას და იმედს არ კარგავდა, რომ კორდელიას სიკვდილისგან იხსნიდა. მის გაცოცხლებას შეეცდებოდა, წამოაყენებდა, ხელებს აუთამაშებდა. ლირი ფიქრობდა, რომ კორდელიას სძინავს, ამიტომ ცხედარს გვერდით მიუწვებოდა და მასთან ერთად დაიძინებდა, ალბათ სამუდამოდ.

სტრელერი ფინალში კორდელიას გატეხილ თოჯინას ადარებს და ლირს ბოლო ფრაზად ათქმევინებს: „შენ ჩამოგახრჩვეს, ჩემო საბრალო მასხარავ!“ რეჟისორი კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამდა კორდელიასა და მასხარას იდენტიფიკაციის საკითხს: „ლირის აღმოჩენა, რომ მისი კორდელია – ეს არის მასხარა – აქ ყველაფერია. თუ მასხარა ჩნდებოდა თეთრი კლოუნის სახით, კორდელია ამ სცენაში შავ კაბაში იყო ჩაცმული. როცა ლირი ეთამაშებოდა კორდელიას სხეულს, როგორც თოჯინას, კორდელიას სახე მასხარას მოგვაგონებდა“.¹

სპექტაკლი მუსიკალურად ჯორჯო სტრელერმა ორიგინალურად გადაწყვიტა. მუსიკალური გაფორმება ელისაბედური თეატრის ესთეტიკას დაუქვემდებარა (როგორც მთლიანი სპექტაკლის გადაწყვეტა). ერთი მხრივ, ეს იყო მუსიკალურ-ხმოვანი რიგი, ბუნებრივი, პირველყოფილი ხმებით. ხოლო, მეორე მხრივ, დიალოგის მუსიკალურობით.

სპექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებასთან დაკავშირებით, ჯორჯო სტრელერი წერდა: „შერეული გუნდი – მოლაპარაკე, მომღერალი და ე. ი. რაღაც სიტყვები. და რატომ გუნდი? უბრალოდ მეჩვენება, რომ არსებობს რაღაც მხარე ამ ტრაგედიის შეცნობაში, რომელიც მოითხოვს ადამიანურ ხმას მუსიკალური მხარდაჭერის სახით. ხმები, ინსტრუმენტის ხმის ან ხმაურის მსგავსი. ეს არის გუნდი არაადამიანური?

¹ Джорджо Стрелер, Театр для людей, М., 1984, стр. 22.

ადამიანური, რომელიც ხდება არაადამიანური: ხმა, რომელიც იწყებს ჟღერას როგორც გმინვა, იავნანური, ცხოველური ყმუილი და ა. შ. არაფერია ადამიანის ხმაზე პლასტიკური და უკეთესი. მაგალითად, რიტუალის სცენა ლირთან ერთად, სასახლის პირებთან და ქალიშვილებთან ერთად. სადღესასწაულო, თითქმის ეკლესიის გუნდი. ამასთან, უნდა მოვერიდოთ გადამეტებულ კონკრეტულ ისტორიულ დახასიათებას, მაგრამ არც დავივიწყოთ ის“.¹

სპექტაკლში მუსიკალური წყობა ეტაპობრივად ძლიერდებოდა და ბოლოსკენ ქაოტურ კაკაფონიად იქცეოდა. ისმოდა ბგერები, ხმაური, ჟღერდა გუნდი, რაც ქმნიდა უწესრიგობას. უწესრიგობა კი ცივი და მათემატიკური იყო.

სპექტაკლის კონცეფციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ატრიბუტი განათება გახლდათ, რომლის პარტიტურაც კონტრასტის პრინციპზე იყო აგებული. მკვეთრ, თვალისმომჭრელ და გამჭოლ შუქს უკუნი სიბნელე უპირისპირდებოდა. სპექტაკლის მხატვრული განათება ლოგიკურ კავშირში იყო წარმოდგენის მუსიკალურ გაფორმებასთან. მკვეთრი მუსიკალურ-ხმოვანი რიგის ჟღერადობისას, ნათელი შუქი ანათებდა შავ სცენას, ხოლო, ბუნებრივი სტიქიების გახმოვანებისას, სცენას მბჟუტავი შუქი მოეფინებოდა.

სტრელერისთვის მნიშვნელოვანია მკვეთრი კონტრასტი ხასიათებს შორის, რომელიც გამოიხატებოდა მუსიკალური რიგის, განათების პრინციპისა და სცენური სივრცის გადაწყვეტისას. რეჟისორი შემდგომ დადგმებში აგრძელებდა ამ მიმართულებით ძიებებს, რომელიც კარგად გამოიყენა 1974 წელს დადგმულ ანტონ ჩეხოვის „ალუბლის ბაღში“.

სტრელერის შემოქმედების რუსი მკვლევარი, თეატრმცოდნე ვიქტორ გურჩენკო ასკვნის, რომ „სტრელერის მეთოდის განსაკუთრებულობა და მთელი სირთულე ისაა, რომ ეპოსი და ლირიკა, კოსმოსი და ყოფა მის თეატრში არის ორგანული ნაწილი, როგორც ერთი მთლიანობა“²...

შესაბამისად, მითი და რეალობა მის სპექტაკლებში

¹ Джорджо Стрелер, Театр для людей, М., 1984, стр. 176.

² Гурченко Виктор, „Опыт Стрелера“, Статья из книги - Стрелер Джорджо, Театр для людей, М., 1984, стр. 47.

ერთდროულად არსებობენ, რაც კონტრასტს კი არ ქმნის, არამედ სინთეზურ თანაცხოვრებას. სტრელერის „მეფე ლირში“ კონფლიქტიფორმებსა და გამომსახველობითხერხებს შორის კი არა, სიტუაციებს შორისაა. ეს პასაჟი ერთ-ერთი იმ უმნიშვნელოვანეს ნიშანთაგანია, რომელიც სტრელერს სხვა რეჟისორებისგან გამოჰყოფს და განასხვავებს.

მუშაობის ასეთი მეთოდი ჯორჯო სტრელერს ბევრ სირთულესა და წინააღმდეგობას უქმნიდა, მაგრამ მან ყველა ბარიერი გადალახა და დაძლია. როგორც მკვლევრები მიიჩნევენ, შექსპირის „მეფე ლირი“ რეჟისორის შემოქმედებაში ამის ნათელი მაგალითია.

თავი IV

„მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის ანალიზი ქართულ სცენაზე, მე-19 საუკუნიდან რობერტ სტურუას სპექტაკლ „მეფე ლირის“ დადგამამდე

შექსპირის პიესების სცენურ ხორცშესხმას ძალზე დიდი ტრადიცია აქვს საქართველოში. ქართული სამსახიობო ხელოვნება მდიდარია შესანიშნავი მხატვრული სახეებით, რომლებიც შექსპირის პიესების მრავალრიცხოვან დადგმებში შეიქმნა. ამდენად, საუკუნენახევრის განმავლობაში მის დრამატურგიაზე რეჟისორთა და მსახიობთა მთელი თაობები აღიზარდა. XX საუკუნის მიწურულს კი, მან ქართულ თეატრს არაერთხელ მოუტანა გამარჯვების სიხარული საერთაშორისო ასპარეზზე.

ქართული თეატრის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე შექსპირის გააზრება სხვადასხვაგვარად ხდებოდა. მასში რეჟისორები თავიანთი ეპოქის სუნთქვასა და დროის გამოძახილს ჰპოვებდნენ.

საქართველოში შექსპირის შესახებ პირველ ცნობებს XIX საუკუნის I ნახევარში ვხვდებით, მაგრამ მისი პოპულარობა უშუალოდ დაკავშირებულია ქართული თეატრალური კულტურის ზრდასთან.

„ქართული თეატრი მწვავედ განიცდიდა რეპერტუარის ნაკლებობას და XIX საუკუნის ლიტერატურისა და თეატრის მოღვაწეები სრულიად ლოგიკურად მიმართავდნენ შექსპირს, როგორც დრამატურგს, რომლის მხატვრულ მსოფლმხედველობითი პოზიციები მეტად ნათესაური და სასიცოცხლო იყო თვით ქართული კულტურისათვის“.¹

XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან მოყოლებული, შექსპირი სისტემატურად ითარგმნება ქართულად. თუმცა, პირველი თარგმანები ვერანაირად ვერ სწვდებოდა შექსპირის გენიალობის მასშტაბებს. თეატრისა და ლიტერატურის მოღვაწეებმა, იმ მდარე თარგმანებშიც კი, „ინტუიციით

¹ ყიასაშვილი ნ., წინასიტყვაობა წიგნში „ქართული შექსპირიანა“, ტ.1., თბ., 1959. გვ.9.

იგრძნეს რენესანსის უდიდესი პოეტის სიდიადე და გენიალობა“.¹

შექსპირის პიესის პირველი ქართული თარგმანი ეკუთვნის დიმიტრი ყიფიანს. მან 1841 წელს ფრანგულიდან თარგმნა „რომეო და ჯულიეტა“. ამას მოყვა ლავრენტი არდაზიანის მიერ 1858 წელს რუსულიდან თარგმნილი „ჰამლეტი“. შექსპირის პიესების კლასიკურ თარგმანს საფუძველი ჩაუყარეს ილია ჭავჭავაძემ და ივანე მაჩაბელმა. ეს იყო იმ ვრცელი, მრავალფეროვანი და საინტერესო შემოქმედებითი ხაზის დასაბამი, რომელიც შექსპირის „მეფე ლირმა“ განვლო ქართულ სცენაზე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ერთობლივ თარგმანს თავისი პრეისტორია აქვს, დამოუკიდებლად, როგორც ივანე მაჩაბლის, ისე ილია ჭავჭავაძის ბიოგრაფიაში.

„მეფე ლირის“ თარგმნას ივანე მაჩაბელი 1873 წლის გაზაფხულზე შეუდგა იმ მიზნით, რომ „გამდიდრებდა ქართულ ლიტერატურას და თეატრის ფეხზე წამოყენებას შეუწყობდა ხელს, რადგან შექსპირის ხეირიანი თარგმანი მანამდე არ იყო“.²

ილია ჭავჭავაძესაც განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა „მეფე ლირისადმი“. XIX საუკუნის 60-იან წლებში, მან პიესის ცოცხალი სურათებიც დადგა და ლირის როლიც, სცენის მოყვარებთან ერთად, თვითონ შეასრულა. ილიას ტრაგედიის ბოლომდე თარგმნა შთააგონა აირა ოლდრიჯის თამაშით გამოწვეულმა აღფრთოვანებამ. იგი პეტერბურგში შეხვდა ძალზე ახალგაზრდა ივანე მაჩაბელს (ამ დროს 16 წლის იყო) და ერთობლივი მუშაობის შედეგად, „მეფე ლირის“ თარგმანზე მუშაობა საბოლოოდ 1874 წელს დასრულდა, რომელიც პირველად სრული სახით დაიბეჭდა ჟურნალ „კრებულში“ (1874, #10.).

გაზეთი „დროება“ წინასწარ აუწყებდა ქართველ ხალხს: „ილია ჭავჭავაძეს და ივანე მაჩაბელს გაუთავებიათ მეფე ლირის თარგმანიო.“³ 1877 წელს მათ მიერ თარგმნილი ტრაგედია ცალკე წიგნადაც დაიბეჭდა, კომენტარებითურთ.

ილიასაგან განსხვავებით, მაჩაბლის ინტერესი შექსპირის

¹ ჭელიძე ვ., გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება - ივანე მაჩაბელი, თბ., 1968. გვ.77.

² იქვე გვ. 66.

³ გაზეთი „დროება“, 1874., 8 მარტი.

მიმართ „ლირით“ არ შემოსაზღვრულა. მას სხვა პიესების გენიალური თარგმანები მოჰყვა.

„ახალი ქართული ლიტერატურისათვის მაჩაბლისეული თარგმანები ისეთივე მნიშვნელოვანი ფაქტია, როგორც ძველი ლიტერატურისთვის იყო სახარების თარგმანი“.¹ – წერს ლიტერატურათმცოდნე გივი გაჩეჩილაძე.

მაჩაბელი მხოლოდ კი არ თარგმნის სიტყვებს, არამედ ასახავს შექსპირის ნაწარმოებში მოცემულ მხატვრულ სინამდვილეს. მას შემდეგ, რაც „ლირის“ თარგმანი მოველინა ქართულ ლიტერატურას, „ქართველმა გემოვნებაგახსნილმა მკითხველმა პირველად განიცადა შექსპირის გენიის ძალა. აღტაცება მით უფრო დიდი იყო, რომ ყველა გრძნობდა შექსპირის თარგმანის საკითხი საბოლოოდ გადაიჭრა და ამას გარდა საერთოდ, კლასიკური ლიტერატურის თარგმნის საქმესაც ჩაეყარა მყარი საფუძველი“.²

„მეფე ლირი“ იყო არა მარტო პირველი თარგმანი, არამედ შექსპირის პირველი პიესა, რომლის დადგმაც ილია ჭავჭავაძემ განიზრახა ქართულ სცენაზე, მაგრამ ის მაშინ (XIX საუკუნის 60-იან წლებში) მხოლოდ სურათების სახით განხორციელდა. შემთხვევითი არ იყო „მეფე ლირით“ ილიას „ახირება“, რადგან იგი აშკარად გრძნობდა, რომ ტრაგედიის არსი სცილდება შვილების უმადურობის თემას, რომელიც საფუძვლად უდევს ფაბულას.

„სიყვარული გაქრა, მეგობრობა დაემხო, ძმა ძმაზე აღსდგა, ქალაქში შფოთია და არეულობა, სოფლებში განხეთქილება, სასახლეში – ღალატი, მამა შვილს შორის კავშირის დარღვევა“³ – გლოსტერის ამ სიტყვებში ილიამ შეიგრძნო XIX საუკუნის II ნახევრის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების ანალოგია. იგი შეეცადა თავისი ხალხისთვის შექსპირის მეშვეობით ეჩვენებინა, რომ პიროვნული თვითნებობა ცხოვრებას ომად აქცევს.

ამდენად, ილიამ „მეფე ლირი“ გაიაზრა დროის მოთხოვნების შესაბამისად. კლასიკოსი შემოქმედის ენით შეეცადა „დალაპარაკებოდა“ საკუთარ ხალხს და

¹ გაჩეჩილაძე გ., ივანე მაჩაბელი, „ქართული შექსპირიანა“, ტ.2, თბ., 1964. გვ. 63.

² ჭელიძე ვ., გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება - ივანე მაჩაბელი, თბ., 1968. გვ. 77.

³ შექსპირი უ., დრამები, ორ წიგნად (თარგმანი ვ. ჭელიძის), თბ., 1971. გვ.27.

დაეფიქრებინა ერის შვილნი იმაზე, თუ რა ტრაგედია მოაქვს შურს, ღალატს, ურთიერთდაპირისპირებას ქვეყნისათვის. ლირის ქართულ სცენაზე ინტერპრეტაციისას, პირველ ხანებში, ძირითად საყრდენს წარმოადგენდა ეროვნული ერთიანობის მძაფრი შეგრძნებისა და დესპოტიზმის თემა.

„მოხუცი დესპოტი მხოლოდ თავისთავზე გამოცდის შემდეგ შეიგრძნობს იმ წყობილების საზარელ უსამართლობას, რომელიც თვითონვე შექმნა და განამტკიცა. საკუთარ ტანჯვაში უნათლდება მას გონების თვალი და ესმის სიმართლის ხმა“.¹

ქართველი ერი არაერთხელ მდგარა საკუთარი, თუ გადამთიელი დესპოტი ხელისუფალის ზეწოლისა და მკაცრი ცენზურის ქვეშ. ლირის მხატვრულ სახეში რეჟისორების ერთი შტო (ახმეტელი, სტურუა) სწორედ დესპოტ, გათავხედებულ, განდიდებულ ხელისუფალს მოიაზრებს, რომელიც, „ოცნებით ღმერთებს უტოლდება, გადააბიჯა შესაძლებლობების ზღვარს და მოინდომა თავისი ძალაუფლების ადამიანის სულზე გავრცელება“.²

შექსპირის სცენურ ისტორიაში გამოიყოფა ორი ტენდენცია: „ერთის მხრივ, როცა სპექტაკლი იდგმება მსახიობებისათვის, სამსახიობო ძალებით ან რეჟისორის მიერ და მეორე, როცა პიესას ასცენიურებს რეჟისორი, რომელსაც გააჩნია ამ პიესის საკუთარი ინტერპრეტაცია და რომელსაც ექვემდებარება მსახიობები და სპექტაკლის დამდგმელი ჯგუფის წევრები... უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ორი ტენდენცია, რომელიც ერთმანეთში მონაცვლეობს, შექსპირის გასცენიურების ძირითადი განმსაზღვრელია ქართული თეატრის ისტორიაში“.³ შექსპირის „მეფე ლირის“ სცენური განსხეულების ეს ხაზები მთლიანად თავსდება თეატრში სხვადასხვა დროს გამოვლენილი საერთო ტენდენციებისა და მიმართულებების კონტექსტში.

XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში, როცა

¹ გაჩეჩილაძე გ., შექსპირის შემოქმედების ხალხურობის საკითხისათვის, „ქართული შექსპირიანა“, ტ.1., თბ., 1959. გვ. 52.

² მარო ს., შექსპირი და უძველესი მითები, „ქართული შექსპირიანა“, ტ.3, თბ., 1973. გვ. 70.

³ ხეთაგური ლ., შექსპირი ქართულ სცენაზე (სადიპლომო შრომა), თბ., 1986. გვ.3.

ჯერ კიდევ მკვეთრად და მყარად არ იყო ჩამოყალიბებული რეჟისორის პროფესია და თეატრში წამყვანი როლი მსახიობს ეკავა, სპექტაკლები იდგმებოდა კონკრეტული მსახიობის ბენეფისისათვის. მაყურებლის წინაშე წარმოდგენილ პიესას თავად ბენეფიციანტი ირჩევდა და სპექტაკლის იდეურ გადაწყვეტას, შესაბამისად, მსახიობები განსაზღვრავდნენ. „ლირი“ საბენეფისოდ არაერთხელ აურჩევიათ კოტე ყიფიანსა და ვალერიან გუნიას, თუმცა მათ არჩევანს გაცილებით მეტი და მნიშვნელოვანი ფუნქცია ჰქონდა.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან, როცა ქართულ თეატრში მოღვაწეობას იწყებენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი, ყალიბდება უნივერსალური რეჟისურის თეატრი, როცა ყველა და ყველაფერი ემორჩილება რეჟისორს. ქართული თეატრის განვითარების ამ ეტაპზე ორივე რეჟისორი შეეცადა „მეფე ლირის“ განხორციელებას, მაგრამ, რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ მათ პიესაზე მუშაობა შეწყვიტეს.

XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან თეატრში კვლავ მსახიობები ლიდერობენ. 40-იან წლებში ლირის როლი განასახიერეს ალექსანდრე იმედაშვილმა და აკაკი ხორავამ. 1949 წელს რუსთაველის თეატრში მოდიან ახალგაზრდა რეჟისორები: მიხეილ თუმანიშვილი და აკაკი დვალიშვილი. 50-იან წლებში ისინი ქმნიან ახალი ესთეტიკით გამსჭვალულ სპექტაკლებს. 60-იანი წლებიდან კი სადავეებს რუსთაველის თეატრში რეჟისორები იღებენ ხელში (მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუა) და შესაბამისად იდგმება ე.წ. ანსამბლური „მთლიანი სპექტაკლები“, როცა წარმოდგენის თითოეული კომპონენტი ერთ იდეასა და აზრს ემყარება.

ასეთი სპექტაკლების რიგში შედის მიხეილ თუმანიშვილის, გიგა ლორთქიფანიძის, რობერტ სტურუასა და დავით დოიაშვილის ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული მსოფლმხედველობით დადგმული „მეფე ლირი“ სხვადასხვა თეატრის სცენაზე. თუ შევეცდებით შევქმნათ „მეფე ლირის“ დადგმების დიაგრამა, აღმოვაჩინთ გარკვეულ კანონზომიერებას ამ პერიოდებსა და საქართველოს ისტორიის კონკრეტულ ეპოქალურ მოვლენებს შორის. ამის შედეგად იკვეთება, რომ „ლირის“ ყოველი დადგმა ჩვენში

ისტორიულად რთულ, დამაბულ პერიოდს ემთხვევა. ამ დამაბულობის ხასიათიდან და ხარისხიდან მომდინარე, იცვლება შექსპირის პიესის არამარტო მხატვრულ-ესთეტიკური, არამედ კონცეპტუალური წყობაც. აქედან, „ერთი ხაზი ემთხვევა აღმავალ ენერგიულ ქმედითობას, მეორე ამ პრობლემებით დამძიმებულ დეპრესიულ მდგომარეობას“.¹

„მეფე ლირი“, ქართულ ენაზე თარგმნის დღიდან დღემდე ქართულ სცენაზე მხოლოდ შვიდჯერ განხორციელდა. ამ სცენურ ინტერპრეტაციათა უმრავლესობა ქართულ თეატრმცოდნეობაში მიჩნეულია ე.წ. წარუმატებელ სპექტაკლებად, თუმცა, მათ თავიანთი წარუშლელი კვალი დატოვეს არა მარტო ქართულ სასცენო შექსპირიანაში, არამედ ჩვენი თეატრის ისტორიაშიც.

ამასთან, „ჩვენი დასაყრდენი უნდა გახდეს ყოველივე ის, რამაც გაუძლო დროის ფაქტორს, ობიექტური დაშემთხვევითი გარემოებების ჩათვლით“.²

ჩვენი მოკრძალებული მიზანია გავარკვიოთ, თუ რა კონკრეტულ ისტორიულ პირობებში იდგმება შექსპირის „მეფე ლირი“ ქართულ თეატრში და რამდენად აისახება მასში ეპოქის სუნთქვა; რა ფაქტორები განაპირობებდა ამ პიესის დადგმასა და ამა თუ იმ ინტერპრეტაციის წარმატებასა და მარცხს; რა ღირსებებით გამოირჩეოდა მთელი რიგი დადგმები; ასევე, თუ რა კონკრეტული ადგილი უჭირავს „მეფე ლირის“ სცენურ ვერსიებს ქართული თეატრის ისტორიასა და სათეატრო აზროვნების განვითარებაში.

¹ კორძია მ., შექსპირის შემოქმედებასთან დაკავშირებული საკითხები, (ხელნაწერის უფლებით), დაცულია ავტორის პირად არქივში, თბ., 1999. გვ. 37.

² ხეთაგური ლ., ექსპერიმენტიდან ბაროკომდე ქართულ თეატრში., ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1996., #1-2. გვ. 75.

„მეფე ლირი“ XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში

XIX საუკუნის II ნახევრიდან სამშობლოს უბრუნდებიან „თერგდალეულები“, რომლებიც სათავეში უდგებიან ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას. საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენა – ამ ისტორიული მისიის შესრულება იყო ახალი თაობის უპირველესი საზრუნავი, რომლის ლიდერიც ილია ჭავჭავაძე გახლდათ. XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან საქართველოში დიდი ცვლილებები ხდება. ეს შეეხო სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა სფეროს.

„განახლების სიო დაჰქროდა ყელგან, ახალი ნაკადი შეიჭრა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ეკონომიკასა და პოლიტიკაში. გამძაფრდა ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის. გამწვავდა საზოგადოებრივი ურთიერთობა, წარმოიქმნა ამ ურთიერთობათა ახალი ნორმები, წინააღმდეგობათა რთულმა პროცესმა მოიგვა არა მარტო სოციალური ფენები, მის ორბიტაში მოექცა მთელი საზოგადოება, რომელიც ნებსით თუ უნებლიეთ ჩართული აღმოჩნდა ფარულ თუ აშკარა კონფლიქტში. ამ დროს ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ის, რომ მაღლდება ეროვნული თვითშეგნება“.¹

1879 წელს, ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით და მთელი ქართული საზოგადოებრიობის უშუალო ძალისხმევით, შესაძლებელი გახდა ქართული თეატრის აღდგენა. ჩამოყალიბდა „მუდმივი სცენა“. ეს კი ნიშნავდა, რომ „გაჩნდა დიდი ტრიბუნა, რომელსაც გამორჩეული როლი უნდა შეესრულებინა ეროვნულ მოძრაობაში. რა შეადგენდა მის მთავარ ფუნქციას? – ქართული ენის დაცვა და განვითარება. ეროვნული თვითშეგნების ამაღლება, საგანმანათლებლო როლის შესრულება, ესთეტიკური აღზრდა“.²

ილია შეეცადა თეატრი გამოეყენებინა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის რუპორად, რაც გახდა ქართული თეატრის არსებობის მთელი არსი, უპირველესი

¹ კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები., თბ., 1982. გვ.43.

² კიკნაძე ვ., ეროვნული მოძრაობა და ქართული თეატრი, ჟურნალი „ხელოვნება“, 1991, #4. გვ. 127.

საზრუნავი, უმთავრესი ფუნქცია. თითქმის ორი საუკუნე საქართველოს არსებობა უხდებოდა რუსული სისტემის პირობებში. თვით ეს ფაქტი, თავისებურად განსაზღვრავდა ქართული თეატრის ცხოვრების მიზანს. ილია ჭავჭავაძე ყველანაირად ცდილობდა შეენარჩუნებინა თავისი ეროვნული მეობა, რაც შეიძლება მეტად დაახლოებოდა ხალხს, მეტად გამოხმაურებოდა ერის სიხარულს თუ მწუხარებას, რაც მოახერხა კიდეც. „თავი და პირველი წადილი ჩვენი თეატრის მეთაურთა ის უნდა ითქვას, რომ თეატრის სცენას დაეტყო ეროვნული ხასიათი და შესაფერისი მიმართულება“¹ – წერდა ვალერიან გუნია.

ქართულმა თეატრმა პირნათლად შეასრულა ეროვნული მისია - ერისა და ხალხის სამსახურში ჩადგა. ამ ბრძოლაში, თავიანთი სტატიებითა თუ პრაქტიკული საქმიანობით, ჩართული იყო პროგრესულად მოაზროვნე საზოგადოების ყველა წევრი. ილიამ კარგად იცოდა, რომ: „სცენა არის ის ადგილი, სადაც შესაძლებელია ის ცეცხლი დაანთო, რომელიც გრძნობას გამოაცოცხლებს, გონებას გამოაფხიზლებს“², მაგრამ ილიას კარგად ესმოდა ისიც, რომ მიზნის მისაღწევად „იაფფასიანი ვოდვეილები და კომედიები აღარ გამოდგებოდა. დღის წესრიგში დადგა სარეპერტუარო პოლიტიკის შემუშავება, რომლითაც შესაძლებელი გახდებოდა „ახალ“ ისტორიულ პირობებში სასცენო ხელოვნების განვითარება ფართო განზოგადების, მასშტაბური ხასიათების შექმნის, მისი სოციალურ-ისტორიული და ზნეობრივი არსის სიღრმისეული გახსნის გზით“³.

ამ მოთხოვნების შესაბამისი ეროვნული დრამატურგია ფაქტობრივად არ არსებობდა, მახვილი კეთდებოდა უცხოური „კლასიკური მემკვიდრეობიდან“ საუკეთესო ქმნილებათა ათვისებაზე, რაც ხელს შეუწყობდა თეატრს სრულფასოვნად განეხორციელებინა თავისი ძირითადი იდეურ-აღმზრდელობითი ამოცანა – ქცეულიყო „ცხოვრების

¹ კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი თეატრის შესახებ (კრებული ახმეტელი), თბ., 1956. გვ. 50.

² ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ (შემდგენელი ნ. გურაბანიძე), თბ., 1955. გვ. 22.

³ ურუშაძე კ., შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1986., #4. გვ. 56.

სარკედ“, „ზნეობის ჭეშმარიტ სკოლად“.¹

ამ მხრივ საუკეთესო საშუალება აღმოჩნდა შექსპირი, რადგან მასში ერთდროულად შეიძლებოდა ეროვნული იდეოლოგიის გატარებაც და ქართული სასცენო ხელოვნების ნაკლოვანი მხარეების გამოვლინებაც. „მუდმივი სცენის“ ოთხწლიანი ისტორიის განმავლობაში, ზემონახსენები მოთხოვნების შესაბამისად, უკვე განხორციელებულია შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“, „ჰამლეტი“, დავით ერისთავის „სამშობლო“, ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“, ალექსანდრე ყაზბეგის „არსენა“. ილია თეატრის მოღვაწეებისაგან მოითხოვდა ღრმად ჩაწვდომოდნენ მოცემულ ისტორიულ ეპოქას, მოენახათ მათში წამყვანი ტენდენციები, სწორად ამოეცნოთ ხალხის სულისკვეთება“.²

ეროვნული ინტერესებისათვის ბრძოლის საშუალებათა რკალში შექსპირი თავიდანვე მოექცა. ამ მხრივ, კიდევ ერთი წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო 1883 წელს „მეფე ლირის“ სცენაზე გაცოცხლება.

პიესის თარგმანის დასრულების შემდეგ, ჯერ კიდევ, „მუდმივი სცენის“ დაარსებამდე, „მეფე ლირის“ დადგმის სურვილი გამოთქვეს მამია გურიელმა, დავით ერისთავმა და ნინო ორბელიანმა, მაგრამ მათ სურვილს წინ აღუდგა ილია ჭავჭავაძე, რადგან თვლიდა, რომ ასეთი რთული ნაწარმოების განხორციელებას განსაკუთრებული მომზადება სჭირდება. ამასთანავე, „მეფე ლირი“ უნდა გამხდარიყო კიდევ ერთხელ აღდგენილი ქართული პროფესიული თეატრის სამომავლო პერსპექტივის განმსაზღვრელი. „ლირს“ მაქსიმალურად უნდა გამოეკვეთა ახალბედა ქართველ არტისტთა შემოქმედებითი პოტენცია.

სწორედ ამიტომ, 1879 წელს, ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენის პირველი დღიდან, ილია ჭავჭავაძე იწყებს ფიქრს „მეფე ლირის“ სცენურ ხორცშესხმაზე. მას ხომ „არც ერთი უცხოური ნაწარმოებისადმი არ გამოუჩენია

¹ ურუშაძე კ., შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1986., #4 გვ.56.

² კიკნაძე ვ., სივრცე თეატრისა, თბ., 1975. გვ.33.

ისეთი ცხოველი ინტერესი, როგორც „მეფე ლირისადმი“.¹ როგორც ჩანს, ილია ჭავჭავაძე ყველაზე მეტად შექსპირის პიესაში ხედავდა ეროვნული მოძრაობის იდეური ხედვის საყრდენებს. ამასთანავე, ილიას აზრით, ლირის ტრაგედია, ეხმიანებოდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერთა მისწრაფებებსა და ოცნებადქცეულ სურვილებს. „მეფე ლირიც“ მტკივნეულ საკითხებს ეხებოდა, რასაც ილია მისი ეპოქის ამოცანად მიიჩნევდა და ეხმაურებოდა თავის წერილებში.

შექსპირის XIX საუკუნის საქართველოსთან სიახლოვემ ათქმევინა მას „ივერიის“ ფურცლებზე – „შექსპირი ღვიძლი შვილია XIX საუკუნის“.² ილიას განსაკუთრებული დამოკიდებულება, მიდგომა აღნიშნული საკითხისადმი იქიდანაც ჩანს, რომ მან პიესის პირველი სცენური ვერსიის შექმნისას საქმეში ჩართო საზოგადო მოღვაწეები – მამია გურიელი, მიხეილ ბებუთაშვილი, დიმიტრი ყიფიანი, ივანე მაჩაბელი, აკაკი წერეთელი და სხვები. ილია უშუალოდ ხელმძღვანელობდა „მეფე ლირის“ სცენაზე განხორციელების პროცესს; მასთან შეთანხმების საფუძველზე წყდებოდა ნებისმიერი უმნიშვნელო დეტალიც კი. ცნობილია, რომ ლირის როლის განხორციელება ილია ჭავჭავაძემ დიმიტრი ყიფიანს შესთავაზა.

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია დიმიტრი ყიფიანის წერილი ილია ჭავჭავაძისადმი, რომლითაც ირკვევა ამ „პროექტის“ განუხორციელებლობის მიზეზები. დიმიტრი ყიფიანი ილიას სთხოვდა, ნება მიეცა, თავად მას ეთარგმნა მხოლოდ ლირის როლი, რაზეც, ბუნებრივია, მთარგმნელებისაგან მტკიცე უარი მიიღო. ამის შემდეგ, ლირის როლის პირველი შემსრულებლის შერჩევის მიზნით, გამოცხადდა კონკურსი. კონკურსანტებს „მეფე ლირის“ III მოქმედების მე-3 სურათი – წყევლის სცენის მონოლოგი – მხატვრულად უნდა წაეკითხათ.

¹ გუგუნიავა ლ., შექსპირი და XIX საუკუნის II ნახევრის ქართველი მოღვაწეები, „ქართული შექსპირიანა“, ტ.3, თბ., 1972. გვ. 224.

² იქვე; გვ. 225.

ილიამ „ლირის“ შემსრულებელთა შესარჩევ კონკურსში მონაწილეობა შესთავაზა კოტე ყიფიანს, რადგან სწორედ მასში ხედავდა ლირის როლის საუკეთესო შემსრულებელს.

ჯერკიდევ ახალგაზრდა მსახიობზე ილია წერდა: „ყიფიანი საკმაოდ ღონიერი ნიჭია, და ნიჭს გარდა დახელოვნებული არტისტიც არის, ნიჭი და ხელოვნება აუცილებელი საჭიროებად არის კარგი არტისტისათვის. იშვიათია შემთხვევა, რომ მან თავის სათანამო ოდესმე გააფუჭოს, რაც არ უნდა არ შეესაბამებოდეს“.¹

თავად კოტე ყიფიანი კი ლირის როლზე დანიშნვის ისტორიას ასე იგონებს: „ილიამ, 1879 წლის გიორგობისთვეში დამიბარა თავის სახლში და მითხრა, რომ შენ უნდა იკისრო მეფე ლირის როლის შესწავლაო, კონკურსი ჩატარდება. ლირს ამზადებდნენ დავით ერისთავი, მამია გურიელი და ყარაშვილი. ვინც უკეთესად იტყვის წყევლის ლექსს – მან უნდა ითანამოს ლირი. შენ შეგნებული კაცი ხარ და მოამზადე როლი ისე, როგორც გესმის, ნურა კრიტიკოსის თხზულებას, ნურა რეცენზიას ლირზედ ნუ წაიკითხავ, თორემ აგერევა გზა და კვალი. თვითონ შენით უნდა შექმნა ლირის ხასიათი და მერწმუნე უკეთესად გამოგვივა“.²

დიმიტრი ყიფიანმა კი შვილს ურჩია: „აილე წიგნები, გარს შემოიწყვე და რაც სადმე წერია როლის ხასიათზე, სხვადასხვა არტისტების შეხედულებაზე, ყოველი რეცენზია და კრიტიკა გადაიკითხე, რომ შენ თვითონ შეგეძლოს შექმნა ლირის ხასიათი“.³

კოტე ყიფიანი გატაცებით შეუდგა ლირის როლის შესწავლას და კონკურსშიც მიიღო მონაწილეობა. კონკურსი, რომელიც ილიას სახლში ჩატარდა, ერთი დღე გაგრძელდა. ლირის როლის შემსრულებლის უფლებებოლო კონკურსანტმა, კოტე ყიფიანმა მოიპოვა იმ ჟიურის გადაწყვეტილების საფუძველზე, რომლის შემადგენლობაშიც შედიოდნენ: ილია ჭავჭავაძე, რაფიელ ერისთავი, ივანე მაჩაბელი, მიხეილ

¹ ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ (შემდგენელი ნ. გურაბანიძე), თბ., 1955.

გვ. 66.

² ყიფიანი კ., მოგონებები, წერილები, თბ., 1964. გვ. 27.

³ ყიფიანი კ., ჩემი არტისტული თავგადასავალი, ჟურნალი „ფასკუნჯი“, 1909, № 14. გვ. 29.

ბებუთაშვილი, ალექსანდრე ჰალბი (რუსული თეატრის ხელმძღვანელის მამა).

თეატრმცოდნე ეთერ დავითაია მიიჩნევს, რომ: „კოტე ყიფიანი სამეტყველო აპარატის ტექნიკით კი არ ხიზლავდა მსმენელებს, არამედ შინაგანი განცდით გადმოსცემდა გმირის სულიერ განწყობილებას“.¹ თავად მსახიობის თქმით, მისი გამარჯვება განაპირობა იმან, რომ დავით ერისთავი კითხულობდა დიდი პათოსით, მამია გურიელი კი სიტყვების უცნაური ტკეპნითა და გაგრძელებით. ორივეს აკლდა თეატრალური მიხვრა-მოხვრა, მეტადრე გურიელს. ასე რომ, გამოცდის დროს, რომელსაც ძალიან ბევრი დაესწრო ილიას სახლში, ერთხმად გამოაცხადეს „მეფე ლირად“.² ეს იყო 1879 წლის დეკემბრის მიწურულს.

იმის ფონზე, თუ რა მცირე დროს ანდომებდნენ რეჟისორ-ორგანიზატორები აღდგენილი ქართული პროფესიული (მუდმივმოქმედი) თეატრის პირველ პერიოდში სპექტაკლების დადგმას (ჩვეულებრივი მოვლენა იყო ახალი სპექტაკლის მომზადება ერთი ან ორი კვირის შუალედში), „მეფე ლირზე“ მუშაობას ყველაზე მეტი დრო დასჭირდა. კონკურსის შედეგის გამოცხადებიდან, „ლირის“ პრემიერა მხოლოდ ოთხი წლის შემდეგ გაიმართა.

ცნობილია, რომ ილია ჭავჭავაძის, ივანე მაჩაბელისა და მიხეილ ბებუთაშვილის ხელმძღვანელობით, სპექტაკლი ასი რეპეტიციის შემდეგ წარმოადგინეს. თუმცა, არსებობს კოტე ყიფიანის მოგონებაც: „დავიწყეთ რეპეტიციები ბებუთაშვილის ხელმძღვანელობით და 60 რეპეტიციის შემდეგ ვითამაშეთ „ლირი“, ჩვენმა წარმოდგენამ მშვენივრად ჩაიარა, 1880-ში თუ 1881-ში კარგად აღარ მახსოვს. ის კი ვიცი, რომ ჯერ თბილისში ვითამაშეთ, შემდეგ ქუთაისსა და ბათუმში“.³

ქართველ თეატრმცოდნეთა უმრავლესობა (ვასილ კიკნაძე, პაოლა ურუშაძე, ეთერ დავითაია, ლია გუგუნივა და სხვები), ქართულ სცენაზე „მეფე ლირის“ პირველი დადგმის თარიღად მიიჩნევს 1883 წლის 16 თებერვალს.

¹ დავითაია ეთ., კოტე ყიფიანი, თბ., 1975. გვ. 161.

² ყიფიანი კ., ჩემი არტისტული თავგადასავალი, ჟურნალი „ფასკუნჯი“, 1909, №14. გვ. 28.

³ გაზეთი „თემი“, 1912., №64.

მათი მოსაზრება ძირითადად ეფუძნება პრესას, სადაც მითითებულია პრემიერების (და რიგითი წარმოდგენების) კონკრეტული თარიღი. პრესაზე დაყრდნობით ირკვევა, რომ „ლირი“ 1883 წლის სეზონში სულ სამჯერ წარმოდგინეს – 12, 16, 19 თებერვალს.

ქართული ინტელიგენცია დიდი ინტერესით ელოდა „მეფე ლირს“ სცენაზე. საზოგადოებამ ტრაგედიის დადგმა არამარტო კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარ მნიშვნელოვან მოვლენად აღიქვა, არამედ საზოგადოებრივ მოვლენადაც. გაზეთი „დროება“ შიშს გამოთქვამდა ამ რთული პიესის დადგმის გამო: „ვნახოთ, როგორ ჩაივლის ხვალ „მეფე ლირი“, შექსპირის ერთი უძნელესი ნაწარმოებთაგანი. ვნახოთ, ხომ არ გაკადნიერდა ჩვენი ნიჭიერი არტისტი ყიფიანი, რომ ესეთი ძნელი პიესა აირჩია ბენეფისისათვის და ესეთ ძნელ როლს როგორიც ლირისაა, მოკიდა ხელი“.¹

„მეფე ლირის“ პრემიერა დაემთხვა ქართულ თეატრში მიმდინარე რეფორმებს. თავად ის ფაქტი, რომ „ლირი“ ასი (ან 60) რეპეტიციის შემდეგ წარმოადგინეს, რაც სამ თვეზე (ან 2 თვეზე) მეტი დროა, მიუთითებს არა მხოლოდ იმაზე, რომ შექსპირის დადგმას უდიდესი პასუხისმგებლობით ეკიდება ქართული თეატრი, არამედ იმაზეც, რომ ქართულ თეატრში ფეხს იკიდებს რეპერტუარული თეატრი, ე.წ. მაგიდასთან მუშაობის მეთოდი.

იმ დროის ქართული თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე დიდ პრობლემად, რამაც „მეფე ლირშიც“ იჩინა თავი, თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე მიიჩნევს ანსამბლურობის საკითხს. „იმდენად ძლიერი იყო კერძო სკულპტურების, აქტიორული ინდივიდუალიზმის ინსტიტუტი, რომ სცენაზე ხშირ შემთხვევაში, მთავარი გმირის გარდა, თითქმის ყველაფერი იძირებოდა „საერთო პლანში“. ეს იყო რეჟისურის ყველაზე დიდი საზრუნავი“.²

ამ მხრივ, კოტე ყიფიანი სამაგალითო რეჟისორად ასახელებს მიხეილ ბებუთაშვილს. მსახიობის აზრით, რეჟისორს დისციპლინაც ჰქონდა და მსახიობთანაც იცოდა

¹ გაზეთი „დროება“, 1883, იანვარი, №33.

² კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982. გვ. 52.

მუშაობა, თუმცა სპექტაკლის ცენტრში კოტე ყიფიანი, როგორც არტისტი რომ იდგა, კარგად ჩანს ქვემოთ მოყვანილ, გაზეთ „დროებაში“ გამოქვეყნებული კორესპონდენციებიდანაც. მაგრამ „ლირზე“ მუშაობაში ძალზე აქტიურად მონაწილეობდა მიხეილ ბებუთაშვილი, როგორც არა მხოლოდ სპექტაკლის ორგანიზატორი, არამედ რეჟისორ-შემოქმედი.

იგი „მსახიობებთან ერთად, ზედმიწევნით ამუშავებდა თვითოეულ სახეს. ყიფიანი ითვალისწინებდა რა მასზე დაკისრებული ამოცანის სირთულეს, გულმოდგინედ სწავლობდა ლირის ხასიათს“.¹ თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე ასახელებს იმ კომპონენტებს, რომლებითაც სპექტაკლის რეჟისორი ხელმძღვანელობდა: „წარმოდგენის მთლიანობაში დანახვა, ანსამბლის გრძნობა, სცენოგრაფიის როლის ამაღლება, პატარა როლის შესრულებისთვის დიდი მნიშვნელობის მინიჭება, „მსახიობთა ყურადღება“, „სიჩუმის მოსმენა“, „ურთიერთ შეთანხმება“ – ყველაფერი ეს რეჟისორულ გადაწყვეტაზე მიუთითებდა“.² მაგრამ, ყოველივე ეს მხოლოდ ჩანასახის სახით არსებობდა. იმხანად, თეატრში ლიდერი ჯერ კიდევ, მაინც მსახიობი იყო.

ამას გულისხმობს მკვლევარი პაოლა ურუშაძე, როცა წერს: „ქართული სცენა იმხანად ჯერ კიდევ გზა გასაყარზე იდგა და გარკვეული რისკის წინაშე იმყოფებოდა, რათა არ გაემეორებინა ბევრი მისი თანამედროვე თეატრის სავალალო გამოცდილება. ამ არასახარბიელო პერსპექტივის ნიშნები კი იშვიათად როდი იჩენდა თავს სპექტაკლების უმწიფრობასა თუ გაუმართაობა-დაუხვეწაობაში. ამას ერთვოდა მსახიობის რეპერტუარის სირთულეც, რაც ყოველთვის არ იძლეოდა მსახიობის მიერ ერთხელ მიგნებულის დამუშავებისა და განმტკიცების საშუალებას, როლზე მუშაობის დროს შეძენილი სასცენო გამოცდილების გადამუშავების საშუალებას“.³

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მიხეილ

¹ ურუშაძე პ., შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1986, № 4. გვ. 58.

² კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982. გვ. 84.

³ ურუშაძე პ., შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1986, № 4. გვ. 57.

ბებუთაშვილის რეპეტიციები „იმ დროისათვის წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო და ამავე დროს საინტერესო შედეგსაც აღწევდა. ამას მოწმობს სპექტაკლის მხატვრული დონე“.¹

აქედან გამომდინარე, საინტერესოა, რა შედეგი მოჰყვა მიხეილ ბებუთაშვილისა და კოტე ყიფიანის ერთობლივ „ლირს“, რას უწუნებდა მას კრიტიკა, რა საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები ჰქონდა ყიფიანისეული ლირის სამ სცენურ ვერსიას (1883-1899-1902 წწ.); რა როლი შეასრულა აღნიშნულმა სპექტაკლმა ქართული თეატრის განვითარების მომდევნო ეტაპზე და რამდენად იქონია გავლენა შექსპირის შემდგომი დადგმების გააზრებაზე. ჩნდება სურვილი, აღვადგინოთ ამ დადგმების მხატვრული ღირსებები. იქნებ, მართლაც იყო მასში კოდირებული ეროვნული ერთიანობის, თავისუფლების თემა და რა ფორმით იყო იგი გამოხატული სპექტაკლში.

ამ მოსაზრებებზე პასუხს მოგონებებსა და იმდროინდელ პრესაში თუ მოვიძიებთ. 1883 წლის დადგმაზე პუბლიკაციების გაცნობისას, აშკარა ხდება, რომ დამდგმელი ჯგუფის მოწადინების მიუხედავად, „მეფე ლირმა“ ვერ გაამართლა საზოგადოების იმედები. არადა, სპექტაკლის წარმატება ასეთი ხანგრძლივი მომზადების შემდეგ, თითქოს საეჭვო არ უნდა ყოფილიყო. მით უმეტეს, რომ ამ დროს ქართულ თეატრში საუკეთესო ძალებია თავმოყრილი – კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი, ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა, ნატო გაბუნია, ლადო მესხიშვილი, მაგრამ სპექტაკლმა საერთო აღიარება მაინც ვერ მოიპოვა.

მაგალითად, გაზეთი „დროება“ წერდა: „ყიფიანმა თავისი ბენეფისისთვის დადგა „მეფე ლირი“, მაგრამ ვაი ამისთანა დადგმას. ჩვენ მაყურებელნი შეგვაწუხეს და თითქმის ამ საღამოს სრულად დაგვავიწყეს ყველა ის დამსახურება, რაც ჩვენს დრამატულ დასს მიუძღვის ქართული თეატრის საქმეში, სუფლიორს სიმწრის ოფლი ადინეს და თვითონაც შერცხვნენ – გარდა თვითონ მობენეფისესი კოტე ყიფიანისა

¹ არველაძე ნ., სტანისლავსკის მეთოდი და ქართული სცენის ოსტატთა მოსაზრებები სარეპეტიციო პროცესებზე, კრებულში „მეგობრობა“, თბ., 1979. გვ. 223.

(ლირი), კოტემესხისა (ხუმარა), მაკოსაფაროვისა (კორდელია), რომელთაც იცოდნენ თავიანთი როლები და გვარიანადაც ითამაშეს. სხვები ისეთი საზარელი სანახავი იყვნენ სცენაზედ, რომ მაყურებელს სურვილი მოსდიოდა - ნეტავი ერთი ცოცხით გამაყრევინა ესენი გარეთო. ვასო აბაშიძე, რომელიც მაგალითის მომცემი უნდა იყვეს, სიტყვა-სიტყვით იმეორებდა სუფლიორის სიტყვას, როგორც გაკვეთილის არმცოდნე შეგირდი¹.

ამდენად, მიხეილ ბებუთაშვილის სარეჟისორო მუშაობის ზემოხსენებული პროგრესული თვისებების მიუხედავად, საბოლოო შედეგი საკმაოდ მძიმე აღმოჩნდა. მაინც, რა ფაქტორებმა განაპირობა „მეფე ლირის“ მარცხი სცენაზე? ვფიქრობ, მასში თავი იჩინა იმ ეპოქის ქართული თეატრის ყველა პრობლემამ. კომედიური პლანის მსახიობებმა ვერ დაძლიეს შემოქმედებითი ამოცანები, მათ ვერ შეძლეს შეექმნათ ტრაგიკული და დრამატული სახეები. შექსპირის დრამებისათვის საჭირო იყო დიდი ტემპერამენტისა და დიაპაზონის მქონე ტრაგიკოსი მსახიობები, რომელთა ნაკლებობას ქართული თეატრი ძლიერ განიცდიდა - „ამ დროისთვის ასეთი რთული ნაწარმოების დადგმა ქართულ თეატრში ნაადრევად იყო, ახალგაზრდა მსახიობებისათვის (კოტე ყიფიანი ამ დროს 34 წლისაა. ლ.ჩ.). ამ ტრაგედიის გმირთა ტვირთი მეტის მეტად მძიმე უნდა ყოფილიყო და აკი ვერც აზიდეს“².

გარდა იმისა, რომ მსახიობებმა ასეთი სერიოზული მომზადების მიუხედავად (რაც ას რეპეტიციაში გამოიხატა), ვერ დაძლიეს გმირთა ხასიათები და ტექსტი ვერ გაითავისეს, სპექტაკლის წარმატებას ხელს უშლიდა მიხეილ ბებუთაშვილის „რეჟისორობი პარტიტურა“, რაც ძირითადად პიესის არასწორ მონტაჟში გამოვლინდა (ინახება თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში). სარეჟისორო ეგზემპლარში აღნიშნულია მთელი რიგი გამოტოვებული მნიშვნელოვანი ადგილები, რამაც დრამატურგიული ლოგიკა დაარღვია. გაპარული იყო ისეთი

¹ გაზეთი „დროება“, 1883, №37, 19 თებერვალი.

² დავითაია ეთ., კოტე ყიფიანი, თბ., 1975. გვ.164.

ლაფსუსები, რომლის მიხედვითაც გაურკვეველი რჩებოდა, თუ რატომ დათხარეს გლოსტერს თვალები, ან რა გზა გაიარა ედმუნდმა თავისი ბნელი ზრახვების მისაღწევად. აღარ ჩანდა ბრმა გლოსტერის „თვალის ახელა“, აქედან ირკვევა, რომ ე.წ. გლოსტერის ხაზი სპექტაკლში მთლიანად იგნორირებული გახლდათ. ცალკეული ეპიზოდების გარდა, შეკვეცილი იყო მონოლოგები.

„ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ სანიმუშოდ თარგმნილმა „მეფე ლირმა“ ვერ გაიმარჯვა ქართულ სცენაზე, სწორედ ეს კუპიურები უნდა იყოს, – აღნიშნავს ლია გუგუნავა, – დაუკავშირებელი და წყვეტილი ტექსტი ხშირად სრულ გაუგებრობას იწვევს. ასეთი შემოკლების გამო არა მარტო სიუჟეტი მახინჯდება, არამედ პერსონაჟთა დახასიათებაც, რაც ბუნებრივია ხელს უშლიდა მსახიობთა წარმატებასაც“.¹

ძალზე მკაცრი პუბლიკაცია გამოქვეყნდა გაზეთში „შრომა“: „სამწუხაროდ, უნდა გავსტყდეთ, რომ ჩვენი წინასიტყვაობა „ლირის“ სცენაზე დამარცხებაზე აღსრულდა. არაერთხელ გვითქვამს, რომ ჩვენი დრამატული დასი ჯერ კიდევ იმდენად უსუსურია, რომ მას არ შეუძლია იმისთანა დრამების წარმოდგენა – სადაც პიესაში ბევრი მოქმედი პირია და როლების შესწავლის გარდა, პიესას გაგებაც უნდა... მსახიობებმა არ იცოდნენ როლები, ყველაზე მეტად ეს ვასო აბაშიძეს ეტყობოდა, იგი კომიკოსია და ედგარის ტრაგიკული როლის თამაში არც კი შეეძლო და მიკვირს როგორ იკისრა“.²

თუ მთლიანად სპექტაკლის მიმართ უარყოფით შეფასებაში კრიტიკა შედარებით ერთსულოვანი იყო, კოტე ყიფიანის თამაშს ქომაგნიც გამოუჩნდნენ და მათ შორის, ილია ჭავჭავაძე. „კოტე ყიფიანი ღონიერი ნიჭი და დახელოვნებული არტისტი რომ არის, კარგად ჩანდა ლირის როლშიც. ძნელად შეხვდება კაცს, რომ კოტე ყიფიანმა გააფუჭოს როლი რაც არ უნდა არ შეესაბამებოდეს. მას აქვს ნიჭი და მიდრეკილება სხვა კაცად გარდაქმნისა“.³

¹ გუგუნავა ლ., შექსპირი საქართველოში, „ქართული შექსპირიანა“, ტ. 2, თბ., 1964. გვ. 157.

² გაზეთი „შრომა“, 1883., №8. გვ. 3.

³ ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ (შემდეგნელი ნ. გურაბანიძე), თბ., 1955. გვ. 66.

თუმცა, მან არაერთი გასათვალისწინებელი შენიშვნაც გამოთქვა: „ბევრს უმლის ბატონ ყიფიანს, რომ ზოგჯერ ენა ებმის და სიტყვებს ბოლომდე ყლაპავს. ჩვენის ფიქრით ეს ისეთი ზადი არ არის, რომ ყიფიანმა ყური ათხოვა, არ აიცილოს. ერთი ნაკლოვანება კი დევნაქვს, რომელზედაც მსურს მისი ყურადღება მივიქციოთ: მეტად ხშირად და უადგილო ადგილას იცის ხელებისა და თითების უთავბოლო მოძრაობა. ე.წ. მიმიკა სახსარია მხოლოდ სიტყვით გამოთქმული აზრით შესავსებელი, თუ ცალკე აზრის მოძრაობით გამოხატვის იმისთანა აზრისა, რომლის გამოთქმაც „მიმიკით“ უფრო მკაფიო და მჭრელია, ვიდრე სიტყვით“.¹

1899 წელს ვალერიან გუნიამ შეაფასა ქართული თეატრის მიერ განვლილი გზა, სადაც შეეხო კოტე ყიფიანის, როგორც მსახიობის, ღირსებებსა და ნაკლოვან მხარეებს. მისი აზრით, „ყიფიანის ღირსებაა როლების საფუძვლიანი შესწავლა და შეგნება, მომზადება როლისა. ყიფიანისაგან წარმოდგენილი ხასიათი ყოველთვის შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე, ეს ნიშანია მისი შრომისა და ბეჯითობისა“.²

თუმცა, ვალერიან გუნია გვერდს არ უვლის ყიფიანის „სუსტ წერტილებს“ – „მისი ნაკლი დრამატულ როლებში არის ერთგვარად გატარება პათოსიანი ადგილებისა, ერთნაირი ხმის აწევ-დაწევა, განრისხება ყველა დრამატულ როლში ყიფიანის მიერ ერთნაირად იხატება, თუმცა გარეგნული შეხედულება და ხმა ხელს უწყობს ყველა როლისათვის, განსაკუთრებით ხანში შესული კაცებისათვის“.³

ახალშექმნილი ქართული დრამატული დასისათვის, რომელიც განებივრებული არ იყო მაყურებლის სიყვარულით, უთუოდ მძიმე იქნებოდა მკაცრი განაჩენის მოსმენა, მაგრამ მის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ დასმა და ხელმძღვანელობამ ყურად იღეს კრიტიკის მკაცრი ხმა და სპექტაკლს სერიოზულად მოჰკიდეს ხელი. „მეფე ლირი“ რეპერტუარში დატოვეს და მასზე მუშაობა განაახლეს. შეიცვალა რამდენიმე როლის შემსრულებელი – ვასო აბაშიძეს ლადო მესხიშვილი ჩაენაცვლა, მაკო საფაროვას – ნუცა ჩხეიძე – პირველი

¹ ყიფიანი კ., მოგონებები, წერილები, თბ., 1964. გვ. 95.

² იქვე, გვ. 95

³ გუნია ვ., კრებული, თბ., 1983. გვ. 56.

ქართველი ტრაგიკოსი ქალი.

„კოტე ყიფიანმა გული არ გაიტება და ხელი არ აიღო ამ დიდებულ როლზე. იგი გრძნობდა იმ შინაგან ძალას, რომელიც საკმარისი იყო როლის დასაძლევად. ამიტომაც 16 წლის შემდეგ კვლავ იგივე როლით წარსდგა საზოგადოების წინაშე“.¹

ამჯერად, სპექტაკლს წარმატება ხვდა წილად, რაც რამდენიმე წლიანი ფიქრისა და შრომის შედეგად იქნა მიღწეული.

1899 წელს, კოტე ყიფიანის საბენეფისოდ წარმოდგენილი „მეფე ლირი“, რომლის დამდგმელი რეჟისორები ამჯერად იყვნენ: ვასო აბაშიძე და კოტე მესხი (ლირი – კოტე ყიფიანი, კორდელია – ალექსანდრე კარგარეთელი, ხუმარა – კოტე მესხი, ედგარი – ლადო მესხიშვილი, კენტი – გიორგი არადელ-იშხნელი, გლოსტერი – ვალერიან შალიკაშვილი), გაცილებით მეტი ღირსებით გამოირჩეოდა, ვიდრე წინა რედაქცია. თუ 1883 წელს წარმოდგენილი „ლირის“ შემთხვევაში, როგორც ისტორიულ ფაქტს ჰქონდა მნიშვნელობა, ვიდრე მხატვრულ მოვლენას, 1899 წლის ახლებური ინტერპრეტაცია მხატვრული ღირსებებით უფრო გამოირჩეოდა (წარმოდგენა გაიმართა 1899 წლის 7 იანვარს).

ამ სპექტაკლში მონაწილეობისთვის, ქუთაისიდან სპეციალურად ჩამოვიდა ლადო მესხიშვილი, რომელმაც ედგარის როლი განასახიერა. ამით იგი გვერდში ამოუდგა კოტე ყიფიანს. პრესაზე დაყრდნობით ირკვევა, რომ ამჯერად ქართული თეატრისაგან საზოგადოებამ მიიღო, რაც ძალზე სურდა, მაგრამ მოლოდინი ნაკლები ჰქონდა.

„ჩვენ არ მოველოდით, თუ ქართველნი მსახიობნი ამდენ ხელოვნურ შთაბეჭდილებას და ესთეტიკურ სიამოვნებას აღძრავდნენ მაყურებელთა შორის, როგორც ეს მოახდინეს კოტე ყიფიანმა, ლადო მესხიშვილმა და კოტე მესხმა, თავისი როლების კეთილსინდისიერი ასრულებით“², – აღნიშნავს პრესა.

დადგმით აშკარად გამოჩნდა, რომ ქართული თეატრი

¹ დავითაია ეთ., კოტე ყიფიანი, თბ., 1975. გვ. 165.

² გაზეთი „ივერია“, 1899, №6.

ახალ საფეხურზე ავიდა და კიდევ უფრო ზევით მიისწრაფოდა. დასში უკვე გამოჩნდნენ დახელოვნებული დრამატული არტისტები, რომელთაც შეეძლოთ შექსპირული გმირების ვნებებთან შებმა. სპექტაკლის დამდგმელები ცდილობდნენ ჩაწვდომოდნენ პიესის არსს და მსახიობებისათვისაც ახლობელი, გასაგები გაეხადათ ის. ძირითადი აქცენტი მთავარი გმირის – ლირის სულიერ ტრაგედიაზე იყო გადატანილი. როგორც „პატივყრილ ხელმწიფეზე, უბედურ მამაზე და შეურაცხყოფილ ადამიანზე“.

რეცენზენტი „ივერიაში“ წერდა: „სამივე მხარე მისი არსებობისა ერთმანეთზე ისეა გადამბული, როგორც ღამე დღეზე და მათი გამოსახვა აუცილებელ მოვალეობას შეადგენს ლირის შემსრულებლისათვის“.¹ თუმცა, ავტორი იმასაც დასძენს, რომ მსახიობს შეუძლია ლირის ხასიათის რომელიმე დეტალს დაუთმოს ჯეროვანი ყურადღება და განაზოგადოს.

კოტე ყიფიანი ლირს ხატავდა შეურაცხყოფილ მოხუცად, რომლის ჭაღარა, წელთა სიმრავლე არ დაინდო კაცთა ცდუნებამ, ვერაგობამ. მსახიობი, როგორც ჩანს, ცდილობდა ერთ ზომად გაეპიროვნებინა მეფეც, მამაც, ადამიანიც. გაზეთ „თემში“, უცნობი ავტორი წერდა: „ამ მეფის ცხოვრების კონტრასტი, მისი უკიდურეს წერტილამდე მიყვანილი სულის ბრძოლა, მძიმე განსახორციელებელია სცენაზე. უნდა ვთქვა, რომ კ. ყიფიანი არცერთ როლში არ ყოფილა ასე ნამდვილი, ილუზიის გამომწვევი, როგორც ეს 7 იანვარს იყო. შესანიშნავი მისი გამოანგარიშებული ზომა მოქმედებისა, თანდათან გაძლიერება სულისკვეთებისა და შინაგანი ბრძოლის გამოთქმა“.²

თუმცა, ეთერ დავითაია თვლიდა, რომ „კოტე ყიფიანმა თავის ლირში ხაზი გაუსვა შექსპირის გმირის ხასიათის სამივე ძირითად მომენტს – სამფლობელო დაკარგული მეფის, მშობლიური გრძნობაშელახული მამის და შეურაცხყოფილი მოხუცის განცდებს. კოტე ყიფიანის ღირსება ის იყო, რომ იგი ეკუთვნოდა ლირის შემსრულებელთა იმ უმცირესობას, რომლებმაც სრულიად მართებულად შეძლეს თანამედროვე

¹ გაზეთი „ივერია“, 1899, №6.

² გაზეთი „თემი“, 1899, 9 იანვარი.

გმირში სამივე მომენტი გაეერთიანებინათ“.¹

ყველა რეცენზენტი აღიარებს, რომ კოტე ყიფიანს გრიმიც და ტანსაცმელიც გმირისთვის შესაფერი ჰქონდა. კოტე ყიფიანი, ლირის მეორე ვერსიის შესრულებისას, უკვე დახელოვნებული, გამოცდილი არტისტი იყო. მის გვერდით საპატიო ადგილები დაიმკვიდრეს ლადო მესხიშვილმა და კოტე მესხმა. კრიტიკა ერთხმად აღნიშნავდა ამ სამეულის წარმატებას.

„რას მივაწეროთ, თუ არა განსაკუთრებული მსახიობის ალღოს როლის განხორციელებისას, რომ თითქმის ყოველი ამონაკვეთის ლადო მესხიშვილისა ედგარის როლში ჟრუანტელს გგვრის, – წერდა ილია ზურაბიშვილი „ივერიაში“, ინენ-ის ფსევდონიმით. – „მგზნებარე სული და დრამატული ნიჭი მესხიშვილისა სავსებით გამოხატა მან. შემლილობა ედგარისა და მისი სიგლახ-სიბეჭავე მარტივად, მკაფიოდ აღნიშნა სახის მოძრაობით, თუ უაზრო ხტუნვა-გრეხით. მეტად გრძნობა ამშლელი იყო მისი და გლოსტერის შეხვედრა, როცა იმის გულში გრიგალსავით იღვიძებს სურვილი მოეხვიოს მამას და შეუმსუბუქოს ტანჯვა, მაგრამ გარემოებათა წყალობით იძულებულია თავი შეიკავოს, აღძრული გრძნობა გულში ჩაიკლას“.²

კრიტიკამ საქებარი სიტყვები არ დაიშურა კოტე მესხის მიმართაც, რომელიც მასხარას როლს ასრულებდა: „მესხის ხელოვნება როლის გათვალისწინებაში, შეგნებაში და მისი სასცენო გამოცდა ქართულ თეატრში ეჭვგარეშე იყო. ხუმარას ორგვარობა ე.ი. მასხარას გარეგნული შეხედულება და ბრძნული შინაარსი, ცრემლში ნარევი სიცილი ზედმიწევნით გადმოგვცა. სხვა ვინმემ, რომელსაც არ ძალუძს სერიოზულად შეგნება როლისა, ცდილობდა ოხუნჯობა წინ წამოეყენებინა და საზოგადოებაში სიცილი გაემრავლებინა. კოტე მესხი კი, როცა ბრწყინვალე ოხუნჯობას იტყოდა, სახის გამომეტყველება, მიხვრა-მოხრა იმგვარი ჰქონდა, რომ გვაჩვენებდა მე თვითონვე ვგრძნობ მწარე სიმართლეს, სიცხადე გულს მითუთქავსო“.³

¹ დავითაია ეთ., კოტე ყიფიანი, თბ., 1975. გვ. 165.

² გაზეთი „ივერია“, 1899, №6.

³ იქვე,

კოტე ყიფიანის ლირმა ვერ გაითვალისწინა იმ დროის „მგლური ბუნება და ჰუმანიზმი მოითხოვა იმ ადამიანებისაგან, ვისაც მისი არ ესმოდა. მეფე ლირისათვის გაუგებარი იყო ის, რასაც მასხარა და კენტი ხედავდნენ, ამიტომაც ბრმად დაკარგა ყოველივე, რაზეც ემყარებოდა მისი ძლიერება. თვითონვე გალესა დანა, რომლითაც უწყალოდ დასერეს მისი სათნო გული“.¹

სამეულის (ყიფიანი, მესხიშვილი, მესხი) წარმატების მიუხედავად, სპექტაკლს არ მოკლებია კრიტიკა. რეცენზენტები ერთხმად აღნიშნავდნენ, რომ; „წარმოდგენას ძალიან ეტყობოდა ურეჟისორობა“, რაც შეეხება მთავარსა და მეორეხარისხოვან როლებს, ისინი შესაბამისად ვერ იყვნენ „ანსამბლში“ და ა.შ. სერიოზული ნაკლოვანებების მიუხედავად, „მეფე ლირის“ ეს მორიგი დადგმა მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ჩაითვალოს ქართული თეატრის ისტორიაში, არა მხოლოდ როგორც ფაქტი, არამედ როგორც მხატვრული მოვლენა.

1902 წელს „მეფე ლირის“ დადგმა განსაკუთრებული სიახლითა და ახალი მიგნებებით არ გამოირჩეოდა წინა წარმოდგენებისაგან. თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ პრესის ყურადღება პირველად მიიქცია კორდელიას მხატვრულმა სახემ, რომელსაც ვინმე ლეჟავა ასრულებდა. „ცნობის ფურცელი“ წერდა: „დასაწყისი მშვენიერი იყო კორდელიასი. ახალგაზრდა მსახიობმა მდიდარი გრძნობა და თანდაყოლილი მორცხვობა თავდაბლობა გამოამჟღავნა“.²

საინტერესო მხატვრული სახეები ყოფილა სვიმონიძე (ედმუნდი) და ივანიძე (ედგარი), რაც შეეხება თავად კოტე ყიფიანს: „საუკეთესოდ შეასრულა ყიფიანმა ის ადგილი, რომელშიაც კორდელიას სახლში მიყვანილი ლირი გონს მოდის და თავის ქალს ცნობილობს – აქ თამაშს ნამდვილად გრძნობა ეტყობოდა“.³

მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის „ლირის“ პირველი (1883 წ.) პრემიერიდან 29 წლის შემდეგ, ამ პიესის კიდევ ერთი სცენური ინტერპრეტაცია შეიქმნა. 1912 წელს ვალერიან

¹ დავითაია ეთ., კოტე ყიფიანი, თბ., 1975. გვ. 171.

² გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 1902, № 1728, 16 თებერვალი.

³ იქვე.

გუნიათ განიზრახა თავის ბენეფისზე სწორედ ლირის როლის შესრულება.

მის დღიურში ვკითხულობთ: „ჩემი გადაწყვეტილება „ლირის“ დადგმაზე აცინებს და ბევრს ატირებს. მე ისე ვიქცევი, თითქოს ეს არის ახლა შევუდექი როლის შესწავლას. ის კი არ იცინა ამ სულელებმა, რომ აგერ თვეზე მეტია, რაც მთელი ლიტერატურა გადავიკითხე, ყველა, მაგრამ გუნია არ გამოვა ასეთ როლში დიდი ერუდიციისა და მომზადების გარეშე“.¹

ვალერიან გუნიათ „მეფე ლირზე“ მუშაობა 1877 წელს დაიწყო. მასზე ფიქრსა და როლის მომზადებას 35 წელი მოჰყვა. ყოველ შემთხვევაში, ეს დრო დასჭირდა საბოლოო გადაწყვეტილების მიღებამდე – ლირის როლში წარმდგარიყო ფართო მაყურებლის წინაშე.

გუნიას ბენეფისი „მეფე ლირში“ გაიმართა 1912 წლის 20 დეკემბერს. ამჯერად, ამ სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი იყო ვალერიან შალიკაშვილი. წარმოდგენის შემდეგ, შინ დაბრუნებულ ვალერიან გუნიას დღიურში ჩაუწერია: „როგორც კი დავიწყე სპექტაკლი, პირველ გამოსვლაზე ავკანკალდი, ტაშის ცემამ უფრო დამაზიანა, ვატყობდი ხმით, რომ ვთრთი და ვშიშობ, თუმცა გადავლახე. ფაქტი იყო, რომ ჩემმა ლირმა ყველა დააინტერესა, ხოლო სცენა კორდელიასთან შეხვედრის, ჩემის აზრით, იყო ყველაზე ამაღლებული და ტრაგიკული ფინალური სცენა ბრწყინვალედ ჩატარდა. დამსწრეები განიცდიდნენ ჩემთან ერთად, ამას ვხედავდი და ვგრძნობდი“.²

ქართულ თეატრს უკვე ჰქონდა „მეფე ლირის“ დადგმის მეტ-ნაკლები გამოცდილება. გამოცდილების გათვალისწინებამ, როგორც სჩანს, ვალერიან გუნიას პოზიტიური შედეგი მოუტანა. მან არა მარტო საფუძვლიანად შეისწავლა როლი, არამედ გაითვალისწინა ის შენიშვნები, რაც კრიტიკამ ლირის როლის პირველ შემსრულებელზე გამოთქვა.

ბუნებრივია, ვალერიან გუნიას მიერ შესრულებულ როლზე, პრესაში ურთიერთგამომრიცხავი წერილები

¹ გუნია ვ., ფიქრნი და შენიშვნანი, თბ., 1909. გვ. 38-39.

² „Кавказ“, 1926, № 290.

იბეჭდებოდა. პოლემიკა ამ საკითხზე ჩვენთვის გაცილებით საინტერესოა, რადგან „ის, რაც ბადებს კამათს, ყოველთვის იწვევს დაუსრულებელ ინტერესს“ (გოეთე).

ვალერიან შალიკაშვილის სპექტაკლი სტილისტურად არ განსხვავდებოდა წინა „მეფე ლირისგან“. სიახლე ვალერიან გუნიას „მეფე ლირში“ თვისობრივად ახალ მხატვრულ ხარისხში გაცხადდა. ამ დადგმაში გმირის მისწრაფებები და ზრახვები უფრო მკვეთრად გამოიკვეთა. ძირითადი მიზანი – შექსპირის ტრაგედიით ჩვენში ეროვნულ-მოქალაქეობრივი სულის გაღვივება, ყველასათვის ნათელი გახდა.

დიმიტრი ჯანელიძის აზრით, „ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მესვეურები განსაკუთრებით ცდილობდნენ გაეღვიძებინათ ხალხში პატრიოტული გრძნობები, სამშობლოსადმი სიყვარული და თავდადება, დაენერგათ ეროვნული ერთიანობის შეგრძნება და სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლა“.¹

რამდენად უცნაურადაც უნდა ჟღერდეს, ქართული ეროვნული სულის მასტიმულირებელ ფაქტორს ვალერიან გუნია შექსპირის „ლირში“ ხედავდა. სწორედ ამან განაპირობა ლირის ახლებური გააზრება და აჩვენა საზოგადოებას, რა შედეგი მოაქვს ქვეყნის დანაწევრებას, ატომებად დაშლას, ძმათა შორის შურსა და ბოღმას, ღალატს, „საკუთარი თავის ვერ უფლობას“. ამიტომ, ვალერიან გუნიათ თავისი ლირის მოქმედების ტრაექტორია ამ პრობლემატიკაზე ააგო. მისი ლირი იყო გაცილებით ჰეროიკული, მტკიცე, ამაღლებული. თუკოტეყიფიანი გვიჩვენებდა ლირის სულში დატრიალებულ ტრაგედიას, ვალერიან გუნიას ლირი ჰეროიკისაკენ იხრებოდა. კოტე ყიფიანის პესიმიზმის საპირისპიროდ, ვალერიან გუნიას ლირი ტრაგიკული შეურიგებლობის ოპტიმისტურ პასაჟებს შეიცავდა, რაც სრულიად ეხმიანებოდა მაშინდელი საქართველოს საზოგადოების ნელ-ნელა გამოფხიზლებულ ეროვნულ გრძნობებს. ეს აზრი განმიმტკიცა გუნიას ფოტომაც ლირის როლში (ინახება საქართველოს თეატრის, კინოს მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში), სადაც გრძელი თეთრი თმითა და წვერით, დანაოჭებული სახითა

¹ ჯანელიძე დ., ვ. გუნია, თბ., 1953. გვ. 19.

და მრისხანე გამომეტყველებით, უბრალო ტანისამოსით, რომელსაც მეფური აღჭურვილობა აქა-იქლა შემორჩენია, წარმოდგება ამ ტრაგედიის მთავარი გმირი.

გუნისაეული ლირის ეს თვისება ნიშანდობლივია დღევანდელი ქართული საზოგადოებისათვისაც, რომელსაც აგერ უკვე საუკუნეა, ვერ მოუხერხებია გამთლიანება, გაერთიანება, რაც ერთიანი სახელმწიფოს ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი საყრდენია. იქნებ ამიტომაც, კიდევ არაერთი ლირის მომსწრე იქნება ქართული თეატრი.

პრესა ვალერიან გუნიას – ამ დიდებული მსახიობის წარმატებაში სხვა მხარეებსაც ხედავს. „საოცრად ხავერდოვანი ხმა, მშვენიერი გარეგნობა, ტემპერამენტი და როლის იშვიათი გააზრება ისეთ გამარჯვებას ანიჭებდა მსახიობს, რომ დღესაც იმისთანა ლირი ქართულ სცენას სხვა არ უნახავს“¹, – წერდა ალექსანდრე ბურთიკაშვილი.

იმავეს ადასტურებს ერემია ქარელიშვილი: „გუნია საშუალოზე ცოტა მაღალი იყო. ყურადღებას იქცევდა მოხდენილი და ჩამოსხმული ტანით, გულში ჩამწვდომი სასიამოვნო ხავერდოვანი ხმით. იგი ფიზიკური მშვენიერებით მაყურებელს ხიბლავდა, მაგრამ სცენაზე აქცენტს თავის ფიზიკურ მონაცემებზე არ აკეთებდა, მუდამ ისწრაფვოდა ზომიერება დაეცვა და გმირის შინაგანი ბუნება გადმოეცა“.²

ბუნებით მომადლებულმა ნიჭმა, შრომისმოყვარეობამ და წიგნიერებამ განსაზღვრა გუნია – მსახიობის წარმატება სცენაზე. გაზეთი „კავკაზი“ სხვა დეტალებზეც ამახვილებს ყურადღებას: „კოსტიუმები და დეკორაციები ბრწყინვალე იყო. მსახიობი გუნია შესანიშნავი მეფე ლირია, ტანადობა და ძლიერი ხმა, ამასთან კარგი გრიმიც ეხმარებოდა მსახიობს გამკლავებოდა რთულ ამოცანას. განსაკუთრებით კარგად გამოუვიდა კორდელიასთან ბოლო შეხვედრის სცენა. მაყურებელმა ცრემლები ვერ შეიმაგრა“.³

გუნიას ლირი კიდევ დიდხანს ახსოვდა მაყურებელს. შალვა დადიანი დაწერს: „ბევრს ამჟამადაც ახსოვს და ბევრს გაუგონია გუნიას შესრულებულ მეფე ლირზე, რომელიც

¹ ბურთიკაშვილი ალ., რაინდი უშიშარი და გულმართალი, თბ., 1965. გვ. 119.

² ქარელიშვილი ე., თეატრალური სილუეტები, თბ., 1972. გვ. 47.

³ იქვე; გვ.47.

უსათუოდ გამოირჩეოდა მის შემოქმედებაში. აქ შემიძლია იმის თქმაც, რომ ლირში ის ჯობდა ამ როლის პირველ შემსრულებელს ქართულ სცენაზე“.¹

რა ფაქტორით სჯობდა ვალერიან გუნიას ლირი კოტე ყიფიანისას? ნუთუ მხოლოდ „ხმით, გარეგნობით, ლირის ღრმა მოფიქრებით, დიდებულების იერით და სულიერი ახოვანებითაც“², – როგორც ამას ერემია ქარელიშვილი ამბობს? ცხადია, რომ არა!

ირკვევა, რომ „მეფე ლირი“ ექვსი სეზონი „მიდიოდა“ და ყოველთვის გამორჩეული ადგილი ეკავა მაშინდელ მოქმედ რეპერტუარში. ეს კი სრულიად უჩვეულო რეკორდული მოვლენა გახლდათ. აღფრთოვანებული რეცენზიების კასკადი კი არ წყდებოდა.

გაზეთ „Кавказ“-ში ვკითხულობთ: „გუნიათ ყველა მოლოდინს გადააჭარბა ლირის როლის მგრძნობიარე და აზრიანი განსახიერებით. მან სრულიად ღირსეულად დაიმსახურა მაყურებელთა ხანგრძლივი ტაშის ცემა. იგი საუცხოო ლირი იყო“.²

„მეფე ლირში“ გუნიათ იმდენად მნიშვნელოვან წარმატებას მიაღწია, რომ სრული უფლება ჰქონდა ჩაეწერა თავის დღიურში: „ესეც, ასე – ეს მეორე კლასიკური როლია, რომელშიც არა მგონია, კონკურენტი მალე გამოიჩინდეს. ჩემი ოტელო და მეფე ლირი – ეს ხომ ძალზედ დიდი მოწაპოვარია?“³ წარმატების უმთავრესი მიზეზი ის იყო, რომ მსახიობმა ლირი თავის თანამედროვე, ჩვეულებრივ მოკვდავ ადამიანად აქცია. აჩვენა, რომ: „ლირის მიერ ნათქვამი ყოველი სიტყვა მკვეთრი, მჭრელი, ამაყი და უტეხი იყო, ვით თვითონ მეხი, ბუნება. განსაკუთრებით კარგი იყო გუნია იმ ადგილებში, სადაც მისი დამარცხება აშკარაა, მაგრამ იგი მაინც არ დრკება და წყევლითა და კრულვით უღადრავს გულს თავის მტრებს. სტიქიის წინააღმდეგ თვითონვე იწევს, ამ ადგილებში მშვენიერი, ძლიერი, ფოლადის ენა ააშკარავებდა მას. გუნია იყო ქართველი, ამაყი და რაინდული თვისებების ლირი“.⁴

¹ დადიანი შ., თხზულებანი, ტ. 5. თბ., 1958. გვ. 257.

² იქვე; გვ. 275.

³ „Кавказ“, 1912, №291.

⁴ „Кавкаская речь“, 1912, №292.

მაშინდელი კრიტიკის აქტუალობაზე მეტყველებს ის, რომ ამ საოცარი, საქებარი რეცენზიების ფონზე, კრიტიკული შენიშვნებიც ისმოდა. ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ დაიბეჭდა ვალერიან გუნიას შემდეგი ფრაზები: „პიესას აკლდა მომზადება, თითქოს გაფრცქვნილი ვენახიაო. მთლიანი სული, აღფრთოვანება არ ახლდა ვინც ღირსეულნი აღმასრულებელნი უნდა ყოფილიყვნენ, ნაკისრ როლების ისინიც კი შიგადაშიგ თუ გამოაშუქებდნენ. ჩანს დრო და ადგილი ვერ უწყობდა ხელს პიესების შეთანხმებულ მომზადებას. დიდებული ხუმარა გაქრა, დაიკარგა, პიესაც თითქოს შეკრებილ-დაკაწრული იყო“.¹

„სახალხო გაზეთში“ კი ვკითხულობთ: „გუნია საკუთარი ენით ლაპარაკობდა, მას სულიერი ხაზტეხილების გადმოსაცემად საკმაო ძალა არ შესწევს. ამიტომ ლირი იგი მეფე არ იყო და მეფეს ღირად ვერ ვსცნობდით, რადგან მისი სიღრმის ძლიერება, რომელსაც ნახევრად აჩენს ძლიერი მეფის პიროვნება, მან სულ ერთიანად გადაშალა და ყველა მოქმედებაში ამგვარი იყო, „ზერელე“ რომელსაც ზნეობის თვისებანი აკლდა“.²

ბუნებრივია, ურთიერთგამომრიცხავი შეფასებები ბევრ რამეს ეჭვის ქვეშ აყენებს, თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ გუნიას ნათქვამს, ადვილი მისახვედრია ამ ანონიმური სტატიების ავტორები, სწორედ ისინი იყვნენ. რაც შეეხება როლების განაწილებას, ამან ასეთი სახე მიიღო: ლირი – ვალერიან გუნია, ედმუნდი – ალექსანდრე. იმედაშვილი, ედგარი – ილია ზარდალიშვილი, გლოსტერი – ვალერიან გამყრელიძე, კორნუოლი – პლატონ კორიშელი, კენტი – გიორგი არაბელ-იშხნელი, კორდელია – ნინო დავითაშვილი, ოსვალდი – მიხეილ სარაული.

პრესაზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ თეატრმცოდნეობაში, გუნიასეულ ღირს დადებითი შეფასება ხვდა წილად.

ქალბატონი ნათელა ურუშაძე მიიჩნევს: „გუნიას აქტიორული მიღწევები მისი შემოქმედებითი ცხოვრების ამ

¹ გაზეთი „სახალხო გაზეთი“, 1912, №782. გვ.5.

² ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1916, №17. გვ. 15.

მონაკვეთში უფრო პრინციპულ-შემოქმედებითი ხასიათისაა, ვიდრე აღტაცებული მაყურებლის ტაშის წყალობით გახმაურებული. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ვალერიან გუნიას სპექტაკლი გამოირჩეოდა სცენოგრაფიის მხატვრულ-ტექნიკური მიგნებითაც. სცენაზე იდგა მონუმენტური რეალობით აღბეჭდილი დეკორაცია, ხოლო სიღრმეში, ფონზე „ნელ-ნელა ამოდიოდა მთვარე“. რეჟისორ ვალერიან შალიკაშვილს და თავად, ვალერიან გუნიას სპექტაკლის მუსიკალური ექსპლიკაციაც დეტალურად ჰქონდათ გააზრებული. მაგალითად, „VIII სურათისთვის ტკბილი და ჩუმი მუსიკა. ფინალისთვის სამგლოვიარო მარში და ფარდა ნელ-ნელა“.¹

გუნიას ეს ფრაზა საგულისხმოა, ვინაიდან აშკარად მიგვანიშნებს, რომ ფარდის გახსნა-დახურვა „მხოლოდ ტექნიკური საშუალება არაა რეჟისორისათვის, არამედ გარკვეული და გააზრებული ფინალისათვის აუცილებელი მნიშვნელობის გამომხატველია“.²

ილია ჭავჭავაძის მიზანი - ქართული თეატრის სცენაზე ეხილა „ნამდვილი შექსპირი“ - აღსრულდა. შექსპირის დადგმებს ხომ სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა სასცენო ხელოვნების განვითარებაში. მან დადებითი როლი შეასრულა არა ერთი მსახიობის გამოვლენასა და მათი ჭეშმარიტ სცენის ოსტატად ჩამოყალიბებაში.

„პირველი შექსპირული ცდების კეთილისმყოფელი გავლენა ქართული პროფესიული თეატრის ცხოვრებაზე იმაში მდგომარეობს, რომ მათ ახალი შემოქმედებითი სივრცეები გახსნეს თეატრის წინაშე, ახალი ამოცანები დაუსახეს მას, რომელთა გადაჭრა ქართველი მსახიობებისაგან მოითხოვდა შემოქმედებითი ძალისა და ენერგიის მაქსიმალურ ხარჯვას, მისი სიღრმისეული წვდომის უნარს მთელი თავისი მრავალნიშნადობით“.³

ამასთან, კოტე ყიფიანმა და ვალერიან გუნიამ შექმნეს შექსპირის პიესებისადმი მიდგომის, მისი გმირების სცენური

¹ გაზეთი „სახალხო გაზეთი“, 1912, 23 დეკემბერი. გვ.5.

² საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, ფონდი 123, საქმე 13., №6.

³ ურუშაძე ნ., ვალერიან გუნია, თბ., 1987. გვ. 157.

სიცოცხლის ერთგვარი ტრადიცია და თითქოს შექსპირული ხასიათების სცენაზე გაცოცხლების რეცეპტიც შემოგვთავაზეს. შემდგომი თაობები სწორედ მათ განვლილ შემოქმედებით გზაზე დაყრდნობით ქმნიდნენ თავიანთ ახალს – ეს კი სავსებით კანონზომიერი პროცესია.

XIX საუკუნის II ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში, „მეფე ლირის“ რამდენიმე სცენური რედაქცია შეიქმნა. კოტე ყიფიანი იყო პირველი, ვინც ლირი გააცოცხლა ქართულ სცენაზე, ხოლო თითქმის სამი ათეული წლის ინტერვალით, ლირის მხატვრულ სახეს ვალერიან გუნია შეეჭიდა. ასეთი წელთა სიშორე მეტყველებს პიესის აბსოლუტურ სირთულეზე. იგი თავიდანვე ერთგვარ საჯილდაო ქვად იქცა ქართულ თეატრში რეჟისორებისა და მსახიობებისათვის. ყიფიანისა და გუნიას ლირი იმ პერიოდის თეატრის ღვიძლი და ორგანული ნაწარმოებებია, რომლებიც ნასაზრდოები იყო თავისი დროის, ეპოქის იდეებით, შეხედულებებით, მსოფლმხედველობით...

„მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის საკითხისათვის XX საუკუნის 20-იან წლებში

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან, განახლებისა და აღმავლობის ახალი ეტაპი იწყება ქართულ თეატრში, რომლის ცენტრში დგანან დიდი ქართველი რეჟისორები: კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი. მათ სრულიად განსხვავებულ, არატრადიციული ფორმების მიეხედვით შეუწყო საქართველოში ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობათა დასტილთა ფართო შემოღინება. ქართული თეატრი ილტვოდა შეექმნა ევროპული მოდელის თეატრი, გამხდარიყო მისი ორგანული ნაწილი; თანაც ისე, რომ არ დაეკარგა თავისი ეროვნული ნიშან-თვისებანი. ტიტანური შრომა და ბრძოლა დასჭირდათ კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ახმეტელს, რათა ქართულ თეატრს, XX საუკუნის 20-იან წლებშივე მოეპოვებინა საერთაშორისო აღიარება.

ამდენად, ქართულმა თეატრმა მხარი აუბა ევროპულ და რუსულ თეატრში მიმდინარე ინტენსიურ მიეხედვას და დაიწყო

მოვლენათა ალტერნატიული კუთხით აღქმის არცთუ მარტივი პროცესი. საბჭოთა ხელისუფლება ჯერ კიდევ არ ებრძოდა ე.წ. ფორმალისტურ ძიებებს და ცნობილი თემების ახლებური, თუნდაც არატრადიციული ინტერპრეტაცია არ იწვევდა მის პროტესტს. ასეგრძელდებოდა თორმეტი წლის განმავლობაში, 1933 წლამდე, ვიდრე ერთიანი საკავშირო სარეპერტუარო პოლიტიკის მაკონტროლირებელი „მთავალიტი“ არ შეიქმნა.

„ახმეტელის დამარჯანისვილის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისება ის იყო, რომ ისინი კლასიკურ ნაწარმოებზე მუშაობისას თავისუფალი იმპროვიზაციის, პიესის მონტაჟის და ადაპტაციის გზით ახდენდნენ ტრადიციული პრობლემების შეცვლას“.¹

ამ ერთიანი კონცეპტუალური მიდგომის მიუხედავად, ორივე დიდი ქართველი რეჟისორი შეეცადა „მეფე ლირის“ ინტერპრეტაციას, ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებული ხელწერით, საკუთარი საზრისის დამკვიდრებას.

სამწუხაროდ, სცენაზე არცერთი მათგანის ჩანაფიქრი არ განხორციელებულა, მაგრამ ძიებები, რომლებიც სარეპერტიციო დღიურებსა და მოგონებებშია შემორჩენილი, უდავოდ იწვევს ინტერესს. ამ ძიებებმა გარკვეული ასახვა ჰპოვა შემდგომი თაობის რეჟისორების შემოქმედებაში. კერძოდ: ქუთაისის თეატრში, „მეფე ლირის“ დადგმისას, დოდო ანთაძე ძირითადად კოტე მარჯანისვილის რეჟისორულ ექსპლიკაციას ეყრდნობოდა, ხოლო რობერტ სტურუას „ლირში“ შეინიშნება შორეული პარალელები სანდრო ახმეტელის ძიებებთან (კონკრეტული მაგალითები იხილეთ მომდევნო გვერდებზე, ან შემდგომ თავში).

კოტე მარჯანისვილი „მეფე ლირზე“ მუშაობას „ჰამლეტის“ პრემიერის შემდეგ, 1925 წლის 12 დეკემბერს შეუდგა. როგორც ჩანს, მას აღარ სურდა შექსპირთან განშორება. „ახლა შევუდექით „მეფე ლირს“, რომელიც მზად უნდა იყოს იანვრის ბოლოს, – წერდა იგი ჟივოკინს, – შემდეგ კი, ღვთის მადლით, „რიჩარდს“ დავდგამ“.² არადა, ბედის ირონიით, ვერც ერთი

¹ ურუშაძე პ., შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1986, №4. გვ. 57.

² Сборник „Коте Марджанишвили“, Т.2, ТБ., 1970. Стр. 49.

ჩანაფიქრი ვერ განახორციელა.

კოტე მარჯანიშვილის „მეფე ლირის“ სცენური განსახიერების აუცილებლობა დროითი ფაქტორით იყო ნაკარნახები (ისევე, როგორც „ჰამლეტის“). იმ პერიოდის საქართველოში, ისევე როგორც ლირის სახელმწიფოში, პოლიტიკური კრიზისი სუფევდა. ამაო აღმოჩნდა ერის გადაწყვეტილება სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის თაობაზე – ამჯერად, უკვე საბჭოთა რუსეთმა მოახდინა საქართველოს ანექსია. სისხლში იქნა ჩახშობილი 1924 წელს, ქართველ იუნკერთა ბოლო ბრძოლა დამოუკიდებლობის შესანარჩუნებლად. შემდეგი კი ის არის, რომ ერში მკვიდრდება ლირის ქალიშვილების მსგავსი პირმოთნეობა და სიყალბე, რომელიც იმარჯვებს გულწრფელობასა და სიმართლეზე.

კრიზისი იყო ქართულ თეატრშიც. სწორედ აქედან შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ მართლაც „მარჯანიშვილის ლირი გამოძახილი უნდა ყოფილიყო იმ არეულობისა, რომელიც ქვეყანასა და თეატრშიც არსებობდა“.¹ მაგრამ, ამ ეპოქის დასახასიათებლად ვერ გავიზიარებთ ციტატის დასაწყისის ლოგიკას: „ლირმაც დაჰყო სამეფო, მაგრამ სიმართლე და გულწრფელობა შესწირა პირმოთნეობას და სიყალბეს, რადგან მეფის მიერ გაკეთდა არჩევანი, ქვეყანამაც გაიზიარა იგი“.² ეს პასაჟი უფრო რუსეთის მიერ საქართველოს პირველ ანექსიას უკავშირდება, როდესაც ერეკლემ გააკეთა არჩევანი რუსეთთან ხელშეკრულების დადების თაობაზე, „გეორგიევსკის ტრაქტატის“ სახელწოდებით რომ არის ცნობილი. ქართლ-კახეთის მეფის არჩევანის პარალელზე ლირის არჩევანთან სწორედ ამ შემთხვევაში შეიძლება საუბარი. XX საუკუნის 20-იან წლებში, საქართველოს ხელისუფლებას ასეთი არჩევანი არ გაუკეთებია.

1925 წელს, როცა მარჯანიშვილმა „მეფე ლირის“ დადგმა განიზრახა, საქართველოში მართლაც სოციალურ-პოლიტიკური ქაოსია, გამოწვეული სახელმწიფო ძალთა

¹ ჟვანია ე., „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრში., (სადიპლომო შრომა), თბ., 1998. გვ.5.

² იქვე; გვ.5.

გადანაწილების გამო, ძალაუფლების ხელში ჩამგდებთა ვინაობის მუდმივი ცვლით. აშკარად ჩანდა, რომ მოდის ახალი რეჟიმი, რომელიც თავის საწყისში არ ცნობს პიროვნების ინდივიდუალობასა და მიილტვის მისი ტრანსფორმაციისაკენ „ერთიან მასაში“.

აქედან გამომდინარე, „მეფე ლირი“ პროტესტის ერთგვარი გამოვლინებაა, რომელიც ნათელს ხდის საზოგადოებაში არსებულ აქტუალურ პრობლემებსა და ინდივიდუალური პოლიტიკური ზრახვებისათვის ბრძოლის სავალალო შედეგს, ნილზავს მათ პომპეზური სანახაობითა და ილუზიური ყოფითი კეთილდღეობით.

მარჯანიშვილის განუხორციელებელი „მეფე ლირის“ შესახებ ასეთი დასკვნის გამოტანის უფლებას იძლევა ზემოხსენებული სარეჟიციო ჩანაწერები; ასევე, დოდო ანთაძის დღიურები, რომელიც სპექტაკლზე მეორე რეჟისორად მუშაობდა; მსახიობთა მოგონებები და აგრეთვე, პიესის შემონახული მონტაჟი, მცირე ტექსტური შემოკლებით. ეს შესაძლებლობას იძლევა, რეკონსტრუქციის მეთოდის გზით, აღვადგინოთ იმის ზოგადი სურათი, თუ როგორ ჰქონდა გააზრებული სპექტაკლი კოტე მარჯანიშვილს. მან სულ 23 რეჟეტიცია ჩაატარა და სამი მოქმედების მოხაზვაც მოასწრო.

თავიდან ისევე ინტენსიურად მუშაობდა, როგორც „ჰამლეტზე“. გაკეთებული ჰქონდა სარეჟისორო მონტაჟი. როლები კი შემდეგნაირად ჰქონდა განაწილებული. „ლირი – აკაკი ხორავა, კენტი – უშანგი ჩხეიძე, გლოსტერი – შალვა ღამბაშიძე, გონერილა – ცაცა ამირეჯიბი, რეგანა – თამარ ჭავჭავაძე, კორდელია – ვერიკო ანჯაფარიძე, ედმუნდი – გიორგი დავითაშვილი, ედგარი – ნიკო გოცირიძე, ვასო გომიაშვილი, მასხარა – აკაკი ვასაძე“.¹

დოდო ანთაძის მიერ შედგენილ სარეჟიციო დღიურში ძალზე მწირად, მაგრამ მაინც არის აღნიშნული პერსონაჟთა ხასიათის გეგმა: „მასხარას უყვარს ლირი, ლირი და მასხარა თითქოს განუყრელია, მასხარას ისევე უყვარს ლირი, რადგანაც თვით ლირს არ უყვარს კორდელია. კენტი ლირის დამატებაა, ისიც არის შეყვარებული მეფეზე. გლოსტერი კი

¹ გუგუშვილი ეთ., კოტე მარჯანიშვილი, თბ., 1972. გვ. 401.

ისეთივე მდგომარეობაშია, როგორშიც ლირი“.¹

როგორც ჩანს, მარჯანიშვილმა ძირითადი აქცენტი ლირიდან მასხარაზე გადაიტანა, მოახდინა მასხარასა და ლირის იდენტიფიკაცია, როგორც ერთი მედლის ორი მხარე, მსგავსად დონ ჟუანისა და სგანარელისა, დონ კიხოტისა და სანჩო პანსასი. რაც შეეხება გლოსტერის ხაზის გაგებას, კოტე მარჯანიშვილისთვის იგი „თვალხილული უფრო ბრმაა, ვიდრე რეალურად ბრმა მდგომარეობაში“.²

მარჯანიშვილი განსაკუთრებით ამახვილებდა ყურადღებას გლოსტერისადმი ედმუნდის მიერ წერილის გადაცემის ეპიზოდზე, რომელიც შემდეგნაირად იყო გადაწყვეტილი. სურათი იწყება ედმუნდის სიმღერით, რომლის დროს იგი აწყობს გეგმას, თუ როგორ მიაწოდოს წერილი გლოსტერს. წერილს დააგდება, რომ მამამ ვითომ შემთხვევით იპოვოს, მაგრამ იგრძნობს, ახლა უკვე სხვა ხერხია საჭირო. ისევ იღებს და განაგრძობს სიმღერას. ამ დროს, ტერასაზე ედგარი გამოდის სანთლითა და წიგნით ხელში. იგი მეცნიერებით გატაცებული ახალგაზრდაა. აი, ამ სურათში ედმუნდს მიაქვს ხმალი ედგარისათვის. ტერასის ქვემოდან მხლებლები ჩირაღდნებით ამოდიან. მოხდა ძმათა ხმალდახმალ შერკინება.

რეჟისორი ასეთი ფორმით აჩვენებდა, რომ ლირის სახელმწიფოში არეულობაა. ისეთივე ქაოსია, როგორიც იმჟამინდელ საბჭოთა საქართველოში.

უშანგი ჩხეიძის თქმით, „ლირში იყო ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი და საინტერესოდ გაკეთებული ადგილები, ვიდრე ზემოთ დასახელებული მიზანსცენები. პირველი სურათი ერთგვარ გასაღებს წარმოადგენდა ლირის შემდგომი სავალი გზის. ეს იყო სწორედ აღებული გეზი განწყობილებისა“.³

მარჯანიშვილისეული გააზრებით, ლირის ტრაგედია, უპირველესად, მოხუცი კაცის ტრაგედია იყო. მას სურდა,

¹ ჟვანია ე., „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრში, (სადიპლომო შრომა), თბ., 1998. გვ. 33.

² იქვე; გვ. 56.

³ ჩხეიძე უ., კოტე მარჯანიშვილი ხელმძღვანელი და პედაგოგი, ჟურნალი „მნათობი“, 1949, №5. გვ. 111.

ადამიანური მიწიერი ყოფის, მისი ყოველდღიური ცხოვრების რღვევაში დაენახა ლირის სულიერი დრამა. კონფლიქტი უმთავრესად ოჯახური ურთიერთობის ფონზე იშლებოდა და ეს გარემოება ხაზს უსვამდა უბრალო ადამიანის ტრაგედიას.

ამ აზრს ავითარებს თავის შრომაში მანანა გეგეჭკორი: „კოტე მარჯანიშვილისათვის, შექსპირის ამ ტრაგედიაში მთავარი იყო ლირის სულიერი გარდაქმნის ჩვენება ფსიქოლოგიური სიმართლითა და სიზუსტით. ამის მიღწევას იგი ცდილობდა მეფისა და მის გარშემო მყოფ ყველა სხვა პერსონაჟთა ქმედების დამაჯერებელი მოტივირებით“.¹ ასე, რომ იგი „ეთხოვება სიცოცხლეს და კვდება, როგორც გასპეტაკებული ადამიანი, მაგრამ ეს მოხდა გვიან“.²

ეთერ გუგუშვილის თქმით, „ტრაგედიის მოქმედება უნდა განვითარებულიყო რეალობასთან შეჯახებისა და მისი შეცნობის შედეგად ლირის თანდათანობით გამოფხიზლების საფუძველზე“.³

მარჯანიშვილის მიერ ლირის მხატვრული სახის გააზრება უახლოვდება დიდი ებრაელი მსახიობისა და რეჟისორის მიხოელსის გაგებას, სადაც შექსპირის ტრაგედიის არსი ის არის, რომ „ლირმა მოისურვა სხვებისათვის თავს მოეხვია თვითნებური ექსპერიმენტი, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს, ექსპერიმენტის ობიექტი თვითონვე გახდა“.⁴

ლირის ირგვლივ არსებულ ჩანაწერებში იკვეთება, რომ მეფის სახის გააზრებაში კოტე მარჯანიშვილი უფრო ყოფითი გმირისაკენ იხრება, რომლისთვისაც უცხოა ყოველგვარი ზეაწეული ტონი. ამიტომაც, მისი ლირი ოჯახურ გარემოში, ყოველგვარი ოფიციალური ცერემონიის გარეშე იწყებდა თავის პირველ მონოლოგს. რეჟისორმა ლირი ტახტზე არ დასვა და არც სამეფო რეგალიებით – გვირგვინით, მანტიითა

¹ გეგეჭკორი მ., სცენური ინტერპრეტაციის პრობლემა 70-80-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), თბ., 1993.

გვ.59.

² მაჭავარიანი შ., კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა, თბ., 1961. გვ.39.

³ გუგუშვილი ეთ., კოტე მარჯანიშვილი, თბ., 1972. გვ. 402.

⁴ Зингерман Б., Михоелс Лир, წიგნში „Михоелс, Статьи, беседы, речи“, М., 1965. стр. 431.

და კვერთხით შემოსა, რაც ხშირად ბიძგს აძლევს აქტიორს საზეიმო, პათეტიკური ტონისაკენ, არამედ სავარძელში მოათავსა და თავიდანვე ფსიქოლოგიურად, სრულიად ბუნებრივ და ადამიანურ მდგომარეობაში ჩააყენა ლირის როლის შემსრულებელი მსახიობი – აკაკი ხორავა.

უშანგი ჩხეიძე იგონებს, რომ მარჯანიშვილს აკაკი ხორავასათვის ბუნებრივი გარემოცვისა და მდგომარეობის შექმნის მიზნით, რათა მის თამაშში გულწრფელობა და სიმართლე ყოფილიყო, სამეფოს დანაწილების ეპიზოდისათვის დაახლოებით ასეთი მიზანსცენა მოუფიქრებია: „ლირი არაჩვეულებრივ განწყობილებაზეა, რადგან მან უნდა გადადგას მისთვის სრულიად ახალი, უჩვეულო ნაბიჯი, მან მთელი თავისი სამეფო უნდა დაჰყოს სამ ნაწილად და გადასცეს თავის ქალიშვილებს – ასეთი მხნე და საზეიმო განწყობილებით უნდა გამოსულიყო ლირი სცენაზე, საცა თავი მოუყრია ყველას, ვის მიმართაც ის ასეთ ქველმოქმედებას და გულუხვობას იჩენს. აი, ის მოთავსდა სავარძელში, მან ეს-ეს არის მიირთვა მშვენიერი საუზმე, მის წინ გაღვივებული ბუხარია, რომლის წინაშეც შეიძლება დიდი ინგლისური დოგი იწვეს, ის გარშემორტყმულია თავისი ქალიშვილებით და სასიძოვებით. მის ფერხთით მოთავსებულია მისი უსაყვარლესი ქალიშვილი – კორდელია“.¹

ამ სურათის შესახებ, თითქოს იმავეს აღნიშნავს აკაკი ვასაძეც თავის წიგნში „მოგონებები, ფიქრები“, თუმცა ის ცდილობს ახსნას მარჯანიშვილის მიერ ჩაფიქრებული ლირის „მიწაზე დაშვების“ მიზეზი. „ტრაგედიაში ასახულ მოვლენათა კონტრასტულობის გასამძაფრებლად მან განიზრახა პირველი სცენა რაც შეიძლებოდა ტკბილი, ოჯახური სიმყუდროვის გამომხატველი ყოფილიყო. კეთილისმყოფელი მოხუცი მამა, ლირი, რომელსაც არავითარი მეფური მორთულობა არ უნდა ჰქონოდა, იჯდა ბუხართან მოალერსე ქალიშვილებით, ახლობლებით და ხუმარათი. კოტეს უნდოდა, რომ ამ ნაწარმოებში ასახულ მოვლენათა ტრაგიკულობა, მათი

¹ ჩხეიძე უ., კოტე მარჯანიშვილი, კრებულში „კ. მარჯანიშვილი“, თბ., 1961. გვ.96.

კონფლიქტურობა და სიმწვავე აღმოცენებულიყო, და გამოაშკარავებულიყო სინამდვილის მოჩვენებით და არსებით მხარეთა მკვეთრი დაპირისპირების ნიადაგზე. ეს უნდა გამოვლენილიყო ყველაფერში, განსაკუთრებით „მეფე ლირში“.¹

აკაკი ვასაძის ამ მოსაზრებას თავის ნაშრომში – „სცენური ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის 70-80-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში“, მანანა გეგეჭკორი განავრცობს და წერს: „მარჯანიშვილს სურდა ეჩვენებინა აბსოლუტური მონარქის თანდათანობით დაცემა და ლირი-ადამიანის შესაბამისი ამაღლება არა მხოლოდ მეფის, არამედ ყველა სხვა პერსონაჟის ტრაგიკული ბედის ჩვენებით. დიდი რეჟისორის ჩანაფიქრის მიხედვით მეფე ლირი დასაწყისიდანვე, უფრო მეტად ადამიანი უნდა ყოფილიყო, ვიდრე ძლევამოსილი მბრძანებელი. ის ბრწყინვალე, დიდებული, ძლიერი, მაგრამ მაინც უპირველეს ყოვლისა ადამიანია, ხოლო შემდეგ მეფე“.²

მარჯანიშვილმა ლირის ბუხართან, ოჯახურ გარემოში ჩვენებით, მხოლოდ მის მიწიერებას არ გაუსვა ხაზი.

„ბუხარი და ლირის იდილიური კმაყოფილება იმას გვაუწყებდა, რომ მას სჯეროდა თავისი ქალიშვილების სიყვარულის, სჯეროდა, რომ მას პატივს სცემდნენ. იგი ვერ ხედავდა რეგანას და გონერილას პირმოთნეობას და სულიერ გადაგვარებას. ლირი მიენდო მათ სიტყვებს და მანამდე გაჰყვა ვიდრე ტრაგიკულ კოლიზიებში არ ჩაინთქა“.³

ასეთი სერიოზული მუშაობის შემდეგ, რეპეტიციები ჩერდება... რა უნდა ყოფილიყო რეპეტიციების შეწყვეტის მიზეზი? ამ კითხვაზე ცალსახა პასუხი არ არსებობს.

შალვა მაჭავარიანის აზრით, „მაყურებლამდე მხატვრული სახის უბრალოდ, ზედმეტი ბრწყინვალეობისა და პათეტიკის გარეშე, ადამიანურად მოტანა, ძირითადი დამახასიათებელი

¹ ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, ტ.2, თბ., 1983. გვ. 348.

² გეგეჭკორი მ., სცენური ინტერპრეტაციის პრობლემა მე-20 საუკუნის 70-80-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), თბ., 1993. გვ. 59.

³ კიკნაძე ვ., ახლო წარსულის ფურცლები, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1960., № 17.

ნიშანი იყო კოტესი. ჩანს ამაში არ დაეთანხმა ახმეტელი მას და მაყურებელთან პირველი სურათის ზარზეიმული მონუმენტურობით მიტანა ისურვა. სწორედ, აქ იჩინა თავი უთანხმოებამ და შეწყდა რეპეტიციები“.¹

აკაკი ვასაძე რეპეტიციების შეწყვეტის მიზეზად, იმას მიიჩნევს, რომ აკაკი ხორავამ მეფე ლირის როლი ვერ დაძლია. „კოტემ ამ ამოცანის დასახვისას თითქმის სრულიად არ გაუწია ანგარიში, მაშინ სრულიად ახალბედა მსახიობის შემოქმედების ბუნებასა და შესაძლებლობებს – ასეთი რთული ამოცანის გადაწყვეტა ახალგაზრდა მსახიობის შესაძლებლობას სრულიად არ შეესაბამებოდა. მარჯანიშვილმა მალე იგრძნო, რომ ალლომ უმტყუნა და ნერვიულობდა რეპეტიციებზე. ამას თან დაერთო მისი ავადმყოფობა, თეატრის შიდა კოლიზიები და რეპეტიციები შეწყდა. „მეფე ლირზე“ მუშაობა აღარ განახლებულა, რადგან მალე კოტე წავიდა თეატრიდან“.²

მსახიობი თამარ წულუკიძე კი რეპეტიციების შეწყვეტის მიზეზად მიიჩნევს, როგორც მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შეუთანხმებლობას „მეფე ლირის“ ინტერპრეტაციაში, ისე ლირის როლის შემსრულებლის არასწორ შერჩევას.

პაოლა ურუშაძე სპექტაკლის განუხორციელებლობის მიზეზად ასახელებს რეჟისორის მიერ, ლირის შემსრულებლის არამართებულ შერჩევას. მაშინ აკაკი ხორავა მხოლოდ 30 წლის იყო. ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ტრაგიკული გმირების შესრულების გამოცდილება. იქნებ, ხორავას შინაგანმა მოუშადადებლობამ განაპირობა შემოქმედებითი ამოცანის დაუძლეველობა.

უშანგი ჩხეიძე მოგონებებში წერს: „შექსპირის ყველა ტრაგედიის თამაში შეიძლება დაგუშვათ ახალგაზრდობაში, მაგრამ არა ლირისა, ლირს ყოველთვის თამაშობდნენ უკვე მოწიფული, დიდი გამოცდილებით შეიარაღებული აქტიორები. მარჯანიშვილმა, როდესაც ლირის როლის შესრულება ხორავას შესთავაზა გაითვალისწინა მსახიობის მდიდარი მონაცემები, დაეყრდნო საკუთარ დიდ გამოცდილებას. სპექტაკლს უსათუოდ უნდა გაემარჯვა,

¹ მაჭავარიანი შ., კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა., თბ., 1961. გვ. 38.

² ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, ტ.2., თბ., 1983. გვ. 348.

მაგრამ ამისათვის ხორავას ძალ-ღონე უნდა დაეძაბა“.¹

ფაქტია, რომ მარჯანიშვილმა, რომელსაც შესაშური, უტყუარი ალლო ჰქონდა მსახიობის შერჩევაში, თავად შეწყვიტა რეპეტიციები. როგორც ჩანს, მან წინასწარ ვერ გათვალა მოსალოდნელი წინააღმდეგობები; გარდა ამისა, ხორავას, ფაქტობრივად, დროც არ ჰქონდა როლის მოსამზადებლად, საკუთარი კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად. ზემოაღნიშნულმა ფაქტორებმა განაპირობა „მეფე ლირის“ განუხორციელებლობა რუსთაველის თეატრის სცენაზე.

ორი წლის შემდეგ ამავე თეატრში „მეფე ლირის“ დადგმა განიზრახა სანდრო ახმეტელმა, მაგრამ მისი მცდელობაც უშედეგო აღმოჩნდა. მის მიერ თითქმის დასრულებულ, მომზადებულ სპექტაკლს რამპის შუქი არ უხილავს. ამიტომ, ქართულ სცენაზე „მეფე ლირის“ მორიგი ინტერპრეტაცია კვლავ ვარაუდებსა და გამონათქვამებზე დაყრდნობით უნდა გავაანალიზოთ.

„შექსპირი დიდხანს აღელვებდა ახმეტელს. მას თითქოს ერიდებოდა კიდეც შექსპირს რომ უახლოვდებოდა. იგი განსაკუთრებული პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა დიდი დრამატურგის პიესების დადგმის საკითხს. თითქოს ერთგვარი შიშიც კი ჰქონდა მისი“.² შექსპირის პიესების სცენაზე გაცოცხლებისაკენ ახმეტელს შილერის „ყაჩაღების“ წარმატებულმა პრემიერამ უბიძგა.

„შექსპირი თავისი გრანდიოზულობით უდიდეს პერსპექტივებს შლის თეატრის წინაშე. დღემდე ჩვენ მას გავუბრუნდით. ვფიქრობდით რომ შექსპირისათვის არ ვიყავით მზად, შესაძლოა ახლაც ნაადრევი იყოს შექსპირის დადგმა, მაგრამ შილერმა მოგვცა იმედი წარმატებისა, გაგვამხნევა და გზა გაგვიკვალა შექსპირისაკენ“³, – წერდა სანდრო ახმეტელი.

იგი შექსპირის დრამატურგიას მარტო პრობლემური და აქტუალური თემების სპექტრის გამო როდი მიმართავდა, არამედ შექსპირი ქართულ თეატრში ახალი მონუმენტური ფორმების შემოტანისა და დანერგვის საუკეთესო საშუალებად მიაჩნდა.

¹ ჩხეიძე უ., კოტე მარჯანიშვილი, თბ., 1949. გვ.68.

² კიკნაძე ვ., წინასიტყვაობა წიგნში „ს. ახმეტელი. წერილები“, თბ., 1964. გვ. 155.

³ იქვე; გვ. 170.

„ჩვენ შექსპირის ათვისებაში ვერ წავალთ ძველი თეატრის გზით, თუ ჩვენი თანამედროვე ვერ გავხადეთ შექსპირი, ჩვენ დავმარცხდებით. რუსთაველის თეატრი უნდა გაშექსპირდეს და პირიქით“.¹

ახმეტელს შექსპირის პიესების სცენაზე განხორციელებაში ხელს უწყობდა ქართული თარგმანებიც: „მე მასში ვგრძნობ ცეცხლსა და ტემპერამენტს გენიალური დრამატურგისა, მაჩაბელმა გააქართულა შექსპირი და ქართული ენა როდი დაუმონამას. თარგმანებსაც ვიპოვებთ, ფოლადისებური სიმტკიცე და რიტმის გრძნობა“.²

რუსთაველის თეატრი თითქოს მზად იყო შექსპირის „მეფე ლირთან“ შესაჭიდებლად. ამას ადასტურებდა არა მარტო „ჰამლეტის“ მარჯანიშვილისეული დადგმა, არამედ შექსპირიანას მთელი ისტორია ქართულ თეატრში ზოგადად და მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში, კონკრეტულად.

ამ დასთან უკვე დადგმული იყო – 1923 წელს „მაკბეტი“ (რეჟისორი მიხეილ ქორელი), „ჰამლეტი“ (რეჟისორი აკაკი ფადავა), 1924 წელს „უინძორელი მხიარული ქალები“ (რეჟისორები კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი).

„მეფე ლირის“ რეპეტიციების რაოდენობით ახმეტელმა მარჯანიშვილს აშკარად გადააჭარბა – 56/23-ზე; შექმნილი იყო დეკორაცია, კოსტუმები, მაგრამ სპექტაკლის პრემიერა მაინც არ გამართულა.

სანდრო ახმეტელმა „მეფე ლირის“ რეპეტიციები 1927 წლის ზაფხულში, რუსთაველის თეატრის ბორჯომში ყოფნისას დაიწყო. აკაკი ვასაძე იგონებს: „1927 წელს ახმეტელმა გაგვაცნო თავისი რეჟისორული ჩანაფიქრი და შეუდგა „მეფე ლირზე“ მუშაობას, ამჯერად მასხარას როლზე დანიშნა უმანგი ჩხეიძე“.³

სანდრო ახმეტელმა შეცვალა კორდელიას როლის შემსრულებელი ვერიკო ანჯაფარიძე. მის ნაცვლად თამარ წულუკიძე დანიშნა. ვასილ კიკნაძის აზრით: „ეს როლების უბრალო შეცვლა როდი იყო, ეს იყო მთელი პიესის ახლებური,

¹ კიკნაძე ვ., წინასიტყვაობა წიგნში „ს. ახმეტელი, წერილები“, თბ., 1964. გვ. 170.

² იქვე, გვ. 172.

³ კიკნაძე ვ., ახლო წარსულის ფურცლები, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1960, № 17. გვ. 349.

განსხვავებული გადაწყვეტის ცდა“.¹

მოსაზრებას განსხვავებული გადაწყვეტის ცდაზე არ იზიარებს შალვა მაჭავარიანი: „ვინც კარგად დააკვირდება „ლირის“ ამ ორ ინტერპრეტაციას, ადვილად მიხვდება, რომ ლირის მხატვრული სახის მარჯანიშვილისეული გაგება სრულიად არ ეწინააღმდეგება ახმეტელის რეჟისორულ პარტიტურას“.²

ეს რომ ასე არ არის, შემდგომი პერიოდის გამოკვლევებმაც ცხადყო. პაოლა ურუშაძე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ორივე რეჟისორი „ეყრდნობოდა საკუთარ, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ თვალსაზრისს. ახმეტელს მარჯანიშვილისაგან განსხვავებით, მისი გმირი „აჰყავდა“ მიუწვდომელ სიმღელემდე, ამ სიტყვის სრული გაგებით, რათა შემდგომ თვალსაჩინოდ წარმოეჩინა მის მიერ გადატანილი ტანჯვის ზნეობრივად განწმენდის ძალა“.³

„მეფე ლირის“ ახმეტელისეულ ორიგინალურ გააზრებაზე მიუთითებს მანანა გეგეჭკორიც თავის ნაშრომში.

ახმეტელის მიერ ცალკეულ სცენათა რეჟისორული გადაწყვეტა მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა მარჯანიშვილისაგან, თუნდაც იმით, რომ სპექტაკლი იწყებოდა მასხარას (უშანგი ჩხეიძე) მონოლოგით და მთავრდებოდა არა ლირის სიკვდილით, როგორც ეს კოტე მარჯანიშვილის რედაქციით იყო, არამედ მისი ზნეობრივი განწმენდით.

ახმეტელმა „მეფე ლირი“ სრულიად ახლებურად, შეიძლება საკამათოდაც კი გაიაზრა, რაც კარგად ჩანს როლების ხელახლა გადანაწილებაში, რომელიც გამოწვეული იყო სწორედ მხატვრულ სახეთა განსხვავებული გადაწყვეტით. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ სარეჟეტიციო რვეულში გაკეთებული, ახმეტელის რეჟეტიციების საკმაოდ ვრცელი ჩანაწერები. აქედან ჩანს, რომ

¹ კიკნაძე ვ., ახლო წარსულის ფურცლები, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1960, № 17. გვ. 349.

² მაჭავარიანი შ., კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა., თბ., 1961. გვ. 37-38.

³ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი I, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1988., #4. გვ. № 57.

სერიოზული სხვაობა ორი რეჟისორის ინტერპრეტაციაში, ძირითადად, ლირის მხატვრული სახის გააზრებაში გამოიხატა.

ახმეტელმა, მარჯანიშვილისაგან განსხვავებით, ლირს გამოაცალა მიწიერი საყრდენი და იგი საკუთარ წარმოსახვაში ზეკაცად აქცია.

„კოტე მარჯანიშვილის გადაწყვეტით, – იგონებს თამარ წულუკიძე, – ლირი უნდა ყოფილიყო თავისთავისადმი უსაზღვრო აღტაცებით დამთვრალი კაცი და საკუთარი თავის განდიდებით დაბრმავებული მეფე, როგორც მამა – ეგოისტი, ჭირვეული, ახირებული ახლობლებთან დამოკიდებულებაში. ახმეტელის ექსპლიკაციით კი, ლირი დესპოტია. იგი მარტო ძალაუფლებით გაბრუებული ადამიანი კი არ არის, არამედ მეფეა, რომელიც ლამობს, ძალაუფლებით თვით ღმერთს გაუსწორდეს, მის მაღლა დადგეს. იგი მეფეც რომ არ იყოს, მბრძანებელი და მფლობელია და მხოლოდ ადამიანური დიდი ტანჯვა აუხელს თვალს, მიიყვანს მას ჭეშმარიტ ადამიანურ დიდსულოვნებასთან და აქცევს ადამიანად“.¹

ამ საკითხთან დაკავშირებით, აკაკი ვასაძე მოგონებებში, მოგვიანებით დაწერს: „თუ კოტეს უნდოდა მოვლენათა განვითარებაში თანდათანობით სწვდომოდა ტრაგიკულს, ახმეტელმა განიზრახა თავიდანვე უეცრად პირველი მხატვრული ეფექტით აეტაცა იგი და მეფე ლირში აკივლებული „შეშლილობის“ შემადრწუნებელი ხმა მაყურებლისათვის „მოულოდნელად მიეხალა“.“²

ახმეტელმა შეცვალა ცალკეული სცენების თანმიმდევრობა: განსაკუთრებით I მოქმედებაში; სპექტაკლი მასხარას მონოლოგით უნდა დაწყებულიყო. სარეჟეტიციო დღიურში ვკითხულობთ: „I სურათი იწყება დიდი ზეიმით, ლირის სასახლეში ზეიმს მართავენ კენტი (პლატონ კორიშელი) და გლოსტერი (შალვა ღამბაშიძე). გამოდიან საფრანგეთის მეფე (მიხეილ ლორთქიფანიძე) და ბურგუნდთ მთავარი (დიმიტრი მჟავია) საზეიმო მუსიკის თანხლებით. ამის შემდეგ მასხარა მორბის ზევიდან კიბეზე სიცილ-ყვირლით, მისი სიცილი ისტერიულია. ამ გამოსვლაში იგულისხმება

¹ წულუკიძე თ., მოგონებები, კრებულში „ახმეტელი“, თბ., 1958. გვ. 137.

² ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, ტ.2, თბ., 1983. გვ.349.

შემდეგი: მასხარა იყო ლირთან და სთხოვა არ დაენაწილებინა სამეფო. არიგებდა, როცა ვერა გააწყო რა, ამიტომ გამორბოდა ტრაგიკული სიცილით“.¹

მოგონებიდან ირკვევა, რომ მასხარას (უშანგი ჩხეიძე) პირველი ეპიზოდი ძალზე ეფექტური ყოფილა: „უშანგი ჩხეიძე სარკასტული ხარხარით ჩამორბოდა გრძელ კიბეებზე ბარა კივების პოლონეზის მუსიკაზე და მგზნებარედ წარმოთქვამდა: „როს ლოთსა კაცსა, ღვინის მსუნაგსა ღვინო ყელზედ დაადგება...“ მთელი მონოლოგის მანძილზე დაძაბული და აღგზნებული იყო“.²

შემდეგ შეხვდება კენტს და გლოსტერს, მათაც ამასხარავენს დამიძალებს. ამეპიზოდს მოსდევდა გლოსტერისა და კენტის პირველი დიალოგი, შემდეგ – ედგარ – ედმუნდის (აკაკი ვასაძე - გიორგი დავითაშვილი). ახმეტელის მონტაჟით, ედმუნდი ჯერ ედგარს უწყობს ინტრიგას და შემდეგ – გლოსტერს.

ამის მერე იწყება სამეფოს განაწილების სცენა და ლირის პირველი მონოლოგი ისმის.

ასეთი თანმიმდევრობით დაამონტაჟა პიესა ახმეტელმა და თავიდანვე გაემიჯნა მარჯანიშვილისეულ გადაწყვეტას. სახელმწიფოს (და არა სამეფოს, – აღნიშნავს ახმეტელი) – დანაწილების ცერემონიალს უნდა ჰქონდეს საზეიმო ხასიათი. სასახლის ბრწყინვალეობასა და კარისკაცთა ქცევას ყველა უნდა გაეკვირვებინა. სახელმწიფოს გაყოფის ცერემონიალი, ფრანგთა და ბურგუნდთა მეფეების საზეიმო მიღება უნდა დამსგავსებოდა, ამავე დროს, რაღაც დიდ ღვთისმსახურებას. „სასახლის კარის კაცნი, როგორც გლოსტერი, ლირი და სხვანი, განსაკუთრებით კი ლირი რაღაც ნახევრად ღმერთებს უნდა დაემსგავსონ, – რადგანაც ახმეტელის აზრით – მით უფრო ნათელი გახდება ამ „ღმერთის“ გაადამიანურება თომას ქოხში“.³

სანდრო ახმეტელმა პიესის მოქმედი პირების კლასიფიკაცია მოახდინა და ისინი სამ ჯგუფად დაჰყო. ერთ მხარეს იდგნენ ირაციონალურობის, დაჩლუნგებული

¹ ახმეტელი ს., დოკუმენტები, ნარკვევები, ტ. I., თბ., 1987. გვ. 126.

² გეგეჭკორი მ., სცენური ინტერპრეტაციის პრობლემა 70-80-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), თბ., 1993. გვ. 60.

³ ახმეტელი ს., დოკუმენტები, ნარკვევები, ტ. I., თბ., 1987. გვ. 126.

გონების მქონე ადამიანები, თვით ლირი და მისი ქალები (გონერილა, რეგანა). მეორე ჯგუფში გაერთიანებული იყო საღი გონების ადამიანები, იგივე რაციონალები. ასეთები პიესაში, ახმეტელის აზრით, არიან მასხარა და მისი დამხმარე ელემენტები: გლოსტერი და კენტი. ხოლო მესამე ჯგუფს წარმოადგენდა კორდელია – იდეალური გმირი და „თავისი გრძნობებით წმინდა არსება“. ამ სამ ჯგუფს მეთაურობენ – ხუმარა, კორდელია. ასე შექმნა გმირთა სამკუთხედი ახმეტელმა შექსპირის „მეფე ლირში“. იგი ფიქრობდა, რომ გმირის ტრაგედია კოსმიური ძალის ტრაგედიაა. დიქტატორული ქცევისაკენ დაჟინებულმა ლტოლვამ შეუქმნა მას ყალბი ილუზია თავის ძლიერებაზე, თავის ქალიშვილებზე.

„მეტად საინტერესოა, რომ, – წერს ვასილ კიკნაძე, – პიესის ახმეტელისეული გააზრება პირდაპირ უკავშირდება დობროლიუბოვის აზრს ლირის შესახებ. რუსი კრიტიკოსის განმარტებით, ლირი ღმერთკაცობისაკენ ისწრაფვოდა და ამიტომ დაკარგარეალობის გრძნობა... იგი თვითგაღმერთებაში გადავიდა და ზღვარს მიაღწია, მაგრამ სირთულე ტრაგედიისა მარტო ლირის მხატვრულ სახეში როდი ძევს. ახმეტელს, როგორც ირკვევა, გმირის ტრაგედია გააზრებული აქვს, როგორც ლირის ტრაგედიის შემადგენელი ნაწილი და არა ცალკე აღებული, საერთო ერთიანი სივრციდან მოწყვეტილი მოვლენა. „გლოსტერი და ლირი ერთმანეთს ავსებენ“, – წერს ახმეტელი, რა მოუვიდოდა ლირს ვაჟი რომ ჰყოლოდა? იგივე რაც გლოსტერს!“¹

იგი ლირის ტრაგედიის გარდაუვალობის იდეაზე ამახვილებდა ყურადღებას. რეჟისორი მასში ხედავდა ეპოქის შინაგან კონფლიქტებსა და წინააღმდეგობებს. ახმეტელი შეეცადა ე.წ. გლოსტერის ხაზის იდენტიფიცირებას ლირის ტრაგედიასთან.

მისი აზრით, „ბრმა გლოსტერი და შემლილი ლირი ერთმანეთს ავსებენ. როცა ლირი კარგავს გონებას, გლოსტერი ლირის თვალებში იფანტება როგორც მირაჟი და იგი შემდეგ აღარც სჩანს, რადგან ლირში გარდაიქმნა“.²

¹ კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, თბ., 1977. გვ. 360.

² ახმეტელი ს., დოკუმენტები, ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1987. გვ. 360.

ამ თვალსაზრისზე დაყრდნობით დაამონტაჟა პიესა ახმეტელმა. ხაზს უსვამდა მოსაზრებას, რომ გლოსტერისა და ლირის ტრაგედია ერთი კაცის ტრაგედიაა, რომ აქ პარალელიზმი არ არსებობს. გლოსტერის ტრაგედია მან ლირის ტრაგედიის ჯერ შემადგენელ ნაწილად, შემდეგ კი გაგრძელებად მიიჩნია.

ახმეტელის მიზეზებში განსაკუთრებულ ყურადღებას მაინც ლირის მხატვრული სახის ინტერპრეტაცია იპყრობს. მისი გააზრება იყო აქამდე სრულიად უცხო და ახლებური ქართულ თეატრში, რაც, პირველ ყოვლისა, ლირის ღვთაებად წარმოდგენასა და თუნდაც, ფინალის ღიად დატოვებაში გამოიხატა.

მისი აზრით, „ლირი მეფეა, რომელიც გასცილდა ადამიანურ სახეს და რაღაც ზეკაცს, ნახევრად ღვთაებას დაემსგავსა. ტრაგედიის შინაარსი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ეს ღვთაება სხვადასხვა მიზეზის გამო კარგავს თავის ძლიერებას და უბრალო მოკვდავ ადამიანს დაემსგავსა“.¹

ახმეტელის „მეფე ლირს“ ოდნავი წინააღმდეგობაც ამბოხებად მიაჩნია. ძალზე პატივმოყვარეა, სახელმწიფოს მართვას, გამგეობას თავის შვილებს ავალებს, ხოლო მეფის სახელს იტოვებს. სასტიკია აღელვების დროს. დიდების მოყვარულია, თუმცა თანდათანობით კარგავს ამ თვისებას და უახლოვდება უბრალო, ჩვეულებრივ ადამიანს. ლირის გაადამიანურების პროცესი ძალზე რთულია, რადგან მას წამებითა და ტანჯვით მოუწია გაეწვლინა განწმენდის უმძიმესი გზა.

„რაც უფრო მეტად ძლიერია ლირის ტანჯვა, მით უფრო მეტად იღვიძებს მასში ადამიანი. სულიერი განახლების ეს პროცესი სავსეა ტრაგიკული კოლიზიებით“.²

ახმეტელი ფიქრობდა, რომ ლირის ტრაგედია მისი ტანჯვის სიძლიერე სათანადოდ ვერ გამოიხატებოდა, თუ სპექტაკლში ღრმავტონობის პრინციპი არ იქნებოდა გატარებული. ლირი – დესპოტი და ლირი – ადამიანი, ამ შეპირისპირებაში უნდა მოქცეულიყო მეფის გაადამიანურების მთელი პროცესიც.

¹ ახმეტელი ს., დოკუმენტები, ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1987. გვ.160.

² კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, თბ., 1977. გვ. 359.

სად იყო ზღვარი მეფისა და ადამიანის ტრაგედიას შორის? სად მოხდა ლირის ორი საწყისის შენაცვლება? – ახმეტელის აზრით, ეს სასამართლოს სცენაში უნდა მომხდარიყო.

„ლირი იცვლება სრულიად, რადგან ის უწინ მაღალი იყო, მეფურ იერს ატარებდა, ახლა კი დაწვრილმანდა და ბავშვს დაემსგავსა, დაიკარგა მეფის მედიდურობა და უბრალო, ჩვეულებრივ ადამიანს დაუახლოვდა“.¹

ასე დაეშვა „კოსმიური“ სიმაღლიდან „ახმეტელის ლირი“. ძალზე საინტერესოდ, ორიგინალურად იყო გადაწყვეტილი ფინალიც. ტრაგედია მთავრდებოდა არა ლირის სიკვდილით, არამედ, მასში ადამიანური გრძნობების გაღვიძებით. ლირი არ კვდება, არამედ მიდის განწმენდილი, მიდის ღმუილით.

„ეს ღმუილი უნდა იყოს მისი უკანასკნელი ადამიანური პროტესტი, – მიიჩნევს ვასილ კიკნაძე, – ლირის სიკვდილი ტრაგედიაში სვამს წერტილს, არკვევს და ამთავრებს ყველაფერს. ახმეტელმა კი ის არ მოკლა, ლირში გაიმარჯვა ადამიანმა“.²

ახმეტელს აღარ აინტერესებს ლირის ფიზიკურად ყოფნა-არყოფნის საკითხი. მისთვის მთავარი იყო იდეა – დასახული მიზნის შესრულება – ლირის სულიერი განწმენდა, კათარზისი. იგი სვამს კითხვას: თუ ლირი არ კვდება, მაშინ სად მიდის? და თვითონვე პასუხობს: „პირველი მიზანი თეატრის არის ის, თუ რა შთაბეჭდილებით წავა მაყურებელი თეატრიდან, ამიტომ ლირის სცენაზე სიკვდილი არ მოახდენდა შთაბეჭდილებას, ხოლო მისი განშორება ამ სოფლიდან მკვდარი კორდელიათი ხელში, იქნებოდა ნამდვილი თეატრალური ეფექტი, ლირის წასვლა ღიად ტოვებს მის საკითხს. მეორეც ის, რომ სულერთია, ლირი დიდხანს მაინც ვერ იცოცხლებს“.³

აღნიშნული სცენა შემდეგნაირად იყო გადაწყვეტილი: – ლირს ხელში უჭირავს მკვდარი კორდელია და მიათრევს მას. სცენის სიღრმეში მიდის საშინელი ღმუილით, რაც ლირის დაღლილობის, ტანჯული ცხოვრების და ამდენი უბედურების ამოძახილია. მოხუცის ღმუილი არის უკანასკნელი პროტესტი ცხოვრების უკუღმართობისადმი.

¹ წულუკიძე თ., მოგონებები, კრებულში „ახმეტელი“, თბ., 1958. გვ.152.

² კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, თბ., 1977. გვ. 363.

³ წულუკიძე თ., მოგონებები, კრებულში „ახმეტელი“, თბ., 1958. გვ.160.

ბუნებრივია, რომ ახმეტელის სპექტაკლის ცენტრში ლირი იდგა, თუმცა რეჟისორმა საგრძნობლად გაზარდა მასხარას როლი და მისი მნიშვნელოვანი ფუნქცია კიდევ უფრო გამოკვეთა. ახმეტელი მასხარას ტრაგიკულ პერსონაჟად მიიჩნევდა. იგი გაცილებით მეტი იყო, ვიდრე ტრადიციული მასხარა. ახმეტელის წარმოსახვაში კი „სალიგონების პატრონია, რომელიც თავის აზრებს კომიკურ ფორმაში აყალიბებს. იგი წინასწარმეტყველებს იმ ტრაგედიას, რომელიც ლირის გარშემო უნდა დატრიალდეს და ცდილობს მის დარიგებას, მაგრამ მისი არავის სჯერა, ამიტომ ის ერთ-ერთი ტრაგიკული სახეა. როდესაც ადამიანი იღვიძებს ლირში, მასხარა ქრება, მან თავისი საქმე შეასრულა“.¹

მასხარა სპექტაკლში, ჩანაფიქრის მიხედვით, იყო ერთადერთი მოქმედი პირი, რომელსაც მკვეთრი დისონანსი შემოჰქონდა მოქმედებაში. თავისი ტრაგიკომიკური ნილბით, რომელიც თურმე ისტერიული ღმუილის მსგავსი ხმის გამოცემით გამოდიოდა სცენაზე, არღვევდა საერთო საზეიმო განწყობას. მისი პირველი გამოჩენა იმდენად ეფექტური იყო, რომ აკაკი ვასაძის თქმით: „ახმეტელმა ამ ეფექტური დასაწყისის შესაფერისი გაგრძელება და სცენური გადასვლები ვერ გამოიხატა, საჭირო ტონალობა დაკარგა. მან მალალ რეესტრში დაიწყო სპექტაკლი და პირველი ეპიზოდის შემდეგ ყველამ ზღართან მოვადინეთ“.²

რეპეტიციები შეწყდა და დროის საკმაოდ მცირე მონაკვეთში, უკვე მეორედ შეჩერდა მუშაობა „ლირზე“, ისე, რომ მაყურებელს მისი ნახვა არ ეღირსა. რეპეტიციების შეწყვეტის მიზეზთა ძიებისას, მანანა გეგეჭკორი აკაკი ვასაძის დასკვნას იზიარებს: „დასაწყისი ძალზე ეფექტური იყო, მაგრამ შემდეგ ვერც დამდგმელმა და ვერც მსახიობებმა გამოუძებნეს ამ საინტერესო დასაწყისის შესაფერისი გაგრძელება“.³

ამ მოსაზრებას ამყარებს თამარ წულუკიძის მოგონებაც: „მასხარის სახემ გადაფარა ტრაგედიის ცენტრალური ფიგურა. უშანგი ჩხეიძე შეგძრავდათ თავისი შინაგანი ძალით,

¹ ახმეტელი ს., დოკუმენტები, ნარკვევები, ტ. I., თბ., 1987, გვ. 129.

² ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, ტ. 2., თბ., 1983, გვ. 349.

³ Зингерман Б., Михоелс Лир, წიგნში „Михоелс, Статый, беседы, речи“, М., 1965. стр. 60.

დინამიკით, ამის დაშვება კი იმთავითვე მარცხისთვის გაწირვას ნიშნავდა, არა მხოლოდ მთავარი როლის შემსრულებელის, არამედ მთელი სპექტაკლისაც, რაღა ტრაგედია იქნებოდა მთავარი გმირის გარეშე“.¹

თუმცა, ქართულ თეატრმცოდნეობაში არსებობს ახმეტელის „მეფე ლირზე“ მუშაობის შეწყვეტის მიზეზის მეორე, უფრო გავრცელებული ვერსია, რომლის მიხედვითაც, მთავარი როლის შემსრულებელმა აკაკი ხორავამ ვერ შეძლო დასახული შემოქმედებითი ამოცანის გადაჭრა. ეთერ დავითაია მიიჩნევს, რომ ახმეტელმაც და მარჯანიშვილმაც ერთი და იმავე მიზეზის გამო შეწყვეტეს რეპეტიციები. „იქნებ, იმ დროს ჯერ კიდევ გამოუცდელმა, ახალგაზრდა მსახიობმა ვერ დასძლია როლი“.²

ამ მოსაზრებას საფუძველს უმყარებს თვით ხორავას თანამედროვეთა მოგონებებიც. თამარ წულუკიძე აცხადებს: „იმიტომ შეწყდა რეპეტიციები, რომ ხორავას არ გამოსდიოდა როლი“.³ აკაკი ვასაძე კი დასძენს: „ხორავა დაიბნა და საერთო ტონალობა და ფერი ვერ გამონახა“.⁴ ამ აზრს იზიარებს პაოლა ურუშაძეც: „ლირის თამაშის უფლებას მსახიობი მთელი თავისი „ხელოვნებაში ცხოვრების“ ლოგიკით მოიპოვებს. თუ შექსპირის თეატრის ისტორიას გადავავლებთ თვალს, შეუძლებელია არ დავინახოთ, რომ თითქმის ყველა გამოჩენილი, დიდი ტრაგიკოსი მსახიობი ლირის თამაშს შესაძლებლად მიიჩნევს, მხოლოდ მას შემდეგ, რაც გაივლის შემოქმედებითი ჩამოყალიბების ხანგრძლივ ზრდას, როცა ცხოვრებისეული და სასცენო გამოცდილება ბოლოს და ბოლოს მისცემს უფლებას შეეჭიდოს ამ როლს“.⁵

თუმცა ცნობილია, რომ აკაკი ხორავა მოგვიანებით, 1948 წელს ითამაშებს ლირს, როცა უკვე მოპოვებული აქვს უდიდესი მსახიობის სახელი, შეძენილი აქვს ცხოვრებისეული

¹ წულუკიძე თ., მხოლოდ ერთი სიცოცხლე, თბ., 1983, გვ. 166.

² ე. დავითაია, განუხორციელებელი „მეფე ლირი“, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1986, №5. გვ. 75.

³ წულუკიძე თ., მხოლოდ ერთი სიცოცხლე, თბ., 1983, გვ. 166.

⁴ ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, ტ.2., თბ., 1983, გვ. 349.

⁵ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი I., ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1988., №4. გვ. 58.

და სასცენო გამოცდილება, მაგრამ ხორავას ლირი მაინც ვერ შედგა. სპექტაკლს წარმატება არ მოჰყოლია და მალევე მოიხსნა რეპერტუარიდან. გამოდის, რომ საქმე „იმდენად ასაკში არ არის, როგორც სჩანს, არ მოხდა რეჟისორის და მსახიობის ინტერპრეტაციათა თანხვედრა. ლირის ხორავასეული, გაგება ვერ შეერწყა ამ გმირის მარჯანიშვილისეულ, თუნდაც ახმეტელისეულ, მოგვიანებით კი ვასაძისეულ ინტერპრეტაციას. ამიტომ, ვფიქრობთ, ხორავას - ქართული სცენის ამ ტიტანს, უდიდეს ტრაგიკოს მსახიობს, უბრალოდ არ აღმოაჩნდა ის პიროვნული და აქტიორული თვისებები, რომელიც ლირის სცენური განხორციელებისთვისაა აუცილებელი“¹, - აღნიშნავს მანანა გეგეჭკორი.

„მეფე ლირის“ რეპეტიციების შეწყვეტის თემას, ერთ-ერთ ინტერვიუში თვით ახმეტელიც ეხება. იგი მიზეზად მსახიობთა მოუმზადებლობას ასახელებს. „ამ პიესაზე მუშაობისას თეატრს დასჭირდა ძალზე სერიოზული დაფიქრება იმაზე, რომ სამსახიობო შემოქმედებითი ძიებების პერიოდში აუცილებელია თანდათან შეიცვალოს და დაინერგოს ქართულ თეატრში განსაკუთრებული და ზუსტად განსაზღვრული სისტემა მსახიობის აღზრდისა“².

აშკარაა, რომ ახმეტელი „მეფე ლირით“ შეეცადა ახალი სიტყვის თქმას და ახალი თეატრის ჰორიზონტზე ახალი პერსპექტივების გაშლას, თუმცა შექსპირით ეს მან ვერ შეძლო. „ლირის“ პრემიერა არ შედგა. მაგრამ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ახმეტელის ძიებები შექსპირის ამოუწურავ სამყაროში, ახალ არხებს ხსნიდა. ამას ადასტურებს ის ფაქტიც, რომ კონცეფცია გარკვეულ მომენტში ემთხვევა შემდგომში არა მარტო რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუას მიერ დადგმულ „მეფე ლირს“, არამედ პიტერ ბრუკისა და ჯორჯო სტრელერის ვერსიებსაც.

ახმეტელის ამ ძიებებში, ჩანასახის სახით უკვე არსებობდა ბერტოლდ ბრეხტისეული ეპიკური თეატრის ელემენტები (მასხარა, როგორც მთხრობელი). „ახმეტელმა მოამზადა

¹ გეგეჭკორი მ., სცენური ინტერპრეტაციის პრობლემა მე-20 საუკუნის 70-80-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), თბ., 1993. გვ. 61.

² გაზეთი „Рабочая правда“, 1927, №5.

საფუძველი საქართველოში ბრეხტის სისტემისა და მისი მეთოდოლოგიის კარგად ათვისებისათვის“.¹ გარდა ამისა, მან, თავისი მიგნებებით, ერთგვარი თაღვანი ხიდი გადო მომავალ მიღებთან სასცენო შექსპირიანაში.

ამდენად, სავსებით ბუნებრივია, რომ მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ეს ბოლომდე განუზოცოცილებელი ინტერპრეტაციები დღემდე იწვევს ინტერესს. ნათელი ხდება, რომ ისინი თავისებურად და პირველ ყოვლისა, შემოქმედებითად მიუდგნენ „მეფე ლირს“.

„მარჯანიშვილი მიზნად ისახავდა ლირის მხატვრული სახის „განვითარებაში“ ჩვენებას და მისი ქმედების ფსიქოლოგიური მოტივირების მიგნებას, ახმეტელის ამოცანა კი იყო ლირის პირადი ტრაგედია უმაღლეს საკაცობრიო ვნებებამდე აეზიდა. მისი განცდებისათვის ყოვლისმომცველი, როგორც თავად ამბობდა „კოსმიური მნიშვნელობა“ მიენიჭებინა“.²

მნიშვნელოვანია, ამ ორი დიდი რეჟისორის მიერ სპექტაკლის სცენოგრაფიული გააზრებაც. მარჯანიშვილმა სრულიად ახალგაზრდა პეტრე ოცხელი მიიწვია, ხოლო ახმეტელმა – რუსი მხატვრები: ნ. პელიონკინი (სცენოგრაფია) და გ. იაკულოვი (კოსტუმები).

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მათი ესკიზები სადმე რუსეთში კიდევ არსებობს, ან, მოგვიანებით, რომელიმე სხვა დადგმაში გამოიყენეს. არც ის არის გამორიცხული, რომ ახმეტელის დახვრეტის შემდეგ (1937 წელს), შეშინებულმა მხატვრებმა ან განრისხებულმა „სუკმა“ მათი კვალი წაშაღეს.

ყოველ შემთხვევაში, საქართველოში მათი ნამუშევრები ვერ მოიძებნა, ხოლო ოცხელის გენიალური ესკიზები დღემდე უძლიერეს შთაბეჭდილებას ახდენს. ჩანახატები ცალკე აღებული, დასრულებული, დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოებებია. ისინი ინახება საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში.

პეტრე ოცხელის სცენოგრაფიის პროექტის მიხედვით,

¹ ხეთაგური ლ., ექსპერიმენტიდან ბაროკომდე ქართულ თეატრში, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1996., №1-2. გვ.80.

² ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი I, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1988., №4., გვ. 57.

სცენა მაქსიმალურად იყო განტვირთული. ნახევარწრეზე განლაგებული გახლდათ სვეტები, რომლებიც თანდათან სიმაღლეში იყო გაზრდილი სცენის სიღრმის მიმართულებით. ზემოდან ჩამოშვებული უნდა ყოფილიყო თოკები. ფონი კი ლურჯ ფერში გახლდათ გადაწყვეტილი.

ახმეტელის დადგმის სცენოგრაფიის აღდგენა, ნაწილობრივ შესაძლებელია დღიურებით. რეჟისორი იმ ახალი კონსტრუქციების გამოყენებას შეეცადა, რაც საკმაოდ „მოდური“ იყო იმდროინდელ რუსულ სცენოგრაფიაში. დეკორაცია გადაწყვეტილი იყო მონუმენტურ პლანში, რაც თავისთავად სძენდა სპექტაკლს მასშტაბურობას. ესკიზებში, თურმე კიბეები ექვსი მეტრის სიმაღლიდან იწყებოდა და რამპასთან ეშვებოდა. ამ ნაგებობას ხუთი ტერასა ჰქონდა და მის გასწვრივ, მაღალი სვეტების თანაზომიერი რიგები იყო ჩამწკრივებული, სცენის შუაგულში, 60 სმ. სიმაღლეზე მოხერხებულად იდგა დაზგა, ფიცარნაგი, რომელზეც ოთხივე მხრიდან 2-3 საფეხურით ადიოდნენ მსახიობები. ძირითადი მოქმედება ამ დაზგაზე მიმდინარეობდა. ის, ფაქტობრივად, სცენაზე მეორე მცირე სცენას წარმოადგენდა, რომელზეც განლაგებული იყო სპექტაკლისათვის საჭირო ინვენტარი.

ვასილ კიკნაძის აზრით, ახმეტელს დამატებითი სიმაღლე სცენაზე ლირისათვის დასჭირდა. „ლირი დგას შუა მოედანზე, მაღალზე, მასთან ახლოს კორდელიაა. ერთი საფეხურით დაბლა მარჯვნივ - გონერილა ალბანის თანხლებით, ხოლო მარცხნივ - რეგანა, რომლის უკანაც იდგა კორნუოლი. პირველ კიბეზე კი გლოსტერი და მის გასწვრივ კენტი იდგა. ყველა უყურებს ლირს, უყურებენ კრძალვით, დიდი სიფრთხილით“.¹

მართალია, ქართულ სცენაზე „მეფე ლირი“ XX საუკუნის 20-იან წლებში, პრაქტიკულად არ განხორციელებულა, მაგრამ ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დიდი რეჟისორების გააზრებას, როგორც საეტაპო მხატვრულ მოვლენას „მეფე ლირის“ სცენურ ისტორიაში და იმ კვალს, რომელსაც ქართული სასცენო შექსპირიანას მომავალ ძიებებთან მიეყავართ XX საუკუნის 60-იან, 80-იან წლებში.

¹ ინასარიძე კ., თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995. გვ. 361.

**„მეფე ლირი“ – XX საუკუნის 40-იან წლებში – როგორც
მსახიობისა და რეჟისორის ხელოვნების სინთეზის
საფუძველი**

XX საუკუნის 30-იანი წლების ბოლოს, დროებით შეწყდა ქართული რეჟისურის უნივერსალიზმის ხანა. თეატრში ლიდერი კვლავ მსახიობი გახდა, რომელიც ტრადიციულად ცდილობდა საკუთარი თავი ეცადა რეჟისურაში, მაგრამ ეს მაინც ახალი ტიპის სცენის ოსტატი გახლდათ.

„მე-19 საუკუნის დიდი მსახიობებისაგან (ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი და სხვები) განსხვავებით, ახალი თაობის მსახიობები უფრო ღრმად იყვნენ გარკვეულნი რეჟისურის არსში (აკაკი ვასაძე, აკაკი ხორავა, უშანგი ჩხეიძე, ვერიკო ანჯაფარიძე). ისინი აღიზარდნენ მარჯანიშვილის და ახმეტელის უნივერსალური და სინთეზური თეატრის პრინციპებზე, ამიტომ გასაგებია მათი ცდუნება რეჟისორის პროფესიაც შეეთვისებინათ“.¹ მაგრამ „ტრადიციათა რესტავრაცია“ სრულიად ახალ პოლიტიკურ და სოციალურ გარემოში მიმდინარეობდა.

„თუ ძველი მსახიობები წარმოადგენდნენ კოლონიური სისტემის ოპონენტებს, ხორავა და ვასაძე ჰარმონიულ შესაბამისობაში უნდა მოქცეულიყვნენ სახელმწიფო სისტემასთან. ყველაფერი ემორჩილებოდა პარტიის ნებას, მის სიმტკიცეს“.²

ამიტომაც, მათ გამოუმუშავდათ თვითცენზურის მძლავრი მექანიზმი, რომელიც მუდამ, თავისთავად მუშაობდა. ასეთ რთულ, უმძიმესი იდეოლოგიური წნეხისა და 1937 წლის რეპრესიებით გამოწვეული შიშის პირობებში უწევდათ მოღვაწეობა „საბჭოთა თეატრის მუშაკებს“, რამაც „გარკვეული საფუძველი ჩაუყარა სტაბილურ სცენურ ფორმებს, წარმოდგენები წელში „გამართა იდეურად“, მოიპოვა მთავრობის ნდობა და მხარდაჭერა, ყველაფერი მოექცა აქტიორული მონოსისტემის ფარგლებში“.³

XX საუკუნის 20-იან წლებში დაწყებული თამამი ძიებები,

¹ კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ.2., თბ., 2001. გვ. 47.

² იქვე; გვ.75.

³ იქვე; გვ.84.

30-იანი წლების ბოლოს შეიზღუდა. დროთა განმავლობაში, საერთოდ აიკრძალა. ყოველივე ამან გარკვეული დაღი დაასვა ქართულ თეატრს განვითარების გზაზე. შეიქმნა ინფორმაციული ვაკუუმი. მსოფლიო თეატრალურ პროცესებს მოწყვეტილი ქართული თეატრი განვითარებას მაინც ახერხებდა ამ ჩაკეტილ სივრცეში.

XX საუკუნის 40-იან წლებში ქართული თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკას საბჭოთა კავშირის მთავრობა განსაზღვრავდა. დასადგმელი პიესისთვის მწვანე შუქი მოსკოვს უნდა აენთო. იქ უნდა გადაწყვეტილიყო, რა დაიდგმებოდა ნებისმიერ, თვით ყველაზე მიყრუებულ საბჭოთა პროვინციაშიც კი. დიდ სცენებზე აპრობირებულ პიესებს ახორციელებდა რეგიონის თეატრები. მთავრობის შეკვეთა იყო – ხელოვნებას ყურადღება მიექცია ახალი ადამიანის ფორმირების პრობლემებისთვის, რაც თანამედროვე და კლასიკური დრამატურგიის ურთიერთშერწყმის ან მონაცვლეობის პრინციპზე დაყრდნობით უნდა განხორციელებულიყო.

უფრო მეტიც, „მთავლიტს“ კლასიფიცირებული ჰქონდა კონკრეტული პიესები, რომლებიც უნდა დადგმულიყო ქართულ (არა მხოლოდ ქართულ) საბჭოთა სცენებზე და ისინიც, რომლის დადგმაც არ შეიძლებოდა. შექსპირის „მეფე ლირი“ მესამე კატეგორიაში მოხვდა, როცა მისი დადგმა არც აკრძალული იყო და არც სასურველი. ამან შესაძლებელი გახადა, რომ „მეფე ლირი“ ქართული საბჭოთა თეატრის სცენაზე, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 20 წლის თავზე, 1941 წელს განხორციელებულიყო.

„მეფე ლირის“ ახალი დადგმა ქუთაისის თეატრში დოდო ანთაძის რეჟისურით განხორციელდა. მეფე ლირის როლი შეასრულა დიდმა ქართველმა ტრაგიკოსმა ალექსანდრე იმედაშვილმა. ეს იყო მისი უკანასკნელი ნამუშევარი. მას წარმატებისათვის ხელს უწყობდა მრავალწლიანი შემოქმედებითი გამოცდილება და ტრაგიკოსის ამპლუა. მან მრავალი წელი მიუძღვნა შექსპირის შემოქმედების შესწავლას.

„შექმნა შექსპირის ტრაგედიების სცენური გააზრების

სახელმძღვანელო. თავის დროზე მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ძალები „მეფე ლირზე“ მუშაობისას იმედაშვილისაკენ რომ მიმართულიყო, ალბათ მათი სპექტაკლები განხორციელდებოდა, თუმცა სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ ახმეტელმა ალექსანდრე იმედაშვილს შესთავაზა ლირის შესრულება, მაგრამ თანამშრომლობა არ შესდგა. მსახიობი ძალზე პრინციპულად მოითხოვდა სრულ შემოქმედებით თავისუფლებას. მან 14 წლის შემდეგ ითამაშა ლირი და თანამედროვეთა შეხედულებით იგი ქმნიდა მრავალწახნაგოვან სცენურ სახეს: მეფის – მამის – ადამიანის ერთიანობას სცენურ მოქმედებაში. კვალ და კვალ თანმიმდევრულად მიადევნებდა გულისყურს, ლირის ზნეობრივი განსხივოსნების, ცხოვრების ჭეშმარიტი სულიერი ფასეულობების შეცნობის მთელ პროცესს.¹

თვით სპექტაკლი არ არის მიჩნეული მნიშვნელოვან მოვლენად ქართული თეატრის ისტორიაში, არც თავისი მხატვრული ხარისხით, არც ტრაგედიის ორიგინალური რეჟისორული ინტერპრეტაციით.

მანანა გეგეჭკორის აზრით, „იგი ყურადსაღებია იმდენად, რამდენადაც მასში მეფე ლირის სცენურ სახეს ქმნის დიდი ქართველი ტრაგიკოსი ალექსანდრე იმედაშვილი. ამ დადგმის წარმატებას განსაზღვრავდა ცნობილი მსახიობის პიროვნული ძალა, უზარმაზარი ნიჭიერება, უმაღლესი საშემსრულებლო ოსტატობა, აგრეთვე საინტერესო მსახიობური ინტერპრეტაცია. საკუთარი როლის აგების ერთადერთი ავტორი მხოლოდ იგი იყო. იმედაშვილი ფსიქოლოგიური სიმართლით წარმოაჩენდა ლირის ზნეობრივი სახეცვლილების და ამაღლების, მის მიერ ჭეშმარიტ სულიერ ფასეულობათა შეცნობის პროცესს, რომლის განმავლობაში მეფე თანდათან იქცეოდა ჯერ ადამიანად, შემდეგ კი მამად“.²

სპექტაკლის იდეური გადაწყვეტა (მით უმეტეს, ლირის მხატვრული სახის გაგება) რომ იმედაშვილს ეკუთვნოდა და

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი I, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1988, №4. გვ. 58.

² გეგეჭკორი მ., სცენური ინტერპრეტაციის პრობლემა მე-20 საუკუნის 70-80-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), თბ., 1993. გვ. 56.

მას დიდი გავლენა ჰქონდა რეჟისორზე, ჩანს დოდო ანთაძის მოგონებიდანაც: „იმედაშვილს თავისებურად ჰქონდა მოფიქრებული პიესის მონტაჟი, სადაც ძირითადი აქცენტი გადატანილი იყო მხოლოდ მეფე ლირზე, ხოლო დანარჩენი პერსონაჟები მეორე პლანზე იყო გადატანილი. იმედაშვილს ყველაფერი თავისებურად ჰქონდა, ამიტომ ვცდილობდი, რაც შეიძლება ფრთხილად მივდგომოდი მას. მუშაობისას ჯერ თითქოს არ ჯიუტობდა, მაგრამ ყოველთვის ცდილობდა პოზიციების დაცვას. მეც, ჩემის მხრივ, ვარწმუნებდი ცალკეული ადგილების სწორედ ასეთი და არა სხვაგვარი გაგების აუცილებლობაში. არგუმენტებად მომყავდა ამ ტრაგედიის მრავალგვარი გააზრებანი სხვადასხვა რეჟისორის და მსახიობის მიერ“.¹

რეჟისორის მცდელობის მიუხედავად, შეექმნა ერთიანი, ანსამბლური სპექტაკლი, დასახული ამოცანა ვერ იქნა მიღწეული. აშკარა იყო დიდი მსახიობის გავლენა არა მხოლოდ რეჟისორზე, არამედ დასის წევრებზე. მან თითქოს დაჩრდილა სპექტაკლის დანარჩენი მონაწილეები.

პრემიერა გაიმართა 1941 წლის 30 აპრილს. სპექტაკლი სულ 15-ჯერ წარმოდგინეს, მათ შორის, ერთხელ თბილისში გასტროლებზე 1941 წლის 21 ივნისს. 22-ში კი ომი დაიწყო და გასტროლებიც შეწყდა.

აღმოჩნდა, რომ ეს სპექტაკლი ალექსანდრე იმედაშვილის გედის სიმღერა იყო. წლის ბოლოს იგი გარდაიცვალა. მსახიობმა მეფე ლირის როლის შესრულებით, დიდი ხნის ნატვრა აისრულა. „მხოლოდ მაშინ, როცა მისი ათლეტური ჯანმრთელობა შერყეული იყო და მსახიობს აღარ ჰყოფნიდა ძალა და ენერგია თავისებურად აემეტყველებინა შექსპირის გენიით გამოძერწილი მეფე ლირის მონუმენტური სახე“.² ამის მიუხედავად, სპექტაკლი შეფასებული იყო, როგორც სეზონის საუკეთესო წარმოდგენა, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ალექსანდრე იმედაშვილის შესრულებით იყო განპირობებული.

სპექტაკლზე მუშაობისას, ტრაგედიის სცენური

¹ ანთაძე დ., დღეები ახალი წარსულისა, თბ., 1956. გვ. 311.

² ბურთიკაშვილი ალ., სცენის ოსტატები (პორტრეტები), თბ., 1951. გვ. 118.

რეალიზაციის მეთოდებისა და ხერხების შემუშავებაში, წამყვანი როლი ალექსანდრე იმედაშვილს ეკუთვნოდა. მისი ლირი ისევე მკაფიოდ დანათლად ჩაიწერა ქართული თეატრის ისტორიაში, როგორც უშანგი ჩხეიძის ჰამლეტი, აკაკი ხორავას ოტელო, აკაკი ვასაძის იაგო, ვასო გომიაშვილის რიჩარდი...

„შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ სცენაზე შექმნილ ლირთაგან ალექსანდრე იმედაშვილის ლირი ერთადერთი სცენური სახეა მის თანამედროვეთა შორის, რომელმაც ერთსულოვანი აღიარება მოიპოვა“.¹

ალექსანდრე იმედაშვილი ძალზე დიდხანს ემზადებოდა მეფე ლირის როლის შესრულებისათვის, თითქმის 15 წლის განმავლობაში ფიქრობდა მასზე. მსახიობს ტრაგედიის საკუთარი რეჟისორული ექსპლიკაციაც ჰქონდა შემუშავებული. როლებისადმი ასეთი მიდგომა, იმედაშვილის მუშაობის სტილის დამახასიათებელი თვისება იყო.

„იმედაშვილი არასოდეს სჯერდებოდა როლის გაზეპირებას და ტექსტის წარმოთქმას. ვიდრე ამა თუ იმ სახის გააზრებას, დამუშავებას შეუდგებოდა, მთელ ლიტერატურას ეცნობოდა. სწავლობდა იმ პერიოდს, როცა პიესა იწერებოდა, ასევე იმ ხალხის ისტორიას, ადათებს, ზნე-ჩვეულებებს, ავტორის ბიოგრაფიას“.²

სწორედ ამ პრინციპით მიუდგა იგი „მეფე ლირს“. მოგონებებში მსახიობი წერს: „დიდხანს ვფიქრობდი, მაგრამ ვერ ვებედავდი, რადგანაც ლირისთვის ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ვიყავი. ბოლოს, როგორც იქნა გადავწყვიტე და 1926 წელს შევუდექი შესწავლას. მოვძებნე ლიტერატურა, რაზედაც ხელი მიმიწვდა. რაც უფრო ვუკვირდებოდი, მით უფრო შიში მიპყრობდა, ერთხანს მინდოდა თავიცი მიმენებებინა, მაგრამ ჯიუტობამ მძლია და დიდი ხნის მუშაობისა და დაკვირვების შემდეგ გადავწყვიტე ლირის პიროვნება სამი ცვალებადობის მიხედვით განმეხორციელებინა“.³

ალექსანდრე იმედაშვილს ლირი ჩაფიქრებული ჰქონდა, როგორც ფსიქოლოგიურად განვითარებადი გმირი, რომელიც

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი I, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1988, №4. გვ. 59.

² გომელაური შ., მოგონებები, თბ., 1958. გვ. 106.

³ იმედაშვილი ალ., მოგონებები, თბ., 1963. გვ. 143.

თავდაპირველად ეგოისტი, გულზვიადი და ამპარტავანი მმართველია, ხოლო ადამიანური და მამობრივი გრძნობა სადღაც უხილავ ჯურღმულში აქვს მიმალული. მაგრამ მეფობის ყველასაფეხურის გავლის შემდეგ, თანდათან იგრძნო, თუ რა არის უსამართლობა, გაჭირვება, დაინახა ადამიანი, რომელიც მანამდე მისთვის უცხო იყო. იმედაშვილმა თავის ინტერპრეტაციაში, ლირის მესამე მხარეზე, მამობრივ საწყისზე გაამახვილა ყურადღება, რაც, მისი აზრით, თანდათან ყველა გრძნობას უნდა ჩრდილავდეს.

ალექსანდრე იმედაშვილს განსაკუთრებით შთამბეჭდავად ჰქონდა გადაწყვეტილი სცენა, როცა ლირი ქალიშვილების მოურიდელობას იგრძნობს. მას არ სურს თვალი გაუსწოროს რეალობას და ყველაფერს თავის ეჭვიანობას მიაწერს. თუმცა ხვდება, რომ მისი ძალები შერყეულია, მაინც მრისხანებს, ბოხოქრობს, ცდილობს ხელოვნურად შენარჩუნებული მეფური დიდებითა და ძლიერებით შეაჩვენოს განდგომილი და მოღალატე ქალიშვილები. კიდევ ერთხელ სურს იმის დემონსტრირება, რომ იგი ისევ მძლავრი და უფლებამოსილი მეფეა, რომელსაც ყველა უნდა ემორჩილებოდეს.

იმედაშვილისეული ლირის ასეთი გააზრება ახლოს დგას საბჭოთა ხელისუფლების იმჟამინდელი ლიდერის დიქტატორულ თვისებებთან. თუმცა, ჩანაფიქრი სცენაზე, ცხადია, უფრო შერბილებული და შელამაზებული სახით განხორციელდა. ასეთი პარალელების დანახვა მხოლოდ დღევანდელი გადასახედიდან არის შესაძლებელი, თორემ მაშინდელი მაყურებელი ამგვარი ასოციაციის აღძვრის შემთხვევაშიც კი, არათუ გაუმხელდა ვინმეს, არამედ გაფიქრებაც კი აზრად არ მოუვიდოდა, იმდენად დიდი იყო შიშის ფაქტორი.

თავის მხრივ, ამ პიესაზე დოღო ანთაძეც საკმაოდ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში, 1938 წლიდან ფიქრობდა. მით უმეტეს, რომ კოტე მარჯანიშვილს ეხმარებოდა და ფაქტობრივად კარგად იცნობდა ჩანაფიქრს, მაგრამ ჩანაფიქრის რეალიზაცია მხოლოდ სამი წლის შემდეგ მოახერხა.

დოღო ანთაძემ მიზნად დაისახა შეექმნა ძლიერი, ანსამბლური სპექტაკლი, რომელშიც მთელი შემოქმედებითი

ამოცანა ლირს დაეკისრებოდა, მაგრამ დრამატურგიული მასალა, უხვი და საინტერესო სახეები, თანდათან იქნებოდა გახსნილი და ნაჩვენები.

„პიესის მონტაჟის დროს, – იგონებს დოდო ანთაძე, – ვხელმძღვანელობდით შემდეგი პრინციპით: ვამოკლებდით გრძელსა და გაჭიანურებულ ადგილებს, რა თქმა უნდა, ისე რომ მოქმედების მთლიანობა არ დაგვერღვია. გარდა ამისა, ამოვიღეთ ზოგი სცენა, რომლის შემდეგაც უფრო შემოკლდა გლოსტერ-ედმუნდ-ედგარის ხაზი, ვიდრე ლირის და მისი ქალიშვილებისა, რადგან გლოსტერის ხაზი მეორადი თემაა. იგი მხოლოდ აძლიერებს ლირის თემას“.¹

დოდო ანთაძე თითქმის მთლიანად ეყრდნობოდა მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციას. რეჟისორი თავის მოგონებებში დაწვრილებით აღწერს იმ დღეს, როცა დასს ექსპლიკაცია გააცნო. „ჩემს საუბარში დასს განვუმარტე ძირითადი იდეა – საშინელი უმადურობა, შეურაცხყოფა, დამცირება, რაც ლირს წილად ხვდა ქალიშვილებისაგან და მიიყვანს მას სასოწარკვეთილებამდე, თითქმის სიგიჟემდე, ამ დროს ეხილება მას თვალები, ის იბადება ახალ ადამიანად, თავს დამტყდარი უბედურება გააღვიძებს მასში საუკეთესო ადამიანურ გრძნობებს. ლირში იღვიძებს სიბრალული“.² ამის მიუხედავად, რეჟისორისა და მთავარი როლის შემსრულებლის გააზრება არ იყო იდენტური, არ მოხდა მათი პოზიციების თანხვედრა. ისინი პრინციპულ საკითხებში გაემიჯნენ ერთმანეთს, რამაც გამოიღო კიდეც მოსალოდნელი შედეგი. სპექტაკლში არიყო მკვეთრად გამოკვეთილი ერთიანი, მყარი და ჩამოყალიბებული პოზიცია. შემოქმედებითი შეუთანხმებლობა გრძელდებოდა პრემიერამდეც და მის შემდეგაც. „მიზანსცენებზე გადასვლამ მოითხოვა ტექსტების კიდეც ერთხელ გადახედვა. იმედაშვილმა წამოჭრა ზოგიერთი ადგილის ამოღების საკითხი. ამ მხრივ ზოგი მისი მოთხოვნა კანონიერი იყო, სამაგიეროდ სხვა მსახიობებს ენანებოდათ ტექსტების დაკარგვა, მაგრამ შესიტყვებას ვერავინ ბედავდა“.³

დოდო ანთაძის ამ მოგონებებიდან ნათლად ჩანს, თუ

¹ ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, თბ., 1956. გვ. 310.

² იქვე; გვ. 312.

³ ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, თბ., 1956. გვ. 315.

როგორი ძლიერი იყო მსახიობის ინსტიტუტი იმ პერიოდის თეატრში და როგორ კრიზისს განიცდიდა მაღალმხატვრული, დიდი მასშტაბის რეჟისურა. თეატრში კვლავ ლიდერობდა პრემიერი მსახიობი.

პრემიერა გაიმართა და ყველა ერთხმად აღნიშნავდა იმედაშვილის წარმატებას ამ როლში, თუმცა არავინ ახსენებდა არც რეჟისორს და არც სპექტაკლის სხვა მონაწილეებს.

ალექსანდრე ბურთიკაშვილი დაწვრილებით აღწერს პრემიერის დღეს: „პრემიერამდე ორი თვე მსახიობს საღამოობით სიცხეს აძლევდა. რენტგენმა ტუბერკულოზი დაადასტურა. პრემიერის დღესაც სიცხე ჰქონდა, ცახცახებდა. სპექტაკლი დაიწყო, იმედაშვილი სიცხეს ვერ გრძნობს, ორი წუთის შემდეგ იგი ნამდვილ დესპოტ მეფედ, ქვეყნის მბრძანებელ და პატრონად გადაიქცა. იგი მედიდურად შემოვიდა, თავისი ძალაუფლებით ამაყოფდა და ტკბებოდა. მისი ლირი ბედნიერად გრძნობს თავს და სურს სააშკარაოდ იგემოს ხელისუფლების სიტკბოების სიმწარე და იამაყოს თავის ასულთა ყალბი სიყვარულით. უნდა გენახათ რა სიამოვნებას და კმაყოფილებას განიცდიდა ლირი, როცა მისი უფროსი ასული გონიერა იმახდა: მე თქვენ მიყვარხართ, ჰე, მაღალო ხელმწიფე ჩემო, ალ. იმედაშვილი დიდი ოსტატობით ქარგავდა როლს და გვიჩვენებდა ოსტატობას. იგი ემსგავსებოდა იმ ვეფხვს, რომელიც ერთის ნახტომით შეძლებდა მსხვერპლის შთანთქმას“.¹

ასეთი მეფე, ბუნებრივია, სიყვარულით არ სარგებლობდა არც ქვეშევრდომებთან და არც მოქალაქეებს შორის. ლირის სახელმწიფო სისხლით აშენებული სახელმწიფოა, რომლის რღვევაც მისი აშენების ხნიდან დაიწყო. ამიტომაც გარდაუვალია მისი დამხობა.

ალექსანდრე იმედაშვილს ზეამოცანად ჰქონდა – „თუ არ მაამებ, ის ჯობდა, რომ არ შობილიყავ“. ამ დროს ასახიერებდა ბუნებით დესპოტსა და მდგომარეობით გაკერპებულ მეფეს, რომელიც უსამართლოა არათუ სხვების, არამედ საყვარელი ქალიშვილის მიმართაც.

„მისი უსამართლო მძვინვარების დროს ხმის ამოღება

¹ ბურთიკაშვილი ალ., ალ. იმედაშვილი, თბ., 1956. გვ. 187.

არავის შეეძლო და თვითონაც ანგარიშს არ უწევდა და საზღვარს არ უდებდა თავის მრისხანებას. შექმნილ სიტუაციაში გულზვად და ამპარტავან მეფეს გამოთიშული ჰქონდა ყოველგვარი ადამიანური და მამობრივი გრძნობა, საკუთარ თავს მეტ ანგარიშს უწევდა, რაც ვლინდებოდა მისი მეფობის განუზომელ უფლებამოსილებაში“.¹

ალექსანდრე იმედაშვილი ეტაპობრივად აჩვენებდა ლირის ხასიათის განვითარებასა და გარდაქმნას, პიროვნების ფსიქოლოგიურ დაშლასა და ტრაგედიას. მეორე გარდატეხა იწყებოდა კენტის გამოსარჩლებიდან. ეს უკვე მეორე ურჩობა იყო, რომელიც ერთი დღის განმავლობაში ზედიზედ დაატყდა თავს.

„ამ დროს მას მრისხანება დაეუფლებოდა, მაგრამ იგი ცდილობდა ხელოვნურად დაემალა ყოველივე და მეფური დიდებით და ძლიერებით შეეჩვენებინა განდგომილი და მოღალატე. ლირი ჯერ კიდევ არ იყო მოტეხილი, როცა იგრძნო რომ შეცდომა ჩაიდინა და მასში იღვიძებს ადამიანურობა“.²

ასე იწყებოდა ლირის გაადამიანურების ურთულესი და მტკივნეული პროცესი. მან თანდათან დაინახა ადამიანებს შორის არსებული უსამართლობა, რომელსაც ერთპიროვნული მმართველობის დროს თავად ნერგავდა. მეფე იწყებს ამქვეყნიური ყველანაირი გაჭირვების საკუთარ თავზე გამოცდას, რაც მისთვის აქამდე სრულიად უცხო და წარმოუდგენელი იყო.

ლირი, გაადამიანურების გზაზე, რომელზეც უამრავი, მისთვის მანამდე უცნობი წინააღმდეგობა და უსამართლობა ხვდება, სიგიჟემდეც კი მიდის.

„ლირის სიგიჟე არ უნდა იყოს ნამდვილი სიგიჟე, ამსიტყვის პირდაპირი გაგებით. ეს იყო ადამიანის ავადმყოფური ბოძვა, რომელიც შვილების უმადურობამ გამოიწვია. მრისხანე მეფე თანდათან ადამიანად აქცია“.³

ლირის სიგიჟის ეპიზოდს ალექსანდრე ბურთიკაშვილი ასე აღწერს: „ბევრი გამოჩენილი მსახიობი ველადგაჭრილ ლირს შეშლილად სახავდა და კლინიკური სიზუსტით

¹ ინასარიძე კ., თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995. გვ. 10.

² შვანგირაძე ნ., თეატრალური ეტიუდები, თბ., 1964. გვ. 30.

³ იქვე; გვ. 31.

გადმოგვცემდა მისი სიგიჟის სცენას. ალექსანდრე იმედაშვილს ლირის შეშლილად დასახვა არ მიაჩნია მართებულად. გიჟს როგორღა შეეძლო ჰქონოდა სწრაფვა, შეეგნო ჭეშმარიტი და თავი დაეღწია ცრუ რწმენისაგან. იმედაშვილის ლირი სიგიჟის საზღვრამდე მისული ადამიანი იყო და არა შეშლილი. ასეთი გააზრებით მსახიობმა დაგვანახა, რომ ის ეფექტის მოხდენისთვის სიმართლეს არ უღალატებდა“.¹

მეფე, რომელმაც მთელი ცხოვრება გაატარა ფარისევლობითა და პირფერობით გარშემორტყმულმა, ახლა იქცეოდა ადამიანად; ხვდებოდა, რომ ისიც ისეთივე ჩვეულებრივი ადამიანია, როგორც ყველა. ლირში ადამიანური გრძნობის გაღვიძების შემდეგ, თანდათან იღვიძებს მამობრივი გრძნობა. ეს ხდება მისი სიკვდილის წინ, ცხოვრების ფინალში. მართალია, კვდება, მაგრამ ამ ქვეყნიდან მიდის სრულიად თვალახელილი და ცოდვებისაგან განწმენდილი.

„არ შეიძლებოდა ლირს დაემთავრებინა თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლე ისე, რომ არ განეცადა ნამდვილი მშობლის გრძნობა. ეს განუხორციელებელი ემოცია კი გამოამჟღავნებინა სწორედ იმ გულწრფელმა და „სიტყვაძუნწმა“ კორდელიამ, რომელსაც მეფობის დროს ასე უღმობლად მოექცა“.²

როცა იმედაშვილის ლირი მკვდარი კორდელიათი შემოდის სცენაზე, „ცრემლები ახრჩობდა, თანდათან გონება ერეოდა, ხან ეგონა, რომ კორდელიამ სუნთქვით ფრთა შეანძრია, ხან კი სარკე დაორთქლა. ასეთ უდიდეს ტანჯვას მისი, ისედაც დასუსტებული გონება ვეღარ უძლებს, ყველაფერი ერევა, უცნაურ სიტყვებს ლაპარაკობს, უძლურობა ეპარება, უკანასკნელ მონოლოგს ბუტბუტით ამბობს. ენა აღარ ემორჩილება, ერთი აზრიდან მეორეზე გადადის, სუნთქვა ეკვრის, თვალები უშტერდება და მოდუნებული სრულიად უტანჯველად კვდება“.³

ალექსანდრე იმედაშვილს ფინალი გადაწყვეტილი ჰქონდა, როგორც ოპტიმისტური ტრაგედია. მოხდა ლირის

¹ ბურთიკაშვილი ალ., ალექსანდრე იმედაშვილი, თბ., 1956. გვ. 189.

² იაშვილი ტ., ალექსანდრე იმედაშვილი (წინასიტყვაობა წიგნში „ალ. იმედაშვილი, მოგონებები“), თბ., 1963. გვ. 11.

³ იმედაშვილი ალ., მოგონებები, თბ., 1963. გვ. 160.

ზნეობრივი აღორძინება. მეფე, რომელიც უწინ დესპოტურად თელავდა ადამიანის პიროვნებას, ახლა კაცთმოყვარე ადამიანად, თანასწორობის მქადაგებლად გადაიქცა.

რაც შეეხება მასხარას სახის გაგებას, დოდო ანთაძე მასზე წერს: „იგი თითქოს ლირის შინაგანი ხმაა, რომელიც გვიხსნის პიესის ძირითად მოქმედებას – ანტიკური გუნდის, ხოროს მსგავსად. მასხარა გამომხატველია იმ საზოგადოებრივი და მორალური სიმართლის, რომელსაც სხვები ჯერ ვერ ხედავენ. ის უბრალო მასხარა არ არის, ჭკვიანია, სევდიანი, როცა ლირში გაიღვიძა ჭეშმარიტი ადამიანის გრძნობამ და შეგნებამ, მასხარა გაუჩინარდა, თითქოს გაქრა, ის აღარაა საჭირო, მან შეასრულა თავისი მისია“.¹

ქუთაისში განხორციელებული „მეფე ლირის“ მხატვარი იყო დავით კაკაბაძე. დოდო ანთაძის თქმით, სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებისას, მან უარყო დროის ფაქტორი და დაეყრდნო ტრადიციის შინაგან ბუნებას.

„მხატვარმა მსახიობებს შეუქმნა ისეთი ატმოსფერო, რომელშიც ისინი იმოდრავებდნენ თავისუფლად, ძალდაუტანებლად და მაყურებელსაც ეს გაფორმება სამუდამოდ დარჩა მეხსიერებაში, როგორც შესანიშნავი კომპონენტი მთლიანი სპექტაკლისა. ასე შედუღებული იყო სპექტაკლის სტილთან კომპოზიტორ კონსტანტინე მელვინეთუხუცესის მუსიკაც, – წერს დოდო ანთაძე, – მთელი სპექტაკლის მანძილზე, მუსიკა მძლავრი ფაქტორი იყო მაყურებლის სულიერი განწყობილების მოსამზადებლად, მოქმედ პირთა საგულისხმო მომენტების ხაზგასასმელად“.²

იმედაშვილის მიერ შესრულებულ ლირს ფართოდ გამოეხმაურა პრესა. დაიბეჭდა არაერთი ცნობილი თეატრმცოდნისა თუ საზოგადო მოღვაწის დადებითი რეცენზია. ავტორები აღიარებდნენ ალექსანდრე იმედაშვილის წარმატებას, თუმცა არ უარყოფდნენ სპექტაკლის, როგორც ერთიანი ნაწარმოების გაუმართაობას.

ცნობილი მეცნიერი გიორგი ჯიბლაძე წერდა: „ჩვენ იმედაშვილის შესრულებაში დავინახეთ მისი ფართო

¹ ანთაძე დ., დღეები ახალი წარსულისა, თბ., 1956. გვ. 313.

² იქვე, გვ. 313.

აქტიორული დიაპაზონი, მისი მჩქეფარე ტემპერამენტი, მხატვრული დამაჯერებლობის უნარი, ჭეშმარიტი უბრალოება, ძლიერი მგზნებარების შინაგანი სითბო და ამ მსახიობის პროფესიონალიზმი, ოსტატობა მთელი არსებით გამოვლინდა ლირის შესრულებისას“.¹

გაზეთი „კომუნისტი“ (1941 წ.; 22 ივნისი) წერდა: „იმედაშვილმა კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ მისი სახით ჩვენს თეატრს უკვდავი როლების ბრწყინვალე შემსრულებელი ჰყავს. მსახიობის უდიდეს მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ლირის შინაგანი ფსიქოლოგიური სიღრმეების ჩვენება. მან უდიდესი ტრაგიზმით დახატა თავისი გმირი, დიდი ტემპერამენტისა და სასცენო გამოცდილების წყალობით იგი ახერხებს შეინარჩუნოს განუწყვეტლივ მზარდი რიტმი“.

უფრო ვრცლად და დეტალურად განიხილა სპექტაკლი დიმიტრი ჯანელიძემ. რეცენზიაში იგი აღწერს, თუ როგორ შეიცვალა ბუნება იმედაშვილმა, როცა კორდელიამ თავის გრძნობათა გამოთქმაზე უარი განაცხადა, როგორ გამოეხატა სახეზე ჯერ შეცბუნება, თითქოს ვერ მიხვდა ამ უარს. მის შეკითხვაში კორდელიასადმი მუქარაც ისმოდა და მუდარაც, შემდეგ კი თანდათან მრისხანების აფრა აუშვა; საოცარი გადასვლებით, გულთამხილავი ხელოვანის ოსტატობით წარმოგვისახა იმედაშვილმა თუ როგორ აღიმგრის, იზრდება და ზვავდება მრისხანება, რომელიც ჯერ სახეს შემოადგებოდა, ხმაში დაგუბდებოდა და შემდეგ რისხვადქცეულ სიტყვებად, თითქოს მეხთატეხაო, გრგვინვით გაისმოდა – განგდებულ იქნენ საუკუნოდ ჩემის გულიდან!. იმედაშვილის ლირი მესამე მოქმედებაში „თითქოს ზღვასა და გრიგალს მოარღვევდეს, ასე აღწევს თავს ათეულ წლობით შეთვისებულ ცრურწმენას, ცრუმეხედულებებს და ისწრაფვის ადამიანურობისა და ჰუმანურობისაკენ“.²

ქუთაისის თეატრში დადგმული „მეფე ლირის“ მაგალითზე ნათლად ჩანს, რომ XX საუკუნის 40-იან წლებში, რეჟისორთა ლიდერობას თეატრში ფესვები შერყეული აქვს.

¹ ჯიბლაძე გ., ესთეტიკური თეორიის საკითხები, თბ., გვ. 84.

² ჯანელიძე დ., „მეფე ლირი“ ქუთაისის თეატრში (წიგნში დ. ანთაძე, მოგონებები), თბ., 1956. გვ. 318.

კვარცხლბეკზე ამ პერიოდის თეატრში კვლავ მსახიობი დგას. ხშირია შემთხვევა, როცა სპექტაკლს თავად მსახიობი დგამს. ამ მხრივ, გამორჩეული ადგილი უჭირავს აკაკი ვასაძეს, რომლის რეჟისორული მემკვიდრეობა ცალკე შესწავლის თემაა. მისი რეჟისურა ჩვენთვის საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მან 1948 წელს, რუსთაველის თეატრში „მეფე ლირი“ განახორციელა.

აკაკი ვასაძემ თავი მოუყარა შესანიშნავ ძალებს. მხატვრად მიიწვია სერგო ქობულაძე; სპექტაკლისათვის მუსიკა დაწერეს ალექსი მაჭავარიანმა და ანდრია ბალანჩივაძემ; როლები კი ასე გაანაწილა: ლირი – აკაკი ხორავა, გლოსტერი – გიორგი დავითაშვილი, მასხარა – ემანუელ აფხაიძე, გონერილა – თამარ ჭავჭავაძე, რეგანა – ნინო ლაფაჩი, კორდელია – ალექსანდრა თოიძე, ედგარი – ნოდარ ჩხეიძე, ედმუნდი – გიორგი სალარაძე. „ძალთა ასეთი განაწილებით სპექტაკლის წარმატება თითქოსდა გარანტირებული იყო, და მაინც იგი ქართულსასცენო შექსპირიანაში დარჩა, როგორც უმნიშვნელო ეპიზოდი, თუმცა არა შემთხვევითი“.¹

აკაკი ხორავას უკვე შესრულებული ჰქონდა ოტელო, რომელმაც მსახიობს მთელ საბჭოთა კავშირში, საყოველთაოდ გაუთქვა სახელი. იგი კარგად იცნობდა შექსპირის გმირის სამყაროს, ან მის ბუნებას, ხასიათს, ატმოსფეროს, რომელშიც შექსპირის გმირებს უზდებათ ცხოვრება და მოქმედება. ხორავა უკვე მესამედ შეეცადა ლირის სახის განხორციელებას. მანამდე არცერთ მცდელობას სასურველი შედეგი არ გამოუღია.

„ხორავამ ბევრი სიხარული განაცდევინა მაყურებელს, მაგრამ ზოგჯერ სინანულის გრძნობაც მოჰგვარა, როცა თავის ბრწყინვალე სცენურ სახეთა გალერეის კარი ადვილად გაუღო უფერულ სცენურ როლებს, – წერს ოთარ ეგაძე, – მეფე ლირის როლით ხორავა სცენური გარდასახვის სასურველ და მოსალოდნელ სიმაღლემდე ვერ ავიდა. მხოლოდ ერთი წელი გაძლო ხორავას როლმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე და შემდეგ როგორც ამ პიესის ერთ-ერთი გმირი ამბობდა: სული

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი I, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1988., №4. გვ. 59.

დალია და საუკუნოდ განისვენა“.¹

უცნაური ისაა, რომ სპექტაკლის ავტორებმა: ვასაძემ და ხორავამ თავიდანვე იცოდნენ, რომ მათი მცდელობა კრაზისათვის იყო განწირული. აკაკი ვასაძე პირდაპირ ამბობს: „ვიცოდი, რომ ჩავარდებოდა სპექტაკლი. ხორავას ჩემი არ სჯეროდა – მე მისი; ჩანს, არცერთი ვიყავით სწორი“.² მიხეილ თუმანიშვილი იგონებს: „მახსოვს ხორავა „ლირის“ რეპეტიციაზე როგორ უკმაყოფილო იყო დადგმით, როგორ იტანჯებოდა პრემიერის დღეს, როგორ შემოგვჩიოდა ჩვენ, ჯერ კიდევ სტუდენტებს, ამ სპექტაკლში ყველაფერი მცდარიყო. დიდი ბავშვივით იმუქრებოდა, ყველაფერს მივატოვებ, ფეხს დავკრავ და ლირს მცირე თეატრში (რატომღაც!) ვითამაშებო; იქ მიმიწვიესო; მახსოვს როგორ არ უნდოდა გაგიჟების სცენაში თამაში. ეს მისი მარცხი იყო“.³

ამის მიუხედავად, ფაქტია, რომ მან ვლადიმერ ნემიროვიჩი-დანჩენკოს შესთავაზა თბილისში „მეფე ლირის“ დადგმა, სადაც ლირს თავად შეასრულებდა, რაზედაც მაესტროსაგან ასეთი პასუხი მიიღო: „ო, არა! ბნელი პიესაა, არ მიყვარს! სისტემის ბრალია! სისტემის“⁴ – ამ სიტყვებით მან სტანისლავსკის სისტემას გადაჰკრა. ხორავას თქმით, სამხატვრო თეატრის განდგომას შექსპირისაგან ნემიროვიჩი სისტემის თავისებურებით ხსნიდა.

აკაკი ხორავას კარგად ესმოდა, რომ „შექსპირთან“ მეგობრობა საამაყოცაა, სასიამოვნოც და საშიშიც. „თუ სწორედ ვერ ამოიკითხე მისი აზრები, მისი ფილოსოფია, ნაწარმოების გამჭოლი მოქმედება, სასტიკად დაგამარცხებს, ახლოს არ მიგიშვებს, მასხრად გაგხდის“.⁵

ხორავა, ლირის როლში დამარცხებას ძალიან განიცდიდა. აკაკი დვალისშვილი იგონებს: „სცენიდან გამოსულმა ხორავამ ხელი ჩამავლო, ვიგრძენი, რომ მთელი სხეულით ცახცახებდა,

¹ ეგაძე ოთ., თეატრში და თეატრს მიღმა, თბ., 1969. გვ. 19.

² ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, ტ. 2, თბ., 1983. გვ. 400.

³ თუმანიშვილი მ., რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, თბ., 1989. გვ. 37.

⁴ კიკნაძე ვ., დიდი და გასაოცარი ტალანტი, კრებულში „ხორავა 100“, თბ., 1997. გვ. 127.

⁵ ხორავა აკ., ჩემი შექსპირული როლები., ქართული შექსპირიანა, ტ. 3., თბ., 1973. გვ. 211.

დაბნეული ვცდილობდი ფარდის უკან მის გაყვანას, ის კი ზღუქუნით მეუბნებოდა – რა დავუშავე ამ ხალხს, რატომ არ ვუყვარვარ?“¹

„ლირის“ რეპეტიციებზე ხორავასა და ვასაძეს შორის დაუსრულებელი შემოქმედებითი ჭიდილი მიმდინარეობდა. აკაკი დვალიშვილის თქმით, „რეჟისორი აკაკი ვასაძე ცდილობდა ა. ხორავას მიერ განსახორციელებელი მეფე ლირი ყოფილიყო ცხოვრებით დაღლილი, სულიერად გატეხილი, ჯიუტი, თავნება, ახირებული მოხუცი, რომელიც სიბრალულსა და ცრემლს გამოიწვევდა მაყურებელში. მსახიობი აკაკი ხორავა კი ზვიად, თავნება და ყოვლისშემძლე მეფე ლირს ქმნიდა. სცენაზე დაპირისპირება რეჟისორსა და მსახიობს შორის უფრო გაღრმავდა და ერთ მშვენიერ დღეს ნათელი გახდა, რომ რეჟისორი ვასაძე დანებდა მსახიობ ხორავას ჩანაფიქრს“.²

სპექტაკლის წარუმატებლობას არაერთი ობიექტური მიზეზი ჰქონდა: 1) კლასიკის განხორციელებისას, საბჭოთა სისტემის მკაცრი პირობებიდან გამომდინარე, არავის გახსენებია უდავო ჭეშმარიტება, რომ მისი რეალიზაცია სცენაზე თანადროული მხატვრული საშუალებების გარეშე შეუძლებელია. 2) ვასაძე-ხორავას „მეფე ლირი“ არ მოერგო რუსთაველის თეატრის ჟანრულ-სტილისტურ ფონს. გმირულ-რომანტიკულ ხასიათში გადაწყვეტილი სპექტაკლი ქმნიდა ცრუ პათეტიკას. „სცენიდან ადამიანური სითბო არ მოდიოდა, ხშირად მშრალი, რიტორიკული, მაგრამ პათეტიკურად ამაღლებული ხმები ისმოდა“.³ 3) ხორავას წარმატებას ლირის როლში ხელს უშლიდა ვასაძის, როგორც რეჟისორის მიერ შეთავაზებული ამოცანა. ხორავასათვის ლირი დაუპყრობელ მწვერვალად დარჩა.

აკაკი ვასაძემ გაზეთში „ლიტერატურა და ხელოვნება“ (1949 წ. #1) გამოაქვეყნა წერილი, რომელშიც ცდილობდა საზოგადოებისათვის სპექტაკლის მარცხის მიზეზები განემარტა. „თავისი უაღრესად იდეურ ფილოსოფიური აზრის

¹ დვალიშვილი აკ., შეხვედრები აკაკი ხორავასთან, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 2005. №1. გვ. 73.

² იქვე, გვ. 72.

³ კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ.2, თბ., 2001. გვ. 191.

გამო, „მეფე ლირი“ დასადგმელად ერთ-ერთი ყველაზე ძნელი და რთული პიესაა. შექსპირის ტრაგედიის ამბები და სახეები ყოველთვის კონკრეტულ ეპოქასთან არის დაკავშირებული. ამ მოვლენების და სახეების გახსნა ისტორიული სინამდვილისაგან მოწყვეტილად, საზოგადოებრივი განვითარების კანონისაგან გამოთიშულად, რეჟისორსა და შემსრულებელს შეიყვანს აბსტრაქციამდე და დამძვლებული ტრადიციებით დაკანონებულ სქემატურობამდე¹.

მოგონებების წიგნში კი, რომელიც „მეფე ლირის“ პრემიერიდან 30 წლის შემდეგ დაწერა, აკაკი ვასაძე უფრო აკონკრეტებს სპექტაკლის მარცხის მიზეზს: „თვითდაჯერებულობის სიბრმავე დამემართა 1948 წელს, არც მარჯანიშვილის და ახმეტელის მარცხი, არც ნემიროვიჩ-დანჩენკოს დაქვეება და რჩევები არ გავითვალისწინე. თითქოს საკუთარ თავს ვექიშპებოდი, ისე დავიწყე „მეფე ლირზე“ მუშაობა, დარწმუნებული ვიყავი, ლირს აკაკი კარგად იტამაშებდა, მეც ნაცადი ხერხებით შევუწყობდი ხელს, მაგრამ არ გამხსენებია, რომ ძველი მეთოდებით და ხერხებით თანამედროვე სპექტაკლს ვერ დავდგამდით“¹.

ვასაძე-ხორავას ერთობლივი წარმოდგენა შეიქმნა „პიროვნების კულტის“ პერიოდში, როცა რეალურ ყოფაში ომის შემდგომი ქაოსი, ტოტალური შიში და ყალბი პათეტიკურობა იყო გაბატონებული. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა, რეჟისორი ვასაძე წავიდა კომპრომისებზე, აქცენტი გადაიტანა ლირის სხვა მხარეებზე.

„ლირის ტრაგედიის აზრი დავინახე მის არა განყენებულ იდეალიზმში, არა მის დონკიხოტისებურ რომანტიზმში, არამედ შექსპირის გენიალური ნიჭის იმ ტენდენციაში, რომლითაც იგი ამკვიდრებდა თავისი დროის ჰუმანისტურ იდეალებს. ვიდრე ლირი თავისი სასახლის კედლებს გარეთ მიმდინარე ცხოვრებას მეფური სკიპტრის სიმალლიდან დაჰყურებდა, იგი სასტიკი ხდებოდა თავის შეხედულებებში ადამიანებზე და მის დანიშნულებაზე. „მეფე ლირი“ მე მესმის, როგორც ტრაგედია ტიტანური ბრძოლისა და ტანჯვისა, ნამდვილი ადამიანის დაბადებისათვის, იმ ჭეშმარიტების

¹ ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, ტ. 2. თბ., 1983. გვ. 400.

თანდათანობით შეცნობისათვის, რომარ შეიძლება იდეალების მხოლოდ რწმენით გარდაქმნა ქვეყანა. საჭიროა ბრძოლა და მოქმედება“.¹

სპექტაკლის საერთო ხარვეზების მიუხედავად, თეატრმცოდნეები გამოყოფენ რამდენიმე ეპიზოდს, რომლებშიც ხორავა თავის ჩვეულ სიმაღლეზე იდგა.

„საინტერესო იყო სცენა ჭექა-ქუხილის დროს – „იზუზუნე და იქროლე, ქარო, მსუსხავო“. აქ ხორავას თითოეული სიტყვა თავად წარმოადგენდა წვიმას, გრიგალს, ქარს. ხორავას ლირს ესმოდა თავისი უბედურება და მოტეხილი, დავრდომილი შეჰღალადებდა ზეცას“.² რამდენიმე საინტერესო ეპიზოდის მიუხედავად, სპექტაკლი მთლიანობაში არ იდგა მაღალმხატვრულ დონეზე; მას საინტერესო სიტყვა არ უთქვამს არც თეატრის, არც ხორავას შემოქმედებაში.

„სცენაზე იდგა უსაშველოდ დიდი „საოპერო დეკორაციები“, – იგონებს თეატრმცოდნე ნადეჟდა შალუტაშვილი, – რომლებიც პირდაპირ ნთქავდნენ მსახიობებს. ხორავა თეთრ სამოსში, გრძელი თეთრი წვერით, ღმერთის იეღოვას გამოსახულებას მაგონებდა. ამ დადგმაში ყველაფერი ყალბი იყო, ყალბი ოჩოფეხებზე შემდგარი. როდესაც კულისებში შევიხედეთ, ხორავა ცრემლებს ვერ მალავდა. ლირს იგი აღარ მიბრუნებია“.³

ლირის თემაზე სერგო ქობულაძე თითქმის 10 წელი მუშაობდა, როცა აკაკი ვასაძემ სპექტაკლის გაფორმება შესთავაზა, მასილუსტრაციები შექსპირის „მეფე ლირისათვის“ თითქმის მზად ჰქონდა.

სერგო ქობულაძის ესკიზებში პერსონაჟები ჰიპერბოლიზებულია, თითქმის ყველა სცენა „ამაღლებულ განწყობილებას გადმოგვცემს, საოცრად მონუმენტურია. ამავედროულად მხატვარმა შექმნა ძალზედ რეალისტური, თითქმის ნატურალიზმამდე დასული დეკორაცია – ოთარ

¹ შალუტაშვილი ნ., „ხორავა, როგორსაც მე ვიცნობდი“, კრებულში – „ხორავა – 100“, თბ., 1997. გვ. 98.

² ცეკვაძე დ., ა. ხორავას შემოქმედება 40-50-იან წლებში (სადიპლომო შრომა), თბ., 1980. გვ. 43.

³ შალუტაშვილი ნ., „ხორავა, როგორსაც მე ვიცნობდი“, კრებულში – „ხორავა – 100“, თბ., 1997. გვ. 97.

ეგადის თქმით - სცენაზე ციხის გალავნები კი არა, თითქოს მოღრუბლული ცაც კი გრანიტიდან არის გამოკვეთილი. გლოსტერის სასახლე ლუვრს წააგავდა. ამ სპექტაკლში უგულვებელყოფილი იყო სიღრმისა და პერსპექტივის კანონი. რატომ არის რომ ავანსცენაზე დაშვებულია მეტად მოთენთილი მანერით შესრულებული ტყის პანორამა გლოსტერის ხიზანთან შეხვედრის სცენაში“.¹

ფაქტია, რომ სპექტაკლს აკლდა შინაგანი აქტიორული სითბო და ჭარბობდა ყალბი პათეტიკა. აშკარა იყო ისიც, რომ ვასაძის „მეფე ლირი“ დადგმული იყო მოძველებული თეატრალური მეთოდებითა და ფორმებით, რომლებიც თანაგანცდას უკვე აღარ იწვევდა. თეატრალური ფორმები განახლებას საჭიროებდა. თეატრში შეიქმნა კრიზისის ფონი და სასწრაფად იყო საჭირო შექმნილი სიტუაციის გამოსწორებისათვის ბრძოლის დაწყება.

ცხადია, მონუმენტური სპექტაკლები უფრო სქემატური გახლდათ, ვიდრე რეალობასთან მიახლოებული ნაწარმოებები. მეორემხრივ, ფორმალიზმის დაწამების შიშით, ითრგუნებოდა მრავალსახოვან ფორმათა ძიების სურვილი, თუმცა ეს დროებითი პროცესი იყო. თეატრში განახლების სიომ XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან დაუბერა და ეს უშუალოდაა დაკავშირებული სტალინის გარდაცვალებასა და ხელისუფლების სათავეში ნიკიტა ხრუშჩოვის მოსვლასთან.

დაიწყო თეატრალური ძიებების ახალი, შეუქცევადი პროცესი. განახლების ტალღამ ხელოვნების ყველა სფეროში შეაღწია და დაიწყო სრულიად ახალი ეპოქა საბჭოთა ხელოვნებაში, რომელსაც ახალი თაობა ქმნიდა.

¹ ეგაძე ოთ., თეატრში და თეატრს მიღმა, თბ., 1969. გვ. 92.

შექსპირის ახლებური გააზრება XX საუკუნის II ნახევარში (მიხეილ თუმანიშვილისა და გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედების მაგალითზე)

XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან საბჭოთა კავშირში მნიშვნელოვანი პოლიტიკური და ეკონომიკური ცვლილებები ხდება. იკვეთება სრულიად ახალი ტენდენციები. მართალია, ქვეყნის სათავეში კვლავ კომუნისტური პარტია იდგა, მაგრამ იგი ტრანსფორმაციას განიცდიდა. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დაიწყო ლირიკული ნაკადის წარმოჩენა. ქართულ ხელოვნებაში ჩნდება ახალი სახელები. ეს პროცესი ხრუმჩოვმა უფრო გააქტიურა 60-იან წლებში ანტისტალინური პროპაგანდის ხარჯზე, რომელმაც გარკვეულად დადებითი ტენდენციები დაბადა. დისიდენტ მწერლებს მიეცათ საშუალება შეესწავლათ „დახურულად“ წოდებული საარქივო მასალა. ყველა ეს პროცესი მიმდინარეობდა ფსიქოლოგიურად შინაგანი დაძაბულობის ხარჯზე. როგორც კი სტალინის რეჟიმი შეირყა, წარმოიშვა ახალი პრობლემა – ანტისაბჭოური ლიტერატურა, რომელიც დაუპირისპირდა, როგორც საბჭოთა კავშირის, ასევე თვითონ ხრუმჩოვის პოლიტიკასაც. საბჭოთა ხელისუფლებამ დაიწყო მათი დევნა, ვინც თავად გაადისიდენტა. დისიდენტური მოძრაობის ლიდერები, რომლებიც მოხელეთა ხელშეწყობით მოქმედებდნენ, ჩინოვნიკებმა ციხეში ჩასვეს. მიუხედავად ამისა, „რკინის ფარდა“ უკვე ახდელი იყო, რაც საშუალებას იძლეოდა შემოსულიყო ისეთი კულტურა, რომელიც უცხო იყო საბჭოთა საზოგადოებისათვის. ამან ზეგავლენა მოახდინა მხატვრულ აზროვნებაზე.

საბჭოთა ხელოვნებაში ჩნდება ახალი მიმართულებები და სტილური თავისებურებანი. ამ განახლებული მხატვრული აზროვნების შედეგად იკვეთება ახალი რეჟისორული პოზიციებიც. თეატრში მოდის რეჟისორთა და მსახიობთა ახალი თაობა, რომელსაც ინდივიდუალური მსოფლმხედველობა აქვს. ამ პერიოდში დასავლური თეატრები სისტემატიურად ჩამოდიან საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქში. საბჭოთა თეატრისთვის ეს იყო

ნამდვილი გაკვეთილი; ახლის აღქმის, მასთან შეგუებისა და მისი გააზრების მტკივნეული პროცესის დასაწყისი.

„60-იანი წლების საზოგადოება შინაგანად მზად იყო ამ უშველებელი და უმშვენიერესი ინფორმაციის მისაღებად. უფრო მეტიც, 60-იანი წლების შემოქმედებითი ინტელიგენცია ახალი აზროვნებისა და მხატვრული გამოსახვის სისტემებთან ზიარების დაუცხრომელ მოთხოვნილებას განიცდიდა და უკვე 60-იან წლებს საბჭოთა თეატრი გარკვეულად ახალი გამოცდილებით შეეგება. შემთხვევითი არ არის სწორედ ამ ათწლეულის მიჯნაზე „სოვრემენიკის“ თეატრის დაბადება, ლუბიმოვის „სეჩუანელი კეთილი კაცის“ დადგმა და მის საფუძველზე „ტაგანკის თეატრის“ ჩამოყალიბება“.¹ ქართულ თეატრში დაიწყო ახალი თეატრალური ესთეტიკის შემოდინება, რომელსაც საფუძველი რუსთაველის თეატრის სცენამ დაუდო და რომელსაც მიხეილ თუმანიშვილი და მისი თანამებრძოლები ამკვიდრებდნენ.

XX საუკუნის II ნახევრიდან დღის წესრიგში დადგა ტრაგედიის თავისებურად გადაფასების აუცილებლობა. მიეზი, რომლებიც 20-იან წლებში დაიწყო და რომლებიც საბჭოთა ხელისუფლების დიქტატის, იდეური და ფიზიკური წნეხის საშუალებით ჩაიკლა, 60-იანი წლებიდან კვლავ განახლდა.

XX საუკუნის 50-60-იანი წლებიდან ევროპულ თეატრში ახლებურად კითხულობენ კლასიკური დრამატურგიის ამა თუ იმ ნიმუშს, მით უმეტეს, შექსპირს, რომელიც ვერიკო ანჯაფარიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ახლებურ „ინტერპრეტაციას არა თუ იტანს, არამედ თხოულობს. დადგა დრო ახლის ძიებისა. შეუძლებელია დღეს ისე იმუშავო და შექმნა, როგორც გუშინ“.²

ევროპული თეატრი ეტაპობრივად ეთხოვებოდა ძველ, ტრადიციულ გააზრებას, ფორმებს და იდეებს. ქართული საბჭოთა თეატრი ამ პროცესების ავანგარდში აღმოჩნდა, რაც სავესებით ლოგიკური მოვლენა იყო.

¹ ჭავჭავაძე ა., რეჟისორული ძიებები რუსთაველის თეატრში XX საუკუნის 70-იან წლებში, (სადიპლომო შრომა, დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1986. გვ. 45.

² ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი, (მთავარი მოწმის ნაამბობი), თბ., 1999. გვ. 59.

XX საუკუნის 60-იან წლებში, ვიდრე რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე და ამ თაობის სხვა რეჟისორები (შალვა გაწერელია, ლევან მირცხულავა, გაიოზ (გიოზ) ჟორდანიას, ნანა ხატისკაცი, მედეა კუჭუხიძე) „მოდლიერდებოდნენ“, ქართული საბჭოთა თეატრის ავანგარდში, უპირველეს ყოვლისა, მიხეილ თუმანიშვილი გვევლინება. სწორედ მის სახელთან და შემოქმედებასთან არის დაკავშირებული არაერთი სიახლე და პროგრესული მხატვრული მეთოდის დანერგვა ქართულ საბჭოთა თეატრში, რომელიც დღემდე იწვევს თეატრის მკვლევართა ყურადღებას და ინარჩუნებს აქტუალობას.

„სრულყოფილი არ იქნებოდა მ. თუმანიშვილის ნოვატორული მისია ადრე თუ გვიან, რომ არ ეცადა მას თავისი თეატრალური პრინციპების დამკვიდრება შექსპირის დრამატურგიაზე დაყრდნობით. შექსპირი კიდეც ერთი, მაგრამ აუცილებელი ბარიერი იყო თუმანიშვილისა და მისი თანამოაზრეებისათვის“.¹ მიხეილ თუმანიშვილი, რუსთაველის თეატრში, თავისი რეჟისორული მოღვაწეობის მეჩვიდმეტე წელს დგამს შექსპირის „მეფე ლირს.“ ეს იყო მისი მეორე შეხება შექსპირის სამყაროსთან. მანამდე განახორციელა „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1964 წ.), რომლის წარუმატებლობამ შექსპირის ტრადიციულ გააზრებას საბოლოოდ წერტილი დაუსვა.

„მეფე ლირის“ პრემიერა რუსთაველის თეატრში 1966 წლის 12 აპრილს გაიმართა. ამ დროისთვის მიხეილ თუმანიშვილი უკვე სახელგანთქმული და აღიარებული რეჟისორია, არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მთელ საბჭოთა კავშირში. უკვე დადგმული აქვს იულიუს ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ (1951 წ.), ჯონ ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“ (1954 წ.), პაველ კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“ (1959 წ.), გიორგი ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ (1963 წ., მცირე სცენის გახსნა).

მიხეილ თუმანიშვილს იცნობენ მოსკოვში და სთხოვენ ბერტოლდ ბრეხტის პიესის „გინდ ეს ჯარისკაცი, გინდ ის“

¹ ჭავჭავაძე ა., რეჟისორული მიდებები რუსთაველის თეატრში XX საუკუნის 70-იან წლებში, (სადიპლომო შრომა, დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1986. გვ. 45.

დადგმას, რომელიც 1965 წელს განახორციელა. შექსპირის დრამატურგიასთან შეხვედრამდე რეჟისორს კლასიკური დრამატურგიის არც ერთი ნიმუში არ დაუდგამს. „ჭინჭრაქას“ ირგვლივ ატეხილმა სკანდალმა და „ზაფხულის ღამის სიზმარის“ ერთგვარმა მარცხმა იგი კიდევ უფრო დათრგუნა.

თუმანიშვილის „ზაფხულის ღამის სიზმარზე“ კრიტიკა წერდა: „რეჟისორის პოზიციები ეროვნული თეატრის ტრადიციულ თავისებურებათაგან, იდეურ მიზანდასახულობათაგან და რეალისტური პრინციპებისგან განდგომას ეფუძნება. ყოველივე ამის ნაცვლად კი, მიხეილ თუმანიშვილი გვთავაზობს სპექტაკლებს, სადაც მეფობს ხელოვნურობა, სიჭრელე, სტილიზაცია, ეროტიკა და მარიონეტებად ქცეულ მსახიობთა შემოქმედება“. ¹ ფაქტია, რომ თეატრალური კრიტიკა მაშინ ვერ ჩასწვდა თუმანიშვილის ახლებურ მიდგომას შექსპირის დრამატურგიისადმი.

შექსპირის მოდერნიზაციას ქართულ საბჭოთა სინამდვილეში პირველად სწორედ მიხეილ თუმანიშვილი შეეცადა. მან უარი თქვა შექსპირის პიესების ტრადიციულ წაკითხვასა და მრავალგზის აპრობირებული დადგმების მეთოდოლოგიაზე. შესაბამისად, შემთხვევითი არ იყო „მიხეილ თუმანიშვილის მიერ შექსპირის კომედიით ამგვარი სახით დაინტერესება. სპექტაკლი კი გააკრიტიკეს (ვახტანგ ქართველიშვილი, დალი მუმლაძე), მაგრამ ის, რაც თუმანიშვილმა შესთავაზა მაშინდელ მაყურებელს, უცხო და მიუღებელი იყო საზოგადოებისთვის. მაშინ, ამგვარი ინტერპრეტაცია დაგმობილ იქნა. ეს ძიებები თუმანიშვილმა დაიწყო „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ და მერე „მეფე ლირში“ გააგრძელა, მაგრამ გვიანი იყო“. ²

სულ სხვა საკითხია, რამდენად მიაღწია ამ ძიებებმა ერთობლიობაში მაღალმხატვრულ ხარისხს, მაგრამ თეატრის ისტორიისათვის, მის შექსპირულ დადგმებს უმნიშვნელოვანესი როლი ენიჭებათ ქართული სასცენო შექსპირიანის ტრადიციების განახლებაში და

¹ გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1964, 12 ივნისი.

² ჭავჭავაძე ა., რეჟისორული ძიებები რუსთაველის თეატრში XX საუკუნის 70-იან წლებში, (სადიპლომო შრომა, დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1986. გვ. 45.

მოდერნიზაციაში. რთული ფსიქოლოგიური მდგომარეობისა და დაუნდობელი კრიტიკის მიუხედავად, მიხეილ თუმანიშვილი აგრძელებს ბრძოლას და დგამს „მეფე ლირს“. ამ დროისთვის, რუსთაველის თეატრის რეპერტუარშია ქართული თეატრის გამორჩეული სპექტაკლები: არტურ მილერის „სეილემის პროცესი“ (რეჟისორი რობერტ სტურუა), თამაზ ჭილაძის „აკვარიუმი“ (რეჟისორი გიზო ჟორდანიას), სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე-სიცრუისა“ (რეჟისორები: ნანა ხატისკაცი და თენგიზ მაღალაშვილი). „ჭინჭრაქას“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარის“ ირგვლივ პრესაში ატეხილი პოლემიკისა და აჟიოტაჟის შემდეგ, ბევრი რამ იყო დამოკიდებული „მეფე ლირის“ წარმატებაზე. თუმცა, დადგმამ თუმანიშვილს საყოველთაო გამარჯვება ნაკლებად მოუტანა.

შექსპირის „მეფე ლირის“ დადგმას XX საუკუნის 60-იანი წლების რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. „ტრადიციისა“ და „ნოვატორთა“ მომხრეებს შორის ვნებები კიდევ ბოზოქრობდა. კამათი უკიდურეს ფორმებს იძენდა და ხშირად ყურადღების მიღმა რჩებოდა ის ძვირფასი აღმოჩენები და ჭეშმარიტი ნოვატორული მიგნებები, რომელთაც ახალი თეატრალური ესთეტიკა ახლდა.¹ ქართულ სცენაზე მიხეილ თუმანიშვილის პირველი შექსპირული დადგმები ამ დრამატურგიის სცენური ინტერპრეტაციის ახლებური კუთხით განხორციელების და გათანამედროვეობის პირველი ცდები იყო.

რატომ გადაწყვიტა მაინცდამაინც „მეფე ლირის“ დადგმა მიხეილ თუმანიშვილმა? ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხი არ არსებობს, თუმცა სხვადასხვა მასალიდან და წყაროდან ირკვევა, რომ „მეფე ლირის“ დადგმის იდეა სერგო ზაქარიაძეს ეკუთვნოდა. თუმანიშვილმა მას უარი ვერ უთხრა, რის გამოც განაწყენდნენ კიდევ „შვიდკაცას“ წევრები, თუმცა ექვგარეშეა, რომ რეჟისორი მხოლოდ ზაქარიაძის სურვილის ახდენის, ან თუნდაც მსახიობური კაპრიზისთვის არ შეეჭიდებოდა მონუმენტურ დრამატურგიულ ტილოს.

თუმანიშვილს გაცილებით დიდი ამბიციები ჰქონდა და ეს

¹ გურაბანიძე ნ., ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004. გვ. 75.

იყო კრიტიკის კიდევ ერთი, ახალი გამოწვევა. ამ საკითხთან დაკავშირებით ნათელა ურუშაძე წერს: „ვინც გაეცნობა იმ პერიოდის რუსთაველის თეატრის სარეჟისორო კოლეგიის სხდომების ოქმებს, შეიტყობს, რომ მ. თუმანიშვილს ამ ტრაგედიის დადგმა არ უნდოდა, ეს იყო სერგო ზაქარიაძის სურვილი“.¹

თეატრის მოღვაწეთა და მკვლევართათვის კარგად არის ცნობილი მიხეილ თუმანიშვილის ხასიათის ერთი მახასიათებელი: ის თავისი მიზნებისა და გეგმების შესახებ იშვიათად საუბრობდა. მისი გეგმებიც, ერთი შეხედვით, თითქოს მისგან დამოუკიდებლად ხორციელდებოდა. ყოველთვის კულისებში იდგა და იქედან მართავდა გარკვეულ სიტუაციებს. ამიტომაც, სრულიად შესაძლებელია, რომ მან შესთავაზა სერგო ზაქარიაძეს ლირის როლი, რომელიც სარეჟისორო კოლეგიაზე არა რეჟისორმა, არამედ მსახიობმა გაახმაურა.

ჟურნალ „ტეატრის“ კორესპონდენტის კითხვაზე, თუ რატომ აირჩია „მეფე ლირი“ დასადგმელად, რეჟისორი პასუხობს: „მიზეზი ბევრია: ჯერ ერთი, ბოლო დროს, რუსთაველის თეატრის მიმართ ბევრი პრეტენზია გაჩნდა დიდ ტილოებთან მისი განშორების გამო. ჩვენ მოვინდომეთ პოლემიკის გაგრძელება „დიდი ტილოს“ მოშველიებით, ანუ ვისურვეთ კლასიკური ტრაგედია დავდგათ ისე, როგორც ჩვენ ეს დღეს წარმოგვიდგენია. ბევრი რამ იმითაც იყო განპირობებული, რომ თეატრის დასში არის ისეთი მსახიობი, როგორიც სერგო ზაქარიაძეა...“²

რუსთაველის თეატრში „მეფე ლირის“ 1966 წლის დადგმის მასალებიდან ირკვევა, რომ თუმანიშვილმა შექსპირის ტრაგედიის განხორციელების გადაწყვეტილება „შვიდკაცასთან“ შეთანხმების გარეშე მიიღო. მან დაარღვია ტრადიცია, როცა თავისი გეგმების შესახებ მეგობარ მსახიობებთან საუბრობდა.

წიგნში - „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ – ავტორი იგონებს, რომ „შვიდკაცას“ ორმა წევრმა წერილი მისწერა

¹ ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი, (მთავარი მოწმის ნაამბობი), თბ., 1999. გვ. 66.

² Журнал „Театр“, 1966, #8. გვ. 23.

მას, რომელშიც ეწერა: „არ გვინდა, რომ შენი ენერგია ახლა „მეფე ლირზე“ დაიხარჯოს. შენ ყოველთვის იმას დგამდი, რაც გინდოდა და შემდგომშიც ასე უნდა იყოს. ჩვენ ის გვწყინს, რომ შენ „მეფე ლირის“ დადგმა ისე გადაწყვიტე, რომ ჩვენთვის არ გიკითხავს რჩევა, როგორც ამას სხვა დადგმების წინ აკეთებდი...“¹

თეატრმცოდნე დალი მუმლაძის აზრით კი – „თუმანიშვილის შემოქმედებაში დადგა დრო, როცა მას თავისი ძალა, თავისი შემოქმედებითი უნარი კლასიკური ნაწარმოების ახალ წაკითხვაში უნდა ეჩვენებინა. თუმანიშვილმა შექსპირი აირჩია. ჯერ „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ დადგა, შემდეგ „მეფე ლირი“.²

ნათელა ურუშაძე წიგნში „მთავარი მოწმის ნაამბობი“ წერს: „თავად თუმანიშვილს ამ ტრაგედიის დადგმა არ უნდოდა, ეს იყო სერგო ზაქარიასის სურვილი“.³

ერთ-ერთ ინტერვიუში, თუ რატომ აირჩია რეჟისორმა „მეფე ლირი“ დასადგმელად, მიხეილ თუმანიშვილი აცხადებს: „ჩემთვის „მეფე ლირი“ და თავად პრობლემა, რომელიც ამ პიესაში დასვა შექსპირმა, ძალიან ახლობელია, მნიშვნელოვანია და თანამედროვე. ეს უმაღლესი ტრაგედიაა – ლირის სამყაროს შეცნობის ტრაგედია, საინტერესო და სასვე ცხოვრებისეული ნაკადით“.⁴

ასე რომ, „მეფე ლირის“ დადგმა თუმანიშვილმა და ზაქარიამ ერთად გადაწყვიტეს. შესაძლოა, თუმანიშვილის მხრიდან ეს ერთგვარი კომპრომისი და მადლობის ჟესტი იყო ზაქარიასადმი (ცნობილი კონფლიქტის დროს, სერგო ზაქარიამ ახალგაზრდებს, თუმანიშვილის „შვიდკაცას“ დაუჭირა მხარი), თუმცა ეს საკითხები ჩვენი კვლევის მიზანს ამჯერად სცილდება.

თეატრმცოდნეთა უმრავლესობის აზრით, ეს სპექტაკლი

¹ თუმანიშვილი მ., რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, თბ., 1989. გვ. 249.

² მუმლაძე დ., თანამედროვე ქართული რეჟისურა, თბ., 1973. გვ. 146.

³ ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი, (მთავარი მოწმის ნაამბობი), თბ., 1999. გვ. 66.

⁴ ლომთაძე ჯ., რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი, (სადიპლომო შრომა, დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1969. გვ. 23.

თუმანიშვილის შემოქმედებით გამარჯვებათა სიაში არ შედის, მაგრამ მას ჰქონდა დიდი მნიშვნელობა არა მხოლოდ შექსპირის ახლებური წაკითხვის ტრადიციის შექმნაში, არამედ ზოგადად ძველი ფორმების ნგრევის და ახლებური აზროვნების თეატრში დამკვიდრების ურთულეს და წინააღმდეგობებით სავსე პროცესში.

პოლემიკა თუმანიშვილის შემოქმედების და შესაბამისად, რუსთაველის თეატრის ირგვლივ, პრესაში „მეფე ლირის“ პრემიერის შემდეგ, ახალ ფაზაში გადავიდა. გასცილდა რეგიონის ფარგლებს და მთელი საბჭოთა კავშირის ცენტრალური სახელოვნებო გამოცემები მოიცვა. ზოგი ადანაშაულებდა რეჟისორს რუსთაველის თეატრის ტრადიციული გზიდან გადახვევაში („ეს არ არის მეფე!“ – წერდნენ ერთნი); ზოგიერთი კრიტიკოსი აღფრთოვანებული იყო იმით, რომ თეატრმა თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით უარი თქვა ლირის „ტრადიციულ მეფურ დიდებულებაზე“.

სპექტაკლის მხატვარი იყო კოკა იგნატოვი, კომპოზიტორი ოთარ თაქთაქიშვილი, როლები კი, ასე იყო განაწილებული: ლირი – სერგო ზაქარიაძე, კენტი – ეროსი მანჯგალაძე, გონერილა – სალომე ყანჩელი, რეგანა – მედეა ჩახავა, გლოსტერი – გიორგი გეგეჭკორი, ედმუნდი – რამაზ ჩხიკვაძე, ედგარი – ედიშერ მაღალაშვილი, კორდელია – ბელა მირიანაშვილი, მასხარა – გურამ საღარაძე, მთავარი კორნუოლისა – ჯემალ ღაღანიძე.

მთავარი ალბანისა – ბადრი კობახიძე. თუმანიშვილი შექსპირის ტრაგედიას ახლებურად მიუდგა. ეს კარგად ჩანს იმ არაერთი კონკრეტული ფაქტიდან, რაც „მეფე ლირის“ დადგმას უკავშირდება. რეჟისორმა უარი თქვა ივანე მაჩაბლისა და ილია ჭავჭავაძისეულ გენიალურ თარგმანზე და შექსპირის ჩინებულ მცოდნეს, ვახტანგ ჭელიძეს შეუკვეთა პიესის თარგმანის ახლებური რედაქციის შექმნა, რადგან, მისი აზრით, სპექტაკლი უფრო თანამედროვე გამოვიდოდა.

რეჟისორის მხრიდან შექსპირის ტრაგედიის ახალი თარგმანის შექმნის განზრახვა პროგრესული მოვლენა იყო. პიესა ხელახალი თარგმნის შედეგად კიდევ უფრო დაუახლოვდა პროზაულ ტექსტს. მიხეილ... თუმანიშვილი

ამ სპექტაკლით შეეცადა „მჭიდრო კონტაქტი დაემყარებინა თეატრსა და თანამედროვე მაყურებლის სულიერ სამყაროსთან. მოეტანა აზრი და ცოცხალი ადამიანური გრძნობები“.¹

რეჟისორმა პათეტიკური და დიადი ლირის ნაცვლად წარმოადგინა გაადამიანურებული ლირი, ცხოვრების რეალობასთან მიახლოებული პირი, „მასში მეტი იყო ლირიზმი, ვიდრე მონუმენტურობა, მეტი სირბილე, ვიდრე მრისხანება, მეტი სიყვარული, ვიდრე სიძულვილი“.²

წერილობით წყაროებზე დაყრდნობით ირკვევა, რომ „მეფე ლირი“ რეჟისორს თეორიულად სულ სხვაგვარად ჰქონდა ჩაფიქრებული, ვიდრე ის საბოლოო ვერსიით გამოვიდა. წერილობითი დოკუმენტის სახით არსებობს თუმანიშვილის ნარკვევი „მეფე ლირზე“, რომელიც საგრძნობლად დაშორებულია სარეჟისორო ექსპლიკაციას, ექსპლიკაცია კი სპექტაკლის იმ რედაქციას, რომელიც ფართო მაყურებელმა იხილა.

მიხეილ თუმანიშვილს თეორიულად, ვიდრე სპექტაკლზე პრაქტიკულ მუშაობას უშუალოდ დაიწყებდა, „მეფე ლირი“ ჩაფიქრებული ჰქონდა, როგორც პოლიტიკური ფარსი. იგი სპექტაკლის მოვლენებს ექვს ნაწილად ყოფს და თითოეულს პირობით სახელსაც არქმევს. ესენია:

1. შეშლილობა, პიროვნების კულტი;
2. პენსიონერი-კატასტროფა;
3. ლირის აკადემია;
4. „კაციჭამიობა!“, თვითმპყრობელობის მძვინვარება;
5. აღდგომა!
6. აკვიატებული იდეებისგან გათავისუფლება.

ექსპლიკაციაში, რომელიც პირველად მიხეილ თუმანიშვილის წიგნში „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“ დაიბეჭდა, რეჟისორი თხზავს, ერთი შეხედვით, ლირის ლირიკულ სამყაროს; თუმცა, პოლიტიკური სიტუაციების ანალოგიები მაშინდელ საბჭოთა ხელისუფლებასთან

¹ ლომთაძე ჯ., რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი, (სადიპლომო შრომა, დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1969. გვ. 24.

² გურაბანიძე ნ., ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004. გვ. 75.

კონტექსტში მაინც შეიმჩნევა.

ავტორი წერს: „პირქუში, მკაცრი მმართველობის წესი... ლირი მთელ ხალხს, სახელმწიფოს მართავს. მაგრამ აღმავლობის ხანამ გაიარა. მეფე დაბერდა (უნდა ვივარაუდოთ, რომ თუმანიშვილი შეეცადა ლირის მხატვრული სახის იდენტიფიცირებას საბჭოთა კავშირთან – როგორც დესპოტურ სახელმწიფოსთან – ლ.ჩ.). ის ახლა ძალის მეშვეობით კი არა, არამედ წარსული ძლიერების გახსენებით მართავს სახელმწიფოს. გადაწყვიტა, სახელმწიფო ქალიშვილებს დაუნაწილოს... სარკიანი ციხე-დარბაზის მიღმა კი ამ დროს გამეფებულია სიძულვილი, შეთქმულება, მკვლელობა, ინტრიგა... ქვეყნის გზებზე ჯაშუშები, ყაჩაღთა ბანდები, მაწანწალები დამრწიან... (დაახლოებით ისეთები, როგორიც რეჟისორის მიერ მოგვიანებით დადგმულ სპექტაკლში „ანტიგონე“ ჩაფრები იქნებიან – ლ.ჩ.) ჯურღმულებში ჯერჯერობით მეფისგან მალულად ადამიანებს აწამებენ. მოსყიდვა, დამინება, იარაღის დაგროვება, დაპირებები... სახელმწიფო მოღვაწეები თავიანთ ციხე-დარბაზებში მიყუჟულან და გარყვნილების მორევში იხრჩობიან. ქვეყანა, არსებითად, სისხლისგან იცლება, მაგრამ გარეგნულად ყველაფერი ძველებურადაა. ყველას მშვენივრად ესმის, რომ ლირის სახელმწიფოს დღეები დათვლილია, ამიტომ ყველანი გრძნობენ აუცილებლობას, შემზადებულნი იყვნენ საიმისოდ, რომ გაყოფა-განაწილების დროს მოტყუებულნი არ დარჩნენ... ცენტრი აღარ არსებობს. აღარც სისტემა... ლირი გამუდმებით ცდილობს, სამეფო ძალაუფლების ილუზია შეინარჩუნოს“.¹

თუ თუმანიშვილის „მეფე ლირის“ დადგმის გეგმას კარგად ჩავუღრმავდებით, აუცილებლად შევნიშნავთ აღწერილი სიტუაციის პარალელს ისტორიულ რეალობასთან. სტალინის გარდაცვალების შემდეგ (1953 წ.), იწყება მისი კულტის გმოზა და სახელმწიფოს მმართველობის პრინციპებში შედის გარკვეული ცვლილებები, რამაც ხელი შეუწყო საბჭოთა კავშირის, როგორც სახელმწიფოს რღვევის დაწყების ხანგრძლივ პროცესს. თუმცა, თუმანიშვილის მიერ ჩაფიქრებული „მეფე ლირის“ მსგავსად, არც საბჭოთა

¹ თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 2008. გვ. 148-149.

სახელმწიფო იმჩნევს მის შიგნით მომხდარ ცვლილებებს. წარსული ძლიერება, მხოლოდ ინერციაა და ყველანი ილუზიაში ცხოვრობენ.

პოლიტიკურად მოტივირებული ტრაგედიის ექსპოზიციის შემდეგ თუმანიშვილს ლირიკულ-დრამატული ნაკადი შემოაქვს. რეჟისორის ხედვით, ლირის ისტორია ამბიციური ადამიანის ისტორიაა. „როცა გმირს საკუთარი თავი გაიგივებული ჰყავს ბუნებასთან, ღმერთთან, ანუ ის ზეადამიანია, ზეკაცია. სწორედ ეს თვისება – საკუთარ თავში ჩაკეტვა, ხელს უშლის დაინახოს მის გარშემო მიმდინარე პროცესები“.¹ ლირი ილუზიით ცხოვრობს. ის სარკეში მხოლოდ საკუთარი დიდების ანარეკლს ხედავს. სახელმწიფო მის გამოცდილებასა და ძალას ემორჩილება. სწორედ ეს ღუპავს ლირს და უბიძგებს გადადგას არასწორი საბედისწერო ნაბიჯი, რომელიც არა მხოლოდ მის უბედურებას, არამედ სახელმწიფოს რღვევასაც იწვევს. „სასოწარკვეთილი ლირი მის მიერ აგებული სარკიანი ციხე-დარბაზის საზღვრებს ტოვებს. ქარიშხალმა და ჭექა-ქუხილმა აიძულა ჯიუტი მოხუცი, დამორჩილებოდა თავის ბედს, დააჩოქა, აგრძნობინა, რომ მასზე დიდი ძალა არსებობს. ლირმა ირგვლივ მიმოიხედა და პირველად დაინახა სამყარო ისეთი, როგორიც ის სინამდვილეშია...“.² თუმანიშვილის აზრით, ლირი ერთგვარ აკადემიას გადის, ეს არის სამყაროს ახლებურად შემეცნების პროცესი. ლირის ირგვლივ კი, უკვე სისხლის მდინარეები დგას. გლოსტერს აწამებენ. ედმუნდმა ორივე დედოფლის სახლში შეაღწია. კორნუელიც მოკლულია, მისი მსახურიც. ადამიანები გამხეცდნენ და ფსიქოზისგან, ისტერიკისგან ძლივს იკავებენ თავს. ამის დამნაშავე ლირი ჯერ გაოგნებულია, შემდეგ კი მშვიდდება, რადგან კორდელია მასთანაა.

„ლირი, როგორც მეფე, დაბრძენდა, მაგრამ ახლა მისი სიბრძნე მოვარაყებას აღარ საჭიროებს. ლირი ჭეშმარიტად დიდი გახდა, ის ჩასწვდა ცხოვრების არსს. ლირის გარშემო

¹ ჟვანია ე., „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრში (სადიპლომო შრომა. დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1998. გვ. 12.

² თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 2008. გვ. 150.

მეგობრები იყრიან თავს. იწყება უკანასკნელი სამკვდრო-სასიცოცხლო, იდეური შეტაკება (კულმინაცია-ორთაბრძოლა) და უცებ, მოულოდნელად -ყველაფერი წყდება და სიჩუმე ისადგურებს“.¹ – აი, სწორედ ეს არის თუმანიშვილისეული ლირის ტრაგედიის არსი. მანამდე, ქართულ სცენაზე, შექსპირის ეს ტრაგედია ამგვარად არავის გაუაზრებია.

მიხეილ თუმანიშვილი თეორიულ ჩანაფიქრს „ლირზე“ ასე ამთავრებს: „აი, მოვლენათა რიგი. მაგრამ რამდენი ეპიზოდისგან, მოვლენისგან და ქმედითი ფენისაგან შედგება იგი, რამდენი ორთაბრძოლა, თუკონფლიქტი, რამდენი კვანძი, თუ გადახრა იმალება მოქმედ პირთა საუბრებს მიღმა. აქ ზღვა მასალაა იმპროვიზაციისთვის, მაგრამ ახლა ეს აღარ გვაშინებს, რადგანაც უკვე არსებობს მომავალი სპექტაკლის ჩონჩხი, გზა, ყოველ შემთხვევაში, ბილიკი მაინც. და თუ რეჟისორ დე სიკას ნათქვამის მცირე პერიფრაზს გავაკეთებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ: „სპექტაკლი, ფაქტობრივად, შეთხზულია, ახლა მხოლოდ მისი დადგმაა საჭირო!“²

რეჟისორმა „ლირის“ რეპეტიციები 1966 წელს დაიწყო. პრემიერა ოთხ თვეში გაიმართა. აქ უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი გარემოება: ქართულ სცენაზე „მეფე ლირის“ დადგმების ისტორიას თუ გადავავლებთ თვალს (კოტე ყიფიანი – ასი რეპეტიცია, 1879 წელი; ვალერიან გუნია - ოცდაოთხი თვე, 1904 წელი; ალექსანდრე იმედაშვილი – 15 წელი, სპექტაკლის პრემიერა 1941 წელი; აკაკი ხორავამ „ლირზე“ მუშაობა 1926 წელს დაიწყო, სპექტაკლი, აკაკი ვასაძის რეჟისურით, მხოლოდ 1948 წელს განხორციელდა), ვნახავთ, რომ თუმანიშვილის სპექტაკლი რეკორდულად მოკლე დროში დაიდგა. რეჟისორსა და მსახიობს არ ჰქონდათ დიდი დრო ფიქრისთვის, ექსპერიმენტებისთვის, რაც აისახა კიდევ სპექტაკლის იდეურ გადაწყვეტასა და მხატვრულ ხარისხზე.

შეიმჩნეოდა როგორც ქართული, ისე ევროპული „ლირების“ გარკვეული გავლენების კვალიც. რეჟისორი კი დღიურებში თავს ასე „იმართლებდა“: „რეჟისორი პიესას კითხულობს და მის ცნობიერებაში უმაღლეს ადმოცნდება

¹ თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 2008. გვ. 151.

² იქვე; გვ. 152.

ნაცნობი წარმოდგენები ცნობილი თეატრალური დადგმებიდან. წარსულში აღმოჩენა, დღესდღეობით კი ბანალური, ხავსმოკიდებული ესა თუ ის ხერხი, რომელიც არავითარ ახალ ინფორმაციას აღარ ატარებს, აფერხებს სპექტაკლის გადაწყვეტის ახალ იდეათა წარმოშობას. რეჟისორის წარმოსახვისთვის ძალზე რთულია, დაძლიოს ასეთი შაბლონური სქემა და გაარღვიოს ნაცნობ, ზედაპირზე მდებარე გაცვეთილ გადაწყვეტათა ჯუნგლები. ამგვარი აკვიატებული იდეა თუ ხერხი ათასობითაა და ისინი მუდამ ჩვენ გვერდითაა ჩასაფრებული, მათზე არ უნდა ვიფიქროთ, ისინი აბეზარიმეზობლებივით მუდამ მზად არიან დახმარების ხელი გამოგვიწოდონ, როდესაც მათ არავინ სთხოვს ამას... პიტერ ბრუკმა გადაწყვიტა, ერთ-ერთ თავის სპექტაკლში („მეფე ლირი“) ტრაგედიის გმირები ტყავის ტანსაცმლით შეემოსა, და მოჰყვნენ მის კვალდაკვალ ტყავში გამოწყობილი ყველა დროის და ხალხის გმირები მსოფლიოს სცენებზე სიარულს. ეს არის სწორედ ფსიქოლოგიური ინერცია.

ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ საერთოდ არ შეიძლება გამოვიყენოთ დიდ წინამორბედთა მიერ მიღებული ესა თუ ის თეატრალური ხერხი. პირიქით, ძალიან კარგად უნდა ვიცნობდეთ მიღწეებისა და ხერხების ამ არსენალს, უნდა შევისწავლოთ ისინი, ამოსავალ წერტილად ვაქციოთ, უკიდურეს შემთხვევაში გამოვიყენოთ კიდევ, მაგრამ ეს არ უნდა ხდებოდეს მექანიკურად, გარკვეული სეზონისთვის განკუთვნილი „მოდის მიხედვით“.¹

პრემიერიდან რამდენიმე წლის შემდეგ გამოქვეყნებული რეცენზიებიდან თუ კვლევებიდან ჩანს, რომ რუსთაველის თეატრის 1966 წლის დადგმაში შეიმჩნეოდა ბრუკი-სკოფილდის „ლირის“ გავლენა, რაც იმ პერიოდის ქართულ საბჭოთა თეატრში სიახლეს წარმოადგენდა და სიახლეს ყოველთვის მარტივად არ იღებდა (ან ვერ ამჩნევდა) საბჭოთა კრიტიკა. მით უმეტეს, ქართული. ქართული თეატრის ისტორიაში ასეთი შემთხვევის არაერთი მაგალითი არსებობს.

მსახიობთა მოგონებებიდან ირკვევა ისიც, რომ

¹ თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 2008. გვ. 199.

თუმანიშვილმა ფართოდ გამოიყენა რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცული, კოტე მარჯანიშვილისეული „მეფე ლირის“ ექსპლიკაცია. რაც იმაზე მიუთითებს, რომ თუმანიშვილის სპექტაკლი არ შექმნილა მხოლოდ თანამედროვე თეატრალური ტენდენციების გავლენით. მის ამგვარ დაბადებას მყარი საფუძველი გააჩნდა თვით ქართულ თეატრშიც.

„თუმანიშვილის „მეფე ლირის“ სიახლე გამოიხატებოდა თითქმის ყველაფერში. აქ იყო ბრუკის მიერ მოხვეული ასოციაცია – ადრეფეოდალურ, თავის ფორმებსა და ურთიერთობებში მაქსიმალურად სადა, მოუქნელ, დაუხვეწელ სამყაროზე. სიახლე იყო თვით ლირის ხასიათის გახსნაშიც – ზაქარიაძის ლირი შორს იყო უძლური მოხუცისგან და ამდენად წამყვანი სპექტაკლში გახდა არა სიბერის ტრაგედია, არამედ ტრაგედია ტირანისა, რომელმაც საკუთარ თავში ადამიანი მოკლა და მხოლოდ უდიდესი დანაკარგების ფასად აღმოაჩინა ეს. ჭეშმარიტად ახლებურად იყო დანახული ლირისა და მასხარას (გ. საღარაძე) ურთიერთობა. ერთგული მსახური, თითქოს იგი იგივედებოდა მეფესთან. გარდა ამისა, რეჟისორის განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო უცნაურმა კანონზომიერებამ, რომლის მიხედვით მასხარა და კორდელია ერთდროულად არ ჩნდებიან პიესაში. იქ, სადაც არის კორდელია, არ არის მასხარა, სადაც ვხვდებით მასხარას, იქ არ არის კორდელია. ეს შემთხვევითობა, თუ ფარული ლოგიკა იქცა ლირის სახის ამოხსნის ერთ-ერთ საშუალებად“.¹

თუმანიშვილი არ მოერიდა შექსპირის ტექსტთან ახლებურ მიდგომას და ეს მხოლოდ პიესის ახალი თარგმანის შექმნაში როდი გამოიხატებოდა. სპექტაკლი იწყებოდა შექსპირისავე სონეტით (66-ე), რომელსაც ხუმარა (გურამ საღარაძე) წარმოსთქვამდა. „ხუმარას მიერ წარმოთქმული ეს ბრძნული სონეტი ნიადაგს ამზადებდა სპექტაკლისთვის და

¹ ჭავჭავაძე ა., რეჟისორული ძიებები რუსთაველის თეატრში XX საუკუნის 70-იან წლებში, (სადიპლომო შრომა, დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1986. გვ. 51.

ფიქრისკენ ხრიდა მაყურებლის გონებას“.¹

როგორც ჩანს, ხუმარას მთხრობელის, ერთგვარი პროტოგონისტის ფუნქციაც ეკისრებოდა. აი, კიდევ ერთი კავშირი ქართულ თეატრალურ ტრადიციებთან. ცნობილია, რომ ახმეტელიც თავის განუხორციელებელ სპექტაკლ „მეფე ლირს“ ხუმარას მონოლოგით იწყებდა.

მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლის საექსპოზიციო ნაწილის კავშირზე ნორმან ბელ გედერის „მეფე ლირთან“ საუბრობს თეატრმცოდნე დალი მუმლაძე. იგი წერს: „თუმანიშვილი სპექტაკლს მასხარას მონოლოგით იწყებს. კაცისა და ხალხის ბედზე ჩაფიქრებული ადამიანი, რომელსაც ხელში თავისი სახე – მასხარას ჩაჩი უჭირავს, საოცარი გულისტკივილით ამბობს: „რომ შემედლოს სიყვარულო შენი დათმობა“. შუა საუკუნეთა ციხის კედელი გაბმული ჯაჭვის ხმაურით ეშვება. სასახლის კარის თავყრილობაა. დგას ქვის ტახტი. გოლიათი ქვები სპექტაკლის უმთავრეს აქსესუარებს წარმოადგენენ. სიმძიმისა და შეუვალობის განწყობას ქმნიან, მაგრამ ეს ხომ ნორმან ბელ გედერის „მეფე ლირისათვის“ შექმნილი დეკორაციების ზუსტი ანალოგიაა. ქვის ფორმა მხატვარ კოკა იგნატოვს უფრო სტილიზებული აქვს. არც პატარა კუბიკები ჩანს რამპასთან, მაგრამ დეკორაციული კომპონენტების მთელი კომპლექსი უცხადესად აღადგენს ლონდონში 1919 წელს დადგმულ პირველ თანამედროვე შექსპირულ სპექტაკლს“.²

რკინის ჯაჭვზე ჩამოხშული ქვის ძელი, რომელიც მონუმენტურ დეკორაციას წარმოადგენდა, მძიმედ ეშვებოდა და სცენაზე ჩნდებოდა ლირის სამეფო დარბაზი. ისმოდა საყვირის ხმა, ხოლო გლოსტერი ამცნობდა მაყურებელს ლირის შემობრძანებას.

„სცენაზე ყველა და ყველაფერი შემდეგა ხელმწიფის მოლოდინში, იმდენად მორჩილად და მთრთოლვარედ, რომ გრძნობდი რამდენად დიდია მისი ძლევამოსილება და სიდიადე, ამავე დროს მომლოდინე სხეულები იმდენად

¹ ლომთაძე ჯ., რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი (სადიპლომო შრომა დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1969. გვ. 24.

² მუმლაძე დ., თანამედროვე ქართული რეჟისურა, თბ., 1973. გვ. 150.

დამაბულია, გრძნობ, რომ რაღაც უნდა მოხდეს. ამ სცენის მთავარი აზრიც სწორედ ამაშია, რომ დასაწყისში დგას ძლიერი, დიადი ადამიანი, რომელსაც ყველა ემორჩილება“.¹

ასეთი უნდა ყოფილიყო სპექტაკლის საექსპოზიციო ნაწილი, თუმანიშვილის ჩანაფიქრის მიხედვით. მსგავსი გადაწყვეტა ჰქონდა „მეფე ლირის“ პირველ სცენაში რობერტ სტურუას, მაგრამ მის წარმოდგენაში ყველაფერი გაცილებით მწვავე და დრამატიზებული იყო.

დაუსრულებელი ლოდინის შემდეგ მაყურებელს თითქოს უკვირდა ლირის გამოჩენა, რომელსაც არავითარი მეფური სიდიადე აღარ შერჩენია. შემოდიოდა ლირი, რომელიც მკვეთრად განსხვავდებოდა პიროვნებისაგან, რომელსაც მაყურებელი მოელოდა (რობერტ სტურუასა და რამაზ ჩხიკვაძის ლირის მსგავსად).

„მის ფაქტურაში არ იგრძნობა არც ძლევამოსილება და არც სიდიადე. ეს არ იყო თვითმპყრობელი. კონტრასტი, თუ როგორ მივიდა თითოეულ მათგანთან მის წინაშე დამსახურების მიხედვით, როგორ შეაფასა ყოველი მათგანი, ერთი ღიმილით, მეორე გამომცდელი მზერით, მესამე დაუფარავი ანტიპატიით, ამან მაშინვე განსაზღვრა დისტანცია ლირსა და ლირს, როგორც ადამიანს შორის. სპექტაკლში ლირი არ არის გადაწყვეტილი, როგორც ტრაგედია მოტყუებული ნდობისა, ეს არის ტრაგედია ადამიანისა, რომელმაც ძალიან გვიან შეიცნო ჭეშმარიტება“.²

თავად სერგო ზაქარიაძე ლირის მხატვრული სახის მისეული გააზრების თაობაზე, ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „არ მინდოდა ჩემი ლირი მოხუცი ყოფილიყო, დასასრულს ქვეყნის მართვა კიდევ უნდა შესძლებოდა. მის შეცდომათა ფესვებს მისი დიქტატორული ტვინის წყობაში ვხედავ. სახელმწიფოს მართვის მისეული სტრუქტურა ვერ უძლებს ვერანაირ გამოცდას ადამიანურობაზე. ლირის ზედმიწევნით გაადამიანურება მინდოდა, იმისათვის, რომ მაყურებელს ახლობლად ეგრძნო იგი, გაეგო მისთვის,

¹ ლომთაძე ჯ., რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი, (სადიპლომო შრომა, დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1969. გვ. 24.

² იქვე, გვ. 24.

როგორც ადამიანისთვის. ჩვენ ჯერ კიდევ დაკავებული ვართ პოლემიკით, ბრძოლით, როცა ხელოვნებით ვიქნებით დაკავებული, უკეთესი იქნება“.¹

ფაქტია, რომ რეჟისორი და მთავარი როლის შემსრულებელი არ გამორიცხავდნენ ლირის დიქტატორულ ბუნებას, მაგრამ შედეგად მივიღეთ გაადამიანურებული ლირი, რაც გამოწვეული უნდა ყოფილიყო ტრადიციისგან გაქცევით, წარსულის გავლენის შიშით. ამ მხრივ დამდგმელი მეორე უკიდურესობამდე მივიდა, ლირის მხატვრული სახე იმდენად „გაადამიანურდა“, რომ იგი ზოგიერთ ეპიზოდში ყოფით პერსონაჟამდე დავიდა.

ეს ირკვევა მიხეილ ლევინის წიგნიდან „სერგო ზაქარიაძე“, რომელშიც იგი წერს: „ამ მხარბეჭგანიერმა, ძვალმაგარმა, ჯან-ლონიანმა მოხუცმა ლურჯი ხაბის ტილოს ხალათითა და ბეწვის პაჭიკებში ჩატანებული შარვლით, მხრებზე თხის ბეწვმოგდებულმა, ამ მოხუცმა სვანმა თუ ხევსურმა, ქართულ სიმღერას რომ წამოიწყებს სუფრასთან მე-4 სურათში, არ წარმოაჩინა კონტრასტი დასაწყისში მედიდურ, შემდგომში დაბეჩავებულ და ფინალში კი დიდებულ ლირს შორის, მაგრამ სამაგიეროდ მისი განცდები უაღრესად გასაგები და გულთან ახლოს მისატანი გახადა მაყურებელთა ფართო წრეებისათვის“.²

კოკა იგნატოვის კოსტუმებმა ერთგვარი კონტრასტი შეიტანეს სპექტაკლის იდეურ გადაწყვეტაში. ისინი, ერთი მხრივ, მოწყდნენ ჰეროიკულობასა და მონუმენტურობას, მეორე მხრივ, გახდნენ ყოფითი და არა – სადა. ეს კარგად ჩანს თავად ლირის ჩაცმულობიდანაც.

სერგო ზაქარიაძეს ეცვა ტილოს ხალათი, ბეწვის პაჭიკებში ჩატანებული შარვალი და თხის ბეწვის წამოსასხამი. თუ მხატვარმა, ერთი მხრივ, მოშალა დრო, სამაგიეროდ, განსაზღვრა გეოგრაფიული საზღვრები და ლირის ტრაგედია ერთ ვიწრო სივრცეში ჩაკეტა.

ლირის ტრაგედია თითქოს ერთი პენსიონერის ტრაგედიამდე დავიდა. პიროვნების ტრაგედიაში შეიმჩნეოდა

¹ ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი., (მთავარი მოწმის ნაამბობი)., თბ., 1999. გვ. 67.

² ლევინი მ., სერგო ზაქარიაძე., თბ., 1975. გვ. 386-387.

ყოფითი ელემენტების სიჭარბე. „მეფე აღარ არის ტირანი, დიქტატორი, იგი იქცა ჩვეულებრივ ადამიანად თავისი შეცდომებით“.¹

XX საუკუნის 50-იანი წლების მეორე ნახევრამდე შექსპირის პერსონაჟები ქართულ თეატრში წარმოდგებოდნენ ხელშეუხებელ, არაბუნებრივ, ამაღლებულ და მეტაფორულ გმირებს. სწორედ მათი სიდიადის დაკარგვას შეეწირა სპექტაკლის საერთო იდეური გადაწყვეტა. იხსენებს კიდეც მიხეილ თუმანიშვილი თავის წიგნში „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ იმ ფაქტს, რომ იგი სიკვდილამდე რამდენიმე დღით ადრე შეხვდა სერგო ზაქარიაძეს, რომელმაც უთხრა მას: „არ გინდოდა, ერთხელაც გვემუშავა „ლირზე“? იქნებ როგორმე აუჩქარებლად მივბრუნებოდით მას? ყველაფერი თავიდან დავიწყეთ, ჩვენ ხომ მაშინ ის არ გამოგვივიდა, რაც ჩავიფიქრეთ?“²

ამიტომაც ამბობს მიხეილ თუმანიშვილი, რომ „მეფე ლირის“ დადგმის დროს, რუსთაველის თეატრი, მისი ხელმძღვანელობით, დაკავებული იყო პოლემიკით ახალი თეატრის, ფორმების ძიებით, განსხვავებული ხედვის დამკვიდრებით; რაც წინააღმდეგობებით სავსე პროცესი იყო. „სპექტაკლში ბევრი რამ სწორედ პოლემიკითაა განპირობებული, მთავარშიც და დეტალებშიც ჩვენთვის სულ უფრონათელია ასეთი გზის საშიშროებაც და შესაძლებლობაც. ახლა მე სპექტაკლში ბევრი რამ კომპრომისულად მეჩვენება. თუ კამათობ, ბოლომდე უნდა იკამათო, დათმობაზე არ უნდა წახვიდე და რაც მთავარია შედეგი უნდა იყოს ჭეშმარიტი ხელოვნების დონეზე“.³

თეატრმცოდნე პაოლა ურუშაძე ნაშრომში „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე“, თუმანიშვილის სპექტაკლზე წერს, რომ: „ძნელია მეორე ისეთი სპექტაკლის დასახელება ქართულ სცენაზე, რომლის თაობაზეც ასეთი ურთიერთსაწინააღმდეგო

¹ ჟვანია ე., „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრში (სადიპლომო შრომა დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1998. გვ. 15.

² თუმანიშვილი მ., რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, თბ., 1989. გვ. 284.

³ ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი, (მთავარი მოწმის ნაამბობი), თბ., 1999. გვ. 67.

აზრი იყოს გამოთქმული. მთელი რიგი ღონისძიებების გამო, ეს სპექტაკლი იყო პირველი „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, რომელიც აქტიორული და რეჟისორული აზრის ერთიანობას გამოხატავდა.¹ წინამორბედებისგან განსხვავებით, სერგო ზაქარიაძეს არ ჰქონია შემოქმედებითი კონფლიქტი რეჟისორთან. ის მიჰყვებოდა თუმანიშვილის იდეას, უფრო მეტიც, ამ შემთხვევაში მოხდა მათი აზრების თანხვედრა.

თუმცა განსხვავებული მოსაზრება აქვს თეატრმცოდნე დალი მუმლაძეს: „მეფე ლირის თემას თუმანიშვილი კითხულობს ჩვენი დროისათვის აქტუალურ ასპექტში. ეს იგრძნობა სპექტაკლში, მაგრამ რეჟისორი ვერ აღწევს სპექტაკლის იმ იდეური დატვირთვის შექმნას, რომელიც ერთი გმირის პრობლემის საკითხს დააშორებდა მის წარმოდგენას. თვით მეფე ლირის ჩათვლით, დადგმაში არც ერთი სახე არ არის სისრულით გახსნილი“.²

წინამორბედებისგან განსხვავებით, სერგო ზაქარიაძეს არ ჰქონია შემოქმედებითი კონფლიქტი რეჟისორთან. ის მიჰყვებოდა თუმანიშვილის იდეას, უფრო მეტიც, ამ შემთხვევაში მოხდა მათი აზრების თანხვედრა.

თუმცა განსხვავებული მოსაზრება აქვს თეატრმცოდნე დალი მუმლაძეს: „მეფე ლირის თემას თუმანიშვილი კითხულობს ჩვენი დროისათვის აქტუალურ ასპექტში. ეს იგრძნობა სპექტაკლში, მაგრამ რეჟისორი ვერ აღწევს სპექტაკლის იმ იდეური დატვირთვის შექმნას, რომელიც ერთი გმირის პრობლემის საკითხს დააშორებდა მის წარმოდგენას. თვით მეფე ლირის ჩათვლით, დადგმაში არც ერთი სახე არ არის სისრულით გახსნილი“.³

განსხვავებული მოსაზრება აქვთ სხვა თეატრმცოდნეებსაც. მაგალითად, ე. პლუჩეკი სერგო ზაქარიაძეს უწოდებს „თანამედროვე მსოფლიო სცენის ერთ-ერთ ძალზე საინტერესო ლირის შემსრულებელს“.⁴

თეატრმცოდნე ალექსანდრე სოლოდნიკოვი წერდა: „ლირი

¹ მუმლაძე დ., თანამედროვე ქართული რეჟისურა, თბ., 1973. გვ. 60.

² იქვე, გვ. 150.

³ იქვე, გვ. 150.

⁴ ლუჩეკი ე., ტალანტების სიმდიდრე, გაზეთი „პრავდა“ (რუსულ ენაზე), 20. 12. 1966.

შესრულებულია ზედმეტად შერბილებულად, ლირიკულად, აჟღერებს პიესის ტრაგიკულ მონუმენტურობას“.¹

თითქმის იმავე აზრს ავითარებს ქართველი თეატრმცოდნე შალვა მაჭავარიანი: „მსახიობი, მიხეილ თუმანიშვილის ჩანაფიქრის შესაბამისად, იძლეოდა რამდენიმე ცალმხრივ გააზრებას. იგი თამაშობდა ლირის, როგორც მამის ტრაგედიას, დამარცხებულს შვილების ცბიერებითა და უმადურობით. გვერდზე დარჩა ტრაგედიის სოციალურ-საზოგადოებრივი მხარეები, ლირიჩამოგდებული იყო ტრაგიკულის კვარცხლბეკიდან“.²

თეატრმცოდნე მანანა გეგეჭკორი სადისერტაციო შრომაში ასე აფასებს სპექტაკლს: „სერგო ზაქარიადის ლირი, ისე როგორც აკაკი ვასაძის, არ წარმოადგენს ამ შემოქმედთა მწვერვალებს. მათში არც ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით იყო რაიმე ახალი და ორიგინალური, თორემ ყოველივე ეს აისახებოდა ამ სპექტაკლის კრიტიკოსთა შეფასებებში“.³

მიხეილ თუმანიშვილის „მეფე ლირმა“ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შემდგომი თაობის რეჟისორების მიერ შექსპირის ახლებურ ინტერპრეტაციებში. ამ ციტატებიდან კარგად ჩანს, თუ როგორი ბრძოლა გამოუცხადეს მიხეილ თუმანიშვილს თეატრმცოდნეებმა. რა თქმა უნდა, ლირი „ჩამოგდებული იყო ტრაგიკულობის კვარცხლბეკიდან“, ოღონდ ეს გარეგნულად, ერთი შეხედვით.

ლირის ხასიათის გახსნას, არატრადიციული ფორმითა და სხვა გამომსახველობითი საშუალებებით, კრიტიკა ვერ შეეგუა. თანაც, სერგო ზაქარიადის ლირი „არ იყო ბრიტანეთის დესპოტი მბრძანებელი, არამედ ის იყო საქართველოს პატრიარქალური მეფე“.⁴

თუმანიშვილის ლირში დიდი მეტამორფოზები ხდებოდა,

¹ ეგაძე ო., თეატრში და თეატრს მიღმა, თბ., 1969. გვ. 377.

² მაჭავარიანი შ., „ქართული თეატრი“, წიგნში „საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია“, ტ. 6., თბ., 1971. გვ. 258.

³ გეგეჭკორი მ., ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში, (სადისერტაციო შრომა. დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1993. გვ. 61.

⁴ ლევინი მ., სერგო ზაქარიადე, თბ., 1975. გვ. 385.

ოღონდ ეს გამოვლენილი იყო ფსიქოლოგიზმის ხარჯზე და არა ტრადიციული გმირულ-რომანტიკული, ჰეროიკული თეატრის პრინციპებით. ამ მოსაზრებას ამყარებს სერგო ზაქარიაძის ინტერვიუც, რომელიც მან ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ იმდროინდელ რედაქტორ ოთარ ეგაძეს მისცა და რომელშიც გარკვევით ამბობს თავისი ჩანაფიქრის შესახებ: „მე მინდოდა დამერღვია “მეფის ტრაგედიის“ გადმოცემის ტრადიციული ფორმა. საერთოდ, ლაპარაკი ტრაგიკულ პათოსზე, ამაღლებულობაზე, იმაზე, რომ შექსპირისთვის საჭიროა, ხმა, ხმა, ტემპერამენტი:– „ეს ლაპარაკი მემარმიტაცებს. შესაძლოა, რომ ყველა ჩვენ ჯერ კიდევ გატაცებულნი ვართ პოლემიკით, ბრძოლით. ალბათ, როცა მე ხელს მოვკიდებ მარტო ხელოვნებას, უკეთესი იქნება (გულისხმობს მის დაკავებულობას კინოში და ადმინისტრაციულ საქმიანობას – ლ.ჩ.)“.

მიხეილ თუმანიშვილი კი მსახიობის ნათქვამს დასძენს: „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრის ტრადიციებისადმი ერთგულებას კი არ აცხადებს, არამედ სურვილს შექსპირსაც მოეკიდო დღევანდელი პოზიციებით“.¹ ამ ინტერვიუებიდან, ნათლად ჩანს მსახიობისა და რეჟისორის მიზანი. ტრაგედია რუსთაველის თეატრის სცენაზე რომ ახლებურად და თანამედროვედ აჟღერდა, აღნიშნავდა ყველაზე რადიკალი კრიტიკოსიც. სპექტაკლში არ იყო ტრაგიზმის არავითარი გარეგნული, ფასადური დემონსტრირება.

„სერგო ზაქარიაძის ლირი არ იყო სასტიკი, აღვირაშვებული ტირანი. იგი უფრო ახირებული თვითმპყრობელი, საკუთარ ძალაუფლებაში უზომოდ დარწმუნებული მმართველი გახლდათ და ამგვარ თვითკმაყოფილებაში გამოსჭვიოდა რაღაც მასხარასეული. ქალიშვილების „დაკითხვაც“ უფრო ფარსულ წარმოდგენას გავდა, რომელიც გასართობად მოაწყო ოინბაზობის ხასიათზე მოსულმა მეფემ“.²

ლირი - ზაქარიაძე კორდელიას სიტყვებსაც – „მიყვარხარ იმდენად, რამდენადაც ამას გული მიბრძანებს“ – თავიდან

¹ ეგაძე ო., თეატრში და თეატრს მიღმა, თბ., 1969. გვ. 378.

² Мухранели И., Чувство и мысль, М., 1966. стр. 51.

ხუმრობად აღიქვამდა, შემდეგ უეცრად ჩრდილი გადაურბენდა სახეზე - „ეს ლაწირაკი გოგო არაჩვეულებრივად მომზადებულ წარმოდგენას უშლის“. მოგვიანებით კი ჩაწვდებოდა კორდელიას სიტყვების ჭეშმარიტ არსს – ქალიშვილის აშკარა პროტესტს მისი ეგოცენტრიზმის წინააღმდეგ და ამ მომენტიდან ლირი შმაგობდა.

თუმანიშვილის ამ პოლემიკურ წარმოდგენაში, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი რამ ახლებურად იყო გააზრებული, მხატვრული სახეები არ გახლდათ ბოლომდე დასრულებული და სპექტაკლში არ იგრძნობოდა ერთიანი ანსამბლი.

რუსი კრიტიკოსი პაველ მარკოვის თვალსაზრისით, სპექტაკლი დაქუცმაცებულია, ლირის სახეც მოკლებულია ერთიანობას და ასეთი აზრის საფუძვლად იმას მიიჩნევს, რომ ზაქარიაძე, რომელიც „შემდგომ გვიჩვენებს ჭეშმარიტ გულისხმიერებას, სიღრმესა და ადამიანურობას, როლს თითქოსდა გვიან იწყებს, რადგანაც მას არ ახლავს ლირის თავმოყვარეობის, ლირის თავნებობის, მბრძანებლურობის შარავანდედი, თითქოსდა ამ სცენის დაწყებამდე მან უკვე განვლო გზა, რომელიც მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო გაადამიანურების გზაზე“.¹

თავად მსახიობი წერილში „ჩემი შექსპირული როლები“ წერდა: „შექსპირი საგანგებოდ ხლართავს, უკიდურესად ართულებს იმ გზას, რომელსაც ლირი გადის. სწორედ ამ გოლგოთას მიჰყავს იგი დამაბულობამდე. ლირს გონების თვალი სწორედ მაშინ ეხილება, როცა მის გარშემო მყოფთ იგი შემლილად მიაჩნიათ. ამიტომაც არის, რომ ლირის ხასიათის ჩემებურ ინტერპრეტაციაში ე.წ. „სიგიჟის სცენებს“ განსაკუთრებით გადამწყვეტ მნიშვნელობას ვანიჭებ, ამ განსაცდელის წყალობით, ამ ტანჯვის გავლით განწმენდილი ლირი, წმინდა, სუფთა სანთელივით მიდის წუთისოფლიდან“.²

მანამდე კი იყო თაყვანისცემის და არა სიყვარულის

¹ ლევინი მ., სერგო ზაქარიაძე, თბ., 1975. გვ. 398.

² ზაქარიაძე ს., ჩემი შექსპირული როლები, წიგნში „ქართული შექსპირიანა“, ტ. 3, თბ., 1973. გვ.220.

პერიოდი. ის არ იმსახურებდა პატივისცემას საზოგადოებაში. სწორედ ამაზე მიუთითებს მიხეილ ლევინი: „ირგვლივ მყოფებთან ურთიერთობისას სერგო ზაქარიაძემ შექმნა ლირის წინაშე ქედის მოხრის ატმოსფერო, არა პატივისცემის, არამედ თაყვანისცემის ატმოსფერო. გამოირკვა, რომ თურმე უმიზეზოდ როდი ყვარებიათ იგი კეთილ ადამიანებს და სძულვით ბოროტთა“.¹

უსაზღვრო ძალაუფლების მოყვარულ და აღვირახსნილი პირმოთნეობით გამორჩეულ მეფეს საბოლოოდ გაეღვიძა ჭეშმარიტად ადამიანური საწყისი, რამაც მაშინ იფეთქა, როცა ლირი უბედურებაში ჩავარდა და უბრალო ადამიანად გახდომის უფლება მოიპოვა.

სერგო ზაქარიაძის ჩანაფიქრით, ერთი ადამიანის ტრაგედია სახელმწიფო ტრაგედიად იქცა. ერთ-ერთ ინტერვიუში იგი ამბობს: „მე მინდოდა თავი დამეღწია თეატრის მიერ შექსპირის ჩვეული გაგებისაგან. მე მინდოდა ლირი მექცია დღევანდელი მაყურებლისათვის სავსებით მისაწვდომად, გასაგებად... მინდოდა შთამებერა მისთვის ადამიანური ტანჯვა, რაციმითაა გამოწვეული, რომ ადამიანებს ერთმანეთის არ ესმით. მე ვთამაშობდი ადამიანის ტრაგედიას, რომელიც გადაიზარდა სახელმწიფოს ტრაგედიად“.²

სახელმწიფოს ტრაგედიის მეტაფორად სპექტაკლის არაერთი ეპიზოდი აღიქმებოდა. მათ შორის, ლირის მიერ ქალიშვილების „გასამართლება“ და ჭკუაზე შეშლის ყველა სცენა, „ქარიშხლის სცენა“, ლირის გამოღვიძება და ცნობიერების დაბრუნება, ედმუნდისა და ედგარის ორთაბრძოლა, ლირის შემოსვლა მკლავებზე გადმოსვენებული კორდელიათი.

ამ, ზემოთ ჩამოთვლილ, სცენებს, თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე „ნამდვილ შედეგებს“ უწოდებს. სპექტაკლის ფინალში ლირი მარტოა და ეს მარტოობა მის სიკვდილს უდრის. თუმცა, იგი არ კვდება.

სცენის სიღრმიდან კორდელიათი ხელში მოდის ლირი. ყველანი თავდახრილები დგანან. ლირი განადგურებულია

¹ ლევინი მ., სერგო ზაქარიაძე, თბ., 1975. გვ. 388.

² Журнал „Огонёк“, №25. 1966. стр. 20.

ამ უკანასკნელი დარტყმით, მაგრამ უფრო დიდებულია შინაგანად, უფრო ძლიერი.

საფინანსო სცენის ასეთი გადაწყვეტა მოულოდნელი იყო. რადგან, ქართულ სცენაზე მანამდე განხორციელებულ „მეფე ლირთაგან“ ყველა ლირი კვდებოდა, თუ არ ჩავთვლით სანდრო ახმეტელის განუხორციელებელ სპექტაკლს. ფინანსის ასეთი გადაწყვეტა გვხვდება მომდევნო პერიოდის ინტერპრეტაციებშიც (სტრელერი, სტურუა), მაგრამ ფიზიკურად ცოცხალი ლირის მოტივაცია თუმანიშვილთან სულ სხვაგვარია. იგი ამაყია, გამარჯვებული და ბედნიერი, რადგან ლირმა შეიცნო ჭეშმარიტება, გათავისუფლდა სიცრუისაგან და ცხოვრებიდან მიდის არა დაბეჩავებული, არამედ გამოცდილებით დაბრძენებული ადამიანი, რომელმაც იცის სიკეთისა და ბოროტების ფასი.

სპექტაკლიდან, ლირის შემსრულებლის გარდა, გამოარჩევდნენ ორ პერსონაჟს: მასხარას (გურამ საღარაძე) და ედმუნდს (რამაზ ჩხიკვაძე). კრიტიკოსთა ყურადღების არეალში მათი მოხვედრა განაპირობა არა მხოლოდ მსახიობთა შესრულებამ, არამედ რეჟისორის მიერ ამ მხატვრულ სახეთა გააზრებამ. დამდგმელმა მოახდინა ლირისა და მასხარას იდენტიფიკაცია.

როცა სპექტაკლის დასაწყისში მიხეილ თუმანიშვილმა მასხარას 66-ე სონეტი ათქმევნა, ხაზი გაუსვა მის მნიშვნელობასა და როლს მთელ წარმოდგენაში. ის ავსებს ლირს და არა გლოსტერი, როგორც ადრინდელ დადგმებში გვხვდებოდა. როცა ლირს უჭირს, მაშინვე მოიკითხავს მასხარას, რომელიც, როგორც მორალური საყრდენი, ისე სჭირდება. მასხარა კი ყოველთვის პირში ახლის სიმართლეს.

„მას თავისი მდგომარეობა აძლევს ამის უფლებას. მასხარას თავი ჩაჩში აქვს. ის ხომ სულელია. ლირი ამჩნევს, რომ მისი მასხარა ბრიყვი არაა, ლირს ტანჯვა აუხელს თვალებს ქვეყნის დასანახად და არა მასხარა“.¹ ის მხოლოდ ეხმარება და ერთგვარი სტიმულატორია. მასხარა მეფე ლირისგან მაშინ ქრება, როდესაც ედმუნდისა და კორდელიას ჯარებს შორის სროლა დაიწყება. „როდესაც სროლა იწყება, იქმასხარებისთვის

¹ მუმლაძე დ., თანამედროვე ქართული რეჟისურა, თბ., 1973. გვ. 151.

ადგილი არ არის“¹, – წერს მიხეილ თუმანიშვილი.

დიდი აზრთა სხვადასხვაობა იყო ედმუნდის მხატვრულ სახესთან დაკავშირებით. პოლემიკა წლების განმავლობაში გრძელდებოდა. კრიტიკოსთა ნაწილი მკაცრად აკრიტიკებდა რამაზ ჩხიკვაძის ედმუნდს, ნაწილს კი იგი სერგო ზაქარიასის მიერ შექმნილი ლირის მასშტაბის რანგში აჰყავდა.

„რ. ჩხიკვაძის მიერ წარმოდგენილი ედმუნდი არ შეიძლება აქტიურულ გამარჯვებად ჩაითვალოს. მისი სახით ლირს არა ჰყავს ძლიერი მოწინააღმდეგე და მასში არ ჩანს ბოროტების ის მთავარი ბუდე, რითაც უპირისპირდება ლირს. მსახიობი მხილების ნაცვლად იცავს თავის გმირს. რამაზ ჩხიკვაძე შესანიშნავად ატარებს სცენებს დებთან, რომლის დროსაც ხაზს უსვამს მის მომხიბვლელობასაც. განსაკუთრებით აღსანიშნავია უკანასკნელ მოქმედებაში, როცა გამოდის როგორც ჯარის მეთაური და სიკვდილის სცენაში, მაგრამ იქ, სადაც საჭიროა გამოამჟღავნოს ბოროტმოქმედის თვისებები, მსახიობს არ ჰყოფნის შინაგანი ძალა და დამაჯერებლობა, რომ სრულყოფილად წარმოაჩინოს სახე“.²

თეატრმცოდნე დალი მუმლაძეც აკრიტიკებს რამაზ ჩხიკვაძის ედმუნდს და მას „სიუჟეტის შეუფერხებელი განხორციელების დანიშნულებას“ ანიჭებს მხოლოდ, თუმცა იმასაც აღნიშნავს, რომ „მსახიობი ცდას არ აკლებს როლს, ჩვენი დროის საქმიანი კაცის მარიფათით აღბეჭდილი ტიპი შექმნას“.³

ნოდარ გურაბანიძე კი, რამაზ ჩხიკვაძის ედმუნდზე, „მეფე ლირის“ პრემიერიდან 38 წლის შემდეგ, დაწერს: „სახის გათანამედროვეების თვალსაზრისით ედმუნდის როლის შემსრულებელი რამაზ ჩხიკვაძე ყველაზე შორს წავიდა. ეს იყო XX საუკუნის 60-იანი წლების ტიპიური თავხედი, მომხიბლავი არამზადა, აგრესიული, მუდამ შეტევაზე გადასული, თმა შუბლზე ჰქონდა ჩამოვარცხნილი, ავად იმზირებოდა, წინა პლანზე დგომას ცდილობდა, ავანსცენაზე მოძრაობდა,

¹ თუმანიშვილი მ., ფიქრობს, წიგნი I, თბ., 2004. გვ. 91.

² ქიქოძე ნ., რამაზ ჩხიკვაძე (სადიპლომო შრომა დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1966. გვ. 48.

³ მუმლაძე დ., თანამედროვე ქართული რეჟისურა, თბ., 1973. გვ. 152.

რადაც ხულიგნური, გამაღიზიანებელი იყო მის საცეცხელში, გამომწვევად უსტვენდა და არავინ არაფრად მიაჩნდა. ეს იყო ნამდვილი „ბესტარდი“, აუტსაიდერი, რომელიც სულ წინ აღუდგებოდა ყველას, არ დაინდობდა, სასიკვდილოდაც კი გაწირავდა. ასეთი თავხედები ქალთა გულისმპყრობელებიც არიან, ამიტომაც, ადვილად ხიბლავდა ლირის ქალიშვილებს, რეგანას და გონერილას, რომელთა მონუსხვას იგი საერთოდ არ ცდილობდა, უბრალოდ აჯადოებდა, იპყრობდა, იმონებდა თავისი შეუკავებელი ძალით“.¹

სპექტაკლში ფერმკრთალი და არასრული იყვნენ სხვა პერსონაჟები, რაც ერთიან მსახიობურ ანსამბლს არღვევდა. გლოსტერი, მიხეილ თუმანიშვილის ინტერპრეტაციაში, უსუსურ, უნიათო, მაგრამ კეთილი გულის ქვეშევრდომად იქცა.

სუსტი იყო რეგანასა და გონერილას ხაზი, რაც ზედაპირულს ხდიდა ბოროტისა და კეთილის დაპირისპირების ჩვენებას.

„მეფე ლირის“ პრემიერა შედგა, მაგრამ სპექტაკლმა დიდხანს ვერ გაუძლო სცენას, რის გამოც მალევე მოიხსნა რეპერტუარიდან. საარქივო მასალებისა და რეცენზიების გაცნობამ ცხადჰყო, რომ წარმოდგენას აკლდა მოსამზადებელი მუშაობის ხანგრძლივობა და ის შექსპირის დრამატურგიისთვის უჩვეულოდ მოკლე დროში დაიდგა. დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა გაუჩნდა რეჟისორსაც.

თავისი ნამუშევრით უკმაყოფილო დარჩა სერგო ზაქარიაძე: „ლირთან შეხვედრა ჩემი არტისტული ცხოვრების ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი, დიდი სულიერი საზრდოს მომცემი მომენტი იყო, მაგრამ ამავე დროს მიხვდი, რომ ეს მაინც სადღაც ქერქი იყო, ზედა ფენა, რომლის შემდეგაც იწყება ის უძირო სიღრმე, რომლის წვდომისათვისაც შესაძლოა ერთი ხელოვანის სიცოცხლე საკმარისი არ აღმოჩნდეს“.²

მიხეილ თუმანიშვილის თქმით, „პოლემიკა ბოლომდე უნდა გაგრძელებულიყო და ის არავითარ კომპრომისზე არ უნდა წასულიყო“.

¹ გურაბანიძე ნ., ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004. გვ. 76.

² ზაქარიაძე ს., ჩემი შექსპირული როლები, წიგნში „ქართული შექსპირიანა“, ტ. 3, თბ., 1973. გვ. 220.

როგორც თვითონ რეჟისორი ამბობს, „ლირში“ ბევრი რამ, მთავარშიც და დეტალებშიც – განპირობებული იყო ტრადიციულ გაგებასთან პოლემიკით და ამგვარი გზა გარკვეულ საფრთხეს უქმნიდა სპექტაკლს, თავისებური სქემატურობისა და ტენდენციურობისაკენ უბიძგებდა მას¹. თუ „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ გაბრძოლება იყო კლასიკური კომედიის დაკანონებულ ფორმებთან, „მეფე ლირმა“ იდეალიზაციისა და პათეტიკის გვირგვინი ჩამოხსნა შექსპირის ტრაგედიების სცენურ განხორციელებას რუსთაველის თეატრში. ამის შემდეგ იკვეთება სწორედ ის თანამედროვე ტენდენცია, რომელმაც განვითარება ჰპოვა ჯერ თუმანიშვილისავე „იულიუს კეისარში“, ხოლო შემდეგ რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“-სა და „მეფე ლირში“.

ამრიგად, თუმანიშვილის პოლემიკა თეატრალურ საზოგადოებასთან მარცხით დასრულდა, თუმცა ეს როდი იყო დამარცხება, პირდაპირი გაგებით.

მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლმა დასაბამი მისცა ძირეულ ცვლილებებს ქართულ სასცენო შექსპირიანაში, მან დაარღვია შექსპირის ინტერპრეტაციის საკითხებთან დაკავშირებული არაერთი სტერეოტიპი. საბჭოთა თეატრში ტრადიციებიდან გადახვევა დიდ რისკსა და ბრძოლისუნარიანობას მოითხოვდა. თუმანიშვილმა ეს ბრძოლა გააგრძელა, ოღონდ, თანამედროვე დრამატურგიის გამოყენებით. იგი „მეფე ლირის“ პრემიერიდან ორი წლის შემდეგ წარმატებით დგამს ჟან ანუის „ანტიგონეს“.

მიხეილ თუმანიშვილის „მეფე ლირში“ ბევრი რამ იყო ისეთი, რაც შემდგომი თაობის ქართველმა რეჟისორებმა გამოიყენეს შექსპირის იმავე ტრაგედიის განხორციელებისას. ამიტომაც, ამ სპექტაკლს, წარუმატებლობის მიუხედავად, დიდი როლი ეკისრება არა მხოლოდ კონკრეტულად ქართულ სასცენო შექსპირიანაში, არამედ ზოგადად ქართული თეატრის ისტორიაშიც.

მიხეილ თუმანიშვილის „მეფე ლირში“ ბევრი რამ იყო ისეთი, რაც შემდგომი თაობის ქართველმა რეჟისორებმა გამოიყენეს შექსპირის იმავე ტრაგედიის განხორციელებისას.

¹ ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი (მთავარი მოწმის ნაამბობი), თბ., 1999. გვ. 67.

ამიტომაც, ამ სპექტაკლს, წარუმატებლობის მიუხედავად (ყოველ შემთხვევაში, ასე ფიქრობდა თეატრალური საზოგადოების უმეტესი ნაწილი), დიდი როლი ეკისრება არა მხოლოდ კონკრეტულად ქართულ სასცენო შექსპირიანაში, არამედ ზოგადად ქართული თეატრის ისტორიაშიც.

ამ შემთხვევიდან ექვსი წლის შემდეგ, 1972 წელს, ქართული თეატრი კვლავ მიუბრუნდა „მეფე ლირს“. ამჯერად, შექსპირის ეს ურთულესი პიესა გიგა ლორთქიფანიძისა და აკაკი ვასაძის თანამშრომლობით, რუსთავის თეატრში დაიდგა.

აკაკი ვასაძეს მანამდე ორჯერ ჰქონდა შეხება შექსპირის ამ „ზნელ ტრაგედიასთან“ (ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო). ერთხელ, როგორც მსახიობს, როცა „მეფე ლირის“ დადგმას სანდრო ახმეტელი შეეცადა და მეორედ, 1945 წელს, როცა თავად იყო დამდგმელი რეჟისორი (ლირი – აკაკი ხორავა). პირველ შემთხვევაში, სპექტაკლის პრემიერა არ შედგა; მეორე შემთხვევაში კი, ვასაძე-ხორავას „მეფე ლირი“ სრულიად წარუმატებელი აღმოჩნდა. ასე რომ, აკაკი ვასაძეს ამ პიესაზე მუშაობის დიდი გამოცდილება ჰქონდა. მსახიობის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ „მეფე ლირთან“ შეხებისას, ადრე განცდილი მარცხის მიუხედავად, იგი საკმაოდ ოპტიმისტურად გახლდათ განწყობილი.

ქართულ თეატრში შექსპირის გათანამედროვეობის პრეცედენტი უკვე არსებობდა, რომელიც თეატრალურმა საზოგადოებამ არ მიიღო. ამიტომ, რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ, რომელიც იმჟამად ახალდაარსებული რუსთავის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო, თავი აარიდა ექსპერიმენტებს და „მეფე ლირის“ ტრადიციული ფორმით დადგმა განიზრახა.

„გიგა ლორთქიფანიძის „მეფე ლირი“ აღსანიშნავია იმით, რომ ეს დადგმა ქართულ სცენაზე აღორძინებდა იმედამზილისეულ ტრადიციას, განამტკიცებდა მსახიობის დამოუკიდებლობას ლირის სცენური სახის შექმნაში. ამ დადგმის ერთ-ერთი მიზანი და ამოცანა მდგომარეობდა იმაში, რომ ქართული სცენის ერთ-ერთი უხუცესი მსახიობისათვის, აკაკი ვასაძისათვის მიეცა ლირის მხატვრული სახის სცენური ინტერპრეტაციის მრავალწლიანი ფიქრის ხორცშესხმის

რეალური შესაძლებლობა“.¹

დაახლოებით იმავე აზრს ავითარებს თეატრმცოდნე ნადია შალუტაშვილი: „ქართული საბჭოთა თეატრის მატიანეში თავისებური ადგილი დაიკავა „მეფე ლირის“ განხორციელების დრამატულმა, წინააღმდეგობებით სავსე ისტორიამ. არც ერთი დადგმა სრულყოფილი არ აღმოჩნდა, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს, ომის შემდგომ დროში, ლირის როლს ისეთი ვეებერთელა აქტიორები ასრულებდნენ, როგორებიც იყვნენ ხორავა და ზაქარიაძე; ჩემი აზრით, ყველაზე მკაფიო, ორგანული, ადამიანური სიმართლით გამოხატული და თანმიმდევრული სწორედ რუსთავის „მეფე ლირი“ იყო. ჩემის აზრით, აკაკი ვასაძე საუკეთესო ლირი იყო, ვინც კი ქართულ თეატრში გვინახავს სამამულო ომის შემდგომ“.²

გიგა ლორთქიფანიძე იგონებს, რომ სპექტაკლს ახმეტელის გავლენით დგამდა. მისი მიზანი იყო ძველი თეატრალური ფორმებისა და ფსიქოლოგიური თეატრის შერწყმა. იგივე მიზანი ჰქონდა აკაკი ვასაძესაც. ქართულ თეატრში „მეფე ლირის“ სცენურ ისტორიას თუ გადავავლებთ თვალს, რეჟისორსა და მთავარი როლის შემსრულებელს შორის ყოველთვის კონფლიქტი იყო. გიგა ლორთქიფანიძისა და აკაკი ვასაძის შემთხვევაში, რეჟისორის და მსახიობის მიზნები ერთმანეთს დაემთხვა.

„მეფე ლირის“ დადგმა რუსთავის თეატრის სცენაზე განაპირობა აკაკი ვასაძის ფაქტორმა. სხვათა შორის, აკაკი ვასაძემ რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია ამ როლის განსახიერებისთვის მიიღო.

წარმოდგენის ცენტრში იდგა აკაკი ვასაძე – ლირი. მის ირგვლივ იყრიდა თავს ყველა მოვლენა. მსახიობი ამ როლზე რამდენიმე წელი ფიქრობდა, მაგრამ შესრულების შესაძლებლობა არ მიეცა.

გიგა ლორთქიფანიძეს უკვე დადგმული ჰქონდა „სირანო დე ბერჟერაკი“ და „ასი წლის შემდეგ“. სწორედ ამ

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, #4., 1988. გვ. 61.

² შალუტაშვილი ნ., რეჟისორი, პიროვნება, მოღვაწე (კრებულში „გიგა ლორთქიფანიძე“), თბ., 1987. გვ. 151.

სპექტაკლებმა მისცეს შემოქმედებითი სტიმული დაეწყო ფიქრი „მეფე ლირის“ დადგმაზე. მით უფრო, როდესაც ლირის როლის შემსრულებელი ჰყავდა.

ეს იყო მსახიობი, რომელიც ახმეტელის „ყაჩაღებში“ გენიალურად ასრულებდა ფრანც მოორის როლს, ანუ იმ „ხიდის“ მთავარი ბურჯი იყო, რომელმაც რეჟისორს გზა გაუხსნა შექსპირისკენ.

„შექსპირის პიესაზე მუშაობას წინ უსწრებდა რეჟისორის ძიებათა დიდი გზა. გიგა ლორთქიფანიძემ ხომ მრავალ პლანში მოსინჯა გმირის თემა. რა ჟანრის ნაწარმოები არ დადგა, რა ხასიათის გმირებს არ შეხვდა. მათ შორის, ერთი შეხედვით სრულიად არა „გმირულ“ სახეებს, ძველს და ახალს, ისტორიაც თანამედროვედ გააცოცხლა. „მეფე ლირი“ ერთ-ერთი ურთულესი იყო მათ შორის, როცა გმირი კვდება, ათასგვარი სატანჯველის შემდეგ იგი ბოლოს მაინც ზნეობრივად გამარჯვებული გამოდის“.¹

რუსთავის თეატრში გიგა ლორთქიფანიძის მიერ „მეფე ლირის“ განხორციელების პერიოდში, ერთი წლით ადრე შეიქმნა თანამედროვე ინგლისელი რეჟისორის ედვარდ ბონდის „მეფე ლირი“. გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლს ეტყობოდა ედუარდ ბონდის სპექტაკლის გავლენა, რადგან წარმოდგენაში, წინა პლანზე, ადამიანური პრობლემების პარალელურად წამოწეული იყო სახელმწიფოსა და სოციალური პრობლემატიკის თემები.

„შექსპირის ლირს ბრძნული, ასკეტური ცხოვრებისაკენ ლტოლვა მაშინაც კი არ გაუჩნდა, როდესაც გადაწყვიტა სამეფო ძალაუფლება ქალიშვილებისათვის გადაეცა. ამით მან მოიხსნა დიდი სოციალური ტვირთი და მიაღწია მორალურ-ეთიკურ სიმშუბუქეს. მაგრამ ძალაში დატოვა სახელმწიფო აპარატი, და სამართლიანობა ისევ ძალაუფლებას დაუქვემდებარა, ხოლო ძალაუფლებას დაქვემდებარებულმა სამართალმა ბოროტება წარმოშვა. შექსპირული ტრაგედიის ეს მოტივი უცვლელად აქვს გამოყენებული ბონდს, მაგრამ მას აინტერესებს დიდი

¹ ჯაჯანიძე გ., გმირის ძიების პრობლემა გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საცავში, თბ., 2003. გვ. 88.

ტრაგედიის მხოლოდ სოციალური ასპექტი, ძალაუფლებისა და სისასტიკის თანაფარდობა ღირის მითში, შექსპირული ტრაგედიის სხვა მხარეები მისი ყურადღების მიღმა რჩება“.¹

სწორედ, ასე იყო აგებული გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლი. ტრადიციის აღორძინების მცდელობა, გიგა ლორთქიფანიძემ წარმატებით დააგვირგვინა. მან მოახერხა „შექმნა რთული და საინტერესო ადამიანებით დასახლებული ახალი თეატრალური სამყარო. ეს არის დიდი ცხოვრება – მაღალზნეობრივთა და უზნეოთა, კეთილთა და ბოროტთა, ათას სოციალურ დინებათა ერთობლიობისა. რეჟისორი მძაფრად და გზნებით ხატავს მას, იძლევა ცხოვრების გაუმჯობესების იმედებს. ნათელი საწყისის განდიდებით, აპოეტურებს პროზაულ სინამდვილეს, ქმნის სახეთა და განწყობილებათა მრავალფეროვნებას“.²

სპექტაკლში, მიუხედავად იმისა, რომ ის ქართულ თეატრმცოდნეობაში განსაკუთრებულ მხატვრულ მოვლენად არ აღქმულა, არც თავად რეჟისორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში დაუტოვებია მნიშვნელოვანი კვალი, იყო რამდენიმე ისეთი ეპიზოდი, რომლებიც განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ მაყურებელზე და ქართული სამსახიობო სკოლის მაღალ მხატვრულ დონეს წარმოაჩენდნენ.

როგორც XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართული საბჭოთა კრიტიკა წერდა: „მაყურებელი რუსთავის თეატრის „მეფე ღირში“ ბევრ კითხვაზე პოულობს პასუხს. აქ ადამიანთა ვნებათა ქარიშხალი დაუმცხრალად ბოხოქრობს და ხშირ შემთხვევაში სულისშემძვრელი, მომნუსხველი ძალით მოქმედებს ჩვენზე. ეს შექსპირის ღირია, პირველწყაროს სიწმინდით, იმ სახით და ისე, როგორც წარმოგვიდგენია და განგვიცდია. ეს თანხვედრა ჩვენს პატივმოყვარეობას ესაღბუნება. თეატრს მიაჩნია, რომ მოულოდნელისა და ახალ აღმოჩენათა სიხარულის საფუძველი თავად შექსპირშია

¹ ჯაჯანიძე გ., გმირის ძიების პრობლემა გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საცავში, თბ., 2003. გვ. 124.

² კიკნაძე ვ., გიგა ლორთქიფანიძე. (კრებულში გიგა ლორთქიფანიძე. შემდგენელი კ. ნინიკაშვილი), თბ., 2002. გვ. 76.

სადებნელი. ის ასკეტური სიმკაცრე და გმირთა შორის დამოკიდებულების სიუხეზე, რაც სპექტაკლის იერსახეს მეტად თავისებურს ხდის“.¹

კრიტიკოსები გიგა ლორთქიფანიძის წარმოდგენაში ასევე გამოარჩევდნენ რამდენიმე ეპიზოდს, განსაკუთრებით, ქარიშხლის სცენას, ლირის სცენებს მასხარასთან და ფინალს. ყველგან მონაწილეობდა აკაკი ვასაძე, რომელიც განსაზღვრავდა ზემოთ ჩამოთვლილი ეპიზოდების წარმატებას.

როგორც თეატრმცოდნეები აღნიშნავდნენ, სპექტაკლში იყო ახმეტელისეული რიტმისა და პლასტიკური გამოსახვის მახვილი, რაც აკაკი ვასაძის დამსახურებაა, რადგან მან თითქოს სანდრო ახმეტელისგან მემკვიდრეობით მიიღო „ნაწარმოების შინაგანი რიტმის გრძნობა და პლასტიკური გამოსახვის გმირთა მახვილი, ღრმად ეროვნული, რომანტიკულად ამაღლებული წარმოსახვის ბრწყინვალე უნარი. აკაკი ვასაძის შემოქმედებაში ცოცხლად და ორგანულად შეერწყა ამ ორი დიდი ოსტატის, რაღაცით ერთმანეთის მსგავსი, სინამდვილეში კი, საგრძნობლად განსხვავებული მხატვრული თავისებურებანი“.²

აკაკი ვასაძეს ტრაგიკული როლების შესრულებაში დიდი გამოცდილება ჰქონდა. გარდა ამისა, დიდი ხანი ნაფიქრი ჰქონდა ლირის მხატვრულ სახეზე, თუმცა ეს არ იყო ძველის გამეორება, არამედ შექმნილი მხატვრული სახე წარმოადგენდა ლირის მხატვრულისახისახლებურ გააზრებას. სწორედ ამას გულისხმობდა პაოლა ურუშაძე, როცა წერდა: „ა. ვასაძის მიერ განსახიერებულ ლირს არაფერი ჰქონდა საერთო იმ „დიადმოცნებესთან“, რომელიც მისი ჩანაფიქრის თანახმად, უნდა განესახიერებინა ხორავას რუსთაველის თეატრში. ამჯერად, როლის საფუძველს შეადგენდა ლირის „გაადამიანურების“ პროცესი. ეს განსაზღვრავდა მის დინამიკას, მის ფსიქოლოგიურ სირთულეს და იდეურ სისავსეს. იგი მისხალ-მისხალ, როგორც მოქანდაკე, თავის გმირს „ათლიდა“ ეგოიზმისა და პატივმოყვარეობის გაქვავებულ კორმებს,

¹ შალუტაშვილი ალ., თეატრალური წერილები, თბ., 1993. გვ. 147.

² გუგუშვილი ეთ., აკაკი ვასაძე, თბ., 1979. გვ. 7.

ათავისუფლებდა მათგან ადამიანს“.¹

პირველ სცენებში, მბრძანებელი და დაუნდობელი დესპოტი, სიკეთისგან გამიჯნული ეგოიზმითა და ექვიანობით წირავდა კორდელიასა და კენტს. შემდეგ სცენებში მსახიობი ოსტატურად აჩვენებდა, თუ როგორ იცვლებოდა თანდათანობით ღირი მძიმე გარემოებების გავლენით, როგორი აწეწილი იყო მისი სული, რამდენი ურთიერთსაწინააღმდეგო გრძნობა იბადებოდა მასში – მრისხანება, ეჭვი, ღრმა სინანული ჩადენილის გამო, დაკარგული კეთილდღეობის დაბრუნების სურვილი.

„განსაკუთრებით ეს მჟღავნებოდა გონერილას სასახლეში, ღირი – ვასაძის საქციელში, მაშინ როდესაც პირველად იგრძნო, რომ მის იმედს – მშვიდი და დიდებული სიბერის თაობაზე – აღსრულება არ უწყერია“.²

სანდრო ახმეტელის მსგავსად, გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლში ტრაგედია მთავრდება არა ღირის სიკვდილით, არამედ მასში ადამიანური გრძნობების გაღვიძებით; ღირი კი არ კვდება, მიდის განწმენდილი, მიდის ღმუილით. ეს ღმუილი უნდა იყოს მისი უკანასკნელი ადამიანური პროტესტი.

„ღირის სიკვდილი ტრაგედიაში სვამს წერტილს, არკვევს, ამთავრებს ყველაფერს; გიგა ლორთქიფანიძე კი მას არ კლავდა; ის ხურავს ფარდას და ღიად ტოვებს საკითხს, თუ რა დაემართა ღირს, მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ მასში გაიმარჯვა ადამიანმა და ეს არის სიმბოლური გამარჯვება“.³

აკაკი ვასაძე (ღირი-ვასაძე ვერ დახატავდა, ღირი-ვასაძე - უკვე სახეა, უკვე დახატულია, ანუ ასეთია) დიდი ტრაგიკულობით ხატავდა თავის გმირს, თუმცა ეთერ გუგუშვილის აზრით, ეს არ იყო „წმინდა ტრაგიკულობა“, რაშიც იგულისხმება მონუმენტური სტილი. თეატრმცოდნე წერდა: „აკაკი ვასაძის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეების ტრაგიკული არსი არასოდეს შემოტრიალდება ხოლმე

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ღირი“ ქართულ სცენაზე, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, #4., 1988. გვ. 91.

² იქვე; გვ. 61.

³ ჯაჯანიძე გ., გმირის ძიების პრობლემა გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში, (სადისერტაციო ნაშრომი), საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საცავი, თბ., 2003. გვ. 86.

„წმინდა“ ტრაგედიულობისაკენ, შესრულების იდეალურად მონუმენტური სტილისაკენ, რაც საერთოდ ასე რიგად ახასიათებს ტრაგედიას. აი, რატომაა, რომ მისი ტრაგიკული როლები განუხრელად ერწყმოდა სატირულ, თვით გროტესკულ ფორმასაც კი, და სწორედ ეს ანიჭებდა აკ. ვასაძის მსახიობურ პროფილს განუმეორებლად თავისებურ იერს“.¹

ვასაძის უზარმაზარი გამოცდილება უმაღლეს აქტიორულ დონეზე რეაგირებდა. რეჟისორმასპეცტაკლის შექმნის პროცესში განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია არა მხოლოდ გმირულ, მეტრძოლ ხასიათს, არამედ, უპირველესად, ადამიანურობას.

„ფსიქოლოგიური სტრესის ატმოსფეროში მოქმედებდა ვასაძე – ლირი. მხოლოდ შვილების უმადურობა კი არ სტანჯავს, არამედ რწმენის მსხვერველს გატეხა მოხუცი. მეფური დიდების ჟამს პატივს, დიდებას, მორჩილებას მიჩვეული და შეგუებული, ფარისევლობის შემდეგ, შოკისმომგვრელად აღიქვამდა სიმართლეს, რომელიც უმცროსი ქალიშვილის პირით მიდიოდა ლირამდე“.²

განსაკუთრებული იყო აკაკი ვასაძე ქარიშხლის სცენებში და ეპიზოდებში მასხარასთან. აი, აქ ვლინდებოდა ლირის ადამიანური მხარეები. ლირს სურდა დახმარებოდა სხვებს, როცა თავად იყო დასახმარებელი.

„მისი დამოკიდებულება ედგარისადმი უკვე გამსჭვალული იყო უფრო ღრმა გრძნობით, ვიდრე სიბრალულით. აკაკი ვასაძის ლირისათვის ედგარი უბრალო მონათესავე ბედის ადამიანი როდია, არამედ თვით ადამიანური უბედურების განსახიერება, მოულოდნელად გაშიშვლებული რომ წარსდგა მის წინაშე მთელი თავისი უსაშველო ბედკრულობით. იგი მასთან ურთიერთობაში უსაზღვროდ ბედნიერი იყო იმით, რომ ბოლოს და ბოლოს, შეეძლო ვიღაცისათვის გაეცა სიყვარული ტანჯული კაცობრიობისადმი, რომელსაც მისი გული აღუვსია“.³

¹ გუგუშვილი ეთ., აკაკი ვასაძე, თბ., 1979. გვ. 10.

² ჯაჯანიძე გ., გმირის ძიების პრობლემა გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საცავი, თბ., 2003. გვ. 88.

³ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, #4., 1988. გვ. 62.

გამორჩეული მხატვრული სახე იყო სპექტაკლში ხუმარა. გიგა ლორთქიფანიძემ, კოლეგებისგან განსხვავებით, მასხარაში ფარისეველი, ეშმაკი ადამიანი დაინახა, რომელიც სამეფო ტახტს ამოფარებული უჭმრად მიყუჟულა.

„ყველა საჭირო მომენტში ანაზღად გამოენტება და ტახტის მფლობელის უგუნურებას ამხელს. იმას ებრძვის, რითაც იკვებება, იფარავს თავს, არსებობას ინარჩუნებს. აქ ისე, როგორც სპექტაკლის საფინალო სიტყვებში, მწარე სინამდვილის მაუწყებელი ხელოვანის სიმბოლური სახე მოჩანს, რომელიც მასხარისა და ოინზაზის უწყინარი საფარით შეჯავშნულა. ასეთია შექსპირის ხუმარა გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლში“.¹ ფინალში ხუმარა ზანზალაკებს აჟღარუნებს, რაც გაფრთხილების ნიშანია. ეს ჟღარუნი საბოლოოდ ამთავრებს და წერტილს უსვამს რუსთავის თეატრის „მეფე ლირს“.

სპექტაკლის წარმატებაში უმნიშვნელოვანესი წვლილი შეიტანა გიორგი (გოგი) გუნიას სცენოგრაფიამ, რადგან მხატვრობა სპექტაკლში ქმედითი იყო და სივრცე, რომელსაც მხატვარი ქმნიდა, იძლეოდა გმირის ბუნების წარმოჩენის სრულ შესაძლებლობას.

გიორგი გუნია ასე იგონებდა „მეფე ლირზე“ მუშაობის პროცესს: „1971 წლის გაზაფხულზე მივიტანე სულ პირველი ჩანახატები „მეფე ლირისათვის“, გიგა უმაღლვე აენტო იდეით, სცენური გარემოს ამ რთული, ასოციაციური პლასტიკით. შემდგომი ერთობლივი მუშაობის პროცესში დეკორაცია გახდა მიმდინარე მოვლენების არა მარტო ფონი, არამედ გადაიქცა ცოცხალ პერსონაჟად, რომელიც აქტიურად ჩაერთო სცენურ ქმედებაში, როგორიც იყო მაგალითად „ქარიშხლის სცენაში“, როდესაც ქარიშხლის დროს მიწა ზანზარებდა ლირის ფეხქვეშ. ეს სცენა შემამრწუნებლად მოქმედებდა მაყურებელზე“.²

რუსთავის თეატრის „მეფე ლირის“ მხატვრობის შესახებ ვიქტორ ბერიოზკინი წიგნში „სპექტაკლის გაფორმების ხელოვნება“ წერდა: „1972 წელს რუსთავში დადგმული „მეფე ლირის“, გუნიასეული გაფორმება ჩაიწერა XX საუკუნის

¹ შალუტაშვილი ალ., თეატრალური წერილები, თბ., 1993. გვ. 147.

² გუნია გ., გზის დამლოცველი (კრებულში გიგა ლორთქიფანიძე), თბ., 1987. გვ. 251.

სცენოგრაფიული შექსპირიანის ოქროს ფონდში (ისევე როგორც ბოროვსკისა და ი.ლუბიმოვის „ჰამლეტი“), თანაც არა მხოლოდ საბჭოთა, არამედ მსოფლიო სცენოგრაფიულ შექსპირიანაში“.¹

გიგა ლორთქიფანიძემ ისე გაიაზრა „მეფე ლირი“, რომ მას არ აინტერესებდა დანაწევრებული პრობლემები. მისეული ხედვით, ლირი გახლდათ დიდი ტრაგიკული ცხოვრების მონუმენტური სახე. მისი ცხოვრება მოიცავდა ძალაუფლების აბსოლუტიზაციის შედეგებსაც, ადამიანად გარდაქმნის, განახლების ურთულეს პროცესებსაც და ადამიანთა უმადურობის მარად უკვდავ თემასაც.

აკაკი ვასაძის ლირმა ღრმად შეიცნო ცხოვრების სიბრძნის ბედუკუდმართობის გლობალური და მარადიული ჭეშმარიტება. ეს ის გახლდათ, რომლის ამოცნობისაკენ დაუოკებლად მიისწრაფვიან ფილოსოფოსნი, მწერლები, მხატვრები, რეჟისორები. შექსპირმა განუზომლად დიდი როლი შეასრულა ზოგადკაცობრიული გონის და კერძოდ თეატრის განვითარებაში. ეს საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია. მისი კვალი დარჩება გიგა ლორთქიფანიძის არა მარტო ლირს, არამედ შემოქმედების იმ ტენდენციას, სადაც ყველაზე უკეთ გამოიხატა ძლიერი, ტრაგიკული სულის გმირების ცხოვრება.

¹ Берёзкин В., Мастерство оформления спектакля, М., 1986. стр. 212.

რობერტ სტურუას სპექტაკლი „მეფე ლირი“

XX საუკუნის 50-60-იანი წლებიდან, მსოფლიო თეატრში შექსპირის სრულიად ახლებურად გააზრების პროცესი იწყება. მის პიესებს მოშორდა პათეტიკურობა, ზეაწეული ტონი და ტექსტები იოლად შეერწყა თანამედროვე სათეატრო ენას. თუ წარსულში ტრაგედიის სცენური გადაწყვეტის მთავარი ამოსავალი იყო ლირის პირადი, ადამიანური ტრაგედია (ისე როგორც მსგავსი გმირების სცენაზე ინტერპრეტაციისას), XX საუკუნის II ნახევრიდან მდგომარეობა არსებითად შეიცვალა. წინა პლანზე წამოიწია დრამატურგის ჩანაფიქრის გააზრებამ გლობალური (პლანეტის მასშტაბით!) პოლიტიკური და ზნეობრივი პრობლემების კონტექსტში.

ქართული თეატრი, ნებისთ თუ უნებლიეთ, მხარს უბამდა მსოფლიო ხელოვანთა აზროვნების ახალ ფორმებს. ინფორმაციის ლეგალურმა თუ არალეგალურმა შემოღინებამ ხელი შეუწყო ქართული თეატრის მესვეურების ახლებურად აზროვნებას. მით უმეტეს, ახალი, თანამედროვე თეატრის შექმნის ნიადაგი უკვე მომზადებული იყო.

XX საუკუნის 60-იან წლებში, ვიდრე რობერტ სტურუა, თემურჩხეიძე დამათითაობის სხვარეჟისორები (გიზო (გაიოზ) ჟორდანიას, ნანა ხატისკაცი) „მოდლიერდებოდნენ“, ქართული საბჭოთა თეატრის ავანგარდში წინამძღოლად, უპირველეს ყოვლისა, მიხეილ თუმანიშვილი გვევლინება. სწორედ მის სახელთან და შემოქმედებასთან არის დაკავშირებული არა ერთი სიახლე და პროგრესული მხატვრული მეთოდის დანერგვა ქართულ საბჭოთა თეატრში, რომელიც დღემდე იწვევს თეატრის მკვლევართა ყურადღებას და აქტუალობას ინარჩუნებს. თუმანიშვილის ღვაწლი ამ მიეებში დიდია, მაგრამ რობერტ სტურუამ მიეებები თანამედროვე სათეატრო ფორმებში სხვა მხატვრულ სიმაღლემდე აიყვანა.

ერთ თეატრალურ ჭერქვეშ, გვერდიგვერდ მზადდებოდა ოსტატისა და შეგირდის რადიკალურად განსხვავებული ფორმისა და კონცეფციის სპექტაკლები...

შექსპირის დრამატურგიისთვის არც რობერტ სტურუას და არც მის პედაგოგ მიხეილ თუმანიშვილს შემოქმედების პირველ ეტაპზე არ მიუძღვრათ.

რობერტ სტურუამ ეროვნულ დრამატურგიაზე დაყრდნობით, მოამზადა ნიადაგი თავისი პოლიტიკური თეატრისთვის. „მეფე ლირის“ განხორციელება კი პოლიტიკური თეატრის ფორმირების შემაჯამებელ პროცესს, რეჟისორის შემოქმედების გარკვეული პერიოდის დასასრულს ემთხვევა. ასეთი დამთხვევა კი, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის, რადგან თეატრის რეჟისორთა უმრავლესობა, „მეფე ლირის“, შემოქმედების პირველ ეტაპზე თავს არიდებდა (კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი, მიხეილ თუმანიშვილი, გიგა ლორთქიფანიძე). ამის უპირველესი მიზეზი კი, პიესის რთული დრამატურგიული კონსტრუქცია და გამოცდილების დაუგროვებლობაც იყო.

თუკი, მიხეილ თუმანიშვილის „პაექრობა“ შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმრისგან“ განსხვავებით, „მეფე ლირთან“ ნაკლებ წარმატებული აღმოჩნდა, რობერტ სტურუასათვის შექსპირის ეს „ბნელი“ პიესა დიდი გამარჯვების მომტანი გახდა, არა მხოლოდ რეჟისორისა და ზოგადად ქართული თეატრისთვის, არამედ სპექტაკლი ევროპული თეატრის მნიშვნელოვან მონაპოვრად იქცა.

წარმოდგენის წარმატებას, სტურუასეული „მეფე ლირის“ გამარჯვებას ისტორიული, სოციალურ-პოლიტიკური წინაპირობა ჰქონდა. ის მშრალ ნიადაგზე არ აღმოცენებულა... ნიადაგს, სოციალურ-პოლიტიკურ ფონთან ერთად, თავად სტურუა ამზადებდა თავისი სპექტაკლებით.

რობერტ სტურუას „მეფე ლირში“ უკვე დასრულებულია მისი სათეატრო ენის ფორმირების გარკვეული ეტაპი. პოლიტიკური თეატრის პათოსით შექმნილ „მეფე ლირამდე“ სტურუას დადგმული აქვს ქართული პოლიტიკური თეატრის შედეგები: არტურ მილერის „სეილემის პროცესი“, პოლ კარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე“, უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“, ბერტოლდ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“, ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუჟინის „ღალატი“, ევგენი შვარცის „დრაკონი“ (ეს სპექტაკლები თანმიმდევრულად აგრძელებდნენ იმ ძიებების გზას, რომელსაც რეჟისორი

მისეული პოლიტიკური თეატრის საბოლოო სახით ფორმირებისაკენ მიჰყავდა).

თეატრმცოდნეთა უმრავლესობა თვლის, რომ „სეილემის პროცესიდან“ იწყება რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრის მოდელის ჩამოყალიბება, რაც შემდგომ დადგმებში გაგრძელდა და ერთგვარი რეჟიუმეს სახით თავი მოიყარა სწორედ „მეფე ლირში“.

მანამდე, „რობერტ სტურუამ მიმართა ბრეხტის თეატრს, შეითვისა იგი და ამასთანავე დაუკავშირა ქართული ეროვნული კულტურის ტრადიციებს“.¹

თეატრმცოდნე თამარ ბოკუჩავა თვლის, რომ: „XX საუკუნის 60-იანი წლების დამდეგს, რუსთაველის თეატრის-აღდგენილი პროფესიული ქართული თეატრის – სამართალმემკვიდრისა და მისი მისიის აღმასრულებლის – პროტაგონისტის როლს რობერტ სტურუა იღებს თავის თავზე. მისი შემოქმედების „ლირამდელი“ პერიოდი მოდერნის სამყაროს მითთა დეკონსტრუქციით „მეფე ლირში“ გათამაშებულ აპოკალიფსს ამზადებს. გაუცხოებული ინტელექტუალური მჭვრეტელის მიერ მოდერნის ცნობიერების უალტერნატივო უნივერსუმთა პოსტმოდერნული კრიტიკა „ლირში“ მოულოდნელად დემითოლოგიზირებული და დერიტუალიზირებული კულტურის შეუძლებლობის აღმოჩენით სრულდება“.²

გარდა ამისა, სპექტაკლში თავი მოიყარა თემებმა, რომლებიც აქტუალური იყო XX საუკუნის მეორე ნახევრის მსოფლიოსა და საერთოდ, მეოცე საუკუნისთვის.

ეს არის „ძალაუფლება, მისი ბუნება და მექანიზმი, ამასთან დაკავშირებული ადამიანთა ბედი. ქსენოფობია, ეროვნული შუღლი, რაოდენ შორეულ თუ უძველეს მასალაზე არ უნდა წარმოჩინდეს იგი, კეთილი საწყისის ძიებები, მათი ხვედრი მკაცრ, გახლეჩილ სამყაროში“.³

¹ ვასაძე მ., რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხისთვის, კრებ. „სახელოვნებო მენციერებათა ძიებანი“, #3 (36), 2008. გვ. 8.

² ბოკუჩავა თ., რუსთაველის თეატრი და ქართული კულტურის „თვითცნობიერება“, წიგნში „ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე“, თბ., 2004. გვ. 14.

³ შახ-აზიზოვა ტ., რობერტ სტურუას ლირი, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #4, 2001. გვ. 35.

ყველა ეს თვისება, მდგომარეობა, თუ სიტუაცია თავს იყრის ხელისუფალთა განზოგადებულ მხატვრულ სახეებში. რობერტ სტურუას მეფეების სერია დაიწყო სპექტაკლი-პამფლეტით „ყვარყვარე“, – ხელისუფლების სათავეში მოქცეული არარაობის ისტორია; შემდეგ, გაგრძელდა „რიჩარდ III“-ში – უფრო მრისხანე, მკაცრი პიროვნების სხვა შტამში, თითქოს დემონური, ულმობელი პოლიტიკური ფარსი, ბოროტების ზეიმი არასამართლიანი ძალაუფლების პატივსაცემად და შემდეგ, რაღაც შეიცვალა, სიმკაცრეს სიმწარე დაერთო.

„მეფე ლირს მიაანიჭეს დრამის უფლება, გამომდინარე თვითმკვლელობით ჩახშობილი და მაინც გამოღვიძებული ადამიანურობიდან, პიესიდან და, რა თქმა უნდა, რეჟისორის ახალი ხედვიდან, რომელსაც დრომ მეტი სიღრმე და ტრაგიზმი შესძინა“.¹

სტურუას მიერ დადგმული შექსპირის „მეფე ლირის“ წარმატება რამდენიმე ფაქტორით იყო გამოწვეული: 1. ლიტერატურული პირველწყაროსადმი (ტექსტისადმი) ახლებური მიდგომით, მისი ახლებური გააზრებითა და ინტერპრეტაციით; 2. განსხვავებული რეჟისორული კონცეფციით; 3. ერთიან კონცეფციას დაყრდნობილი სცენოგრაფიით და მუსიკით.

ივანე მაჩაბლისა და ილია ჭავჭავაძის მიერ „მეფე ლირის“ ერთობლივი თარგმანის შესრულების შემდეგ, ახალი ლიტერატურული ვერსიის შექმნა პირველად მიხეილ თუმანიშვილმა სცადა (მთარგმნელი ვახტანგ ჭელიძე), რომელიც, მართალია, ენობრივად თანამედროვე იყო, მაგრამ ფორმით თეთრ ლექსს წააგავდა.

XX საუკუნის 80-იან წლებში, რობერტ სტურუამ, დაახლოებით, 20 წლის შუალედით, შექსპირის „მეფე ლირი“ ხელახლა ათარგმნინა გელა ჩარკვიანს, ლილი ფოფხაძეს და თარგმანის შესრულებაში თავადაც აქტიურად მიიღო მონაწილეობა.

პროზაული თარგმანის შექმნა აბსოლუტურად „ჯდებოდა“ ევროპულ ტენდენციებში და ამავე დროს იყო

1 შახ-აზიზოვა ტ., რობერტ სტურუას ლირი, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #4, 2001. გვ. 35.

მეტად პროგრესული მოვლენა, წინგადადგმული ნაბიჯი სპექტაკლის თანამედროვედ აქლერებისთვის.

„რობერტ სტურუამ შექსპირი ლექსად არ ითამაშა, რაც ისევ და ისევ შექსპირის დეკლამატიური წარმოდგენის წინააღმდეგ მიმართული რეაქციაა. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ იგი თითქოს უწუნებდეს ვინმეს უკვე არსებულ ლიტერატურულ თარგმანს“.¹

ეს ხერხი რეჟისორმა მეორედ გამოიყენა, პირველად მას „რიჩარდ III“-ში მიმართა, როდესაც პიესა არა მხოლოდ ხელახლა ითარგმნა, არამედ მოხდა პოეტური ტექსტის პროზაში გადატანა.

ეს პროცესი ევროპულ თეატრში XX საუკუნის 60-იან წლებში დაიწყო. პროზაული ტექსტი რეჟისორისთვის ბევრი ინიციატივის წინაპირობა გახდა. ახლებურ თარგმანში გათვალისწინებული იყო პიესის სტილისტიკა და რაც მთავარია – იმ თეატრის ესთეტიკა, რომელიც პიესას დგამდა.

როგორც თეატრმცოდნე ვახტანგ ქართველიშვილი აღნიშნავდა: „ტექსტი თანამედროვედ ჟღერს იმის წყალობით, რომ ამაღლებული ფრაზა ყოველთვის დროულადაა „დამიწებული“, ზუსტად ნაპოვნია სადა სიტყვა. ოსტატურადაა ჩატარებული პიესის მონტაჟი, შემცირებულია მესამედი, პიესის ეპიზოდების უმრავლესობა შენარჩუნებულია“.²

გარდა ამისა, ახალმა და „სხვა“ ტექსტმა რეჟისორი გაათავისუფლა დამკვიდრებული შტამპებისგან, თუმცა რობერტ სტურუამ უარი არ თქვა ქართულ თეატრში „მეფე ლირის“ დადგმებით მიღწეულ ბევრ მნიშვნელოვან მონაპოვარზე. ფაქტია, რომ სტურუას სპექტაკლში შეინიშნება შორეული აჩრდილები, თუ პარალელები ახმეტელისეულ ვერსიასთან. ასევე უმნიშვნელოდ, მაგრამ მაინც შესამჩნევია ევროპელ რეჟისორ-რეფორმატორთა მიმდევრების კვალიც. თუმცა, მთავარი საყრდენი, რაზეც რეჟისორი სპექტაკლს აგებს, მისი უდიდებულესობა დროა, თავისი არც თუ სასურველი და

¹ ყიასაშვილი ნ., შემოდის ლირი, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, #19, 1987.

² ქართველიშვილი ვ., მუშლაძე დ., „ლირის თეატრი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, 1987. გვ. 18.

სახარბიელო რეალობით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სტურუას შემოქმედებაშივე მომზადდა იდეური ნიადაგი შექსპირის „მეფე ლირის“ თავისებურად, საკმაოდ დრამატულად და ერთდროულად ტრაგი-ფარსულად, გროტესკულად, ტრაგიკულად გასააზრებლად.

„ლირამდე“ რობერტ სტურუა დრამატულ სიტუაციებს „ყვარყვარესა“ და „რიჩარდ III“-ში პაროდიულ-ტრაგიფარსულ ჟღერადობას ანიჭებდა, ხოლო გმირებს წარმოდგენდა მათი ზოგადდროული მნიშვნელობითა და არსით, როგორც მოვლენებს, რომელთაც ძალუძთ აღორძინება ყველგან, სადაც კი შეიქმნება ხელსაყრელი ნიადაგი, რათა მედროვემ საკუთარი თავი სახელმწიფოსა და ხალხის ინტერესების დამცველად გამოაცხადოს.

„სპექტაკლ „ას ერგასის დღის“ მთავარ გმირს, მისი სცენური წინამორბედებისაგან განსხვავებით, იმთავითვე ვცნობთ. ამ სპექტაკლში (რომელიც შექმნილია მიხეილ კვესელავას ამავე სახელწოდების დოკუმენტური რომანის საფუძველზე), უკვე ნათლად იკითხება მომავლისკენ მიმართული „სადინარები“, მომავლისკენ, რომელშიც ჰიტლერი, შესაძლოა, გამოიყურებოდეს სავსებით ორდინარულ პოლიტიკურ ფიგურად იმ ძალებთან შედარებით, მსოფლიო ბატონობის მისეული იდეის უშუალო ამთვისებლები რომ გახდნენ“.¹

თეატრმცოდნე პაოლა ურუშაძის ამ იდეას ავითარებენ შექსპირისა და სტურუას შემოქმედების სხვა მკვლევარებიც (ნიკო ყიასაშვილი, დალი მუმლაძე, მანანა გეგეჭკორი, თამარ ბოკუჩავა), რომლებიც თვლიან, რომ რობერტ სტურუა „მეფე ლირით“ აგრძელებს მრავალი წლის წინ დაწყებულ, პოლიტიკოსთა ნიღბების განვითარების სცენურ ეპოპეას. სპექტაკლ-გაფრთხილებების რიგს ერთგვარად აგვირგვინებს წარმოდგენა – განაჩენი.

ზოგიერთი ავტორი კი „მეფე ლირს“ სტურუას შემოქმედებაში, მართალია, მყარ ლოგიკურ ნიადაგზე აღმოცენებულად მიიჩნევს, მაგრამ თვლის, რომ სპექტაკლი

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, #5, 1988. გვ. 74.

თვისებრივად ახალი მოვლენაა რეჟისორის შემოქმედებაში.

თეატრმცოდნე დალი მუმლაძე წერს: „ნათელი იყო, რომ ის სისტემური ცვლილება, რომელიც „ყვარყვარეს“ დადგმიდან მოყოლებული სრულიად აშკარას ხდიდა სტურუას თეატრის პოლისტილისტურ ხასიათს, ვერც ბრეხტის პიესის ინტერპრეტაციისას დაისახავდა მიზნად მარტოდენ მისი ესთეტიკური კანონების ერთგულებას. რუსთაველის თეატრი ამჯერადაც სრულიად ახალ სცენურ ნაწარმოებს ქმნიდა, რომელსაც ახალი მხატვრული სტრატეგია და ამდენად, ახალი ლოგიკა ედო საფუძვლად. ბრეხტის კონცეფციების გააზრება და გამოყენება კი ამ ახალი მხატვრული აზროვნების გამოსააშკარავებელ ერთ-ერთ გზას, ხერხსა და საშუალებას წარმოაჩენდა“.¹

შექსპირის უბადლო მცოდნემ და მისი პიესების მთარგმნელმა, ნიკო ყიასაშვილმა სტურუას სპექტაკლს რეცენზიაც კი უძღვნა, რომელშიც აღნიშნავს, რომ რობერტ სტურუამ „კარგა ხანია მოძებნა თავისი, საკუთარი ხმა ხელოვნებაში, სრულიად განუმეორებელი და მყარად ჩამოყალიბებული. ამ საკუთარი ხმის ჩამოყალიბებაში უკანასკნელი როლი არ შეუსრულებია ჩვენი ისტორიის და ცხოვრების ტრაგიკული ფაზის გროტესკულ-სატირიკულ-პაროდიულ-ჩვენება-გააზრების პერმანენტული შემოქმედების ჟინს. ახლა კი, როცა დესპოტის, ტირანიის და ტოტალიტარიზმის იდეის პაროდირების ასეთი ბრწყინვალე შესაძლებლობა ჰქონდა „ლირის“ მასალის სახით, სტურუამ ამ ეტაპზე, როგორც ჩანს, დაუსრულებულადაც ჩათვალა ადრეული პრობლემატიკა და მთლიანად წმინდა ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ, მაღალ ტრაგიკულ სფეროში გაიაზრა ახალი დადგმის ძირითადი იდეა“.²

ნათელა არველაძე კი თვლის, რომ: „პოლიტიკური თეატრის სტურუასეული მოდელი ახალ პლასტებს და ასპექტს ავლენს, თავის თავში განახლების სტიმულს აგნებს, დროის ფერისცვალებას ასახავს, იმეორებს კიდევ ზოგ სვლასა

¹ მუმლაძე დ., რამაზ ჩხიკვაძე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #2, 2008. გვ. 38.

² ყიასაშვილი ნ., შემოდის ლირი, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, #19, 1987.

და ფერს“.¹

ფაქტია, რომ სტურუა მხოლოდ საკუთარ, პირად „მონაპოვარს“ არ დასჯერდა და „ნათესავი“ წინაპრებისაგან „ისესხა“ რაღაც, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ ეს „ნასესხები“ ზუსტი ასლი არ იყო.

ბუნებრივია, გარკვეული პარალელების აღმოჩენა სტურუასა და ქართულ, თუ უცხოურ სცენაზე განხორციელებულ სხვა „ლირებს“ შორის შესაძლებელია, მაგრამ სტურუასეულ სპექტაკლში ძირითადი, საკვანძო მიზანსცენები მაინც მისი, როგორც ინდივიდი რეჟისორ-მოაზროვნის, მონაპოვარია.

პიესის გადაწყვეტით, ინტერპრეტაციის ხერხითა და კონცეფციით, რობერტ სტურუას „ლირი“ ყველაზე მეტად ახლოს დგას სანდრო ახმეტელის განუხორციელებელ სპექტაკლთან, თუმცა ეს სიახლოვე შედარებითი და პირობითია.

ვასილ კიკნაძის აზრით: „რ. სტურუამ თითქოს პატივი მიაგო სანდრო ახმეტელის აზრს. მისი ლირის ცოცხლად დარჩენა სულ სხვა ჩანაფიქრზეა დაფუძნებული და მას წინ უძღვის სპექტაკლის ფორმირების მთელი პროცესი, მისი ურთულესი გზა თავისი ლექსიკითა და სააზროვნო სისტემით“.²

რუსთაველის თეატრის სარეპეტიციო დღიურებიდან ცნობილია, რომ ახმეტელის სპექტაკლიც იწყებოდა არაადამიანური ღმუილით, ფინალში ლირი არ კვდებოდა, ის წარმოდგენილი ჰყავდა რეჟისორს, როგორც დესპოტი და ტირანი და სწორედ ამის გამო ეწამებოდა. თუმცა, აბსურდია კატეგორიულად ვამტკიცოთ, რომ წარმოქმნილი პარალელები 20-იან და 80-იან წლებს შორის მოსალოდნელი რევოლუციური იდეებითაა მოტივირებულ-იმპულსირებული.

ვასილ კიკნაძე მიიჩნევს, რომ „სტურუას სპექტაკლის გლობალიზება კი არ აშორებს ეროვნულს, უფრო აღრმავებს და აფართოვებს მას. მის სათეატრო ესთეტიკაში ჩნდება

¹ არველაძენ., „ზარმა ჩამოჰკრა, ვიწყებ თამაშს...“, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, #20, 1987.

² კიკნაძე ვ., ადამიანის დაბადება, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, #4, 1987. გვ. 17.

ახალი შრეები, რომელიც ერთობ განასხვავებს პოლიტიკური თეატრის მისეული პრინციპებისაგან. ლაპარაკია არა პიესის მონტაჟის წესზე, არა ჟანრის გრძნობაზე და თვით თამაშის სტილისტიკაზე, არამედ შინაგან ფსიქოლოგიურ სვლებზე, მის ფარულ ნაკადებზე, რომლებიც თითქოს შეუმჩნევლად, მაგრამ განუწყვეტლივ მოძრაობენ და ქმნიან ახალ ცოცხალ სულიერ უჯრედებს, შინაგან ძალასა და სითბოს ანიჭებენ წარმოდგენის უაღრესად რაციონალურ მაღალინტელექტუალურ ხასიათს, მის სააზროვნო სისტემას“.¹

ფაქტია, რომ კონცეპტუალური გადაწყვეტის თვალსაზრისით, სტურუას სპექტაკლი შორს დგას ქართულ სცენაზე განხორციელებული „ლირებისგან“. თუ მანამდე არსებულ სხვა ინტერპრეტაციებში წამყვანი იყო მეფის გაადამიანურების პროცესი, მისი პიროვნული ტრაგედია, „70-80-იან წლებში შექსპირის გააზრება გლობალური მასშტაბით ხდება, დედამიწაზე არსებული საზოგადოებრივი და ბუნებრივი კატაკლიზმების კონტექსტში, მათთან მიმართებაში, კონკრეტული მოქმედების ადგილის ზუსტი მითითების გარეშე, – როგორც თეატრმცოდნე ნ. კაზმინა მიუთითებს – ლირის მთელი სამეფო მსოფლიო თეატრია, სადაც თვით მეფე პირველი და საუკეთესო მსახიობია. რეჟისორის წარმოსახვაში საპირისპირო მეტამორფოზასაც აქვს ადგილი, სამყარო თეატრია, მაგრამ თეატრიც სამყაროს მოდელია მთელი თავის პრობლემით“.²

რობერტ სტურუამ „მეფე ლირს“ მაშინ მიმართა, როცა შექსპირის ამ ტრაგედიისადმი მიძღვნილმა ეროვნულმა სასცენო ციკლმა XX საუკუნის 60-70 წლებში თითქმის ამოწურა თავისი თავი, მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითი იყო, რადგან მიღწეული ერთდროულად ჯამდებოდა.

უკან დარჩა პიტერ ბრუკის სპექტაკლი და ფილმი; გრიგორი კოზინცევის კინოფილმი, ჯორჯო სტრელერის,

¹ კიკნაძე ვ., ადამიანის დაზადება, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, #4, 1987. გვ. 17.

² გეგეჭკორიძე, ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის 60-70-იან წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო შრომა, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1993. გვ. 63.

ინგმარ ბერგმანის თეატრალური ნამუშევრები, ლორენს ოლივიეს სატელევიზიო სპექტაკლი. სწორედ იმ დროს, როცა „მეფე ლირის“ დადგმების შეჯამების პროცესი დაიწყო, გაჩნდა სტურუას „მეფე ლირი“. მან ერთგვარად შეაჯამა XX საუკუნე შექსპირის „მეფე ლირის“ საშუალებით.

„დიდი ისტორიული და შემოქმედებითი ციკლის დასასრულად მოსჩანს რობერტ სტურუას მიერ 1987 წელს დადგმული „მეფე ლირი“, – წერს თეატრმცოდნე თამარ ბოკუჩავა. ხოლო თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე სპექტაკლისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში აღნიშნავს: „სპექტაკლს ეტყობა კონკრეტულად გასული დროის კვალი, მასშტაბურადაც კი ჩნდება ეპოქის დამდა. ამ ნამუშევარში ხელშესახებად შეიმჩნევა ის სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებანი, რაც ამ პერიოდში მოხდა. ხელოვანს დრო აყალიბებს, რომ შემდგომ ჟამთა სვლის არსს ჩასწვდეს და გამოხატოს იგი. რეჟისორი ამ დროის მიღმა იხედება და გუშინდელ დღეს, უფრო სწორად გუშინდელ შეცდომებს განსჯის და განიკითხავს. ცდილობს რეალური სურათის მიზეზთა-მიზეზს ჩასწვდეს, სანახაობით მისტერიად გარდაქმნას და შეატორტმანოს წვრილმანი მისწრაფებებით დახურდავებული ადამიანის გონება და სული“.¹

ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, რობერტ სტურუამ შექსპირის „მეფე ლირის“ საკმაოდ გვიან მიმართა, მაშინ, როდესაც შემოქმედების მეორე პერიოდს ასრულებდა. მის მიერ დადგმული „მეფე ლირი“ ქართული კულტურისთვის ყველაზე დროული თეატრალური აქცია იყო, რომელმაც საბჭოთა კავშირის დაშლა იწინასწარმეტყველა.

რეჟისორი ერთ-ერთ ინტერვიუში წერს: „მე მგონი, „ლირი“ ძალზე საჭიროა ახლა, როცა კაცობრიობის წინაშე დგას ომისა და მშვიდობის პრობლემა, როცა სასწოროზე დევს ცივილიზაციის ბედი. დღეს თითოეული ჩვენგანისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია იცოდეს, ხედავდეს, გრძნობდეს მიჯნას სიკეთესა და ბოროტებას შორის. „მეფე ლირი“ გვეხმარება მკვეთრად მოვნიშნოთ ეს მიჯნა, ისე, როგორც

¹ არველაძე ნ., „ზარმა ჩამოჰკრა, ვიწყებ თამაშს...“, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, #20, 1987.

მონიშნა თენგიზ აბულაძის ფილმმა „მონანიებამ“, რომელმაც დაგვიბრუნა არამზადობაზე, პირფერობაზე, ტირანიაზე შურისძიების გარდაუვალობის შეგრძნება... „ლირში“ ვეხები თითოეული ჩვენგანის პასუხისმგებლობას ყველაფერზე, რაც გარშემო ხდება. დარწმუნებული ვარ, რომ ძველისა და ახლის ბრძოლაში ხელოვნებას მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება...“¹

სტურუას ლირი ყველასაგან განსხვავებული იყო. სტურუას „მეფე ლირის“ კონცეფცია განსხვავდებოდა არა მხოლოდ ქართულ სცენაზე დადგმული „ლირის“ კონცეფციისაგან, არამედ საზღვარგარეთის თეატრებში პიესის ინტერპრეტაციებისაგან მიუხედავად იმისა, რომ სტურუას სპექტაკლი ერთგვარად ასრულებს XX საუკუნის II ნახევრის უკანასკნელ მიეზებს შექსპირის სამყაროში, ადვილი როდი იყო სხვათა გავლენისაგან თავის დაღწევა.

რობერტ სტურუა ერთგან წერდა: „ვრწმუნდები, რომ მსოფლიოს ყველა თეატრი ერთი სამყაროა. ერთი კანონი, საზომი აქვს. ბედნიერს გზდის იმის აღმოჩენა, რომ, თურმე, წევრი ხარ იმ უდიდესი სამყაროსი, რომელსაც თეატრი ჰქვია. გარდა ამისა, ყოველი ერი თავის განუმეორებელ თვისებებს მატებს თეატრალურ ხელოვნებას და საინტერესოა, ჩაწვდე ამ განსხვავებას. თანაც, გრძნობ, რომ შენი მსახიობები არანაკლებ ნიჭიერნი არიან, ვიდრე სხვა ქვეყნის საუკეთესო მსახიობები, და შენი თეატრი ღირსია ჩადგეს მსოფლიოს წამყვანი თეატრების რიგში, რომ შეგიძლია ქართული ნიჭიერებით პაექრობა გაუწიო საუკეთესო თეატრებს - ყოველივე ეს ძალას გმატებს და უფრო თამამად მუშაობ“.²

ეს მაესტრომ ევროპული ტურნედან დაბრუნების შემდეგ განაცხადა, როდესაც რუსთაველის თეატრმა „მეფე ლირი“ ევროპის წამყვანი თეატრების სცენაზე წარადგინა.

ფაქტია, რომ რუსთაველელთა სპექტაკლი აშკარად გამოირჩეოდა სხვა დადგმებისგან. ამას მოწმობს რეცენზიები, იმ რეჟისორთა ჩანაწერები და სარეპეტიციო დღიურები, რომლებსაც განხორციელებული აქვთ „მეფე ლირი“ და ყველაზე უტყუარი მასალა – ვიდეო ფირები, რომლებზეც XX

¹ ნინიკაშვილი კ., რობერტ სტურუა, თბ., ქართული თეატრის საცავი, 2009. გვ. 78.

² იქვე, გვ. 80.

საუკუნის „მეფე ლირის“ საუკეთესო დადგმებია აღზეშდილი.

თეატრმცოდნე ანა ობრაზცოვას „მეფე ლირის“ არა ერთი დადგმა უნახავს. იგი ხაზგასმით აღნიშნავდა სტურუასეული გადაწყვეტის უნიკალურობასა და თავისთავადობას. სტურუას სპექტაკლის განხილვის კონტექსტში თეატრმცოდნე იხსენებს ბერგმანის, სტრელერის, ბრუკის დადგმებს.

იგი წერს: „ბერგმანის სპექტაკლი, რომელიც დაიდგა სტოკჰოლმის დრამატულ თეატრში, აგებული იყო შექსპირისავე ფრაზაზე „მთელი სამყარო თეატრია“, სანახაობა, რომელიც სამჯერ იმეორებდა თავის თავს. დასაწყისში იგი ჩანდა მასხარათა ფერხულში, გარს რომ ერტყმიან ლირსა და მის ამაღლას, შემდეგ კარისკაცთა დახვეწილ პა-ში, რომელნიც ცეკვავდნენ წყნარი მუსიკის თანხლებით, საიდანაც თითქმის შორეული ციდან რომ იღვრებოდა და ბოლოს ჰისტერიონთა მხიარულ, მოძრავ გუნდში, სპექტაკლის დასაწყისში რომ ჩნდებოდა და საკმაოდ სწრაფად ქრებოდა სცენიდან“.¹

როგორც ჩანს, ინგმარ ბერგმანს გათამაშებული ჰქონდა „ლირის თეატრი“. ეს იყო ლირის კარის თეატრი, მასხარათა და აკრობატთა თეატრი, ბერგმანის დადგმაში ძლიერ სწრაფად წარმოაჩენდა თავის, არც თუ ისე, უწყინარ პოლიტიკურ არსს. მოქმედების განვითარების შესაბამისად ილუპება თითქმის ყველა პერსონაჟი, თეატრი ემოქერება ადამიანებს შურისძიებით, თუ ისინი არ დაწყნარდებიან, თუ კვლავ არ შეიძენენ დაკარგულ გონს. ესაა უგუნურთა თეატრი, რომელთაც არ უწყიან, რაოდენ სახიფათოა მათი თამაში. ასე წარმოედგინა ბერგმანს ლირი და მისი სასტიკი თეატრი.

განსხვავებულ მოტივაციებს ვაწყდებით ჯორჯო სტრელერთან. ანა ობრაზცოვა წერს: „როგორც ჩანს, სტრელერმა, დგამდა რა იმავე ლირს“, ბერგმანის საწინააღმდეგოდ, წინ წამოსწია თეზისი, რომელიც შეიძლება სრულიად საპირისპიროდ მოგვეჩვენოს. „თეატრი მთელი სამყაროა“, მაგრამ ფრანგებს ერთი გამონათქვამი აქვთ: „უკიდურესობით ერთიანდებიანო“; თეატრი, რომელსაც სურს თავის თავში მთელი სამყარო გააერთიანოს. ასე თუ ისე,

¹ ობრაზცოვა ა., შექსპირის ინგლისი რობერტ სტურუას თეატრალური თვალთ, #4, 1988. გვ. 37.

აერთიანებს ყველა თამაშს, რაც ოდითგანვე არსებობდა, ან, რაც ახლახან იქნა გამოგონილი“.¹

რაკი ფრანგები ვახსენეთ, საინტერესოა ჟან-ლუი ბაროს კომენტარი ლორენს ოლივიეს ლირზე. „როცა ყვავილების გვირგვინით თავდამშვენებული ლირი სცენაზე გამოჩნდა, ყურადღება მივაქციე იმას, რომ ოლივიეს უკიდურესად რეალიზმისთვის რომ მიეღწია, ფეხები ხარის სისხლით ჰქონდა შეღებილი, მაგრამ ჩემთვის, მაყურებლისთვის, ეს ადამიანის სისხლი იყო და მაშინ უეცრად მივხვდი, რომ რეალისტურ წვრილმანების აუცილებლობას სწორედ ამ სისხლით დააღწია თავი ოლივიემ და შეძლო მთლიანად, ღვთაებრივი სიცხადით გამოეხატა ლირის სახის უმაღლესი პოეზია. სწორედ ამ დეტალმა შეაძლებინა ოლივიეს რეალისტურადგადმოეცამთელისიტიუაცია დამასგამოხატვის თავისუფლება მიანიჭა“.²

იგი აქვე აღნიშნავს ან ხაზს უსვამს ერთ გარემოებასაც, რომელიც ფრანგულ თეატრს უკავშირდება: „ფრანგულ თეატრში არასოდეს ექნებოდა ლირს დასისხლიანებული ფეხები, ამიტომ აქტიორს პლასტიკურად უნდა გამოეხატა ეს დეტალი და არა შინაგანი მდგომარეობით. ეს ის სტილიზაციაა, რომელიც არსებითად ეწინააღმდეგება წმინდა პოეზიას“.³

სტურუას სპექტაკლისთვის კი რადიკალურად უცხო იყო რეალიზმი. მართალია, ზოგიერთ სცენას რეალისტურობა არ აკლდა, მაგრამ ე. წ. რეალისტური სცენები ყოფითობას საგრძნობლად მოწყვეტილი და პირობითობით დატვირთულია.

სტრელერისა და ბერგმანის სპექტაკლების მიმოხილვის შემდეგ, ანა ობრაზცოვა სტურუას „ლირზე“ წერს: „შექსპირული ქვეყნიერება თეატრია“ სტურუას „ლირში“ მძაფრია, მრისხანე და ტრაგიკული. აქ ადგილი არა აქვს იუმორსა და მხიარულებას, მზე აქამდე ვერ აღწევს, მასხარა უზომოდ სევდიანია, სამყარო კი მოწყენილი. ეს დრომოჰმული

¹ ობრაზცოვა ა., შექსპირის ინგლისი რობერტ სტურუას თეატრალური თვალთ, #4, 1988. გვ. 37.

² ბარო ჟან ლუი, ფიქრები თეატრზე, თბ., 1980. გვ. 106.

³ იქვე; გვ. 106.

თეატრი ნახევრად დანგრეული რომის კოლიზეუმის დროებას მოგვაგონებს. ლირის ქვეყანაში გზებზე ძნელად თუ შეხვდები მოხეტიალე მსახურებს. ისინი ვერ გადმოდიან თავისუფლად ქალაქიდან ქალაქში, ციხე-სიმაგრიდან ციხე-სიმაგრეში. ქუჩებისა და მოედნების თეატრმა მასებს რომ ეყრდნობოდა, ისე კატეგორიულად ამოწურა თავისი თავი, როგორც სიხარული გაქრა ადამიანთა გულებიდან. მეფეთა სასახლის კარზე რჩეულთა, დიდგვაროვანთა სასახლეებში თვალთმაქცობა გაბატონებულა“. პიტერ ბრუკისეული „ლირის“ დახასიათება კი ასეთია: „ეს ის თეატრია, რომელიც შავი ჭირივით დაატყდება თავს მაყურებელს, წამლავს მას, ზემოქმედებს ანალოგიების მეთოდით, აჯადოვებს. თეატრი, სადაც მთავარია არა პიესის ტექსტი, არამედ თვით პიესა, თავად მოვლენა, რომელიც მის საფუძველში დევს“ და შემდეგ – „მას (ანტონენ არტოს) სურდა, რომ მას (მსახიობებს) ყოველგვარი გარეშე საშუალებების მოუხმობლად შეექმნა ძალადობის სცენური სახეების უსასრული ჯაჭვი, რომელსაც შეეძლო გამოეწვია ადამიანის შეგნების ძლიერი შეძვრა... მას სურდა, რომ თეატრს თავის თავში მოეცა ყველაფერი ის, რაც ჩვეულებრივ ომებისა და დანაშაულებათა წილხვედრია. მას სურდა, რომ მაყურებელს დარბაზში უარი ეთქვა თავდაცვაზე და ნება დაერთო საკუთარი თავის განგმირვის, გაყრუების, შეშინების, ძალადობის და, ამავე დროს, ენერგიით აღვსების, რომელსაც უდიდესი ფეთქებადი ძალა გააჩნია“.¹

ჯორჯო სტრელერი დღიურში საყურადღებო ჩანაწერს აკეთებს შექსპირის ტრაგედიაზე: „სამყარო უსიყვარულოდ, სიძულვილის, სამართლიანობის გარეშე, ურთიერთგაგებისა და სინაზის გარეშე, ურთიერთთანაგრძნობის გარეშე, სულ ერთია, ახალგაზრდაა იგი თუ ხნიერი, განწირულია სიბინძურესადასიხლშისათრევადსისასტიკესადასიკვდილს შორის. შესაძლოა, მთელი ჩვენი პლანეტის მასშტაბებში „მეფე ლირი“ არის პიესა თაობათა ბედზე, პლანეტის ბედზე“.² თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამოჩენილი რეჟისორის,

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #5, 1988. გვ. 74.

² იქვე; გვ. 74.

– ჯორჯო სტრელერის შექსპირის „ლირზე“ მუშაობის პროცესში ჩანაწერი იმის დასტურია, თუ რა სახიფათო და მრავალსაფეხურიანია მისადგომები ამ ტრაგედიის „რეალური“ ანუ თანამედროვე აზრის ამოსაკითხავად და XX საუკუნეში, საბჭოთა ხელისუფლების დროს, რა დიდი პასუხისმგებლობა ეკისრებოდა ყველას, ვინც შებედავდა ყოფილიყო მისი განმმარტებელი, შუამავალი მაყურებელსა და დიდი დრამატურგის „საიდუმლო ჩანაფიქრს“ შორის.

რობერტ სტურუას, პიტერბრუკისა და ჯორჯო სტრელერის მიერ შექსპირის „მეფე ლირის“ სცენურ გადაწყვეტას შორის რთული არ არის გარკვეული პარალელების მოძებნა. სპექტაკლები სამივე რეჟისორის მიერ გლობალურ, მსოფლიო აქტუალურ პრობლემებზე იყო დადგმული. მართალია, მათი სიუჟეტები და გარკვეული მიზანსცენები კონკრეტული ისტორიული ფაქტებისა და მოვლენების იმიტაციას წარმოადგენდა და ასოციაციებს აღძრავდა, მაგრამ მთავარი ამოსავალი წერტილი სტურუას სპექტაკლში მოსალოდნელი აპოკალიფსი და მის ცენტრში მყოფი ადამიანი იყო.

რობერტ სტურუამ ხომ ჩვეული პრობლემურის იმდამფრთხი და სახიერებით წინა პლანზე ადამიანი დააყენა, გვიჩვენა ლირის შინაგანი სამყარო, მისი ტკივილები, მისი ტრაგიკული შეცდომები და ის მტანჯველი გზა, რომელიც ლირს უნდა გაევლო იმისთვის, რომ ადამიანად ქცეულიყო და დაენახა სამყაროს ის მოდელი, რომელიც მისი მეშვეობით შეიქმნა და რომლის ნგრევა გარდაუვალ რეჟისორს აუცილებლობად ესახება.

„სამყარო, რომელიც ჩვენს თვალწინ ინგრევა და რომელიც ჩვენს სინამდვილეს იმდენად ნათლად წარმოსახავს, რომ რუსთაველის თეატრის ინტერიერის სცენოგრაფიულ ტრანსფორმაციაშიც არის გამოხატული, დესპოტიზმზეა აგებული და მასში ადამიანის თავისუფალ ნებას ადგილი არა აქვს“.¹

სპექტაკლის ცენტრში რომ ადამიანი იდგა და

¹ ჟვანია, „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრში (სადიპლომო შრომა, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1998. გვ. 20.

რეჟისორი მისი ბედით იყო დაინტერესებული, ჩანს მისი ინტერვიუდანაც, რომელიც 1987 წელს მისცა გაზეთ „თბილისის“ კორესპონდენტს: „ჩვენ დღეს ყველაზე მეტად გვინტერესებს და ვულრმავდებით ადამიანის შინაგანი გარდაქმნის პროცესებს. გვინდა ჩვენს ნამუშევრებში გავაძლიეროთ პერსონაჟთა ურთიერთობის ფსიქოლოგიური მხარე, ფართო მაყურებლისთვის რაც შეიძლება ნათლად წარმოვაჩინოთ თუ როგორ მიმდინარეობს ადამიანის სულიერ სამყაროში ჭიდილი კეთილსა და ბოროტს შორის“.¹

ექვგარეშეა, რომ ფსიქოლოგიური პორტრეტის ხატვით, რეჟისორი თანამედროვე ადამიანის მოდელს ხატავდა. სპექტაკლში ნათლად ჩანს თანამედროვე ადამიანი - გულცივი, ხარბი, მოყვასისაგან გაუცხოებული.

XX საუკუნის მიწურულის ადამიანის ფსიქოლოგიური პორტრეტის ხატვისას, მთელი ძალები კონცენტრირებულია, ბუნებრივია, ლირის პერსონაჟისკენ, მაგრამ სპექტაკლში ასევე კარგად ჩანს გარშემო მყოფთა შინაგანი სამყარო და მისწრაფებები.

გაციებული, დანგრეული და ანგარებაზე დაფუძნებული ურთიერთობები – ასეთია სტურუას მიერ შემოთავაზებული, ყველასგან განსხვავებული „ლირის სამყარო“.

აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის 70-80-იანი წლების „მეფე ლირის“ დადგმებში, მოქმედება არც თუ იშვიათად, რომელიმე კონკრეტული ისტორიული დროის გარეშე მიმდინარეობს: „დანგრეული ნაგებობა ყუმბარებისგან პირდაღებული ხვრელებით, კიბე არსაით, ლიანდაგები (გრუკა სლავეკის დეკორაცია, ნაციონალური თეატრი, ქალაქი მიშკოლცი, უნგრეთი), ალმაცერად მიმავალი ბეტონის ბილიკი, პარტერში „გაქცეული“ ყინულის არხი (გერმანელი რეჟისორის – იურგენ ფლიმის სპექტაკლი). დეკორაციის მსგავსი გადაწყვეტა კომპლექსურად იყრის თავს სტურუას სპექტაკლში, რომელიც უამრავ სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს და მრავალფუნქციურია.

ქართულ თეატრში თითქოს, ერთგვარი დაურღვეველი სტერეოტიპია ის, რომ რეჟისორები გაცილებით მეტ

¹ გაზეთი „თბილისი“, 13 იანვარი, 1987

დროს ანდომებენ შექსპირის „მეფე ლირზე“ მუშაობას, ვიდრე ამავე დრამატურგის სხვა პიესების დადგმას. ამ მხრივ, სურათი ქართულ, რუსულ და ევროპულ თეატრში თითქმის ერთმანეთის მსგავსია. ამ მოსაზრებას ამყარებს სტატისტიკური კვლევა ქართული თეატრის მაგალითზე.

მაგალითად, ილია ჭავჭავაძემ და ალექსანდრე ბებუთაშვილმა ლირის დადგმას 100 რეპეტიცია მოანდომეს, კოტე ყიფიანმა – 9 წელი. ვალერიან გუნიას ლირის როლის მოსამზადებლად 29 წელი დასჭირდა, ალექსანდრე იმედაშვილს – 15 წელი. აკაკი ხორავა ლირის როლის განხორციელებამდე (1941 წ.) ამ პერსონაჟზე 1925 წლიდან ფიქრობდა ანუ 16 წელი და ასე შემდეგ.

რობერტ სტურუა „მეფე ლირზე“ წლების განმავლობაში მუშაობდა. შეიძლება ითქვას, მისი არც ერთი წინამორბედი სპექტაკლი არ იქმნებოდა ასეთ დამაბულ ატმოსფეროში. ამ ატმოსფეროს კი, რა უცნაურადაც უნდა ჟღერდეს, თავად რეჟისორი განაპირობებდა, ჯერ კიდევ ნედლი და დაუმთავრებელი სარეპეტიციო მასალით, საჯარო ჩვენებათა სერიით, რომლის საფუძველზეც, საკმაოდ ძნელი გასათვალისწინებელი იყო საბოლოო შედეგი.

ერთი კი ცხადია, სტურუას მალევე მობეზრდა მიების შედეგად „აღმოცენილ“ სტილისტიკაში მუშაობა და ამის გამო ეძებდა ახალს, მაშინ, როცა „მეფე ლირზე“ მუშაობა უკვე დაწყებული ჰქონდა.

ირინა ვერგასოვთან საუბარში რეჟისორმა აღნიშნა, რომ: „ჩვენ ყველაფერი, რაც წინა ათი წელი ვაკეთეთ, უნდა დავივიწყოთ და ახალი შევქმნათ, რადგან ის მოძველდა და მაყურებელს აღარ აღელვებს“.¹

თავიდანვე ხაზგასასმელია, რომ საშუალებები და ხერხები, რომელთაც რეჟისორი „მეფე ლირში“ იყენებს, უპირველეს ყოვლისა, მაყურებლის ემოციურ აღქმაზეა გამიზნული, რათა „შეძრას“, აიძულოს ის, შეკრთეს ადამიანური დაუნდობლობის შემზარავი სურათების ხილვისას. სიძულვილის, გაუმამღრობის, სიხარბის,

¹ ვერგასოვი ი., საუბარი რობერტ სტურუასთან, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #13, 1983. გვ. 76.

თავშეუკავებელი ვნებების პარკაშის ნახვით, ფხიზელი თვალთ შებედოს სამყაროს. შეიგრძნოს, რომ მხოლოდ მის აქტიურ მოქმედებაზეა დამოკიდებული, სამყარო უწინდებურად უცვლელი დარჩება თუ არა.

აი, სპექტაკლის ძირითადი მიზანი და „აქ იმდენად არა ბერტოლტ ბრეჰტს, რამდენადაც ანტონენარტოს უახლოვდება რეჟისორის ფანტაზია, მისი უსაზღვრო გამომგონებლობა, თეატრის მიზნისა და დანიშნულების გაგება. თეატრი შოკის, თეატრი სისასტიკის – „წმინდა თეატრი“, მოწოდებული იხსნას სამყარო სისასტიკისაგან – აი, ის სადადგმო კონცეფცია, რომელიც რობერტ სტურუას ახალი ნაწარმოების საფუძველში ძევს“.¹

„მეფე ლირზე“ მუშაობა რობერტ სტურუამ 1982 წელს დაიწყო, ჯერ კიდევ პროფკავშირების კულტურის სასახლეში (რუსთაველის თეატრის ხუთწლიანი ხიზნობის დროს). ინტერვალებს შორის, რეჟისორმა თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში დადგა ბიძინა კვერნაძის და გია ყანჩელის ოპერები; რუსთაველის თეატრში –ორი სპექტაკლი. ამ პერიოდში (1982-1987 წლები) რუსთაველის თეატრი საგასტროლოდ იმყოფებოდა პოლონეთში, ბულგარეთში, გერმანიაში, ავსტრალიაში, უნგრეთში.

„მიუხედავად ამ წყვეტილებისა, რობერტ სტურუას გონება და წარმოსახვა განუწყვეტლივ იყო დაკავებული შექსპირის ამ ერთ-ერთი ურთულესი, იდუმალებით სავსე და გრანდიოზული ტრაგედიით“.²

ფაქტია, რომ სარეპეტიციო პროცესი დიდხანს გრძელდებოდა. თავდაპირველი ვარიანტი სხვა სივრცეში შეიქმნა. ამის მიუხედავად, სპექტაკლის საბოლოო სცენური ვერსია დიდად არ განსხვავდებოდა პირველისგან.

„პირველი „მეფე ლირის“ დროს, რობერტ სტურუას სპექტაკლის ე. წ. „გადაწყვეტა“ უკვე ნაპოვნი ჰქონდა, ხოლო ზოგიერთი საკვანძო სცენა, რომლებსაც უნდა განესაზღვრა სპექტაკლის ახალი თეატრალური სამყარო,

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #5, 1988. გვ. 74.

² გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997. გვ. 382.

როგორც სტილისტურად, ასევე აზრობრივად (მაგ. „სამეფოს დანაწილება“, ქალიშვილებთან სტუმრობის, მასხარასთან ურთიერთობის სრული კომპლექსი), სრულიად განსაკუთრებული ორიგინალობითა და ვიტყოდი ფეიერვერკული ბრწყინვალეობით იყო განხორციელებული. რობერტ სტურუამ თითქმის უკვე მზა სპექტაკლი სცენაზე „მიატოვა“, თავის მეხსიერების სიღრმეებში შეინახა „მეფე ლირის“ გრანდიოზული სამყაროს ურთულესი ნიუანსები და სხვა თეატრში ოპერის განხორციელებას შეუდგა“.¹

ამ აზრს არ იზიარებს პაოლა ურუშაძე, რომელიც პროფკავშირების სახლში გამართულ „ჩვენებათა სერიას“ ესწრებოდა. იგი წერს: „თეატრის გზა წინასწარ, მართლაც ამოუცნობია, და ამაში კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა პრემიერამ. ჩვენ მიერ რეპეტიციებზე ადრე ნანახს სულ რამდენიმეახალისცენადაემატა, მათშორის, საფინალო-ლირის მიერ შექმნილი სამყაროს დაღუპვის სცენა. აღმოჩნდა კი, რომ სწორედ მათში იყრის თავს სტურუასეული სპექტაკლის ყველა „ძალისმიერი ხაზი“, მისი მთავარი იდეა. მყისვე წარმოიშვა „მთლიანობის“ შეგრძნება. ნათელი გახდა ისიც, რომ ეს სპექტაკლიც მნიშვნელოვნად შორდება „ჭეშმარიტ შექსპირს“: რ. სტურუამ ამჯერადაც იმისათვის მიმართა შექსპირის პიესას, რომ მის ტრაგიკულ შინაარსზე დაფუძნებით, სცენურ სახეებსა და სიტუაციებში გამოეხატა სამყაროს წარსულისა და აწმყოს, მისი სამომავლო პერსპექტივების საკუთარი ხედვა“.²

ფაქტია, რომ მთელი რიგი სცენები საბოლოო ვერსიაში არ შევიდა, თუმცა ცნობილია, რომ პირველ ვერსიაში ლირი სცენაზე შემოდიოდა გაღალებული, მხიარული, ძალ-ღონით აღსავსე. პირველი ვარიანტიდან რუსთაველის თეატრის სცენაზე თითქმის არც ერთი ეპიზოდი არ გადასულა, მაგრამ „მათ თავიანთი ძლიერი კვალი დატოვეს სპექტაკლის საბოლოო სახეზე, – წერს ნოდარ გურაბანიძე, – მონახული იყო საერთო ატმოსფერო, გამოიკვეთა მსახიობთა მოქმედების და განწყობილების ესკიზურ-ეტიუდური კონტურები“.³

¹ გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997. გვ. 357.

² ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #5, 1988. გვ. 74.

³ გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997. გვ. 382.

რობერტ სტურუას „მეფე ლირი“ იყო მოვლენა როგორც ქართულ თეატრში, ასევე სასცენო შექსპირიანაში. სტურუას ეს ექსპერიმენტი, რომელიც თითქმის ხუთი წელი გრძელდებოდა, მრავალმხრივ საინტერესო გამოდგა, რომელიც დღემდე არ კარგავს აქტუალობას და მნიშვნელობას. სპექტაკლის წარმატებულ მრავალმხრივობაში ერთდროულად იგულისხმება, როგორც ტრაგედიის ახლებური იდეურ-პოლიტიკურ-სოციალური წაკითხვა, ასევე მისი პოლისტილისტური და ჟანრული ფორმის მრავალფეროვნება.

სპექტაკლში დასმული გახლდათ უმნიშვნელოვანესი თანადროული პრობლემები, რომლებიც ისეთივე ახლობელი იყო ქართველი და საბჭოთა კავშირის მაყურებლისათვის, როგორც მთელი მსოფლიო საზოგადოებისათვის.

წარმოდგენაში წინ წამოწეული მრავალგვარი აქცენტებიდან, პრიორიტეტული საკითხების გვერდით არსებობს, ერთი შეხედვით, მეორეხარისხოვანი თემები და პრობლემები, თუმცა ისინი სპექტაკლში ისეთივე სისრულითაა შექმნილი, როგორც მთავარი თემა.

მანანა გეგეჭკორის აზრით, „ეს არის წარმოდგენა ტირანისა და ტირანიის შესახებ, ეს არის სპექტაკლი იმაზე, თუ რა საშინელ კვალს ტოვებს ერთმმართველი დესპოტი თავის უშუალო შთამომავლებში. მისი მმართველობის სისტემა თავის შემდეგ შობს ნადირალებს, რომელსაც არაფერი წმინდა და ნათელი არ გააჩნიათ-მათ არაფრის სწამთ და არასოდეს ეჭვი არ შეაქვთ თავიანთი ქცევის სამართლიანობაში“.¹

სპექტაკლის საშუალებით გამოხატულ, სტურუას მოქალაქეობრივ პოზიციას ასე აყალიბებს ნოდარ გურაბანიძე: „რობერტ სტურუა გმირების მეშვეობით შეეცადა გაენთავისუფლებინა სიტყვათა მიღმა მიმალული რაღაც უცნობი, მატერიალურად აუხსნელი სუბსტანცია, მთვლემარე ენერგია და ამ გზით გაემდიდრებინა მაყურებლის სულიერი სამყარო. ცდილობდა უკიდურესობამდე მიეყვანა ლირის

¹ გეგეჭკორი მ., ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო შრომა, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1993. გვ. 62.

დესპოტური სამყაროს ვნებები, გაეშიშვლებინა ისინი, ბოლომდე აეხადა ფარდა ტოტალური ხელმძღვანელობით გამოწვეული ბოროტებისთვის. ადამიანთა მეტი ზნეობრივი გახრწნა შეუძლებელია დააქედან იწყებამთელი გარესამყაროს ნგრევაც“.¹

„მეფე ლირის“ ძირითად პრობლემატიკათა ცენტრში დიქტატორი და მისი დიქტატურით გამოწვეული ტრაგიკული შედეგების ჩვენება იყო. რეჟისორმა საზოგადოებას აჩვენა დიქტატორი, რომელმაც ტოტალიტარული სახელმწიფო შექმნა.

იქნებ, რობერტ სტურუას ლირი ფიქრობდა, რომ ამით ბედნიერებას მოუტანდა თავის ხალხს, მაგრამ, როცა დაბერდა, მიხვდა, რომ საბედისწერო შეცდომა დაუშვა და რომ უკვე აღარაფრის შეცვლა აღარ ძალუმს ჩადენილი ცოდვების მონანიების გარდა.

„ყოფილმა ტოტალურმა მორჩილებამ ტოტალურ სიავეს და ლპობას დაუდო სათავე. დესპოტიზმით შერყვნილი ადამიანის სული ვერასდროს შეიმეცნებს და შეიგრძნობს ჭეშმარიტი თავისუფლების ხიზლს. ამაზედაც დაგვაფიქრებს რეჟისორი“.²

თვით სტურუა ამგვარად აყალიბებს ჩანაფიქრს: „მინდოდა დამედგა პიესა იმაზე, რასაც ხშირად ვივიწყებთ – ჩვენ მოკვდავნი ვართ და მონანიება შეიძლება გვიანი იყოს“.

შესაძლოა, სწორედ ამის შედეგია მოახლოებული აპოკალიფსი, სამყაროს ნგრევა. სწორედ აპოკალიფსზე მინიშნება არის ერთ-ერთი უმთავრესი მიგნება, რომელიც მკვეთრად აისახა სპექტაკლში. შექსპირის ეს ტრაგედია ამ კუთხიდან არც ერთ რეჟისორს არ აღუქვამს.

სამყაროს კატასტროფის მოახლოება „მეფე ლირის“ პირველ სცენაშივე იგრძნობა. ლირის სასახლეშივე, რომელიც რუსთაველის თეატრის მაყურებელთა დარბაზის სარკისებურ ანარეკლს წარმოადგენს. როგორც ჩანს, „ბოროტებაზე აგებული „სასახლე“ უნდა დაინგრეს და ჩამოქცეულმა კედლებმა ქვემო მოიყოლოს ყველა ის, ვინც ამგვარი სამყარო

¹ გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997. გვ. 386.

² არველაძე ნ., „ზარმა ჩამოჰკრა, ვიწყებ თამაშს...“, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, #20, 1987.

შექმნა. რეჟისორი თავიდანვე გვამზადებს აპოკალიფსური ნგრევისთვის“.¹

ნოდარ გურაბანიძის მოსაზრებას კი დავძენ, რომ ეს უპირველესად მიუთითებდა ლირის თეატრსა და ფორმაზე, რასაც „თეატრი თეატრში“ ჰქვია, რომელიც ასეთი ახლობელი იყო რობერტ სტურუას რეჟისურისთვის.

მინიშნება მოსალოდნელ აპოკალიფსზე არა მხოლოდ სცენაზე გათამაშებულ სიტუაციაშია, არამედ დეკორაციებშიც. მაყურებელი ხედავს, რომ აქ ყველაფერი დაძველდა, დაღპა, მოიშალა – შესაბამისად, მალევე დაინგრევა, ჩამოიშლება.

სპექტაკლში ნათლად არის წარმოდგენილი თაობათაშორისი ურთიერთობები, როგორც ორი სხვადასხვა სამყარო და მათი სახელმწიფო მიზნების შეუთავსებლობით გამოწვეული ტრაგიკული მოტივები. წარმოდგენაში რომ ეს პრობლემაც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ასპექტად მოიაზრება, კარგად ჩანს ქართველ და უცხოელ თეატრმცოდნეთა შრომებში. ისინი სხვადასხვაგვარად აანალიზებენ „მამათა და შვილთა ბრძოლის“ საკითხს.

თაობათა შორის დარღვეული კავშირის თემას „მეფე ლირში“ ასე განმარტავს თეატრმცოდნე დალი მუმლაძე ნაშრომში „რამაზ ჩხიკვაძე“: „მამათა და შვილთა მარადიული ბრძოლის ამ ასპარეზზე უპირატესობა არც ერთ მხარეს არ ენიჭებოდა, აქ თავად ამ წესების გარეშე ბრძოლის თანამედროვე ხასიათი და მისი ტრაგიკული შინაარსი იყო გაცხადებული. თუმცა „მამის მკვლელის“ მეტაფორა ლირის ფიზიკურ განადგურებაში არ იყო გამოხატული. „სპექტაკლში ლირის გარდა იღუპებოდა ყველა“, ცხადია, პრინციპული მნიშვნელობა ლირის ფაბულიდან გადახრას და კონკრეტული მითოლოგიური არქეტიპის ძიებას კი არ ენიჭებოდა, არამედ ამ უძველესი მითოლოგიის წიაღში ახალი ტრაგედიის განხორციელებას და მის შევსებას კიდევ ერთი მნიშვნელობით. მამის ავტორიტეტის ნგრევისა და მისი სრული დისკრედიტაციის პირობებში ხორციელდებოდა ლირის გონს მოგების პროცესი“.²

¹ გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997. გვ. 557.

² მუმლაძე დ., რამაზ ჩხიკვაძე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #2, 2008. გვ. 40.

სპექტაკლში ნამდვილად ჩანს თაობათა კონფლიქტი, რომელიც მხოლოდ განსხვავებული მსოფლმხედველობით არ არის გამოწვეული, არამედ ეპოქის სულისკვეთებითაც; გაუცხოებული და ცივი ურთიერთობების შედეგაცაა კონფლიქტის ახალი სახეობა, თუმცა ამ ურთიერთობებშიც არის ნათელი წერტილი, რომელიც ზუსტად შენიშნა თეატრმცოდნე თამარ ბოკუჩავამ. იგი წერს: „ჯერ კიდევ სამოციან წლებში დაწყებული გამჭოლი თემა მამათა და შვილთა ურთიერთობისა და მისი მრავალფეროვანი ვარიაციების სოციალურ და ისტორიულ მითებზე პროექცია გრანდიოზული მოდელის ტოტალური დესტრუქციით სრულდებოდა. კორდილიასთან გამოთხოვების სცენაში თეატრის ინტერიერის ამსახველი დეკორაცია ხმაურით ირღვეოდა და ქალიშვილის ცხედარს ჩახუტებულ მეფეს ბოლსა და გაფანტულ აპოკალიფსურ შუქში ახვევდა. ამ სპექტაკლით რეჟისორმა თეატრის ცხოვრებით შიდა ციკლსა და ქვეყნისა და ნაციის ფსიქიკურ ისტორიას შორისაც გაავლო პარალელი. დიდი ისტორიული ეპოქა დასრულდა, ირონიული ინტონაცია გაქრა და ცოდვილი და იმთავითვე განწირული ლირისადმი უდიდესი თანალმობა დაიბადა“.¹

თაობათა შორის კონფლიქტის არსებობას სახელმწიფოებრივ საკითხებზე სპექტაკლში გამორიცხავს თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე: „მოხუცები და ახალგაზრდები, ორი სამყარო, ორი თვალსაზრისი, მათი სახელმწიფო მიზნების შეუთავსებლობის ტრაგედია?! არამც და არამც! აქ სხვა ვნებათაღელვის გრიგალი დაქრის. ლირის თეატრი-სამყარო ყოველგვარი სახელმწიფოებრივი, საზოგადო საზრუნავისგან დაცლილ თაობას აყალიბებს.“²

მამათა და შვილთა მარადიული ბრძოლების ასპარეზზე უპირატესობა არც ერთ მხარეს არ ენიჭება და სპექტაკლში ამ ბრძოლების რეალურობა და მისი ტრაგიკული ხასიათია გაცხადებული. ექვგარეშეა, რომ სტურუა გვერდს არ უვლის თაობათა ურთიერთობის პრობლემას. უბრალოდ,

¹ ბოკუჩავა თ., რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #5-6, 2006. გვ. 51

² არველაძე ნ., „ზარმაჩამოჰკრა, ვიწყებ თამაშს...“, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, #20., 1987.

თემას მრავალმხრივ, რამდენიმე მიმართულებით შლის და მაყურებელს სხვადასხვაგვარი ასოციაციების აღძვრის საშუალებას უტოვებს. სპექტაკლში ცალსახად ჩანს ორგვარი ურთიერთობები. ორივე შემთხვევაში კონფლიქტი არსებობს, მაგრამ სხვადასხვა ფასეულობებზე დაფუძნებული. ერთი – სიმართლეზე, გულწრფელობაზე, ხოლო მეორე – ფარისევლობასა და შულღზე. როგორც წესი, თავისი წილი „დანაშაული“ ორივე მხარეს აქვს და სპექტაკლის ფინალში ისიც აშკარად ჩანს, რომ „თაობათა ომი“ მარადიული პრობლემაა, რომელიც მუდმივად არსებობს სხვადასხვა ეპოქასა და სოციალურ ფორმაციაში.

რაც შეეხება სპექტაკლის სტილისტიკას, რობერტ სტურუამ „მეფე ლირით“ შეაჯამა ერთი დიდი განვლილი ეტაპი და გამოკვეთა კიდევ ახალი ეტაპის კონტურები. სპექტაკლში თავი მოიყარა რეჟისორის ყველა მიღწევამ და გამოგონებამ. „მეფე ლირი“ აჯამებს რუსთაველის თეატრის ერთ უმნიშვნელოვანეს ეპოქას, მაგრამ არ სვამს წერტილს, პირიქით, ახალ პერსპექტივებს შლის მის წინაშე.

„მეფე ლირი“ განსაკუთრებული და გამორჩეული სპექტაკლია რობერტ სტურუას შემოქმედებაში, რადგან, ჯერ ერთი, მასში გაერთიანებულია სხვადასხვა მხატვრული მიმართულება, სტილი და ჟანრი, თანაც ისე, რომ ეკლექტიზმის ნიშანწყალიც არ ატყვია. სხვადასხვა ჟანრი და სტილი ისეა აღრეული, რომ ერთიანის, მთლიანის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

დალი მუმლაძე აღნიშნავს, რომ „მეფე ლირი“ პოლისტილისტური სპექტაკლია, „რობერტ სტურუა შეგნებულად მიმართავს მის მიერ შეთხზული კარნავალური, გროტესკულ-პაროდული, ტრაგი-ფარსული, ინტელექტუალური თუ პოლიტიკური თეატრალური მოდელის არსებითი თავისებურებების „წარმოდგენა-გასინჯვას“. ეს არის რეჟისორის ადრეული მიგნებების ერთგვარი „პარალელი“. გამოსახვის ხერხების ეს სტილისტური თუ ჟანრული მრავალფეროვნება განსაცვიფრებელი მთლიანობითაა აღბეჭდილი, რაც იძლევა

ძალზე საინტერესო მეტაფორას – ცხოვრება თეატრია.¹

ამ მოსაზრებას ეთანხმება ნოდარ გურაბანიძეც, რომელიც თვლის, რომ სხვა ძველ ხერხებთან და ჟანრებთან ერთად, სტურუას სპექტაკლში კვლავ გაჩნდა მივიწყებული ფსიქოლოგიზმი, მაღალი მხატვრული რეალიზმი და იგი სწორედ ლირთან მიმართების სცენებში უფრო გამოიკვეთა.

„თუ სტურუა-ჩხიკვაძის წინა შედეგებში უპირატესობა ენიჭებოდა ე.წ. „წარმოსახვის თეატრს“, თეატრალობას, პირობითობას, დისტანციურ დამოკიდებულებას და „გაუცხოების ეფექტს“ და მხოლოდ მკრთალი კონტურები ჩანდა „განცდის თეატრის“ და ხასიათის ფსიქოლოგიური ინდივიდუალობისა, „მეფე ლირში“, რობერტ სტურუას პოლიფონიური თეატრი უაღრესად „ტევადი“ აღმოჩნდა“.²

რასაკვირველია, სპექტაკლში იყო ტრაგიკომიკური პასაჟები, ტრაგიფარსული თეატრის ესთეტიკა, თეატრალური პირობითობა, მაღალისა და მდაბალის სიმბიოზი, პარადოქსულობა, ავტორისეული ტექსტის თეატრალური ქვეტექსტით „შეტრიალება“. სტურუა ადამიანის შინაგან სამყაროს ღრმად ჩასწვდა, გმირების სულში ქვეტექსტების ფსიქოლოგიურ ლოგიკასა და მოტივაციებს მიაგნო, პიროვნების ტრაგედია, მისი სულის დაცემა-აღორძინება გვიჩვენა.

ადამიანური მასშტაბი სამყაროს მასშტაბამდეა აზიდული. სამყაროს ქაოსური ნგრევის ფონზე ლირის გონებისა და სულის ტრაგედიის შემადრწუნებელი სურათია დახატული.

ძალზე საინტერესოდ განსაზღვრა სპექტაკლის ჟანრული მრავალფეროვნება თეატრმცოდნე ანა ობრაზცოვამ: „ტრაგიკომიკური თეატრი, ტრაგიფარსული ბალაგანის თემა უმთავრესია „მეფე ლირში“, იგი გაცილებით ახლოს დგას სახუმარო, ხალხურ სანახაობასთან და ამავდროულად მიისწრაფვის თავის მომასწავებელი გროტესკისაკენ“.³

გროტესკთან ერთად ფინალში ნაჩვენები იყო ერთგვარი

¹ ქართველიშვილი ვ., მუმლაძე დ., „ლირის თეატრი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, 1987. გვ. 13.

² გურაბანიძე ნ., ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004. გვ. 229.

³ ობრაზცოვა ა., შექსპირის ინგლისი რობერტ სტურუას თეატრალური თვალთ, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #4, 1988. გვ. 35.

აპოკალიფსი, გარდაუვალი სტიქია, რის გამოც სპექტაკლი კრიტიკოსთა უმრავლესობამ წინასწარმეტყველურ დადგმად მიიჩნია. სტურუამ, საბჭოთა კავშირის რეალურ დაშლამდე, რუსთაველის თეატრის სცენაზე უფრო ადრე დაანგრიას სამყარო, რომელიც ყოველთვის გამეტებით ებრძოდა ყოველივე პროგრესულს.

საინტერესო იყო სპექტაკლის სტრუქტურა. ტრაგედიის ეპიცენტრში, რა თქმა უნდა, ლირი იდგა სამ მოცემულობაში – დიქტატორი, მამა და ადამიანი. წარმოდგენა ისე იყო აგებული, რომ მისი „მრავალშრიანი სიმბოლოებით გაჯერებული რეჟისორული პარტიტურა თვით იმ სცენებშიც კი წარმოაჩენდა ლირის პიროვნებას, რომელშიც რამაზ ჩხიკვაძე არ მონაწილეობდა. ჩვენ წარმოგვიდგენდნენ შვილებში გამხელილი მამის ძალზედ საინტერესოდ დამუშავებულ თემას, რომელიც არა მხოლოდ ლირის, არამედ მასთან პარალელიზირებული გლოსტერის (ავთო მახარაძე) თვისებების ამოცნობაში ეხმარებოდა მაყურებელს. ასევე დიდი მხატვრული ძალით იყო განსხეულებული „მამისმკვლელის“ მეტაფორა, რომელიც ეყრდნობოდა „ოიდიპოსის კომპლექსის“ არა იმდენად ფროიდისეულ გააზრებას, რამდენადაც ავსებდა მას ახალი, თანამედროვე შინაარსით და იგი ახალი თაობის – ლირისა და გლოსტერის, აქაც ერთმანეთთან პარალელიზირებული შვილების ტაბუახსნილ ვნებებსა და ვიტალური ენერგიის წრეგადასულ, აგრესიულ გამოვლინებებში იჩენდა თავს“.¹

ყველა პერსონაჟი სპექტაკლში ხასიათთა ტიპებად იქცა, თანაც ისე, რომ არ დაირღვარც ფაბულა და არც ავტორისეული ჩანაფიქრი. სტურუამ „ლირზე“ მუშაობისას ფანტაზიას მეტი გასაქანი მისცა, გათავისუფლდა ყოველგვარი შტამპისგან და ექსპერიმენტული მიეზები კლასიკურ-აკადემიურ და ამავე დროს, ავანგარდულ ჩარჩოებში მოაქცია. სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი გასაღები სწორედ ისიც არის, რომ აკადემიურობის მიუხედავად, „მეფე ლირი“ საგრძნობლად ავანგარდულ-მოდერნისტული დადგმაა.

სრულიად ახლებურად ინტერპრეტირებულ პიესაში

¹ მუშლაძე დ., რამაზ ჩხიკვაძე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #2, 2008. გვ. 39.

ასახული იყო იმ ნიშან-თვისებათა დიდი უმრავლესობა, რომლებიც გარდაუვალს ხდიდა ტოტალიტარული რეჟიმის რღვევასა და დაშლას. ეს იყო კიდეც ერთი ვარიანტია სტურუას თეატრის მთავარ თემაზე. რეჟისორი წარმოგვიდგენდა ლირის თეატრს. „მართლაც, მეფე თითქოს თამაშობს. უნაწილებს სამეფოს ქალიშვილებს, წარმოდგენას მართავს; ფარისევლობითა და სიცრუით გაჟღენთილ კიდეც ერთ „სპექტაკლს“.¹ გონეროლასა და რეგანას პირფერობით აღსავსე ლაქუცი ტირანს კიდეც ერთხელ უმტკიცებს, რომ ლირი მხოლოდ ფორმალურად თმობს მეფობას. ამიერიდან მას მეფე აღარ ერქმევა, მაგრამ მტკიცედ სწამს, რომ რეალურ ძალაუფლებას არავითარ შემთხვევაში არ კარგავს. ამიტომ მეფისთვის სრულიად მოულოდნელია კორდელიას საქციელი, როდესაც უფროსი დების ფარისევლობით განრისხებული, მისი უმცროსი, უსაყვარლესი ქალიშვილი მამას სიმართლეს მიახლის. ლირი გაოგნებულია. კენტის „ჯანყს“ ის მთლად გამოყავს მოთმინებიდან. უცებ მეფე უსულოდ დაეშვება სკამზე. შთაბეჭდილება იქმნება რამდენიმე წამით, რომ უეცრად მოკვდა, მაგრამ არა – თურმე ესეც წარმოდგენაა, თამაში, ლირი „ცოცხლდება“, გულგრილად განდევნის ერთ დროს მის ერთგულ კენტს სამეფოდან, ხოლო „უმაღურ“ კორდელიას მოიკვეთს – საფრანგეთის მეფეს მიათხოვებს. ასეთია „ლირის თეატრი“.

რა თქმა უნდა, ლირია „სცენაზე განფენილი ქმედების ავტორიცა და რეჟისორიც. ეს მისი ასპარეზია და აქ ყველაფერი ემორჩილება ცხოვრების იმ წესს, ამ ახირებულმა, დესპოტმა მონარქმა რომ დანერგა თავის სამფლობელოში. ეს აზრი სპექტაკლში თავიდანვე იკითხება“.

რთულია იყო „ლირის თეატრის“ მსახიობი. ის, ვისაც უჭირს აქ არტისტობა, დაგმობილი და განდევნილია. თუმცა, არსებობენ გამონაკლისები, ვისთვისაც რთულია და გაუსაძლისი სულაც არ არის თანაცხოვრება დესპოტის თეატრში. ასეთები, სამწუხაროდ, სპექტაკლში უმრავლესობაა.

¹ გეგეჭკორი მ., ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო შრომა, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1993. გვ.66.

„სამყაროს „ღირსეული მემკვიდრენი“ ამ დისკარმონიას სხეულით ატარებენ და ძალუმად ასხივებენ. მათი კერძო ეგოისტური, „მატერიალური ხორციელი სტიქია“, სხეულის სიშიშვლისა და წრეგადასული მრუშობის კულტი, პირუტყვული ინსტინქტებით ყოველგვარი წესიერების ინსტიტუტის მოშლას იწყებს. საგანგაშო კონცეფციის ბატონობა ადამიანის დამდაბლებას ახდენს, უმეცრებას აღზევებს, რაც ტოტალურ კატასტროფას აახლოებს“.¹

და სპექტაკლის დასასრულს ნაჩვენებია კიდევ ტოტალური კატასტროფა, რადგან ამ სამყაროში „დედამიწა შეირყა, სამყარო შეტორტმანდა და დაიქცა, სანახაობა დასრულდა მაშინ, როცა ჩვენს თვალწინ ძმამ ძმაზე აღმართა ხელი. ქვეყანა – გავერანებული, იავარქმნილი, დაქცეული; ადამიანი – წარწყმენილი, დაკნინებული, დაცემული; სინდისი – შერყვნილი, შებღალული, უარყოფილი“.

„ეს იყო კიდევ ერთი ვარიაცია თეატრის მთავარ თემაზე, – აღნიშნავს დალი მუმლაძე, – ჩვენ წარმოგვიდგენდნენ ლირის თეატრს... რამაზ ჩხიკვაძის გმირი იყო სცენაზე გასაგნებული სამყაროს იმ მიკრო მოდელის შემოქმედი, შემადრწუნებელ შთაბეჭდილებას რომ ახდენდა სპექტაკლის დასაწყისიდანვე“².

სტურუას სპექტაკლი იწყებოდა თითქოს გაურკვეველი ე.წ. ხმაურებით. ის ერთდროულად აღძრავდა სხვადასხვა ასოციაციას. მაგალითად, მიწის გუგუნის, ასევე, სასტიკად ნაწამები ადამიანის ღმუილის... ერთი კი ცხადია, ეს ავისმომასწავებელი ხმები იყო, რომლებიც მაყურებელს ერთდროულად და წინასწარ ამზადებდნენ უცნაურობასთან შესახვედრად და ამავე დროს გადაჰყავდათ არსებული რეალობიდან სხვა მხატვრულ სამყაროში.

სტურუამ და ყანჩელმა კიდევ უფრო გაზარდეს „ლირის თეატრის“ გეოგრაფიული არეალი. გია ყანჩელის უცნაური, გაურკვეველი წარმოშობის მუსიკალურ-ხმოვანი რიგით იწყებოდა რობერტ სტურუას სპექტაკლი. რეჟისორი პირველივე აკორდიდან ამზადებდა მაყურებელს

¹ არველაძენ., „ზარმაჩამოჰკრა, ვიწყებ თამაშს...“, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, #20, 1987.

² იქვე.

უჩვეულო სანახაობისთვის. ყანჩელისეული მუსიკალურ-ხმოვანი რიგი მისტიკურ განწყობას ქმნიდა. ამ გარემოში მორიგეობით წარმოგვიდგებოდნენ ლირის თეატრის მსახიობები, თითოეული მათგანი კოსტუმითა და ქცევით მკვეთრად გამოხატავდა გარკვეული ადამიანის ტიპს. სცენაზე სრული სიჩუმე იდგა და იწყებოდა მეფის ლოდინის გულისგამაწვრილებელი ეპიზოდი. ლირის თეატრში კარგად გაწვრთნილი ქვეშევრდომებიც კი ვერ უძლებდნენ შემუშავებული, დაკანონებული რიტუალის აღსრულებას და ჯემალ ღაღანიძის გულშედონებული ოლბანი მოწყვეტით ეცემოდა იატაკზე. სხვებს რეაქციაც კი არ აქვთ, რადგან შიში მეფობს ირგვლივ, შიში და მორჩილება. ინიციატივა მხოლოდ ლირს ეკუთვნის.

სპექტაკლი გარეგნულად გასაოცრად მშვიდად იწყებოდა. სცენაზე აუჩქარებლად დადიოდნენ: ედმუნდი, გლოსტერი, კენტი. არავინ ჩქარობდა, თუმცა ეს გარეგნულად ჩანდა ასე. დამაბულობა და დათრგუნულობა თითოეულ მათგანს ნათლად ეტყობოდა სახეზე. ისმოდა გაფრთხილება – „მეფე მობრძანდება!“ მომლოდინენი სცენაზე სწრაფად განლაგდებოდნენ და ვარდებოდა ხანგრძლივი პაუზა.

ქართველი შექსპიროლოგი ნიკო ყიასაშვილი აღნიშნულ ეპიზოდზე წერს: „ეს პაუზა, ალბათ, თეატრის ისტორიაში შევა, როგორც ყველაზე გრძელი და მეტყველი დუმილი სცენაზე, რომელიც ამავე დროს, უშუალოდ, „მეფე ლირის“ ექსპერიმენტის გახსნის დიდი ხნის საიდუმლოს ამოხსნას ემსახურება, თუ როგორი ლირი შემოვა სცენაზე“.¹ რობერტ სტურუას სპექტაკლში ლირი იყო ქმედების ავტორიცა და რეჟისორიც.

პომპეზური და დამთრგუნველი ლოდინის შემდეგ, ლირის შემოსვლით სცენაზე ერთგვარი კონტრასტი იქმნება შექმნილ სიტუაციასა და მაყურებელში გამოწვეულ ემოციას შორის. თითქოს ძნელი დასაჯერებელიც კია, რომ დაჩაჩანაკებული, დამთხვეული მოხუცი, ხელში ჩიტებიანი გალიით, ძლივს რომ დაათრევს ფეხებს, მეფე ლირია. ეს ეპიზოდი ლოდინიდან

¹ ყიასაშვილი ნ., შემოდის ლირი, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, #19, 1987.

ლირის პირველი შემოსვლის ჩათვლით, საკვანძო და მნიშვნელოვანი იდეის შემცველია. ნოდარ გურაბანიძის აზრით, რეჟისორი გვიხსნის „ლირის თეატრის“ არსს.

„ეს „საშინელებათა თეატრია“, სადაც ბატონობს ერთი პიროვნების ნება, სადაც ყველაფერი უზურპირებულია, სადაც ადამიანებს ბუნებრივი სახეები დაუკარგავთ და საიდანაც სიმართლე განდევნილია. სტურუა ეძებდა ძველი ტრაგედიის თანამედროვე ცხოვრებასთან შეხების წერტილებს. სწორედ იმ ტენდენციების გამოვლენას ეწადა, რომელიც თანამედროვე მაყურებლის გულსა და გონებას შეძრავდა და იმპრობლემებზე დააფიქრებდა. შესაძლოა ამიტომაც გაუგრძელდა მას ამ სპექტაკლზე მუშაობა“.¹

მეფის შემოსვლისთანავე იწყებოდა მორიგი სპექტაკლი – სახელმწიფოს განაწილების სცენა. ლირი მშვიდადაა, რადგან იცის, რომ სამეფო გვირგვინი კვლავ მას რჩება, ხოლო სახელმწიფოს განაწილებით კიდევ ერთ სიამოვნებას მიიღებს – როგორ გააღმერთებენ მას საკუთარი ქალიშვილები. ახლა უნდა მოისმინოს ხოტბათა არცთუ გრძელი სერია. მეფის უფროსი ქალიშვილები კი გაშმაგებით კრეფენ იატაკზე დაყრილი რუკის იმ ნაწილებს, რომლებზეც მათთვის ბოძებული მიწებია სიმბოლიზებული.

მხოლოდ ამის შემდეგ მოითხოვს ლირი მკაცრ, ასკეტურ სამოსელში ჯერ კიდევ მორჩილი ქალიშვილებისაგან სიყვარულის აღიარებას, დადასტურებას და თავად უბიძგებს გონერილს სცენის შუაგულისკენ.

ლოგიკურად იზადება კითხვა, რატომ ანაწილებს ლირი სახელმწიფოს, რა მოტივაცია აქვს დესპოტ მეფეს სტურუას სპექტაკლში? ეს საკითხი მნიშვნელოვანია შექსპირის „მეფე ლირში“, რადგანაც სწორედ ქვეყნის გაყოფის ფაქტი ხდება ლირის ტრაგედიის საბაზი და უმთავრესი მოტივი. ამ ფაქტმა გააღვიძა და გამოავლინა ლირის ქალიშვილებში დაბუდებული მანკიერი თვისებები. ლირმა ამაქტიტ ქალიშვილებს თავიანთი მზაკვრული ფიქრების განხორციელების საშუალება მისცა.

თეატრმცოდნეებში ამ კონკრეტულ საკითხზეც სხვადასხვა მოსაზრებაა გამოთქმული. ზოგიერთ მიიჩნევს,

¹ გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997. გვ. 395.

რომ ლირი მოხუცდა, აღარ ძალუმს ქვეყნის ხელმძღვანელობა და ამ მოტივით გადააბარებს სახელმწიფოს სადავეებს ქალიშვილებს. არსებობს მოსაზრება, რომ რამაზ ჩხიკვაძის ლირის მორიგი ხუმრობაა. ჟურნალი „Современная драматургия“ წერდა: „რობერტ სტურუას ლირს საკუთარი პერსონა ისეყოფლისშემძლე ჰგონია, რომ ნებისმიერი ეპატაჟის უფლებას აძლევს თავის თავს... თვით იგი სავსებითაა დარწმუნებული მომავალი დაყოფის ფორმალობაში, რადგან რაც არ უნდა მოხდეს, სამეფო გვირგვინი მაინც მე დამრჩებაო“.¹ ამ ციტატიდან ჩანს, რომ ლირი ერთგვარ დრამატულ, თეატრალური ფორმით დადგმულ გამოცდას აწყობს, რომელიც საბედისწერო აღმოჩნდება მისთვის...

„რობერტ სტურუას სპექტაკლში ატომური აფეთქება ადამიანთა სულიერ სამყაროშია გადატანილი, რომელიც შლის ადამიანის „ლამაზ არსს“ (ვაჟა-ფშაველა) და იწვევს მის კატასტროფას, რათა ყველაფერი თავიდან იქნას დაწყებული. ოდესღაც სამყარო მთლიანი იყო. შემდეგ ადამიანი გამოეყო ბუნებას, ბუნებამ კი შური იძია მასზე და ადამიანს წაართვა თავისი წილი ბუნებრიობა, მას აქეთ იტანჯება ადამიანი. ისევ ბუნებასთან გამთლიანება სურს, მაგრამ რაღა გაამთელებს დაშლილ სამყაროს? იქნებ სწორედ ამ პირველქმნილი ადამიანური სამყაროდან გამოცალკევებისა და ღმერთკაცადქცევაში ძევს ლირის უზოგადოესი ტრაგედიის დასაწყისი?“² – სვამს კითხვას თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე.

თეატრმცოდნის ამ მოსაზრებაში გარკვეული ჭეშმარიტებაა, რადგან სტურუა-ჩხიკვაძის ლირი თავნება, საკუთარ თავში და შესაძლებლობებში დარწმუნებული, დესპოტი მმართველია, რომელიც ყოველგვარ კანონზე აღმატებული, უბრალოდ ჩაცმული და გამომწვევად მოხუცი იყო (ლირის ჩაცმულობა პირდაპირ აღძრავდა ასოციაციებს კონკრეტულ პოლიტიკურ პირებთან. მაგალითად, სტალინის, მათ მედუნისა და ფიდელ კასტროს კოსტუმი-კიტელი ყველასთვის ცნობილი იყო. ამ პასაჟით რეჟისორი კონკრეტულიდან აზოგადებდა ლირის პერსონაჟს და ასეთი მინიშნებით მაყურებელს ზუსტ და

¹ ჟურნ. „Современная драматургия“, #4, 1988.

² კიკნაძე ვ., ადამიანის დაბადება, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, #4, 1987. გვ. 17.

დასაფიქრებელ აქცენტებზე მიუთითებდა).

ამერიკული პრესის ფურცლებზე, რუსთაველის თეატრის გასტროლებისას, აქა-იქ გაკრთა ანალოგიები რამაზ ჩხიკვაძის ლირსა და სტალინს შორის, რასაც კატეგორიულად არ ეთანხმებოდა ალმა ლაუ (რუსთაველის თეატრის და სტურუას შემოქმედების კარგი მცოდნე). მისი აზრით: „ამ ორი დიდი შემოქმედის ნიჭი არ ეშვება ასეთ უბრალო პარალელამდე, რადგან ისინი დიდი გაქანებით მიილტვიან ზევით, სიკეთისა და ბოროტების ურთიერთობის უზოგადესი კითხვებისაკენ“.¹ თუმცა, ლირის პირველი შემოსვლისას, მისი კოსტუმი მაინც მიაჩნებოდა სტალინისეულ კიტელზე. „ღვთაებასავით უკრიტიკო, ფეხსაცმელების ფრატუნით გადმოჭრიდა სცენას და მისი ფანტაზიის მიერ შექმნილი ახალი სპექტაკლის გათამაშებას-სამეფოს დანაწილების სანახაობას აწყობდა. რეჟისორს იმ ზღვარის დანახვა უნდოდა, - მიიჩნევს თეატრმცოდნე თამარ ბოკუჩავა, - სადაც ტირანიის მონოლითურობის რღვევა იწყება. და სურდა გაეგო, როდის და რატომ ხდება ეს პროცესი უმართავი. იწყებოდა ლირის სამყაროს აგონია. მკაცრი ფორმა სისასტიკისა და ფუფუნების უგემოვნო ნაზავს უთმობდა ადგილს... ერთურთ შორის აბურთავებდნენ თვალეზავულმამას“.² სწორედ ამერთკაცად გადაქცევის სურვილს, ქედმაღლობასა და თავნებობას მიჰყავს ის უკიდურეს ტრაგიზმამდე. სწორედ ლირის გადმერთების იდეაში ძევს მისი ტრაგედიის გამომწვევი ნაპერწკალი.

რობერტ სტურუას კონცეპტუალური რეჟისურის უმნიშვნელოვანესი თვისება ის არის, რომ ყველაფერი, სცენოგრაფიდან დაწყებული, განათებით დამთავრებული, ერთ მთავარ იდეას, ერთ აზრს ეფუძნება. სტურუას სპექტაკლებში მხატვარი ერთგვარი მეორე რეჟისორია, რომელიც სახიერად გადმოსცემს ამა თუ იმ მხატვრულ ფორმასა და იდეას. „მეფე ლირის“ დადგმის კონცეფცია არის გაცხადებული მირიან შველიძის სცენოგრაფიაში. მასთან რობერტ სტურუამ თავისი პოლიტიკური თეატრის შედეგები შექმნა. სცენოგრაფმა ზუსტად აულო ალლო სტურუას

¹ გურაბანიძე ნ., ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004. გვ. 245.

² ბოკუჩავა თ., რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #5-6, 2006. გვ. 6.

რეჟისორულ იდეებს და ერთად ამ ორმა შემოქმედმა ბევრ წარმატებას მიაღწია. შექსპირის „მეფე ლირის“ სტურუასეული სცენური ინტერპრეტაციის წარმატებაში განმსაზღვრელი წვლილი სწორედ სპექტაკლის სცენოგრაფიას მიუძღვის. მირიან შველიძე „მეფე ლირში“ ინარჩუნებს მისთვის დამახასიათებელ სიმბოლოებით საუბრის ჩვევას, საგანთა სრულიად მოულოდნელ, არაბუნებრივ გაერთიანებას, რაც სტურუას თეატრის ესთეტიკას, მის ორიგინალურ, ხატოვან პიროვნებას ზედმიწევნით მოერგო სხვა სპექტაკლებშიც.

მირიან შველიძის სცენოგრაფიული სამყარო მთლიანად გამორიცხავს ყოველგვარ ყოფითს. ამ სპექტაკლში ყოფითი ელემენტები, პირდაპირი დანიშნულების გარდა, არა ერთ სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. სტურუა-შველიძის სცენოგრაფიაში დეტალები მრავალფუნქციური დატვირთვისაა, რომელიც ლოგიკურად აღძრავს უამრავ ასოციაციას, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავსაც კი.

რეჟისორის მიერ მოფიქრებული ფორმისთვის „თეატრი თეატრში“ მხატვარმა ზუსტ, ადეკვატურ და ორიგინალურ სივრცულ გადაწყვეტას მიმართა.

„მირიან შველიძის სცენოგრაფიაც თითქოს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს ერთ მთლიანობაში კრავს, უფრო სწორად, რუსთაველის მაყურებელთა დარბაზი თითქოს სარკისებურად აისახება სცენაზე. ეს პრინციპი შემდგომ ვითარდება, ოღონდ უკვე სხვა თვალსაზრისით. გლოსტერის ოჯახური და პიროვნული ტრაგედია, თითქოს ლირის ტრაგიკული ისტორიის სარკისებური ასახვაა“,¹ – მიაჩნია მანანა გეგეჭკორს. აღსანიშნავია, რომ პარალელიზმის ხერხს თავად შექსპირი იყენებს ტრაგედიაში „მეფე ლირი“, ისევე, როგორც სხვა პიესებში.

მაყურებელთა დარბაზისა და სცენის გაერთიანება ჩაკეტილ სივრცეს ქმნის, ერთგვარ წრეს, რომლის შიგნითაც მოქცეული არიან „ლირის თეატრის“ მსახიობები და

¹ გეგეჭკორი მ., ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო შრომა, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1993. გვ. 68.

მაყურებელი. ისინი უნებლიეთ აღმოჩნდნენ საცირკო არენაზე. სცენა თითქმის ცარიელია. ცენტრში სამეფო ტახტი-სახრჩობელა დგას, მასზე მაიმუნი ზის. ის თითქოს ცინიკურად დაჰყურებს საშინელ ქვეყანას, სადაც სისასტიკისა და შურის მეტი არაფერი დარჩენილა. ადამიანთა სულში ღრმად ჩამარხული, მიძინებული ზნეობისა და ჰუმანიზმის ნამსხვრევები ვერავითარი ძალის ზემოქმედების შედეგად ვერ გამოფხიზლდებიან.

შემთხვევითიარარის, რომსცენიდან ხანგრძლივად მოისმის, ხან დამაბრმაველად აელვარდება სინათლე, ხან რაღაც მრისხანედ გუგუნებს, თითქოს მიწისძვრა იწყებაო. სრული ქაოსი გამეფებულია. გრგვინვა, თვალისმომჭრელი სინათლე, დედამიწის გუგუნი – ესაა სწორედ გაფრთხილება, რომელსაც თითქოს რაღაც ზეგარდმო ძალა იძლევა, რათა ადამიანები გონს მოეგონ, დაუფიქრდნენ თავიანთ საქციელს, შეცვლას შეეცადონ. გაანალიზონ და გააცნობიერონ საკუთარი ქმედებები და ამ ქმედებით გამოწვეული შედეგები, მაგრამ ამაოა ყოველივე. მართალია, ადამიანებს ეშინიათ. ამ ძალთა გამოვლენა პანიკას იწვევს, მაგრამ მათი მოქმედების შეცვლა უკვე სრულიად შეუძლებელია. სამყარო კატასტროფისკენ მიექანება.

პაოლა ურუშამეს მიაჩნია, რომ თვალსაზრისი ლირის „უნივერსალურობაზე“, მის აპოკალიფტურ „მოცემულობაზე“ თვალსაჩინოდ არის გამოხატული სპექტაკლის სცენოგრაფიაშიც.

„მხატვარი აერთიანებს მაყურებელთა დარბაზს სცენასთან, ქმნის თითქმის ჩაკეტილ სივრცეს, რომელშიც დეკორაციები დარბაზის ინტერიერის მხოლოდ რამდენიმე სახეშეცვლილ განმეორებას წარმოადგენს. ავანსცენაზე ნაპერწი ორნამენტით შემკული გვერდითი ლოჟაა, შემდეგ ფიჭის უჯრედებივით ჩამწკრივებული, ერთფეროვანი, უსახური ლოჟები, შემდეგ აგურით ნაგები დაუმთავრებელი კედელი, რომელსაც აღარასდროს შეეხება მშენებლის ხელი... ქვეყანა, რომელმაც განიცადა აყვავება, „მზის ჩასვლა“, დაცემა... რონოდის ჩონჩხი, ყოფილი რონოდისა, სიკვდილმისჯილთათვის უძრავად დგას უპატრონოდ მიტოვებულ ლიანდაგებზე და კიდევ ერთი

დანადგარი, ასევე მრავალნაირად წასაკითხი სიმბოლიკით“.¹

სცენის მარჯვენა ნახევარსფერო, ისე როგორც მრუდე სარკე, მაყურებელთა დარბაზის ანარეკლს წარმოადგენს. რეჟისორმა და მხატვარმა ამ ფორმით მაყურებელი თითქოს სათეატრო ამფითეატრში მოაქციეს. ჩაკეტილი წრე, რომლისგანაც ვერც მსახიობები და ვერც მაყურებელი თავს ვერ დააღწევს. მაყურებელი მოქმედებაში ავტომატურად ჩართული აღმოჩნდება, როგორც მეთვალყურე, შესაბამისად, ტრაგედიის მონაწილე.

ამ ფორმით რეჟისორი მაყურებელს ლირის ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოქალაქედ აქცევს. სწორედ ამას გულისხმობდა პაოლა ურუშაძე, როდესაც წერდა: „ჩვენს წინაშეა ქვეყანა, რომელშიც შესვლა ჯერ კიდევ შესაძლებელია, მაგრამ იქედან გამოსავალი აღარ არის. აქ (ისე როგორც ტენესი უილიამსის „კამინო რეალში“) თითქოსდა, შემთხვევით „შეაღწია“ კენტმა (მ. ჯინორია), სხვა სამყაროს ადამიანმა და ჩვენც, თითქოსდა მისი თვალით ვაკვირდებით სახელმწიფოს გაყოფის რიტუალის სამზადისს, რომელშიც ერთნაირად შემოსილი, უსახური ადამიანები მონაწილეობენ“.²

სპექტაკლის სივრცული გადაწყვეტა ნათლად ხატავს სამყაროს, რომელსაც რეჟისორი მოქმედებით წარმოადგენს. მკაცრი კანონების და ტოტალიტარული სახელმწიფოს გამოხატვის მცდელობაა დეკორაციის ყველა დეტალში. თვით სამეფო ტახტი, რომელსაც ფუძედ დაზგა ემსახურება, ასეთი სიმბოლოა.

„კაცობრიობის ისტორიაში ეს საგნები მტკიცედ არის „გადაჯაჭვული“ ერთმანეთთან, ადამიანთა ხელები და გონება მრავალი საუკუნის მანძილზე ერთგულ სამსახურს უწევდა ძალაუფლებასა და სიკვდილს, და ის იარაღიც, რომლის აფეთქება „ათას მზეზე კაშკაშა“ ნათებას წარმოშობს, მათი შექმნილია. სცენის მარცხენა მხარის გასწვრივ ლიანდაგების ძელაკები ჰკიდია. ეს რკინის ქანქარები გამუდმებით მოძრაობენ და მხოლოდ ისინი ამხელენ ამ ერთი ციდა მიწის მონაკვეთზე ადამიანზე ამხედრებული ბუნების ძალას,

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #5, 1988. გვ. 75.

² იქვე; 75

ქარიშხლის სცენაში სწორედ მათშია კონცენტრირებული გამძვინვარებული სტიქიის მთელი მრისხანება, მათ ნელ და მძიმე რხევაში, და ბოლოს სახრჩოებელაზე მოკალათებული მაიმუნი, არა უფრო ქიშკრა, კომმარული მოჩვენება, რომელსაც „გონების ძილი“ წარმოშობს, ის დამლუპველი ძილი, რომლის შედეგადაც ისადგურებს სიცარიელე, ქაოსი“.¹

სიმბოლოები, მეტაფორები და ზოგადად ალეგორიული აზროვნება რობერტ სტურუას კონცეპტუალური რეჟისურის უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი ნაწილია. მის სპექტაკლებში ალეგორიები გამოხატულია, როგორც მიზანსცენებში მსახიობთა ქმედების დროს, ისევე დეკორაციაში. სცენაზე ხშირად ვხვდებით ბუტაფორიულ სტატიკურ ნივთებს, რომლებიც სიმბოლურ-მეტაფორული აზროვნების დეტალებს წარმოადგენენ და ხშირ შემთხვევაში სპექტაკლის იდეური გადაწყვეტის გასაღებიც ხდებიან. განსაკუთრებით კი, „მეფე ლირში“ უამრავ ასეთ სიმბოლოს ვხვდებით. კრიტიკოსებში კონკრეტული სიმბოლო ცხარე კამათის და დაპირისპირების საგანიც კი გამხდარა. თავად რეჟისორი კი მუდამ თავს არიდებს სცენური მეტაფორების ახსნა-განმარტებებს და მაყურებელს საკუთარი ინტერპრეტირების საშუალებას აძლევს. სტურუას სპექტაკლებში ყველაფერი ზუსტად არის გათვლილი, ყოველი სცენა, ყოველი დეტალი ათასჯერ შემოწმებული და ისე ფიქსირებულია.

სიმბოლურია ლირის მოლოდინის ეპიზოდი, რომელიც სტურუასეული ლირის სამყაროს გადაწყვეტის საიდუმლოებას ყველაზე ნათლად ხატავს.

„დასაწყისის პაუზა, – წერს ვასილ კიკნაძე, – იკითხება ორმაგი აზრი, ლირი როგორც ძლიერი მეფე და აქედან მისი გადადგომის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, ლირი კი კორდელიასთან ერთად შემოდის“.² ლირი სამეფოს სიმბოლურად ანაწილებს. ხელში ინგლისის რუკა უჭირავს და მას პირობითად სამ ნაწილად ყოფს. მთელი სამეფო სტურუამ სამი ფურცლის პატარა ნაგლეჯში გამოხატა, ამით ხაზი გაუსვა

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #5, 1988. გვ. 76.

² კიკნაძე ვ., ადამიანთა დაბადება, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, #4, 1987. გვ. 19.

ლირის დამოკიდებულებას ამ ფორმალური აქტისადმი. მეფე ამბობს: „გადავწყვიტე ნებიერი სიბერე მქონდეს, დე ახალგაზრდებმა ზიდონ მძიმე ტვირთი სამეფოს მართვის და იზრუნონ მასზე“, თან დასძენს იმას, რაც ისედაც ყველამ იცის, რომ მის სურვილს წინ ვერავინ აღუდგება.

ერთი შეხედვით, უცხო და უცნაური, თითქოს შეუსაბამო დეტალები თანდათან ორაზროვან სიმბოლურ შინაარსს იძენენ: თუნდაც, ლიანდაგი (ჩიხი ვაგონეტი, იგივე ქოხით) ლირის საბოლოო სადგურად რომ იქცევა და მის გამოუვალ მდგომარეობას გამოხატავს. ასევე ტახტი-სახრჩოებელა, რომელზეც ყოველი მათგანის ბედი (ცხადია, წარმოსახვით) ჰკიდია, სინამდვილეში კი ქვაბი, რომელშიც ცოდვა დუღს და გადმოდუღს.

სტურუას „მეფე ლირის“ უმთავრესი სიმბოლური, ბუტაფორიული ატრიბუტი გალიაა, რომელიც სცენაზე ლირს შემოაქვს გამოჩენის პირველივე ეპიზოდში. ვასილ კიკნაძის აზრით, გალია „კორდილიას გამომწყვდეული სულია“. თითქოს, ახირებაა მეფის ხელში კვერთხის ნაცვლად გალია ჩიტით, მაგრამ აკი არის ახირებული ეს მოხუცი მზრძანებელი. გრძელი და გრძნეული პაუზის შემდეგ რომ გამოდის ასპარეზზე და რომლის ატრიბუტად გალია ქცეულა, ოღონდ შემთხვევით არა, მისივე რეპლიკიდან „გამოჭედილი“.

დალი მუმლაძე წერს: „ლირი იმ ჩიტივითაა გალიაში გამოკეტილი, რომელიც ლირს შემოაქვს სცენაზე, შემდეგ მზითვის სანაცვლოდ ატანს საკარო რიტუალის ხელყოფის გამო გაძევებულ კორდილიას. იგი ადამიანის სულის კარიბჭესთან მოდარაჯე იმ „სამოთხის ჩიტად“ თუ „ლურჯ ფრინველად“ აღიქმება, მარად და ყველგან თან რომ სდევს ადამიანს, როგორც მისი არსების ის სასწაულებრივი ნიჭი და უნარი, რომელსაც თავად უნდა მიაგნოს, ჩაწვდეს და დიდი სიცოცხლისთვის გარეთ გამოიხმოს“.¹

გალია ერთგვარი საპყრობილეცაა, რომელშიც დატყვევებული ჩიტი -კორდილიაა გამომწყვდეული.

ქართველი შექსპიროლოგი ნიკო ყიასაშვილი გალიას

¹ ქართველიშვილი ვ., მუმლაძე დ., „ლირის თეატრი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, 1987. გვ. 25.

კორდილიასთან აიგივებს. იგი წერს: „გალია და ჩიტი თითქოს კორდილიას სიმბოლოა (თანაც ეს ნამდვილი, ცოცხალი ჩიტია, რომელიც „ეზასება“ ლირს, „თამაშობს“ და თან იმდენად სიმბოლურია, რომ არც აღიქმება, როგორც ნატურალისტური ელემენტი), ამიტომ არ ავიწყდება კორდილიას, თან წაიღოს საფრანგეთში, ეს ერთადერთი „მზითევი“ და ფინალში, როცა ლირს უჭირს, თავისი ქალიშვილის ცნობა, კენტი მას გალიაში გამომწყვდეულს დაანახვებს და ამ თავისებური „ფსიქოანალიტიკური სენსის“ წყალობით გაახსენებს უსამართლოდ განდევნილ შვილს“.¹

გალია ს პექტაკლში ლირისა და კორდილიას სულის უნაზესი კავშირის გამომხატველია. გალია რომ კორდილიასთან ასოცირდება, მხოლოდ იმით როდი დასტურდება, რომ ლირისგან განდევნილ კორდილიას საფრანგეთში სწორედ ეს გალია მიაქვს, არამედ იმითაც, რომ „ავადმყოფი“ ლირი, ჯერ კიდევ ბურანში მყოფი, გალიას მიმტერებული წარმოთქვამს: „მაპატიე, შემინდე, შვილო“.

ლირსვე ეკუთვნის შემდეგი სიტყვები: „სჯობს, რომ ახლავე გამოგვკეტონ სამყაროში, როგორც ჩიტები გალიაში, ისე ვიცხოვრებთ და ვიგალობებთ“.

მწერალმა გიორგი ხუხაშვილმა ლირის გალიაში ცხოვრებაში მარადიულობის ნიშანი დაინახა: „თევზით და ჩიტით გაჩენილი სამყაროს ასოციაციები ისე უბრალოდ იბადება, თითქოს მილიონ წლებს არ გაევიდოს დედამიწაზე, არც იდოს დროის ზღვარი პირველყოფილსა და დღევანდელ კაცს შორის“.²

პირველივე სცენაში ვხვდებით პეპლისა თუ თევზის საჭერ ბადეს, რომელიც, ამჯერად, კორდილიას შემოაქვს. ეს რეკვიზიტი, ისე როგორც გალია, ორ პერსონაჟს: ლირსა და კორდილიას შორის მონაცვლეობს. დალი მუმლადის აზრით, ბადე, რომელიც ლირს ხელში უჭირავს ერთგვარი „ტყვეობის იარაღია. ლირმა მშვენიერად იცის ისიც, რომ ამ ბადეში თვითონაცაა გამომწყვდეული დიდი თევზივით. ამ იდეიდან

¹ ყიასაშვილი ნ., შემოდის ლირი, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, #19, 1987.

² ხუხაშვილი გ., დიდი სულის ძვრა, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1987. #4, გვ. 78.

მოდის სწორედ აღნიშნულ სცენაში რამაზ ჩხიკვაძე-ლირის ირონიულ, უმაღლეს სარკასტული ტონი“.

სამეფოს განაწილების სცენის დასრულების შემდეგ, ბადე გლოსტერ-ედმუნდის ხელში აღმოჩნდება. გალია სპექტაკლის ბოლომდე რჩება ლირისა და კორდილიას, ხოლო თევზის საჭერი ბადე კი - გლოსტერისა და ედმუნდის ატრიბუტებად. ამ დეტალით რეჟისორი და მხატვარი კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამენ ლირის ტრაგიკული ისტორიის პარალელიზმის ხერხს გლოსტერის ისტორიასთან.

„ლირის თეატრის“ წარმოდგენას თავიდანვე ესწრება „ცხოვრების თეატრის“ ქანდარაზე შემომჯდარი „მარადიული მაყურებელი“ – სწორედ მაყურებელია იმ საბედისწერო თამაშის მოთვალთვალე, უტყვი მოწმე, ძლიერთა ამა ქვეყნისათა რომ გაუმართავთ. მის ამ ჩაურევლობასა და ინდიფერენტიზმში მოიაზრება სამყაროსა და ადამიანის ტრაგიკული აღსასრული.

„ამ კრებით პერსონაჟს ფეხქვეშ ეცლება ნიადაგი, ენგრევა, არც თუ ისე მკვეთრად, ნაგები ბუდე ქანდარაზე, სახრჩობელაზე ატყორცნილივით რჩება ცაში გამოკიდებული და ეს სცენური მეტაფორა აღიქმება, როგორც დამსახურებული სასჯელი ჩადენილი დანაშაულისთვის“. თუმცა, „მარადიული პერსონაჟის“ ფუნქციამაზრთა სხვადასხვაობა მაინც გამოიწვია პრესაში. ზოგიერთი ავტორი მასში გულისხმობს რეჟისორს, ზოგი „ლირის თეატრის“ უკანასკნელ მაყურებელს, რომელიც ბოლოში, სხვებთან ერთად სამყაროს ქაოსში დაინთქმება. ნოდარ გურაბანიძე ამ პერსონაჟში პერსონიფიცირებულ – მოთვალთვალე საზოგადოებას გულისხმობს. მისი აზრით, „უთუოდ რაღაც შინაურული კავშირი არსებობს ამ „მაყურებელსა“ და სახრჩობელას თავზე წამოშდარ გრძელკუდიან მაიმუნს შორის. მათი „მარადიული ყოფნა“ ლირის სამყაროში, შეიძლება სწორედ ცხოვრების წარმავლობას გულისხმობდეს და გამოხატავდეს სკეპსისს ადამიანურ დრამათა, ვნებათა ამაოების გამო“.¹

„მეფე ლირში“ ასევე ვხვდებით სკამების სიმბოლიკასაც, რომელსაც რეჟისორის სხვა ადრინდელ სპექტაკლებშიც

¹ გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997. გვ. 555.

(„სეილემის პროცესი“, „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ III“, „ას ერგასის დღე“) იყენებს. ცარიელი სკამების მეტაფორა გვხვდება „ლირის“ შემდგომი პერიოდის სპექტაკლებშიც („ჭალას ჩიტი მომკვდარიყო“, „პრეზიდენტი, დაცვის ბიჭი და სიყვარული“, „სტიქსი“). ერთი შეხედვით, ყოფითი საგნის – სკამის სიმბოლური ფუნქცია სტურუას სპექტაკლებში უცვლელია. უარყოფილია სამეფო ტახტი. აქ, მისი ადგილი უბრალო სკამს უჭირავს, რომელიც ტახტის ფუნქციას ზედმიწევნით კარგად ითავსებს. „სცენაზე ჩამწკრივებული ცარიელი სკამები „მეფე ლირის“ პირველ სცენაში გამოუცნობის მოლოდინით გვავსებს, – წერს ნოდარ გურაბანიძე, – აუხსნელ შიშს და კრძალვას გვინერგავს. აქ რაღაც მნიშვნელოვანი უნდა მოხდეს – ფეხაკრეფით, ჩუმად, მოსიარულე გლოსტერი – ავთო მახარაძე და ედმუნდი – აკაკი ხიდაშელი, კიდეც უფრო ამბაფრებენ ამ მეტაფორულ შიშს, ხოლო როცა ედმუნდი სკამებს შორის დაიჩოქებს და რაღაც საგანს იპოვის, ეს წარმოშობს მისტიკურ შიშს“.¹

უძველეს „საგან არქეტიპთა“ რიგს მიეკუთვნება აგრეთვე კიბე. რიტუალებსა და ფოლკლორულ თამაშობებში მეტაფორული გამოხატულება კავშირისა მდებარეობს, ქვედა სკნელსა (ქვესკნელს) და ამაღლებულს (ზესკნელს) შორის. ამგვარად გააზრებულ კიბეს ვხედავთ „ლირში“.

„ლირში“ ედმუნდია კიბის „საგანთა თამაშში“ ჩამრთველი. მუდამ ამაღლებისკენ, განდიდებისკენ მისწრაფებული ედმუნდი – აკაკი ხიდაშელი კიბეზე შემდგარი (რომელიც შავებში ჩაცმულ ორ მსახურს უჭირავს) გვიზიარებს ხოლმე თავის სანუკვარ ოცნებებს. ამავე კიბეზე შემდგარი ელაპარაკება „მაღლა“, სცენის ლოჟაში გადამალულ თავის ძმას, ედგარს – გიორგი ძნელაძეს. თვით ედგარის გაქცევა მამისეული სახლიდან ამ კიბის მეშვეობით ხდება. მაღალი ლოჟიდან კიბეებზე დაუშვებენ ედგარს, ტომარაში გაახვევენ და პირდაპირ უფსკრულში – ქვესკნელში ჩაუშვებენ.

ამავე აზრს ავითარებს ხელოვნებათმცოდნე მაია გურაბანიძე ნაშრომში „ყვარყვარე“ და ახალი ეტაპი ქართულ სცენოგრაფიაში“. ავტორი კიბეს სხვა რელიგიურ დატვირთვას

¹ გურაბანიძე ნ., ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004. გვ. 521.

აძლევს და შექსპირის მეტაფორათა ლოგიკურ ნაწილად მიიჩნევს.

იგი წერს: „რობერტ სტურუას სპექტაკლებში მოქმედება სამ სიბრტყეზე მიმდინარეობს (ისევე როგორც შექსპირის თეატრ „გლობუსში“), რაც ქვესკნელის, ზესკნელის და სკნელის მნიშვნელობითაა გამოყენებული. ეს „სკნელები“ როგორც წესი, ერთმანეთს უკავშირდებიან კიბეებით („ყვარყვარე“, „მეფე ლირი“), თოკით („სერუანელი კეთილი ადამიანი“, „ლამარა“), საქანელით („მაკბეტი“). მაშასადამე, კიბე ის საშუალებაა, რომელიც ადამიანს, მნიშვნელობა არ აქვს როგორს, სამყაროს სამ სკნელთან აკავშირებს. სიმბოლურ-პირობითია „ლირის თეატრის“ მსახიობთა სასცენო კოსტიუმები. კოსტიუმების დრამატურგია „მეფე ლირში“ კიდევ უფრო ფართო მასშტაბით არის წარმოდგენილი. აქ უკვე მთავარი სასახლეა „უნიფიცირებული“ – ყველანი ერთნაირ, ასკეტურ სამოსში არიან გამოწყობილები, ვიდრე ლირის უზურპაცია მძვინვარებს ქვეყანაში, როგორც კი იშლება სამეფო, აღვირს იხსნის ქვეშევრდომთა მორჩილება და ზენიტს აღწევს გამოფიტული სულიერების კიდევ უფრო დაკნინება, სიმდიდრისა და განცხრომის გაფეტიშება. მხატვარი ყველა პერსონაჟს უცვლის სამოსს, რომელიც ლოგიკურად უკავშირდება მათი ხასიათის ცვლილებებსაც. ლირის ქალიშვილები გონერია და რეგანა ასკეტურ ტანისამოსში, უცნაურ უნიფორმაში გამოწყობილები ჩნდებიან სამეფოს განაწილების სცენაში, როგორც კი ისინი თავისუფლებას მოიპოვებენ და მეფისგან დამოუკიდებლები ხდებიან, მყისვე სხვა კოსტიუმში გვევლინებიან. გონერია აღმოსავლურ, თავისუფალ ტანისამოსში წარსდგება მაყურებლის წინაშე. „აქ მხატვარი შეუბრალებლად დასცინის უსულო მდიდართა „ფანტაზიას“, განსაკუთრებით, მამის უარყოფელ ქალიშვილთა კოსტიუმების სახით“.¹

მირიან შველიძის კოსტუმები იმდენად მეტყველია, რომ პირდაპირ მიანიშნებს პერსონაჟთა ხასიათებზე. სამეფოს გაყოფის სცენაში, როგორც უკვე ვთქვით, ყველა პერსონაჟს ერთნაირად აცვია. მხოლოდ კენტია განსხვავებულ სამოსში.

¹ კუხიანიძე ც., მირიან შველიძე. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2001. #4. გვ. 42.

მეფეს უკან კორდილია მოჰყვება, მოკლე შარვალში, პეპლების საჭერით ხელში. მამა-შვილი თითქოს სადღაც ბუნების წიაღში ისვენებდა. ასეთი მშვიდი გარემოდან შემოვიდა ლირი სასახლეში, სადაც სამეფოს გაყოფის ცერემონია უნდა ჩაატაროს. ამგვარად, „წაიკითხეს“ სპექტაკლის ეს სცენა თეატრმცოდნეებმა მარგარეტა ვოლოდინამ და ვიქტორ ივანოვმა.

„რამაზ ჩხიკვაძის ლირის პირველი გამოსვლა თითქმის პასტორალურია. ჭაღარა მოხუცი პეპლების საჭერითა და ჩიტის გალიით ხელში თითქოს ბუნების წიაღიდან შემოდის. სპექტაკლი ზღაპარივით იწყება. იყო და არა იყო რა“.¹ კენტისა და კორდილიას განსხვავებული ჩაცმულობა მცისვემიანი მშენებლურ მათ განსხვავებულობაზე, განსაკუთრებულ ხასიათსა და შინაგან ბუნებაზე. ამავე ეპიზოდის მიწურულს აშკარა ხდება მათი განსხვავებულობა, ამბოხი, პროგრესული აზროვნება.

კოსტუმების, სტურუა-შველიძისეულ გადაწყვეტაში შეინიშნება ერთგვარი კონტრასტი სამეფოს განაწილებამდე და მის შემდეგ. „საქმე ისაა, რომ სანამ ლირია მმართველი, ყველა მის ქვეშევრდომს უსახო და უფერული უნიფორმა აცვია. ამით, რეჟისორი და მხატვარი გარეგნულად კი უსვამენ ხაზს იმას, რომ მეფის ტირანული მმართველობის მიზანია პიროვნების დათრგუნვა, განურჩევლად ყველას გათანაბრება. უნიფიცირების ეს პროცესი ყველაზე მკაფიოდ ჩაცმულობაში ვლინდება და იწყება სამყაროს დაშლა-დაქუცმაცების სწრაფი პროცესი. მაგრამ, როგორც კი ლირი სამეფოს ჰყოფს, მისი ერთმმართველობა ისპობა. ადამიანთა ტკბობა მიღებული თავისუფლებით უკვე ვერავითარ საზღვრებში ვეღარ ეტევა და სრულ აღვირა ხსნილობაში გადადის. ამის გამოსახატავად მხატვრულად არაჩვეულებრივად ლამაზ, ფერადოვან, სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის კოსტიუმებში მოსავს თავის გმირებს“.²

¹ გეგეჭკორიძე, ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო შრომა, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1993. გვ. 66.

² იქვე; გვ. 66.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ერთნაირი კოსტუმები მხოლოდ ლირის სამეფოს წევრებს აცვიათ. მათ, ვისზეც ლირის მმართველობა ვრცელდება. ბურგუნდიის მთავარი (გურამ საღარაძე) და საფრანგეთის მეფე (სოსო ლალიძე) ტრადიციულ, მდიდრულ სამოსში ჩაცმულები შემოდიან. მათ კოსტუმებს არავითარი საერთო არა აქვს სასახლეში მცხოვრებ დიდგვაროვანთა სამოსთან.

შექსპირის „მეფე ლირს“ შველიძის შემოქმედებაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს. ასევე, გამოეჩეულია თვით სტურუას სპექტაკლებშიც. სცენოგრაფიული სივრცე გადაწყვეტილია როგორც განზოგადოებული სამოქმედო ადგილი, ხოლო მეტაფორა - „მთელი სამყარო –თეატრია“ განსახიერებულია დეკორაციაში, რომელიც აგრძელებს რეალურ თეატრალურ არეს – რუსთაველის თეატრის დარბაზს, იარუსებსა და სხვა თეატრალური არქიტექტურის კომპონენტებს.

„კლასიკური არქიტექტურის მონუმენტურობა ძლიერდება ამფითეატრის იმიტაციით. ფინალში სცენოგრაფიის პერსონაჟული ფუნქცია სავსებით მჟღავნდება, იარუსების კონსტრუქცია იშლება მაყურებლისაკენ, როგორც ლირის სამყაროს ჩამირული გემი, ხოლო დეკორაციების ამოძრავებული მასები აღიქმება გორდონ კრეგის „ტრაგიკული გეომეტრიის“ გარკვეულ რემინისცენციად“.¹

მაღალი ტრაგედიის პათოსი, რომლითაც „მეფე ლირის“ სცენოგრაფია გამოირჩევა, წარმოაჩენს მხატვრის ტრაგიკულ მსოფლაქმას, მის მცდელობას შემოქმედებითად გაიაზროს წარმავალი ეპოქა, იდეალების მსხვრევა და დასასრულის დასაწყისი.

სპექტაკლში კონცეპტუალურ ხასიათს ატარებს გია ყანჩელის მუსიკა. მას ორი მიმართულება აქვს – სიმღერა-მელოდია და ხმოვან-მუსიკალური რიგი. ლირი-კორდილიას ცნობილი მუსიკალური თემა – სიმღერა „King Lear“, სპექტაკლის პრემიერის შემდეგ ჰიტადაც იქცა, რომელიც

¹ გუნია-კუზნეცოვა ნ., სცენოგრაფიის ტიპთა მსგავსება და განსხვავება რობერტ სტურუას თეატრში, წიგნში „ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე“, თბ., 2005. გვ. 33.

დღემდე პოპულარულია. როცა კომპოზიტორმა ნიკა მემანიშვილმა დამომღერალმა ნატო მეტონიძემ ის ახლებური ინტერპრეტაციით ააჟღერეს, კიდევ უფრო პოპულარული გახდა.

სცენური ხმაურები, ქუხილი, ღმუილი, ზარები – მკაცრ მუსიკალურ კანონებს ეფუძნება. ერთი შეხედვით, ასინქრონული მუსიკალური რიგი, მთლიანად შერწყმულია სპექტაკლის სხვა გამომსახველობით საშუალებებთან. მუსიკალური ხმაურები პირდაპირ უკავშირდება ბედისწერასა და მისტიკურ განწყობას ქმნის. თითქოს დედამიწის წიაღიდან დაძრული ხმები და გია ყანჩელის შექმნილი ხმოვანი რიგი კიდევ უფრო ამძაფრებდა გარდაუვალი კატასტროფის მოლოდინის გრძნობას.

„მეფე ლირში“ ასევე ჟღერს გია ყანჩელის მე-6 სიმფონიის ცალკეული ფრაგმენტები. ეს მუსიკალური თემები და ფრაგმენტები თვალსაჩინოს ხდიან სპექტაკლის საერთო სტილისტურ მიმართულებას და სცენაზე გათამამებული მოქმედების მარადიულ დროში განფენის პრინციპსაც.

გია ყანჩელი „მეფე ლირის“ მუსიკალური გაფორმებისას უარს არ ამბობს სხვა კომპოზიტორთა მუსიკალურ თემებზე, რომლებსაც სპექტაკლში უხვად იყენებს.

წმინდა მუსიკალურ თემებთან ერთად სტურუასა და ყანჩელის სპექტაკლებში დანაწევრებული ბგერები, რიტმული ფაქტურა და როგორც ბუნებრივი, ისე სინთეზირებული და დამუშავებული ხმაურებიც მონაწილეობენ. ამასთან დაკავშირებით, საკმარისია გავიხსენოთ სპექტაკლის დასაწყისში ავისმომასწავებელი ხმოვანი სიმბოლო, რომელიც ადამიანში ჩაბუდებული ველური მხეცის ღმუილს ჰგავს.

ამ ეფექტის მისაღწევად, ყანჩელმა რუსთაველის თეატრის თორმეტი მსახიობი ხმის ჩამწერ სტუდია „მელოდიაში“ მიიყვანა. ამ ისტორიას იხსენებს ნატალია ზეიფასი, რომელიც წერს: „ყანჩელმა მსახიობებს ჩამწერ სტუდიაში თითო შუმერული სიტყვა მისცა თავისი ოპერიდან „და არს მუსიკა...“ (რომელიც სხვათა შორის სტურუას ლიბრეტოზე დაიწერა და მის მიერვე დაიდგა), აუხსნა, როგორ უნდა წარმოეთქვათ ეს სიტყვები, ხოლო შემდეგ ხმის რეჟისორ მიხეილ

კილოსანიძესთან ერთად, მიღებული ხმოვანება პროცესორში გაატარა. დღეს ამ ჩანაწერების მოსმენა კომპოზიტორის „შობის გარეშე ცხოვრების“ ბოლო ნაწილსა და „ღამის ლოცვებში“ არის შესაძლებელი“.

სტურუასა და ყანჩელის მუსიკალური დრამის ერთ-ერთი ყველაზე ქმედითი საშუალება ხან ოდნავ მჟღერი გაგრძელებული ზგერით გაღრმავებული, ხან ერთი და იმავე ზგერის დაჟინებული განმეორებით აზომილი, ხანაც პლასტიკური ეტიუდით „გახმოვანებული“ უსასრულოდ მრავალფეროვანი სიჩუმეა. ის ხან მოსალოდნელი მოვლენების მოლოდინში ირინდება, ხანაც მტრული შემოჭრითა, თუ სასოწარკვეთილების შემახილით ირღვევა.

„ლირის“ ფინალში, სამყაროს დამხობის შემდეგ, უსასრულოდ ხანგრძლივი მდუმარება ისადგურებდა – სცენაზე უბედური მეფე გამოდიოდა, კორდილიას ცხედარს ბაწრით მოათრევდა. ნელა იჩოქებდა და უკანასკნელი მონოლოგის რამდენიმე ფრაზას წარმოსთქვამდა. ამ სულის შემძვრელ სცენას კი ქალის ხმით ნამღერი სრულიად სადა, ჩუმი და ამიტომ, კიდევ უფრო გულის ამაჩუყებელი სიმღერა გასდევდა: „მეფე ლირო, მებრალეები; ო, მეფე ლირო, როგორ მიყვარხარ“.

სპექტაკლის მუსიკალურ პარტიტურაზე საუბრისას, ნატალია ზეიფასი ასკვნის: „რაც მეტი დრო გადის, მით უფრო თვალსაჩინო ხდება სტურუასა და ყანჩელის თეატრის რომანტიკული არსება. – ცოცხალი, მკვეთრად თანამედროვე და ამასთან ნაციონალური და ზოგადსაკაცობრიო ტრადიციათა მთელს კომპლექსზე აღმოცენებული თეატრისა, ხშირად გაშიშვლებული პაროდოქსობისა და დაუნდობლობის მიუხედავად, ამ თეატრს არ ეშინია იყოს ლამაზი, არც იდეალიზმსა და სენტიმენტალობაში მხილებას უფრთხის და კვლავ და კვლავ სიყვარულისა და სიკეთის, მონანიებისა და ცოდვების გამოსყიდვის „მარადიულ“ თემებს უბრუნდება“.¹

მარადიულ თემებს უბრუნდება რობერტ სტურუა სპექტაკლის ფინალშიც, რომელიც რამდენიმე ეტაპისგან

¹ ზეიფასი ნ., სპექტაკლის მელოდია, თარგმ. თ. ბოკუჩავამ, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006. #1. გვ. 58.

შედგება და საგანგებოდაა გაწელილი, ისე, როგორც სპექტაკლის საექსპოზიციო ნაწილი. რეჟისორი ფინალშიც იყენებს გრძელ პაუზას, მუსიკალურ-ხმოვან რიგს, რომელიც ტრაგიკულ ელფერს სძენს სპექტაკლს.

ლირის სამყაროს, სახელმწიფოს საბოლოო დანგრევამდე, საფინალო ეპიზოდს წინ უძღვის ბრძოლის სცენა, როცა ნახევრად ჩაბნელებულ სცენაზე შავ ტანისამოსში გამოწყობილი მებრძოლები ყოველი მხრიდან ხოხვით გამოძვრებიან და სცენის შუაგულისკენ მიემართებიან. ვეება შავი ხოჭოებივით „ხნავენ“ მიწას და შეუპოვარი სიმტკიცით მიცოცავენ ერთმანეთისკენ, რათა სამკვდრო-სასიცოცხლოდ შეებან.

ფინალში, მიწის სიღრმიდან ის საშინელი ხმა ისმის, რომელიც ლირის პირველ გამოჩენას უძღოდა. თანდათან გაძლიერდება, ბიძგების ხმა სცენას ედება. სასახლე ჯერ ირყევა, თეატრის უზარმაზარი თაღები და იარუსები, ვეება სვეტი ადგილს წყდება და თავზე ემხოზა ბრძოლაში დახოცილთ. კვამლი, მტვერი, ნამსხვრევები, ნანგრევები ქვეშ მოიყოლებს ადამიანებს. ეს კოსმიური მასშტაბის ნგრევა საყოველთაო ქაოსის მაუწყებელია.

სპექტაკლის ფინალში ინგრევა არა მხოლოდ ლირის, არამედ „ჩვენი ცხოვრების თეატრიც“, რომელიც თან ჩაიტანს „გულგრილ მაყურებელსაც“. ეს არის კაცობრიობის სულიერი ნგრევის შემამრწუნებელი სურათი, სასტიკი სამსჯავრო, სცენოგრაფისა და რეჟისორის მიერ წარმოდგენილი მხატვრული სიმართლე.

ნგრევის შემდეგ ხანგრძლივი პაუზა იყო, რომლის შემდეგ ისმოდა ლირი – რამაზ ჩხიკვაძის – მრავალფუნქციური დატვირთვით წარმოთქმული ფრაზა: „რა სიბნელეა!..“ ირგვლივ წყვდიადია გამეფებული. ჩაბნელებულ სცენაზე იდგა ლირი, მკვდარ კორდილიასთან ერთად და მიიწევდა ავანსცენისკენ. სამყაროს ნგრევისას სასწაულებრივად გადარჩენილი გმირი თოვით მოათრევდა თავის ბედკრულ ასულს, ავანსცენაზე გამოსული რამაზ ჩხიკვაძე, ჩვილი ბავშვივით კალთაში ჩაიწვენს უსულო ქალს და დარდისგან გაოგნებული და განადგურებული ძლივსღა ამოსთქვამს

უკანასკნელ ფრაზას. ერთი ეს ღილი შემისხენი...“ მავედრებელი კილოთი წარმოთქმული ეს ფრაზა დიდ ემოციურ, ტრაგიკულ მუხტს შეიცავდა, რომელიც მანამდე უცხო არა, მაგრამ იშვიათი (არაპოპულარული) იყო სტურუას რეჟისურისთვის.

საფინალო სცენაში სტურუამ მკაცრად გამორიცხა ყოველგვარი პირობითობა, ირონია და ფარსი. დიდი ემოციურობით წარმოთქმული ფრაზის შემდეგ ლირს საყელოსთან მიჰქონდა ათრთოლებულ თითები – თითქოს ტანჯული სულის გასათავისუფლებლად. წერტილის ნაცვლად ჩნდებოდა მრავალწერტილი. ორივე თითქოს ქანდაკებად გადაიქცეოდა. ეს მიზანსცენა აგებული იყო მიქელანჯელოს „პიეტას“ პრინციპზე, როცა მარიამი დასტირის ჯვრიდან გარდამოხსნილ ქრისტეს.

სპექტაკლი სრულ სიჩუმეში იწყებოდა და სრულ სიჩუმეში, ხანგრძლივი პაუზით მთავრდებოდა. ლირის სიკვდილი არაფრით იყო მინიშნებული. შეესპირული ფინალი – წერტილი, სტურუასთან სულის დამამძიმებელ მრავალწერტილად იქცა. „ეს ტანჯვაა იმის გამო, რომ ერთობ გვიან გამოფხიზლდა იგი, რომ ლირია დამნაშავე ყველა ამქვეყნიურ ტანჯვაში და ყველას სიკვდილში. ლირი, რომელმაც ბოროტებას გაუხსნა კარი, გამონათების ამ მტკივნეულ წუთებში უძლურია რაიმე გამოასწოროს, თავს უშველოს“.¹ ლირს სანდრო ახმეტელიც თავის ინტერპრეტაციაში ცოცხალს ტოვებდა. სტურუას სპექტაკლის ფინალში, ლირს ხელში ეჭირა მკვდარი კორდილია. ტრაგედია მთავრდებოდა არა ლირის სიკვდილით, არამედ მასში ადამიანური გრძნობების გაღვიძებით. ლირი არ კვდება, ის მიდის განწმენდილი, ღმუილით... „ეს უნდა იყოს მისი უკანასკნელი ადამიანური პროტესტი. ლირის სიკვდილი ტრაგედიაში სვამს წერტილს, არკვევს და ამთავრებს ყველაფერს, ჩვენ კი მას არ ვკლავთ. ჩვენ ღიად ვტოვებთ საკითხს თუ რა დაემართება ლირს, მაგრამ ჩვენ ვიცით რომ გაიმარჯვა ლირში ადამიანმა და ეს იქნება სიმბოლური გამარჯვება“², – წერდა სანდრო ახმეტელი.

¹ King Lear from Georgia, newspaper “In Vitrina”, 1990. 18 October.

² სანდრო ახმეტელი, კრებული, თბ., 1958, გვ. 45.

ასე სიმბოლურად გაიმარჯვა რობერტ სტურუას განწმენდილმა ლირმა ბოროტებაზე.

სიკვდილი შექმნილ სიტუაციაში მისთვის შვება და ნეტარება იქნებოდა. სტურუა კიდეც უფრო სასტიკი და დაუნდობელია მეფის მიმართ, ვიდრე სანდრო ახმეტელი, რომელმაც საკითხი ღიად დატოვა. სტურუა კი, ლირის ცოცხლად დატოვებით, კიდეც უფრო ამძაფრებს მისი, როგორც სახელმწიფო მოხელის, მმართველის ცოდვების სიმძიმესა და მის ტრაგიკულობას.

„გაცილებით დიდი ტრაგედია ის არის, როცა რჩები მარტოდმარტო, უნდობლობით და შურით დანგრეულ სამყაროში უსაყვარლესი მკვდარი ასულითურთ“, – ამბობდა სტურუა ერთ-ერთ რადიოინტერვიუში (რომელიც 1990 წელს გადაიცა საქართველოს რადიოს ეთერით). ამ განცხადებიდან კი, ამოცნობილია სტურუასეული ლირის ტრაგედიის არსი – იმედგაცრუებისა და ტანჯვის გზით მისვლა თვითშემეცნებამდე.

„სამყაროს, რომლის პირისპირაც რჩებიან ცოცხალი ლირები (ახმეტელი, სტურუა), პოლარულად განსხვავებულია, ამიტომაც სხვაგვარ ასოციაციებს აღძრავს სტურუას „მეფე ლირის“ ფინალი. სულ სხვა სინამდვილის პირისპირ რჩება რ. ჩხიკვაძის ლირი, თითქოს მიწა იძრა, დიდმა ქარიშხალმა გადაიარა, ცოდვილ მიწაზე ატომური ბომბი აფეთქდა. როცა რამაზ ჩხიკვაძის ლირი კორდილიას მიათრევს, გეგონება თითქოს ჩვენსავე ავკაცობის მსხვერპლს გვიბრუნებს. სწორედ იქ, იმ ზღურბლთან შეჩერდება ის სცენასა და პარტერს რომ ჰყოფს ერთმანეთთან, მაგრამ ეს შეჩერება არაფერს არ ცვლის. აზრი არ ჩერდება. საზოგადოება ვერ გათავისუფლდა მორალური პასუხისმგებლობისგან, რაკიჯამბაზების თეატრში მოხვდა. თეატრის ერთ მხარეს შეძრული, განადგურებული ლირია, მეორე ნაპირზე მაყურებელი. მოხდა კი სულიერი განწმენდა? როდემდე გაგყვება სულიერი ღელვა? მაყურებელი დაუნდობელი სინამდვილის წინაშე აღმოჩნდებოდა¹, – რიტორიკულად კითხულობს თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე სპექტაკლის ფინალიდან გამომდინარე და ღიად, უპასუხოდ

¹ კიკნაძე ვ., ადამიანის დაბადება, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, #4, 1987. გვ. 23.

ტოვებს, არა იმიტომ რომ მას და მაყურებელს პასუხები არა აქვთ, არამედ იმიტომ, რომ მარადიულ პრობლემებთან გვაქვს საქმე, რომელიც მუდამ გადაუჭრელი დარჩება.

თეატრმცოდნე ვახტანგ ქართველიშვილს მიაჩნდა, რომ ლირი სტურუას ინტერპრეტაციაში ცოცხალი უნდა დარჩენილიყო. „გაევლო მოწამებრივი გზა და ტანჯვაში აღეხილა თვალები. ამ აქტის განსახორციელებლად რამაზ ჩხიკვაძის გმირი თითქოს ბრუნდება ბავშვობაში. მხოლოდ ბავშვურად ცნობისმოყვარე ლირს შეიძლებოდა გასჩენოდა კითხვა „მაინც რა იწვევს ჭექა-ქუხილს?“, სპექტაკლში იგი თანდათან ახალგაზრდავდება კიდეც, ფიზიკურადაც თანდათან უფრო მხნედ გამოიყურება – თუ პირველად გამოფრატუნდა სცენაზე, მერე ხელჯოხზე ამხედრებულიც კი დარბის“.¹

ფინალთან დაკავშირებით მოსაზრებას გამოთქვამს სადისერტაციო ნაშრომში მანანა გეგეჭკორიც, რომელიც თვლის, რომ სტურუამ ლირის ცოცხლად დატოვებით განაჩენი მის მიმართ კიდეც უფრო მძიმე და სასტიკი გახადა, ვიდრე თავად შექსპირმა. „ლირმა საკუთარი თვალით ნახა, როგორ განადგურდა ყველაფერი, რაც მისმა მმართველობამ შექმნა. ჩადენილი დანაშაულის სიმძიმე მას აწვება მხრებზე, ამაზე საშინელი ალბათ აღარაფერია. თავისთავად ცხადია, რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს ამგვარი აზრით გამსჭვალულ სპექტაკლს ქართველი მაყურებლისათვის, რომელმაც საკუთარ თავზე იწვნია ხანგრძლივი ტოტალიტარული რეჟიმის მთელი სიმძიმე და რომლის სავალალო, ტრაგიკულ შედეგებს დღესაც განიცდის ჩვენი საზოგადოება“.² ლირისთვის სიკვდილი შვება უფრო იქნებოდა, ამიტომაც რეჟისორმა მისი ხვედრი იქამდე დაამძიმა, რომ მაყურებელს გულწრფელად ებრალება და თანაუგრძნობს ერთ დროს დესპოტ და ბოროტ მმართველს, რომელიც უკეთილშობილეს ადამიანად ჩამოყალიბდა.

¹ მუმლაძე დ., რამაზ ჩხიკვაძე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #2, 2008. გვ. 38.

² გეგეჭკორი მ., ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის 60-70-იან წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში, (სადისერტაციო შრომა, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1993. გვ. 68.

ლირის გლობალური ტრაგედია ადამიანთა მოდემის აპოკალიფსურ ხილვად იქცევა. საფინანსო სცენის ამგვარად გადაწყვეტა შექსპიროლოგ ნიკო ყიასაშვილს რობერტ სტურუას მორიგ ბრწყინვალე მიგნებად მიაჩნია. ასეთი მძიმე ტრაგიკული ფინალის გამო თვლიდნენ კიდევ კრიტიკოსები, რომ „მეფე ლირი“ სტურუას ყველაზე პესიმისტურის სპექტაკლი იყო. მას 1987 წლამდე ასეთი პესიმისტური განწყობილების სპექტაკლი მართლაც არ დაუდგამს.

თეატრალურ კრიტიკაში დომინირებს მოსაზრება, რომ „მეფე ლირი“ აჯამებს და ასრულებს სტურუას შემოქმედების ხანგრძლივ პერიოდს. თავად რეჟისორი კი „მეფე ლირს“ თავისი შემოქმედების ახალ ეტაპად იხსენიებდა, თუმცა დღევანდელი გადასახედიდან მიაჩნია, რომ „ლირში“ თავს იყრის მისი შემოქმედებითი მიღწევები და იკვეთება ახალი მხატვრული პერსპექტივები.

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებულ ინტერვიუში რობერტ სტურუა ამბობს: „ჩვენ ყველაფერი, რაც წინა ათი წელი ვაკეთეთ, უნდა დავივიწყოთ და ახალი შევქმნათ, რადგან ის მოძველდა და მაყურებელს აღარ აღელვებს“.¹ ეს განცხადება რეჟისორმა 1983 წელს გააკეთა, ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც „მეფე ლირზე“ მუშაობა დაწყებულიც არ ჰქონდა. ამ იდეას ავითარებს თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წიგნში „რეჟისორი რობერტ სტურუა“: „მეფე ლირი“ აჯამებს ყოველივეს, რაც აქამდე იწოდებოდა, როგორც „სტურუას თეატრი“ და ამავე დროს, თვისობრივად აახლებს და აფართოებს მის თვალსაწიერს. ამ სპექტაკლში იგი მოგვევლინა, როგორც ორგანულად გამაერთიანებელი თითქოსდა ურთიერთგამომრიცხავი თეატრალური ესთეტიკის მატარებელი რეჟისორი. ამ თვალსაზრისით, მისი პოლიფონიური სპექტაკლი უფრო შორს მიდის, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. იგი ისევ ძველი სტურუაა – ტრაგი-კომიკური, ტრაგი-ფარსული პირობითობით, პარადოქსული ხედვით, ავტორისეული ტექსტის თეატრალური ქვეტექსტით. მეორეს მხრივ, კი ახალი სტურუა, რომელიც რეალისტის თვალით, ღრმად

¹ ვერგასოვა ი., საუბარი რობერტ სტურუასთან, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1983. #12. გვ. 115.

იმზირება ადამიანის შინაგან სამყაროში, მის სულს ეძებს, ქცევის ფსიქოლოგიურ ლოგიკას და მოტივებს, გვიჩვენებს პიროვნულ ტრაგედიას, მისი სულის რღვევას და აღორძინებას. სამყაროს მასშტაბი ადამიანურ მასშტაბამდეა დაყვანილი, ხოლო ადამიანის სულის მოძრაობა კოსმიურ მასშტაბამდეა გაზრდილი. აქ ადამიანის გონისა და სულის ტრაგედიის შემადრწუნებელი სურათია დახატული სამყაროს ქაოსური ნგრევის ფონზე.¹ გაზეთი „Korriere Del La Sera“ წერდა: „რუსთაველის თეატრმა ყველასგან მიტოვებული ლირი კი არ წარმოადგინა, არამედ გვიჩვენა კრიზისი, როცა სამეფო ხელისუფლების დაკარგვასთან ერთად ნათლად ჩანს შინაგანი ძალაუფლების სისტემის მოშლაც“.²

სწორედ ეს მოტივი იყო მთავარი სტურუას სპექტაკლში. მან მოახერხა ფართო მასშტაბში გადმოეცა და გაეზრებინა ლირის ტრაგედიის არსი. თუ ევროპაში მისი წინამორბედი სახელოვანი რეჟისორები ლირს, „ყველასგან მიტოვებულს“, ხატავდნენ, მხოლოდ სტრელერის სპექტაკლში შეინიშნება ამ მითის მცირედი ნგრევა-ტრანსფორმაცია, ევროპულმა თეატრმა, კერძოდ კი, ქართველმა რობერტ სტურუამ მხოლოდ XX საუკუნის მიწურულს შეძლო ლირის ისტორიის ახალი მითის შექმნა.

ლირის ისტორია რომ მითოლოგიზებულია, ამ დასკვნამდე „მეფე ლირის“ პრემიერიდან 17 წლის შემდეგ მივიდა თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე, რომელმაც 2004 წელს გამოაქვეყნა წიგნი „ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე“, რომელშიც წერს: „სტურუას ლირის ტრაგედია დროით არის შემოსაზღვრული. იგი მითოლოგიურ ეპოქაში შეიძლება მომხდარიყო და შეიძლება მოხდეს დღესაც, ამას მოწმობს დეკორაციაც და თავად რეჟისორის გააზრება შექსპირის პიესისა“.³ მითოლოგიურ ნაკადზე, სპექტაკლის მითოსურ ხასიათზე მიუთითებდნენ სხვა თეატრმცოდნეებიც. დალი მუმლაძეს მიაჩნდა, რომ მითი სტურუას სპექტაკლში დროის სივრცეში ექცევა, კონკრეტულად კი: „მითოსური დრო

¹ გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997. გვ. 383.

² გაზეთი „კორიერე დელ ლა სერა“, 1990, # 18. (დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში).

³ გურაბანიძე ნ., ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004. გვ. 230.

სტურუას კარნავალური თეატრის დროა“.¹ ჩემი აზრით კი, სპექტაკლში მითურობა დროის ფაქტორს სცილდება და უფრო ფართო განზომილებიან მასშტაბში გადადის. თავად ამბავი ატარებს მითოლოგიურ ხასიათს, შექსპირის ტრაგედია უძველესი მითის თანამედროვე გააზრებაა. თუ საკითხს თანამედროვე კვლევის მეთოდოლოგიით მივუდგებით, აღმოვაჩენთ, რომ სტურუამ „მეფე ლირის“ სახით, შექსპირის ლიტერატურულ მითზე (ანუ ამბავზე, სიუჟეტზე) დაყრდნობით ახალი, XX საუკუნის მოდელის თეატრალური მითი შექმნა და ეს პროცესი მას არ დაუწყია, რეჟისორმა მხოლოდ გააგრძელა და მაღალმხატვრულ სიმღელემდე აიყვანა მითის ტრანსფორმირებით და მისეული ვერსიით.

ლირის მითი შექსპირამდეც არსებობდა. ამას ადასტურებს წერილობითი წყაროები და გამოკვლევები. შექსპირმა მითის ახლებური ლიტერატურული და სავარაუდოდ, თეატრალური ვერსია შექმნა. რამდენიმე საუკუნე დასჭირდა „მეფე ლირის“ თემის ახლებურ დამუშავებას. ეს XX საუკუნეში ედვარდ ბონდმა თავისი „მეფე ლირით“ მოახერხა, ხოლო სტურუამ ცნობილი მითოლოგიური სიუჟეტის სრულიად განსხვავებული თეატრალური ვერსია შექმნა, რომელმაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა არა მხოლოდ ქართულ თეატრში მიმდინარე შემოქმედებით პროცესებზე, არამედ მთელი საბჭოთა კავშირის პოლიტიკური ცხოვრების სარკვე გახდა. უფრო ზუსტად, სტურუას სპექტაკლში აირეკლა საბჭოთა კავშირის უახლესი პერსპექტივა – მისი ნგრევის დასაწყისი.

მართალია, რობერტ სტურუა თავისი რეჟისურით შორს დგას ლირიზმისგან, მაგრამ „მეფე ლირი“ აღმოჩნდა XX საუკუნის 70-80-იანი წლების ძიებების ყველაზე ლირიკული, სენტიმენტალური სპექტაკლი. სწორედ „მეფე ლირია“ ის ერთადერთი წარმოდგენა, რომელშიც რეჟისორი ლირიკული ნაკადის შემოდინებისას არ მიმართავს გროტესკს და ირონიას. ამ სპექტაკლში თანაბარი ძალით შეერწყა ერთმანეთს თეატრალური პირობითობა და რეალიზმი, ლირიზმი და გროტესკი...

¹ გურაბანიძე ნ., ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004. გვ. 230.

რას წარმოადგენს „მეფე ლირი“ რობერტ სტურუასათვის? – სვამს კითხვას თავის სტატიაში თეატრმცოდნე ანნა ობრაზცოვა – და იქვე პასუხობს: „პერიოდის დასრულებას მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში და ახლის დასაწყისს. „მეფე ლირი“ რობერტ სტურუას ყველაზე პოლიფონიური, მრავალპლანიანი ნამუშევარია. მასში არ მეორდება ძველი, იგრძნობა ახალი ესთეტიკის, ახალი იდეების ძიება, სპექტაკლი თავიდან ბოლომდე ექსპერიმენტულია. იქ, კი სადაც ექსპერიმენტია, გარდაუვალია ანგარიშში შეცდომა და ცალკეული ჩავარდნები, მაგრამ ამასთან ერთად, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მთავარი – შექსპირის ამ ყველაზე პირქუშ ტრაგედიაში სტურუამ მაინც იპოვა პატარა, მაგრამ დამაბრმავებლად ნათელი სხივი – კორდილია. დღევანდელი სინამდვილიდან მოსული ულტრა თანამედროვე გოგონა, რომელიც მზადაა ნებისმიერი გზით შთაბეროს ლირს ახალი ცხოვრება, თუნდაც საკუთარი სიცოცხლის ფასად“.¹

„მეფე ლირს“ სტურუას ახალი პოლიტიკური თეატრის დასაწყისად თვლიდა ვახტანგ ქართველიშვილი. კრიტიკოსს მიაჩნდა, რომ რეჟისორმა გარდა იმისა, რომ სპექტაკლში თავი მოუყარა პოლიტიკური თეატრის ძიებებს, გამოკვეთა ახალი პერსპექტივები ამ მიმართულებით: „მეფე ლირი“ ჩემთვის სტურუას არსებული თეატრალური მოდელის სამომავლოდ გათვლილი „ახალი რედაქცია“, „მეფე ლირში“ ვხედავ ყველა იმ რეჟისორულ მიგნებათა, თუ მიდრეკილებათა თავმოყრასა და კონდენცირებას, რაც „ლირამდე“ პრაქტიკაშიც იყო განხორციელებული და გაცხადებული“.²

ამ მოსაზრების გასამყარებლად ავტორს მოჰყავს კონკრეტული მაგალითები: მარინა კახიანის (კორდილია) და ვანო გოგიტიძის (კორნუოლი) კოსტუმები, მუნდირი ასოციაციას აღძრავდა კრეონტის კოსტუმთან, ჟან ანუის „მედეაში“. ასევე სპექტაკლის კვამლიან ფინალთან იწვევს ასოციაციას „ლირის“ ფინალში ამონაბოლქვი ბოლი,

¹ ობრაზცოვა ა., შექსპირის ინგლისი რობერტ სტურუას თეატრალური თვლით, #4, 1988. გვ. 66.

² ქართველიშვილი ვ., მუშლაძე დ., „ლირის თეატრი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, 1987. გვ. 20.

დარბაზშიც რომ გადმოდიოდა, ასევე სამეფო გვირგვინის განსაკუთრებული მხატვრული ფუნქცია სტურუას სპექტაკლებში „ყვარყვარე“, „რიჩარდ III“. გარდა ამისა, სტურუას შემოქმედებაში უკვე მუდმივად მოქმედი „ბრეტის ფენომენი“ „ლირშიც“ ცხადად იჩენს თავს მაშინ, როცა ედმუნდის დრო დგება და ახლა იგი იწყებს თავისი სპექტაკლის გათამაშებას „ლირის სადისტურ თეატრში“ (ედმუნდი ზონგით იწყებს).

სტურუას თეატრალური სამყაროსთვის უცხო არ იყო გამიზნული ჟანრული ეკლექტიზმი, როცა ერთმანეთის პარალელურად, ერთდროულად არსებობს ფარსი და გროტესკი, ირონია და სარკაზმი, კლოუნადა და ექსცენტრიადა, რომელიც ერთ მხატვრულ მთლიანობას ეყრდნობა და რომელიც ამ სპექტაკლში კიდევ უფრო გამდიდრებულია, ერთგვარი ფსიქოლოგიზაციით, რაც განსაკუთრებით ნათლად რამაზ ჩხიკვაძის მიერ შექმნილ ლირის მხატვრულ სახეში იკითხება. მის სპექტაკლებში და მათ შორის, „მეფე ლირშიც“ მთავარი გმირები ტირანები არიან, რომლებიც კონკრეტულ ასოციაციებს აღძრავენ რეალურ ისტორიულ ფიგურებთან, მის თანამედროვე პოლიტიკურ ლიდერებთან. სტურუა ქმნის კონკრეტული პერსონიდან ზოგადს, გლობალური მასშტაბის სახე-სიმბოლოს, ერთგვარ ტიპაჟს.

მიუხედავად იმისა, რომ სტურუა შექსპირის „მეფე ლირის“ დადგმისას, ისევე როგორც „რიჩარდში“, მიჰყვება სიუჟეტურ ხაზს, თვალშისაცემია შექსპირის პიესიდან გარკვეული, მნიშვნელოვანი „გადახვევები“. პირველ ყოვლისა, ეს ეხება შემდეგ პერსონაჟებს: ლირს, მასხარასა და ედმუნდს.

რობერტ სტურუამ უარი თქვა ეპიზოდზე, როცა ედგარი ანონიმურად, დარბაზში, რაინდული რიტუალის ზუსტი დაცვით ორთაბრძოლაში გამოიწვევს გლოსტერის ბუმს. ეს მომენტებიანი ეპიზოდი არ დაუთმია თითქმის არც ერთ რეჟისორს, მათ შორის, პიტერ ბრუკსა და ჯორჯო სტრელერს. მართალია, ამით სტურუა სულაც არ შეეცადა კონფლიქტის ტრაგიკული არსის განეიტრალებას, მაგრამ ედგარისა და ედმუნდის ურთიერთობაში მიზანშეწონილად არ ჩათვალა

მათი დუელი.

ინტერპრეტირებულია მასხარას მხატვრული სახეც. იგი თითქოს კვდება კიდეც და თან არ კვდება. ამავე დროს, კლავს ლირი, შემდეგ ცოცხლდება. რა თქმა უნდა, მიდგომა ამ პერსონაჟისადმი პირობითი და სიმბოლურია. მასხარა სიმბოლური სიკვდილის შემდეგ, სცენიდან გადის, როგორც თვალახელილი, ადამიანური ტრაგედიის სიმალემდეასული ლირისთვის ზედმეტი შინაგანი „სატირული ხმა“, ერთგვარი სიმართლის დესპოტი, მეფის შექსპირისეული ევოლუციის განვლილი ეტაპი.

პიესაშიც და სპექტაკლშიც მასხარა უჩინარდება მისიის შესრულების შემდეგ. თუკი შექსპირის ტრაგედიის მიხედვით, მასხარა თავის ფუნქციას მოწიწებით და იერარქიული კანონების დაცვით ასრულებს, სტურუასთან იგი თავზედი ბიჭია, რომელიც გაცილებით თამამია, ვიდრე პიესაში.

ვახტანგ ქართველიშვილისთვის მასხარა ლირის ერთ-ერთი ჰიპოსტასია, ისე როგორც გლოსტერი. მკვლევარი იქვე აზუსტებს: „მისი ალტერ ეგო კი არა, მაინც დამოუკიდებელი, ცალკე სახეა. ის სიბრძნისა და სიკეთის ნიღაბია, რომელსაც მხოლოდ ჯამბაზური სახით ძალუმს არსებობა ცოდვილ სინამდვილეში“.¹ სპექტაკლში ლირი კლავს მასხარას. ამ ფაქტს მოტივაცია აქვს. მასხარამ სიმართლის თქმის ზღვარს საგრძნობლად გადააჭარბა (გადაამლაშა კიდეც). თუ მასხარა ლირის ალტერ ეგოა, მისი მკვლელობა ლირის თვითმკვლელობის სიმბოლური აქტიცაა.

„ლირი მასხარას მაშინ კლავს, როცა თვითმკვლელობა ვერ განახორციელა და თავის თავს სიცოცხლე მიუსაჯა, რათა ბოლომდე გაეწვო ცოდვის გზა. მასხარა კი გათავისუფლდა ამ მძიმე ხვედრისაგან“.²

რამაზ ჩხიკვაძის ლირმა აგონიის ჟამს „მოკლა“ მასხარა, მაგრამ ამ აგონიის მიღმა სრული სისავსით წარმოსდგა თავად ლირის გამოფხიზლების პროცესი და ამდენად, მასხარას სიფხიზლე – რეალობა თავის აუცილებლობას

¹ ქართველიშვილი ვ., მუმლაძე დ., „ლირის თეატრი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, 1987. გვ. 26.

² იქვე; გვ. 26.

კარგავს. მართალია, პიესაში ლირი მასხარას არ კლავს, იგი უჩინარდება, მაგრამ სტურუა არ არღვევს შექსპირის სიუჟეტურ კომპოზიციას, უბრალოდ გვთავაზობს ლოგიკაზე დაფუძნებულ მეტაფორულ, მხატვრულ ფორმას, ლირის მიერ მასხარას ნამდვილ მოკვლას.

ლირისა და მასხარას ურთიერთობა სტურუას სპექტაკლში მრავალგვარ ასოციაციას აღძრავს. რამაზ ჩხიკვაძისა და ჟანრი ლოლაშვილის შესრულებაში იოლი შესამჩნევია, რომ ლირს მოზებრდა მასხარას ზედმეტი სიმართლე, ყელში ამოუვიდა არსებულ რეალობასთან შეჯახებების ციკლის მასხარასეული გაანალიზება, რადგან იგი სრულიადაც არ არის მიჩვეული სიმართლის პირდაპირ მოსმენას. ლირი იმ ერთადერთსაც კი არ პატიებს „ენის ტლიკინს“, ვისაც ეს ევალეზოდა და მეფე ამისათვის ადრე არასოდეს უჯავრდებოდა.

მასხარას სიმბოლური მკვლელობის (და არა გარდაცვალების) შემდეგ, იგი დგება და შექსპირის ცნობილ 66-ე სონეტს წარმოთქვამს. პარადული პარაფრაზისავით ესვრის მაყურებელს „ზონგს“ (აი, ბრეხტის ფენომენის კიდევ ერთი გამოვლინება). ის ცოცხლდება, რადგან აუცილებლად უნდა დაბრუნებულიყო, ვინაიდან, შესაძლოა ყველგან არა, მაგრამ ყოველთვისაა.

რობერტ სტურუას სპექტაკლში ახალგაზრდა, ენერგიით სავსე მასხარა ხშირად თვლემს – მას დიდი ჯაფა ადგას, ქანცი გააცალეს. მძიმეა მისი პროფესია, სამუშაო არანორმირებულია, როცა სურთ, მაშინ უხმობენ, ბევრს ართმევენ და ძალიან ცოტას, ან თითქმის აღარაფერს აძლევენ. თუმცა, მასხარა სპექტაკლში, როგორც პიესაში, ლირის ბოლომდე ერთგულ მეგობრად რჩება.

სპექტაკლში იყო სცენა, რომელშიც ლირი ცდილობდა თავი მოეკლა, მაგრამ არ კვდებოდა. სრულიად მარტომყოფი ეგებებოდა ხვედრს. მასხარას კი, რომელმაც სიკვდილს გადაარჩინა, სამეზის უყრიდა დანას. სცენა მრავალგვარი ინტერპრეტირების შესაძლებლობას შეიცავდა, მაგრამ მთავარი, ალბათ მაინც ის იყო, რომ ლირი სატანჯველისაგან ათავისუფლებდა თავის ყველაზე ერთგულ ქვეშევრდომს. ის კი ჯერ გაოცებული, მაგრამ მალევე მოვლენის არსს ჩამწვდარი,

საჩუქარივით იღებდა სასჯელს.

ეს აქტი, ისე როგორც პიესაში გათამაშებული ქარიშხალი, ლირის „დაჭრილი გონების“, მისი კოსმიური, ფანტასმაგორიული წარმოსახვების ანასხლეტს წარმოადგენდა. ცოტა ხანში მასხარა, ფეხზე წამოიჭრებოდა და ცალ ხელსა და ფეხზე შემდგარი, რიტმული ხტუნვა-ხტუნვით ტოვებდა სცენას.

ლირის თავისთავადი, ტრაგიკული ხასიათი ამავე დროს, პროექცირებული იყო სხვა გმირებში. ისინი, როგორც სარკის ნამსხვრევები, ლირის ყველაზე ცუდ თვისებებს ირეკლავდნენ. ეს პერსონიფიცირებული თვისებები, რომლებიც გარკვეულ დრომდე ნიღბების ქვეშ იყო მიმაღული, ლირისთვის ერთბაშად საცნაური ხდება. იგი ცხოვრების ბოლოს, თითქოს აგროვებს დამსხვრეული სარკის ნაწილებს და შიგ საკუთარ თავს იცნობს. გამოფხიზლება საშინელია, რადგან განახლებული სულიერი ცხოვრებისთვის აღარც ძალა აქვს და აღარც დრო.

„პარალელიზმის“ საკითხი სტურუას „მეფე ლირში“ მაქსიმალურადაა დაცული. უფრო მეტიც, ლირის და გლოსტერის ტრაგედიას სპექტაკლში ყველაზე დიდი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული და ამ აშკარა ანალოგიით ორგანულად ერწყმის გლოსტერის ისტორია ლირის ბედს და ამით, კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის შექსპირის ტრაგედიის ზოგადობის იდეას.

„თუ კი შექსპირთან გლოსტერი „უდანაშაულოდ დამნაშავეა“ მასზე თავსდამტყდარ უბედურებებსა და ტანჯვაში, სტურუას სპექტაკლში მისი მოწამეობრივი წილხვედრი საკვებით არის განპირობებული იმ „სულიერი მემკვიდრეობით“, რომლითაც მან ასე უხვად დააჯილდოვა თავისი უკანონო ვაჟი“.¹

გლოსტერის ხაზი სპექტაკლში მთლიანად არის შენარჩუნებული, რაც უჩვეულოა რობერტ სტურუასათვის. იმავეს აღნიშნავენ თეატრმცოდნეები: ნოდარ გურაბანიძე, ნათელა არველაძე, დალი მუმლაძე, ვახტანგ ქართველიშვილი

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე. წერილი II, ჟურნ., „თეატრი და ცხოვრება“, #5, 1988. გვ. 75.

და სხვები. პირველად ეს პასაჟი ევროპაში ჯორჯოსტრელერმა გამოიყენა და ამით ხაზი გაუსვა შექსპირის პარალელიზმის ხერხს „მეფე ლირში“.

სპექტაკლში „ლირის თეატრი“ თავიდანვე იწყება. ხანგრძლივი პაუზის დროს, სწორედ მთავარ რეჟისორს, ლირს ელოდებიან და ლირიც იწყებს თამაშს. იგი გარშემომყოფებს ამასხარავებს. სამეფოს განაწილების ეპიზოდში თავს იმკვდარუნებს და სკამზე ჩამომჯდარი, თავს უმწეოდ ჩამოაგდებს. როცა გამყინავსიჩუმეში კენტი (მურმან ჯინორია) და კორდილია (მარინა კახიანი) მიუახლოვდებიან, მკლავს აუწევენ, რათა შეამოწმონ, რა მოუვიდა მეფეს, ლირი თვალს გაახელს და სარკასტულად გაიცინებს.

სამეფოს განაწილების თემა, სტურუას გადაწყვეტილი აქვს, როგორც დამცინავი ტაკიმასხარაობა. ლირს მიუფურთხებია, თუ რას განიცდიან სინამდვილეში მისი ქალიშვილები. ხანდაზმული დიქტატორი დარწმუნებულია, რომ მის გარემოცვას სხვა არაფერი შეუძლია, სპექტაკლის მორჩილად დასრულების გარდა.

„ლირი იმიტომ როდი ყოფს სახელმწიფოს, რომ დარწმუნებულია თავის განსაკუთრებულ, ძალაუფლების ატრიბუტებისაგან დამოუკიდებელ ადამიანურ ფასეულობაში, იგი უბრალოდ დაიღალა, მოზეზრდა და რაც მთავარია, მტკიცედ სჯერა, რომ მისმა ტერორისა და წვრთნის სისტემამ იმდენად დააძაბუნა ხელქვეითნი, რომ გვირგვინის გარეშე მათთვის სამუდამო მბრძანებლად დარჩება. მას არწმუნებენ ამაში მისი „მოწაფეებივით“ სადა კოსტიუმებში გამოწყობილი შვილები“.¹

„გაყოფის“ სცენა მისი ინიციატორის სულიერი არსის მკაფიო მანიფესტიცაა. აუცილებელია, რათა საბოლოოდ დარწმუნდეს, რომ ადამიანებში მის მიერ ჩადებული აზრისა და ქცევის პროგრამა შეუფერხებლად მოქმედებს. ლირს გარკვეული პერიოდი დასჭირდა, რომ ბოლომდე უარეყო ძალაუფლება და სამეფო ტახტიდან მიწაზე დაშვებულიყო. როდესაც დაინახა, რომ მისმა შექმნილმა სახელმწიფო მანქანამ ადამიანები სულიერ გახრწანამდე მიიყვანა,

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #5, 1988. გვ. 75.

შეძრწუნდა, თუმცა უკვე გვიანი იყო.

ლირის გამოფხიზლება ჭექა-ქუხილის ეპიზოდში ხდებოდა. სწორედ, ბუნებრივმა სტიქიამ გამოაფხიზლა საბოლოოდ და შეძრა მისი სული, მოახდინა მისი მეტამორფოზა.

„გამოფხიზლებულ ლირს თავის თავისა თვითონ უკვირს, იმდენად ჩამკვდარი იყო მასში ადამიანური გრძნობები. სასოწარკვეთილი მოხუცი რაღაც მომენტში თავის ჩამოხრჩობასაც ლამობს, მაგრამ ამასაც ვერ ახერხებს. თანდათან გრძნობს, რომ შებრალების უნარიც ჰქონია, თანაგრძნობისაც, მოყვასის სიყვარულისაც. თუ შეიძლება ითქვას, მისი „მოჩვენებითი“ სიგიჟეც თითქოს თამაშია, ოღონდ ამ „წარმოდგენაში“ უკვე ადამიანური სიბრძნით აღსავსე ლირი მონაწილეობს. უნდა ითქვას, რომ ეს სცენა რამაზ ჩხიკვაძის ერთ-ერთი საუკეთესო მონოლოგია, იგი მაღალმხატვრულ ხარისხში და დიდი ოსტატობით შესრულებულია“.¹

სწორედ ჭექა-ქუხილის შემდეგ სცენაში, ლირი უფრო მრისხანე და ძლიერი ხდება. თითქოს, კიდევ უფრო გაახალგაზრდავდა. ის მონუმენტურ მხატვრულ სახედ გადაიქცევა. მაყურებლისა და ბუნებრივი სტიქიის წინაშე ღირსეულ მეტოქედ წარმოსდგება.

რამაზ ჩხიკვაძის შესრულებაში, უწინარეს ყოვლისა, ყურადღებას იპყრობს „გარდასახვისა“ და „გაუცხოების“ დიდოსტატური შეერთება. იგი გვიჩვენებდა ლირის გარდასახვის ცალკეულ ეტაპებს – ცინიკოსი, დესპოტი ხელისუფალიდან ტრაგიკულ ადამიანამდე.

ლირის გარეგნობა, პლასტიკა, ქესტები თუ ინტონაციებ ჯერ არსად არ ამხელდა ამ ახირებული მმართველის დესპოტურ ბუნებას და ეს კონტრასტი კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებდა სცენაზე გათამაშებული მოვლენების მნიშვნელობას.

როგორც კი უმცროსი და უსაყვარლესი ქალიშვილი, უარს ამბობდა მამისადმი სიყვარულის დადასტურების ყალბ

¹ გეგეჭკორი მ., ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო შრომა, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1993. გვ. 67.

რიტუალზე, ასე ოსტატურად რომ შეასრულებს „მორჩილმა“ უფროსმა ქალიშვილებმა, ლირი შმაგდებოდა. მისთვის წარმოდგენელი იყო კადნიერება, ნებიერა კორდილიას დაუმორჩილებლობას რომ მიაწერდა აღმფოთებული მონარქი. აქედან მოყოლებული, იწყებოდა კიდეც, როგორც მის მიერ შექმნილი სახელმწიფო სისტემის დაშლა, ისე თავად ლირის გამოფხიზლება.

სპექტაკლი გაჯერებული იყო სცენებით, რომლებშიც მსახიობი შესრულების ხარისხით ახერხებდა მაყურებლის შეძვრასა და მასში თანაგრძნობის განცდის გავლივებს.

ვახტანგ ქართველიშვილი წერს: „ჩხიკვაძის ლირს უნდა გაეცლო ის გზა, რომელიც პიროვნებად ქცევის აუცილებლობას დაადასტურებდა და მხოლოდ ამ სიმაღლეზე ასულს ექნებოდა უფლება წყევლა აღევლინა „შეგაჩვენოთ უფალმაო“.¹ რამაზ ჩხიკვაძის ლირს აღელვებდა არა იმდენად მისი პიროვნული ტრაგედია, რამდენადაც ტრაგიზმი იმ ყოფისა, რომელშიც დანთქმული იყო მის მიერ ნაგები სამყარო, სადაც უსამართლობა, შიში, სიცივე და შიმშილი გამეფებულიყო. სპექტაკლში იყო სცენა, სადაც ლირი ცდილობდა თავი მოეკლა, მაგრამ იგი ცოცხალი მარტო რჩებოდა განსაცდელის პირისპირ. სულით ხორცამდე შეძრული იმითი, რაც ნახა, რაც თავს გარდახდა და რამაც შეშალა კიდეც. სპექტაკლის ფინალში, ავანსცენაზე თოკით გამოთრეულ, უკვე მომხრჩვალ კორდილიას ვედრების აღუწერელი ინტონაციით მიმართავდა: „ერთი ეს ღილი შემიხსენი“, მაგრამ სულის მოსათქმელი დრო აღარ რჩებოდა... კვლავ გაისმოდა სპექტაკლის დასაწყისში გაჟღერებული ახალი აპოკალიფსის ძველი ხმები და ინგრეოდა კიდეც სცენაზე შექმნილი მონუმენტური ნაგებობა.

სტურუას სპექტაკლში აპოკალიფსურმა და წინასწარმეტყველურმა ფინალმა შეძრა საბჭოთა საქართველოს მაყურებელი. თბილისის შემდეგ, პირველად სპექტაკლი მოსკოვში აჩვენეს.

სტურუას „მეფე ლირი“ მრავალგვარ ფიქრს და

¹ ქართველიშვილი ვ., მუშლაძე დ., „ლირის თეატრი“, ჟურნ., „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, 1987. გვ. 22.

ასოციაციებს აღძრავდა. საგრძნობლად გაფართოვდა სტურუას პოლიტიკური თეატრის აზრობრივ-სანახაობითი მეტაფორათა მასშტაბებიც. მთავარი სპექტაკლში ის იყო, რომ რეჟისორი შექსპირის ტექსტს კითხულობდა, როგორც წინასწარმეტყველების უდიდეს წიგნს, რომელშიც ნაწინასწარმეტყველები იყო – მსოფლიოს გზის აზნევა და მისი წონასწორობის დაკარგვა.

„მეფე ლირის“, ამ დიდი მნიშვნელობის მქონე სპექტაკლის პრემიერიდან ლამის სამმა ათეულმა წელმა განვლო, მაგრამ მასში დასმული პრობლემები ახლაც მეტად აქტუალურია, მიუხედავად იმისა, რომ თავად საზოგადოება საკმარისად გამოფხიზლებულია, „აგრესიულად მორჩილი უმრავლესობის“ სტატუსს აშკარად არ ეგუება და მაინც...

„ქართულმა მეინსტრიმმა არა ერთი სპექტაკლი წარმოადგინა ჩვენი ცხოვრების თეატრში. აქაც ენაცვლებოდა ერთმანეთს ფსევდო რომანტიკული, მოდერნული თუ პოსტმოდერნული ექსპერიმენტები. სულ ცოტა ხნის წინ ჩვენ ვიხილეთ აბსურდის თეატრში გათამაშებული პაროდია ლირის თემაზე, სადაც თავისი სამწყსოს გაუსამღისი სიდუხჭირით გულაჩუყებული მმართველის ლოყაზე დაგორებულ ცრემლს ახლო ხედით გვიჩვენებდა ტელეობიექტივი. სპექტაკლის პრემიერიდან ოცი წლის შემდეგ მაყურებელმა ტელევიზიით მოუსმინა რამაზ ჩხიკვაძეს, რომელმაც თავის ინტერვიუში განაცხადა, რომ არ გასჭირვებია ლირის პოზიციაში ჩადგომა, შეცდომის აღიარება და ამდენად დადასტურება იმისა, რომ კვლავაც იმ ღილის შეხსნის მოლოდინშია, რომელმაც სული უნდა მოათქმევინოს სამყაროს“.¹

რამაზ ჩხიკვაძისთვის მეფე ლირი რუსთაველის თეატრში ბოლო როლი იყო. იგი თეატრიდან წავიდა.

რობერტ სტურუას „მეფე ლირი“ მსოფლიოს რვა ქვეყანაში იყო წარმოდგენილი (1987-1992 წლებში), მათ შორის, ნიუ-იორკში.

თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე (რომელიც დასს აშშ-ში თან ახლდა) იგონებს, რომ სპექტაკლი ბრუკლინის

¹ მუმლაძე დ., რამაზ ჩხიკვაძე, წერილი II, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, #2, 2008. გვ. 39.

მუსიკალური აკადემიის სცენაზე სხვაგვარად გათამაშდა. ამას, მოგონებებსა და ინტერვიუებში ადასტურებენ მსახიობებიც და თავად რობერტ სტურუა.

რამდენიმე ეპიზოდზე ამერიკელი მაყურებელი იცინოდა. მსგავსი რეაქცია დარბაზს არც ერთ ქვეყანაში არ ჰქონია. სტურუა თვლის, რომ ამერიკელი მაყურებელი ყველაზე ადეკვატური იყო, რომ მხოლოდ ის ჩასწვდა ზუსტად რეჟისორის ჩანაფიქრს – ირონიულ დამოკიდებულებასა და სპექტაკლის ჟანრს – და ტრაგედია-ფარსს.

**ქართული თეატრის სცენაზე
„მეფე ლირის“ დადგმების სტატისტიკური ანალიზი**

„მეფე ლირი“ შექსპირის ის ნაწარმოებია, რომელსაც ყველაზე ხშირად მიმართავენ ქართველი რეჟისორები. მას რეიტინგში მეორე ადგილი უჭირავს, „ჰამლეტსა“ და „რომეო და ჯულიეტას“ შორის. შექსპირის პიესებიდან საქართველოში ყველაზე ხშირად დადგმულია „ჰამლეტი“ (23-ჯერ), შემდეგ „მეფე ლირი“ (12-ჯერ) და „რომეო და ჯულიეტა“ (10-ჯერ).

XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში, როცა რეჟისორის პროფესია ბევრ ქვეყანაში და მათ შორის საქართველოშიც ჯერ კიდევ მკვეთრად და მყარად არ იყო ჩამოყალიბებული, თეატრში წამყვანი ადგილი მსახიობს ეკავა. სპექტაკლები კონკრეტული მსახიობის ბენეფისისთვის იდგმებოდა. მაყურებლის წინაშე წარმოდგენილ პიესას თავად ბენეფიციანტი ირჩევდა და წარმოდგენის იდეურ გადაწყვეტასაც, შესაბამისად, იგი განსაზღვრავდა. „ლირი“ საბენეფისოდ არაერთხელ აურჩევიათ კოტე ყიფიანსა და ვალერიან გუნias.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან, როცა ქართულ თეატრში მოღვაწეობას იწყებენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი, ყალიბდება კონცეპტუალური თეატრი, სადაც ყველა და ყველაფერი რეჟისორს ემორჩილება. ქართული თეატრის განვითარების ამ ეტაპზე „მეფე ლირის“ განხორციელებას ორივე რეჟისორი შეეცადა. მაგრამ რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ მუშაობა შეწყვიტეს.

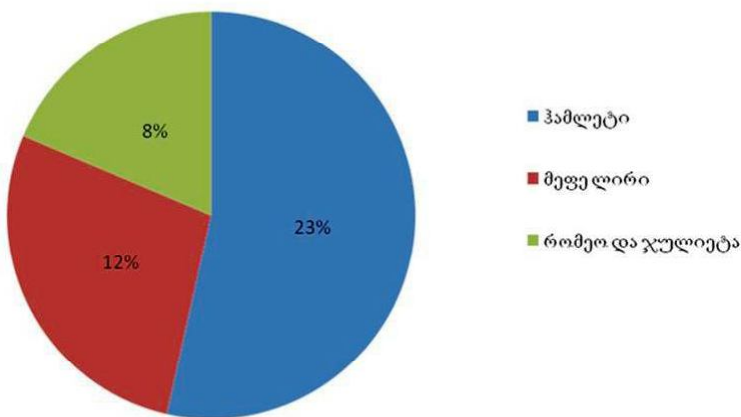
XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან თეატრში კვლავ მსახიობები ლიდერობენ. ამ პერიოდში ლირი განასახიერეს ალექსანდრე იმედაშვილმა და აკაკი ხორავამ. 60-იანი წლებიდან კი თეატრში სადავეებს ხელში ახალი თაობის რეჟისორები იღებენ (მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუა). იდგმება ე.წ. კონცეპტუალური სპექტაკლები, რომლებშიც წარმოდგენის თითოეული კომპონენტი ერთ იდეასა და აზრს ემყარება. ასეთი სპექტაკლებს განეკუთვნება

მიხეილ თუმანიშვილის, გიგა ლორთქიფანიძის, რობერტ სტურუასა და დავით დოიაშვილის მიერ, სხვადასხვა პერიოდში, ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული მსოფლმხედველობით დადგმული „მეფე ლირი“.

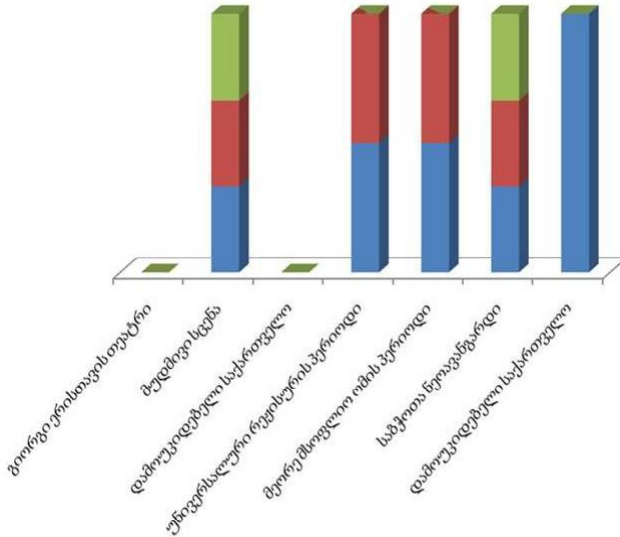
ქართულ თეატრში „მეფე ლირი“ 6 ჯერ განხორციელდა მსახიობის ინიციატივითა და ხედვით, ხოლო 5-ჯერ – რეჟისორის გადაწყვეტილებით. თუმცა, ამათგან 2 არ განხორციელებულა. ეს მონაცემები ავლენს გარკვეულ ტენდენციას, რომ „მეფე ლირის“ დადგმა უფრო ხშირად უკავშირდება მსახიობის სურვილს, ვიდრე რეჟისორისას.

გარდა ამისა, თუ შევეცდებით შევქმნათ „მეფე ლირის“ დადგმების დიაგრამა, აღმოვაჩენთ გარკვეულ კანონზომიერებას დადგმის პერიოდებსა და საქართველოს ისტორიის კონკრეტულ ეპოქალურ მოვლენებს შორის. ამის შედეგად იკვეთება, რომ „ლირის“ ყოველი დადგმა ჩვენში ისტორიულად რთულ, დამაბულ პერიოდს ემთხვევა. ამ დამაბულობის ხასიათიდან და ხარისხიდან გამომდინარე იცვლება შექსპირის პიესის არამარტო მხატვრულ-ესთეტიკური, არამედ კონცეპტუალური გადაწყვეტაც. აქედან ერთი ხაზი ემთხვევა აღმავალ ენერგიულ ქმედითობას, მეორე – ამ პრობლემებით დამძიმებულ დეპრესიულ მდგომარეობას.

შექსპირი



შექსპირის „მეფე ლირს“ საკმაოდ ხშირად მიმართავდა ქართული პროფესიული თეატრი, რომლის დადგმის მცდელობისა თუ განხორციელების გარეშე, მისი განვითარების თითქმის არც ერთი პერიოდი არ დარჩენილა.

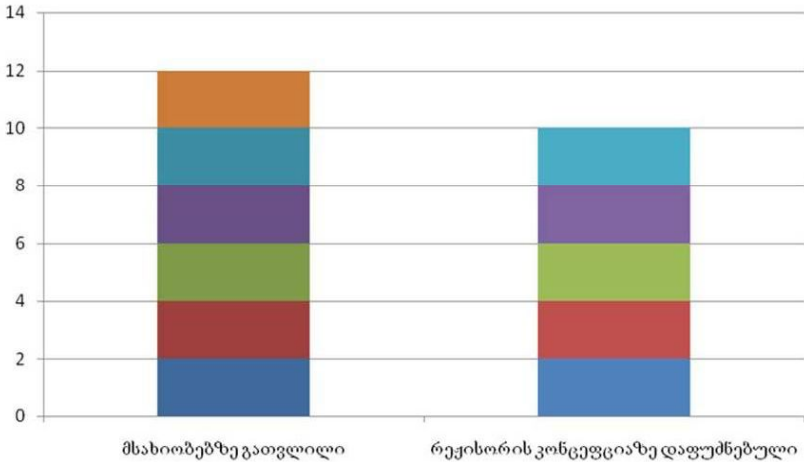


„მუდმივი სცენის პერიოდში“ (1879-1918), „მეფე ლირი“ სამჯერ დაიდგა (ილია ჭავჭავაძე, ალექსანდრე ბურთიკაშვილი, ვალერიან გუნია); ე.წ. უნივერსალური რეჟისურის პერიოდში (1921-1933) „მეფე ლირის“ სცენაზე განხორციელების მხოლოდ ორი მცდელობაა. მცდელობები ეკუთვნოდათ ქართული თეატრის რეფორმატორებს, კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ახმეტელს.

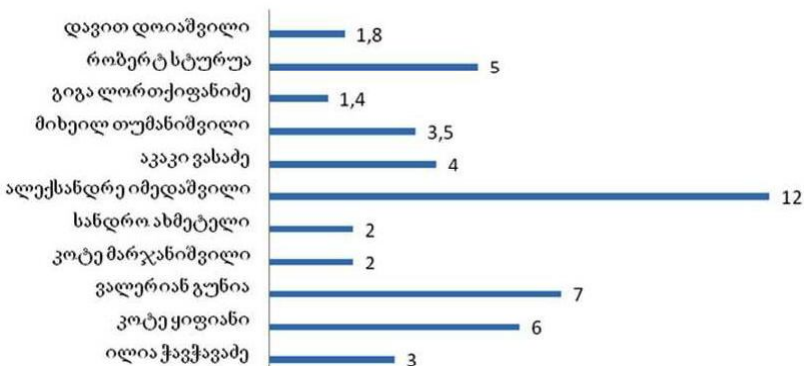
მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში (40-იანი წლები) „მეფე ლირი“ 2-ჯერ დაიდგა, მათ შორის, ერთხელ – რუსთაველის თეატრში, მეორედ – ქუთაისში. ეს იყო რეგიონში „მეფე ლირის“ პირველი დადგმა.

მომდევნო პერიოდში (1960-იანი წლებიდან დამოუკიდებელ საქართველომდე), შექსპირის აღნიშნული ტრაგედია სამმა რეჟისორმა განახორციელა: მიხეილ

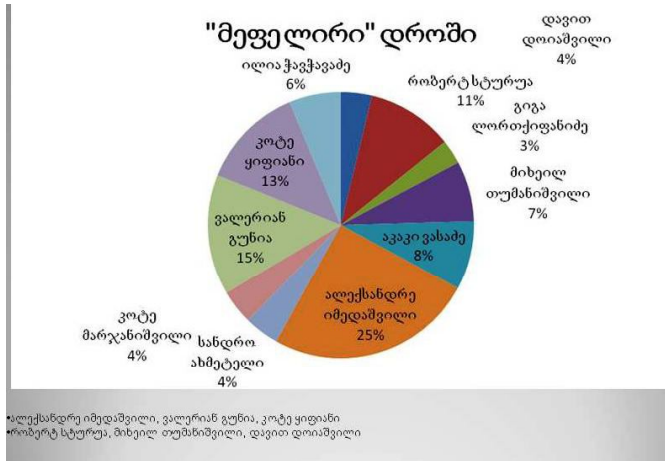
თუმანიშვილმა, გიგა ლორთქიფანიძემ და რობერტ სტურუამ; დამოუკიდებელი საქართველოს პერიოდში (1991-დან დღემდე) მხოლოდ დავით დოიაშვილმა (მარჯანიშვილის თეატრში).



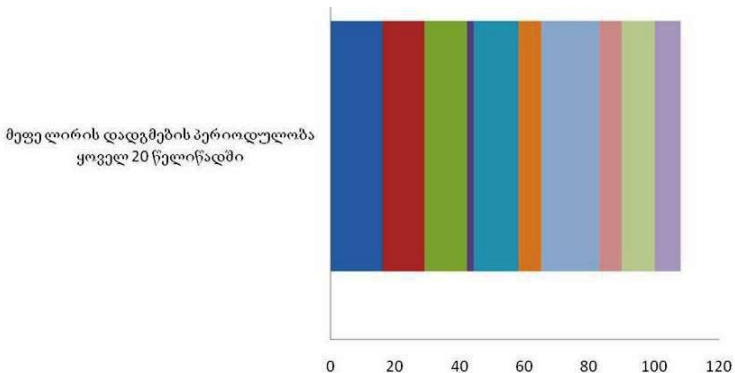
"მეფე ლირი" ქართულ თეატრში სპექტაკლის მომზადების დრო



ამ მონაცემების დიაგრამის აგებისას, მოცემული ცვალეზადობის შედეგად მივიღებთ ორ ე.წ. ამოვარდნილ მნიშვნელობას. ერთი შემთხვევა განეკუთვნება „გიორგი ერისთავის თეატრის“ (1850-1856 წწ.), ხოლო მეორე – დამოუკიდებელი საქართველოს პერიოდებს (1918-1921 წწ.).



ორივე ამოვარდნილ კატეგორიას ობიექტური მიზეზები აქვს. პირველ შემთხვევაში არ არსებობდა შექსპირის პიესების ქართულენოვანი თარგმანები, ხოლო მეორე შემთხვევაში – ქართულმა თეატრმა ვერ იპოვა იდენტური კონტექსტი შექსპირის პიესასა და შექმნილ პოლიტიკურ რეალობას შორის.



გარდა ამისა, შექსპირის დრამატურგიის სცენური ისტორიის შესწავლისას, გამოიკვეთა ერთი თავისებურება, რაც „მეფე ლირს“ სხვა პიესებისგან გამოარჩევს: მის დადგმას, სპექტაკლის მომზადებას რეჟისორები გაცილებით მეტ დროს ანდომებენ, ვიდრე შექსპირის სხვა პიესების.

მნიშვნელოვანია, ემთხვევა თუ არა მოცემული სტატისტიკური სურათი სპექტაკლის მხატვრულ ხარისხს. ამის დასადგენად, პირველ ყოვლისა, უნდა გამოვყოთ სამსამი ისეთი სპექტაკლი, რომელთა დადგმასაც ყველაზე დიდი დრო დასჭირდა და შემდეგ მიღებული შედეგები შევადაროთ სამეცნიერო ლიტერატურას, საარქივო ჩანაწერებს, პერიოდული პრესის შეფასებებს. შერჩევისას გამოვიყენებთ პროფესორ ლევან ხეთაგურის შექსპირული დადგმების ორკატეგორიან სქემას: ერთი, როცა დადგმის ინიციატორი და თეატრში დომინანტი მსახიობია, ხოლო, მეორე შემთხვევაში – რეჟისორი.

1. ალექსანდრე იმედაშვილი, ვალერიან გუნია, კოტე ყიფიანი;

2. რობერტ სტურუა, მიხეილ თუმანიშვილი, დავით დოიაშვილი.

საკითხისადმი ზემოთ ნაცადი მიდგომა (სტატისტიკური კვლევის მეთოდით), იდენტურობაშია სამეცნიერო ლიტერატურისა და პერიოდული პრესის შეფასებასთან.

საინტერესოა, რა პერიოდულობით მიმართავს ქართული თეატრი დასადგმელად შექსპირის „მეფე ლირს“.

თუ ოცწლიან ინტერვალს გამოვიყენებთ, ასეთ სურათს მივიღებთ: ყოველი ოცი წლის განმავლობაში, „მეფე ლირი“ იდგმება მინიმუმ ერთხელ და მაქსიმუმ – 3-ჯერ.

პირველი დადგმა 1883 წელს განხორციელდა. „ლირის“ დადგმების პერიოდულობა ქართულ თეატრში კი ასე გამოიყურება: 16, 13, 13, 2, 14, 18, 7, 10, 8. ამ მონაცემებზე დაყრდნობით კი „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე საშუალოდ ყოველ 11, 5 წელიწადში იდგმება.

საქართველოში „მეფე ლირის“ ყოველი დადგმა ისტორიულად რთულ, დამაბულ პერიოდს ემთხვევა. ამ ვითარების ხასიათიდან და ხარისხიდან გამომდინარე, იცვლება შექსპირის პიესის არამარტო მხატვრულ-ესთეტიკური, არამედ კონცეპტუალური წყობაც. აქედან, ერთი ხაზი ემთხვევა აღმავალ, ენერგიულ ქმედითობას. მეორე კი – ამ პრობლემებით დამძიმებულ მდგომარეობას.

ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა, რომ მსოფლიოში პროგრესული იდეების ევოლუცია შეინიშნება დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ. მნიშვნელოვანი ძიებები შექსპირის ახლებურ ინტერპრეტაციაში დაფიქსირებულია დასავლეთ ევროპის უკიდურეს წერტილში (პიტერ ბრუკის ძიებები). შემდეგ, გადმოინაცვლებს ევროპის შუაგულში (ჯორჯო სტრელერის ექსპერიმენტები) და XX საუკუნეში ამ ძიებებს აღმოსავლეთ ევროპაში რობერტ სტურუას სპექტაკლი აჯამებს.

თითოეულს მშობლიურ ქვეყანაში იმავე პიესის არაერთი წარუმატებელი დადგმა უძღოდა, ხოლო ბრუკის, სტრელერისა და სტურუას სპექტაკლებმა, ტექსტის ახლებურმა ინტერპრეტაციებმა გზა გაუხსნეს სხვა რეჟისორების იმ კვლევებსა და ძიებებს შექსპირის სამყაროში, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა ამ სამი რეჟისორის კონკრეტულ წარმოდგენებში.

კვლევის შედეგად დადგინდა არა მხოლოდ სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვა რეჟისორის მიერ დადგმული „მეფე ლირის“ იდენტობის რამდენიმე საკითხი, არამედ მნიშვნელოვანი განსხვავება ამ დადგმებს შორის.

კვლევის შედეგებმა ნათლად აჩვენა ამ რეჟისორთა მოღვაწეობის მნიშვნელობა, მათი ძიებების როლი მსოფლიო სათეატრო შექსპირიანაში და გავლენა ზოგადად სათეატრო აზროვნებაზე. კვლევამ ასევე აჩვენა, თუ რა ფაქტორები (ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური) განაპირობებდა ამა თუ იმ სპექტაკლის განხორციელებას, ხარისხს, წარმატებასა თუ წარუმატებლობას.

გეოგრაფიული კვლევის მეთოდის შედეგად გამოიკვეთა, რომ ბრუკის, სტრელერისა და სტურუას შედეგებს შორის, „მეფე ლირი“ განსაკუთრებული მოვლენაა, ხოლო ამ რადიკალურად განსხვავებულ დადგმებს შორის, ადვილი შესამჩნევია ბევრი საერთო ნიშანი.

„მეფე ლირის“ სცენურმა ინტერპრეტაციამ XX საუკუნის მეორე ნახევარში წინააღმდეგობებით აღსავსე გზა გაიარა. პროცესი, რომელიც დასავლეთ ევროპაში დაიწყო, ათწლიანი ინტერვალის შემდეგ შუაგულ ევროპაში გაგრძელდა, რამაც კიდევ უფრო წინ წასწია შექსპირის ახლებური ინტერპრეტაციის ცდები, ხოლო საუკუნის დასასრულს, კვლავ ათწლიანი ინტერვალის შემდეგ, უკიდურეს აღმოსავლეთ ევროპაში – კერძოდ, ქართულ თეატრში დასრულდა მნიშვნელოვანი ძიებების პროცესი და შეჯამდა პოსტმოდერნული თეატრის მიღწევები.

ბრუკის თეატრალურმა ძიებებმა, XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან, თავისი ნოვატორული დადგმებით რევოლუცია მოახდინა. მისმა ექსპერიმენტებმა ბრიტანულ სცენაზე მთლიანად შეცვალა თეატრალური დადგმების სტილი, რიტორიკიდან – მოქმედებამდე, რომლის წყალობითაც, კრიტიკოს მაიკლ კოსტოს ფრაზა რომ მოვიშველიოთ, ბრუკმა „შექსპირი ჩვენი თანამედროვე გახდა“.

მართალია, პიტერ ბრუკის ახალი ნაბიჯები თეატრში მხოლოდ შექსპირით არ შემოფარგლულა, მაგრამ იგი იყო დრამატურგი, რომელმაც რეჟისორს კლასიკოსებიდან ყველაზე მეტი ექსპერიმენტის განხორციელების საშუალება მისცა.

ბრუკის „მეფე ლირმა“ თითქოს დააკანონა შექსპირის ახლებური წაკითხვის ტრადიცია. თეატრმცოდნეები დადგმას XX საუკუნის 60-იანი წლების ბრიტანული თეატრის მწვერვალად მიიჩნევენ. ამავე დროს, მას პროგრამული სპექტაკლის ფუნქციაც მიენიჭა.

ჯორჯო სტრელერის ექსპლიკაცია „მეფე ლირის“ დადგმისთვის დიდხანს გამოკვებავს სხვადასხვა თაობის რეჟისორებს. სივრცის სტრელერისეული შეგრძნება „მეფე ლირში“ ისეთივეა, როგორც სცენური განხორციელების იდეა.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სიახლე „მეფე ლირის“ სცენურ ინტერპრეტაციაში, რომელსაც ჯორჯო სტრელერმა მიმართა. მან დააჯგუფა პერსონაჟები ასაკის, ხასიათების, ტიპაჟების და ერთმანეთთან ურთიერთობების მიხედვით. ასეთი განაწილება რეჟისორს მნიშვნელოვნად მიაჩნდა. სრულიად ახლებური გააზრება იყომასხარასა და კორდელიას იდენტიფიკაციის საკითხი. ეს ორი როლი გაერთიანებული იყო და მას ერთი მსახიობი ასრულებდა.

სტრელერისთვის მნიშვნელოვანია მკვეთრი კონტრასტი ხასიათებს შორის, რომელიც გამოიხატებოდა მუსიკალური რიგის, განათების პრინციპსა და სცენური სივრცის გადაწყვეტისას. იგი შემდგომ დადგმებში აგრძელებდა ძიებებს ამ მიმართულებით, რაც კარგად გამოიყენა 1974 წელს დადგმულ სპექტაკლში ანტონ ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“.

ჯორჯო სტრელერის შემოქმედების რუსი მკვლევარი, თეატრმცოდნე ვიქტორ გულჩენკო ასკვნის, რომ: „სტრელერის მეთოდის განსაკუთრებულობა და მთელი სირთულე ისაა, რომ ეპოსი და ლირიკა, კოსმოსი და ყოფა მის თეატრში არის ორგანული ნაწილი, როგორც ერთი მთლიანობა“¹...

შესაბამისად, მითი და რეალობა მის სპექტაკლებში ერთდროულად არსებობენ, რაც კონტრასტს კი არ ქმნის, არამედ სინთეზურ თანაცხოვრებას. „მეფე ლირში“ კონფლიქტი ფორმებს და გამომსახველობით ხერხებს შორის კი არა, სიტუაციებს შორისაა. ეს პასაჟი ერთ-ერთი იმ უმნიშვნელოვანეს ნიშანთაგანია, რაც სტრელერს სხვა რეჟისორებისგან გამოყოფს და განასხვავებს.

მუშაობის ასეთი მეთოდი მას ბევრ სირთულესა და წინააღმდეგობას უქმნიდა, მაგრამ ყველა ბარიერი გადალახა და წარმატებით დაძლია. როგორც მკვლევრები მიიჩნევენ, შექსპირის „მეფე ლირი“ ჯორჯო სტრელერის შემოქმედებაში ამის ნათელი მაგალითია.

XIX საუკუნის II ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში, „მეფე ლირის“ რამდენიმე სცენური რედაქცია შეიქმნა. კოტე ყიფიანი იყო პირველი, ვინც

¹ Гулченко Виктор, „Опыт Стрелера“, Статья из книг - Стрелер Джорджо, Театр для людей, М., 1984, стр. 45.

ლირი გააცოცხლა სცენაზე, ხოლო თითქმის სამი ათეული წლის ინტერვალით, მეფის მხატვრულ სახეს ვალერიან გუნია შეეჭიდა. წელთა ასეთი სიშორე მეტყველებს პიესის აბსოლუტურ სირთულეზე. იგი თავიდანვე ერთგვარ საჯილდაო ქვად იქცა ქართულ თეატრში რეჟისორებისა და მსახიობებისათვის. ყიფიანისა და გუნიას ლირი იმ პერიოდის თეატრის ღვიძლი და ორგანული ნაწარმოებებია, რომლებიც ნასაზრდოები იყო თავისი დროის იდეებით, შეხედულებებით, მსოფლმხედველობით...

სავსებით ბუნებრივია, რომ კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ბოლომდე განუხორციელებელი ინტერპრეტაციები დღემდე იწვევს ინტერესს. ნათელი ხდება, რომ ისინი თავისებურად და პირველ ყოვლისა, შემოქმედებითად მიუდგნენ „მეფე ლირს“.

„მარჯანიშვილი მიზნად ისახავდა ლირის მხატვრული სახის „განვითარებაში“ ჩვენებას და მისი ქმედების ფსიქოლოგიური მოტივირების მიგნებას, ახმეტელის ამოცანა კი იყო ლირის პირადი ტრაგედია უმაღლეს საკაცობრიო ვნებებამდეაწიდა. მისი განცდებისათვის ყოვლისმომცველი, როგორც თავად ამბობდა „კოსმიური მნიშვნელობა“ მიენიჭებინა“.¹

მნიშვნელოვანია, ამ ორი დიდი რეჟისორის მიერ სპექტაკლის სცენოგრაფიული გადაწყვეტა. მართალია, „მეფე ლირი“ XX საუკუნის 20-იან წლებში პრაქტიკულად არ განხორციელებულა, მაგრამ ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დიდი რეჟისორების გააზრებას, როგორც საეტაპო მხატვრულ მოვლენას „მეფე ლირის“ სცენურ ისტორიაში და კვალს, რომელსაც ქართული სასცენო შექსპირიანის მომავალ ძიებებთან მივყავართ, XX საუკუნის 60-იან, 80-იან წლებში.

XX საუკუნის 40-იან წლებში, როცა ქართულ თეატრში რეჟისორის პროფესია კვლავ მსახიობებმა შეითავსეს, მათი გავლენა რეჟისორზე დიდი იყო. თეატრალური ფორმები სასწრაფო განახლებას საჭიროებდა. თეატრში შეიქმნა

¹ ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე, წერილი I, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1988. №4. გვ. 57.

კრიზისული ვითარება და საჭირო იყო ბრძოლის დაწყება შექმნილი სიტუაციის სასწრაფოდ გამოსწორებისთვის.

ცხადია, მონუმენტური სპექტაკლები უფრო სქემატური იყო, ვიდრე რეალობასთან მიახლოებული ნაწარმოებები. მეორე მხრივ, ფორმალიზმის დაწამების შიშით ითრგუნებოდა მრავალსახოვან ფორმათა ძიების სურვილი. თუმცა, ეს დროებითი პროცესი იყო. ამიტომაც, დოდო ანთაძის (მთავარ როლში ალექსანდრე იმედაშვილი) და აკაკი ვასაძის (მთავარ როლში აკაკი ხორავა) სპექტაკლებმა ვერ მოახდინა მნიშვნელოვანი გავლენა შექსპირის ქართულ თეატრში სცენური ინტერპრეტაციის ტრადიციების რღვევაზე, თუმცა სათეატრო ხელოვნებაში განახლების სიომ XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან დაუბერა და ეს უშუალოდაა დაკავშირებული სტალინის გარდაცვალებასა და ნიკიტა ხრუშჩოვის ხელისუფლების სათავეში მოსვლასთან.

დაიწყო თეატრალური ძიებების ახალი, შეუქცევადი პროცესი. განახლების ტალღამ ხელოვნების ყველა სფეროში შეაღწია და საფუძველი ჩაეყარა სრულიად ახალ ეპოქას საბჭოთა ხელოვნებაში, რომელსაც ახალი თაობა ქმნიდა.

XX საუკუნის II ნახევრიდან დღის წესრიგში დადგა ტრაგედიის თავისებურად გადაფასების აუცილებლობა. ძიებები, რომლებიც 20-იან წლებში დაიწყო და რომლებიც საბჭოთა ხელისუფლების დიქტატის, იდეური და ფიზიკური წნეხის საშუალებით ჩაიკლა, 60-იანი წლებიდან კვლავ განახლდა.

XX საუკუნის 50-60-იანი წლებიდან, ევროპულ თეატრში ახლებურად კითხულობენ კლასიკური დრამატურგიის ამა თუ იმ ნიმუშს, მით უმეტეს, შექსპირს, რომელიც, ვერიკო ანჯაფარიძის სიტყვებით, რომ ვთქვათ, ახლებურ „ინტერპრეტაციას არა თუ იტანს, არამედ თხოულობს. დადგა დრო ახლის ძიებისა. შეუძლებელია დღეს ისე იმუშავო და შექმნა, როგორც გუშინ“.¹

ევროპული თეატრი ეტაპობრივად ეთხოვებოდა შექსპირის პიესების ძველ, ტრადიციულ გააზრებას, სათეატრო ფორმებსა

¹ ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი (მთავარი მოწმის ნაამბობი), თბ., 1999. გვ. 59.

და მიღწევებს. ქართული საბჭოთა თეატრიც ამ პროცესების ავანგარდში აღმოჩნდა. „სრულყოფილი არ იქნებოდა მიხეილ თუმანიშვილის ნოვატორული მისია, ადრე თუ გვიან, რომ არ ეცადა მას თავისი თეატრალური პრინციპების დამკვიდრება შექსპირის დრამატურგიაზე დაყრდნობით. შექსპირი კიდეც ერთი, მაგრამ აუცილებელი ბარიერი იყო თუმანიშვილისა და მისი თანამოაზრეებისათვის“.¹

შექსპირის მოდერნიზაციას ქართულ საბჭოთა სინამდვილეში, პირველად სწორედ მიხეილ თუმანიშვილი შეეცადა. მან უარი თქვა შექსპირის პიესების ტრადიციულ წაკითხვაზე და მრავალგზის აპრობირებულ დადგმების მეთოდოლოგიაზე. თუმანიშვილის პირველი შექსპირული დადგმები ქართულ სცენაზე მისი გათანამედროვეობის პირველი ცდები იყო.

1987 წელს კი სტურუასეული „მეფე ლირის“ გამარჯვებას ჰქონდა თავისი ისტორიული, სოციალურ-პოლიტიკური წინაპირობა. ის მშრალ ნიადაგზე არ აღმოცენებულა... ამ ნიადაგს სოციალურ-პოლიტიკურ ფონთან ერთად, თავადვე ამზადებდა თავისი სპექტაკლებში.

რობერტ სტურუას „მეფე ლირში“ უკვე დასრულებულია მისი სათეატრო ენის ფორმირების გარკვეული ეტაპები. პოლიტიკური თეატრის პათოსით დადგმულ „მეფე ლირამდე“, სტურუას აქვს ქართული პოლიტიკური თეატრის შედეგები: არტურ მილერის „სეილემის პროცესი“, პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე“, უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“, ბერტოლდ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“.

რობერტ სტურუას „მეფე ლირი“ იყო მოვლენა, როგორც ქართულ თეატრში, ასევე სასცენო შექსპირიანაში. რეჟისორის ეს ექსპერიმენტი, რომელიც თითქმის ხუთი წელი გრძელდებოდა, მრავალმხრივ საინტერესო აღმოჩნდა. მასში დასმული პრობლემები დღემდე არ კარგავს აქტუალობას და მნიშვნელობას. სპექტაკლი გამორჩეული იყო როგორც ტრაგედიის ახლებური იდეურ-პოლიტიკურ-სოციალური წაკითხვის, ასევე მისი პოლისტილისტური და ჟანრული

¹ ჭავჭავაძე ა., რეჟისორული მიზეზები რუსთაველის თეატრში XX საუკუნის 70-იან წლებში (სადიპლომო შრომა, დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1986. გვ. 45.

ფორმის მრავალფეროვნების თვალსაზრისით.

ქართულ თეატრში „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის საკითხების სტატისტიკურმა კვლევამ აჩვენა, რომ:

1. დრამატურგიული კონსტრუქციის სირთულის მიუხედავად, შექსპირის პიესებიდან „მეფე ლირი“, „ჰამლეტი“ შემდეგ, ყველაზე ხშირად იდგმება ქართულ სცენაზე.

2. „მეფე ლირის“ დადგმა უკავშირდება ქართული თეატრის იმ პერიოდს, როცა თეატრში ლიდერის პოზიცია მსახიობს უჭირავს. ამავე დროს, მისი დადგმის სურვილი უფრო მეტად მსახიობებს უჩნდებათ, ვიდრე რეჟისორებს. არსებული თერთმეტი სპექტაკლიდან დადგმის ინიციატივა მხოლოდ სამ რეჟისორს ეკუთვნის.

3. „მეფე ლირის“ დადგმა ემთხვევა ქართული თეატრის ისტორიის განვითარების უმეტეს ეტაპს. ის, შვიდი პერიოდიდან, მხოლოდ ორში არ განხორციელებულა. რაც მიუთითებს, რომ საქართველოს ისტორიის ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში ქართული თეატრი შექსპირის „მეფე ლირის“ მნიშვნელოვან, აქტუალურ ნაწარმოებად მიიჩნეეს.

4. კვლევამ გამოკვეთა ის ფაქტორიც, რომ „მეფე ლირის“ დადგმას სპექტაკლის ავტორები გაცილებით დიდ დროს ანდომებენ, ვიდრე შექსპირის, ასევე სხვა ავტორების უმრავლესი პიესის განხორციელებას.

5. კვლევის შედეგების მიხედვით, „მეფე ლირი“ იდგმება ქართული პროფესიული თეატრის ისტორიის ყოველ ოცწლიან ინტერვალში.

შექსპირის „მეფე ლირი“ – ერთ-ერთი ყველაზე რთული, ამოუცნობი დრამატურგიული კონსტრუქცია, კვლავ რჩება XXI საუკუნის მსოფლიო სათეატრო რეჟისურის საჯილდაო ქვად, რადგან, მიუხედავად იმისა, რომ XX საუკუნეში შექსპირის ეს ტრაგედია არაერთხელ იქნა ორიგინალურად წაკითხული, ის კვლავ ტოვებს დაუკმაყოფილებლობის, შეუცნობლობისა და ამოუწურავის შეგრძნებას.

Issues in the Stage Interpretations of “King Lear” (by the example of creative works of Peter Brook, Giorgio Strehler and Robert Sturua)

This thesis - “Issues of the Stage Interpretations of “King Lear” (taking as examples the creative works of Peter Brook, Giorgio Strehler and Robert Sturua) is an attempt at an integrated study of creative issues in post-Soviet Georgian theater science related to the stage interpretation of classic dramaturgy in the context of creative processes taking place in the social-political and theatrical environment; in particular taking William Shakespeare’s “King Lear” as an example.

Why “King Lear”? Freedom and power turned into willfulness are the main problems of Shakespeare’s tragedies, which are always a threat to a state and its people. These issues were major themes of the XX century, especially in the Soviet space.

In the modern world, as well as at any time and era of mankind, the struggle for power has never lost its topicality. Hundreds of performances were put on this issue, and among them a significant place is occupied by the classic drama, and first of all, by Shakespeare. In the struggle against dictatorship one of the most important phenomenon was productions of “King Lear” throughout Europe; these played a special role in changing people’s consciousness. Exchange of experience gained in this area remains relevant even today and it has practical significance for modern directing. I mean also the future performances, which will be actively addressed by directors.

Review of the scientific literature and topicality of the problem

The stage interpretation of Shakespeare’s plays has been studied by academics in the humanities since the XVII – XVIII centuries. Research in Shakespeare on the Georgian stage started at the beginning of the XX century. However, significant research was not carried out until the 1970s. During this period, publication of a series of scientific articles entitled “Georgian Shakesperiana” began; these were aimed at the study of Shakespeare’s creative work from different angles.

In the 1980s considerable research was conducted by theater critic Paola Urushadze. Her book “Shakespeare and the Georgian Theatre” (in Georgian and Russian language), which is a collection of articles published at different times, greatly helps researchers interested in problems of stage interpretation of Shakespeare’s plays. Georgian theater science avoided complex study of this problem in the context of the world theater processes. Because of this researchers have a feeling of dissatisfaction. The situation is complicated by the fact that most of the scientific literature is published in the Soviet era, so the influence of Soviet ideology is obvious. The socio-political context in relation to the artistic phenomenon, as well as the international context of local events is lost in existing works published in small amounts.

“King Lear” by its theme and acuteness of problems is just as relevant today for the general public. The range of issues is global and it has no borders. It is also important that at any time and in any space “King Lear”, as well as other plays of Shakespeare, does not lose its relevance. Consequently, the theater, as the most contemporary of the arts, can not avoid this dramaturgic material. This is confirmed by the fact that in the recent years this play is often staged around the world.

The relevance of the studied problem stems from the dramaturgic primary source itself. “King Lear” covers the problems that have always worried and will worry any society. Dramatic texts were perceived differently in different eras by those who revived the play on stage. And the ones, who will implement the stage interpretation of Shakespeare’s “King Lear” in the future, will show it in different perspective. Despite the different artistic levels of the majority of the productions of the play, they reveal a breath of the epoch, its main characteristics and ideology of the society of the time.

The scientific assessment, review and reassessment of the creative processes are still on the agenda in the post-Soviet space. Reassessment process started in various fields studying art, as well in the post-Soviet Georgian theater. This research also is an attempt to make a contribution to this cause.

Overview of primary sources and methodology of research

The primary sources of the dissertation are specific performances, video-records of which are archived by centers of culture and art. Among them, the video center of the Shota Rustaveli Theatre and Film University, audio-video funds of the National Library of the Parliament of Georgia, the Rustaveli Theatre museum. Among the different types of scientific sources there are also available: funds of directors' manuscripts, rehearsal recordings and diaries stored in archives and museums, which were significant sources for the study of these issues. Phono (audio)-video archives (interviews, topics, reports) are used as well. These types of sources contain important nuances and often suggest a way of solution of the problems better than scientific literature do.

The research process was complicated by the fact that to date there is no systematic, fundamental research on stage interpretations of "King Lear" in Georgian and European theaters, despite the fact that Robert Sturua's "King Lear" has been the focus of the dissertations of some Georgian scholars.

As for the performances of Peter Brook and Giorgio Strehler, unfortunately, the Georgian theater science has not been interested in the well-known works of the directors recognized in Europe, which played a certain role in their creative work. Moreover, the performances carried out by them have made significant contributions to the new understanding of stage interpretations of Shakespeare's play. Unfortunately, the scientific literature is almost unavailable in the Georgian language (with the exception of the Georgian edition of Peter Brook's "The Empty Space"). Most of the sources and scientific literature is available in Russian (40 per cent) and English (60 per cent).

A significant part of the scientific literature was worked through during this research. This thesis is based on the following documents: full video records of performances; rehearsal diaries; funds of personal manuscripts (stored in the museum collections of the Piccolo Teatro, the Globe Theatre); research conducted until today, dissertations, articles

and publications; interviews with the directors of the performances that we investigate.

During the research I use current methods in social and humanitarian sciences: qualitative methods (common, continuous, logical development of creative processes related to the interpretation of Shakespeare in the XX century); quantitative methods (survey, social experiments); methods of statistical analysis (to strengthen the hypotheses raised in the thesis and to draw conclusions); The method of content analysis (the choice of this method is determined by systematic, objective and quantitative character of this method, which excludes the personal attitude of the researcher to the issue); method of cultivation analysis (distinguishing the leader authors and analysis of their works based on the results of statistical surveys).

The aim of the research and research issues

The aim of the research is to analyze the issues related to the stage interpretation of Shakespeare's "King Lear" in the second half of the XX century in Georgian and European theaters, by the example of creative works of Peter Brook, Giorgio Strehler and Robert Sturua; to determine logical connections and find the points of intersection of the interpretations; to study the main line of development of stage interpretations of "King Lear" in the theater of the second half of the XX century; to study the issue of identity between the performances by the method of statistical analysis

The aim of this research is to identify the common and distinctive features between the significant stage interpretations; to mark out the problems of stage interpretations of "King Lear" in the European theater of the XX century (by the example of British, Italian and Georgian performances); in addition, determine the place of productions of Peter Brook, Giorgio Strehler and Robert Sturua, their importance in scenic Shakesperiana of the European theater space of the XX century, and in the theater thinking in general; determine for what purpose (what was the motivation, political and social, artistic and aesthetic context) did the directors stage Shakespeare's "King Lear"; figure out in what specific historical conditions was staged "King Lear" at the leading

theaters of Europe in different times, and how the breath of the epoch was felt in these productions; what factors determined the success or failure of a particular performance.

It is also important to determine the geographical area and the epochs when the significant productions of the play were implemented and taking into considerations these factors, whether there is a logical connection between them.

The results of the research and scientific novelties

The research showed that each production of “King Lear” coincides with the historically difficult, tense period. The nature and the level of tenseness change not only the artistic and aesthetic, but also the conceptual structure of Shakespeare’s play. One of these lines coincides with a rising, energetic efficacy; and the second one – with the state burdened with these problems.

The research shows that the evolution of progressive ideas is observed from the west to the east. The significant searches for new interpretations of Shakespeare are seen in the far end of Western Europe. Then, these searches are moved into the middle of Europe. And in the XX century, this process is summarized by Robert Surua’s performance in Eastern Europe.

The research revealed that “King Lear” is a special phenomenon among the masterpieces of Brook, Strehler and Sturua, and these radically different performances have much in common.

Each production was preceded in its country by more than one unsuccessful performances. While performances of Brook, Strehler and Sturua, their new interpretations have opened the path for other directors in Shakespeare’s dramaturgy for researches and searches that took place in specific performances of these directors.

The study revealed not only several issues of identity of performances staged in different countries by different directors, but also a significant difference between them. The results of the study clearly demonstrated the importance of works of these directors, their influence on the world theater Shakesperiana and theatrical thinking in general. The study also showed what factors (historical, political,

social) have conditioned the implementation of the performances, their artistic quality, or their failure.

The present work is a systematic study of the issues on stage interpretation of the most popular Shakespeare's tragedy "King Lear". The study will provide practical support not only to researchers interested in the history of stage interpretation, but also to the directors who will decide to put this tragedy on the stage or screen in the future. This work partially fills the information vacuum existing in modern Georgian theatrical science.

The Structure of the thesis

The work consists of the following parts: 1. Introduction (statement of the problem, the current situation, history of the issue research, review of existing sources and literature, research methodology, the aim of the research, scientific innovations); 2. Chapter I – Geography of "King Lear"; 3. Chapter II - Analysis of the stage interpretations of "King Lear" staged in the UK in the 60's of the XX century (overview of the current situation, historical and social preconditions, a thorough review of Peter Brook's "King Lear", revealing the new accents of perception of the tragedy); 4. Chapter III - The issue of stage interpretations of "King Lear" in Italian theater of 70's of the XX century by the example of Giorgio Strehler's creative work (historical and social preconditions, analysis of Strehler's creativity method, a thorough review of Strehler's "King Lear", revealing new accents); 5. Chapter IV - Analysis of stage interpretations of "King Lear" on the Georgian stage from the XIX century to the production of "King Lear" by Robert Sturua (historical conditions and environment, review the performances and marking out achievements of the directors in the history of stage interpretations of "King Lear", which includes several sub-chapters); 6. Chapter V – Robert Sturua's performance "King Lear" (political and social context, a thorough review of Sturua's performance, marking out progressive accents); 7. Chapter VI – The statistical analysis of productions of "King Lear" on the stage of Georgian theater; 8. Conclusion; 9. The work is accompanied by the list of references.

Overview of the thesis

Chapter I

Geography of “King Lear”

During the study of the geographical area and signs of “King Lear” we have used proven methods of scientific research, and we have found that there is apparent harmony and logical connections between these performances. First of all, the first one from the first three performances was realized in the outermost north-west Europe (the UK, Stratford-upon-Avon): the second one – in the middle of Europe (Italy, Milan); and the third one – in the outermost south-east of Europe (Georgia, Tbilisi).

If we look at the map of the European continent, we can see that Stratford-upon-Avon (one of the ancient cities in the UK), is at a distance of 81 kilometers from London. Accordingly, it is considered to be in the region of London and is considered at the same longitude and latitude, as the capital of Great Britain. Stratford-upon-Avon is located at a longitude of 51°; Giorgio Strehler staged “King Lear” in the Italian city of Milan, at a distance of 477 km from the capital. Milan is located at a longitude of 45°; As for Tbilisi, it is located at a longitude of 41°. If we compare these figures (51-45-41), we would be able to see some kind of mathematical regularity in the intervals. The interval between these three data are five units, and between the first and the last – 10 units.

As for the distance between these places: Distance from Stratford-upon-Avon to Milan is 1,020 km; from Milan to Tbilisi – 2876 km, while the distance between the first and last places is 3553 km. If we draw a diagram of the distance, intervals between them easily fits every thousandth kilometer.

The diagram clearly shows that the locations of the performances of “King Lear” are separated from each other not only by ten-year, but by thousand-kilometer intervals. While distance between Stratford-upon-Avon and Milan 1,020 km, distance between Milan and Tbilisi is 2876 km, almost twice as much as between Stratford and Milan. If counting the distance we take an interval of 4000 km, we get one so-called irregularity.

If we approach the issue according to this logic, it will turn out that the performance of Robert Sturua is more distant from the performances of Brook and Strehler than the performances of Brook and Strehler are distant from each other. In fact, from the point of view of theatre science, the interpretation of “King Lear” by Robert Sturua is more distant from the performances of Brook and Strehler not only in terms of the director’s concept, but also in terms of scenography and artistic solution, as well as musical setting and choreography.

Chapter II

Analysis of the stage interpretations of “King Lear” staged in the UK in the 60’s of the twentieth century

From classical drama the most “loyal ally” of Brook turned out to be Shakespeare. Brook’s radical vision in the stage interpretation of “King Lear” was expressed not only by new conceptual understanding of the tragedy, but also by form and visual-spectacular solution of the performance.

During staging “King Lear” Brook first of all envisaged the topicality of the play’s theme, the vitality of the plot. Brook rejected translations or adaptations of the XIX century of texts of Shakespeare’s tragedies. From his part, it’s a progressive step, as the theater was based on the artistic principles of a realistic representation of life. Therefore, the text had to be close to the modern literary language as much as possible.

In the performance the director did not admit the truth to be unambiguously on the side of Lear. The character of the king evoked pity in spectators until Scofield performed the artistic image of Lear. Brooke made spectators of the second half of the twentieth century to think about on whose side is the truth. And besides, it should be decided by a spectator. In Brook’s performance Lear loses his kingdom, but he insists on keeping the power. He wants to manifest his royal will and at the same time to avoid all the responsibilities. Lear wants to avoid the feudal discords. The stubborn and arrogant is almost always deservedly punished. This was the basis of Lear’s suffering.

In his interpretation Brook stressed the parallel lines of Lear (Paul

Scofield) and Gloucester (Alan Webb). In the performance Gloucester is often presented as a double of Lear, his rival in complaints and moans. he is a lost, two-faced old man, who had several times run away from Lear to Cordelia, and vice versa.

Brook tried to retain objectivity as much as Shakespeare's text would allow him. Such approach to the play is much more interesting and effective. For Peter Brook a prerequisite for the successful implementation of his conception was the maximum unity of all elements, style of the performance. Even the slightest discrepancy was unacceptable. Therefore, he was the sole creator of decor, costumes, lighting and sound score of the performance.

Brook's "King Lear" was an important statement in the European theater of the second half of the XX century. The performance destroyed nearly century-old stereotypes that existed in the European theater. It was kind of a turning point not only in the history of stage interpretations of "King Lear", but also in the important process of staging Shakespeare's tragedies in a new form.

Eight years after staging "King Lear" Brook turns again to this play of Shakespeare. This time he makes a full-length feature film "King Lear". Conceptually, it does not much differ from the performance. The director's interpretation of the personages' characters is identical. Apparently Brook was feeling some dissatisfaction after the implementation of the most complex tragedy of Shakespeare on stage. In fact, in the second half of the XX century, Peter Brook was able to "save Shakespeare's play, which was on the verge of death" (Roger Ebert). His "King Lear" was based on a new concept.

Chapter III

The issue of stage interpretations of "King Lear" in Italian theater of 70's of the twentieth century by the example of Giorgio Strehler's creative works

Italian director Giorgio Strehler staged Shakespeare's "King Lear" at the Piccolo Teatro of Milan in 1972. By this time he was already a well-known director and had already staged the performances that brought him international recognition. These are: Bertold Brecht's

“Three Penny Opera” (1956); Henrik Ibsen’s “A Doll’s House”; Anton Chekhov’s “The Seagull”; William Shakespeare’s “Julius Caesar” (1953) Bertolt Brecht’s “Galileo Galilei” (1963).

The atmosphere of the Piccolo Teatro helped Strehler to get rid of pompous decorations and monumentality. At the same time, the influence of Brecht’s ideas on the director was already obvious, and as a result the epic theater period started in Strehler’s creative work. Prior to “King Lear”, he had already staged Brecht’s plays. Besides, Strehler shared Brecht’s political views.

Political and social processes were reflected not only in the theater, but also on the ideology of the director himself. Reality around the Piccolo Teatro had been changing and Strehler’s methods had been improving, but his attitude towards the theater as the art remained invariable. Strehler’s aim was to show to Italy and the whole world by the example of “King Lear” that a political leader, who leaves politics in order to run the country from coulisse, will be doomed to failure. And suffering that he’ll gain by his choice will teach him the essence of human dignity, of which he has never thought about it.

Despite the experimental form any concept of Strehler during interpretation of “King Lear” is submitted to Shakespeare’s concept on world and theater, which is apparent in the performance: the action area is closest to spectators at most (as in Shakespeare’s theater); At the same time, the world is perceived as the theater itself and the form – “theater in the theater” – enters the performance.

Strehler was the first who enlivened the “theater of Lear”. The personages of the play go up the scene from the parterre. Prior to that, they play the role of spectators. Lear himself is also an actor, who seemingly does not recognize the disguised Kent. Lear plays, as he still does not want to admit his mistakes and crimes. The Fool is the only one with whom Lear can not play. Lear’s gradual transformation begins just with the appearance of the Fool. This is a hard process—from insanity towards purification.

Naturally, Strehler got rid of traditions and existing stereotypes by a new solution of a stage space. The stage was covered with dense, concentrated mass, with footprints that could not be erased. Such an environment made the actors move on the stage in a different way

(heavily, awkwardly). Society, which moved on wooden boards, resembled cripples. The strange gait of the personages revealed their characters. Such solution of the scenic “ground” was important not only from the technical point of view, but also from the ideological point of view.

Another important innovation in the stage interpretation of “King Lear” to which Giorgio Strehler addressed. He grouped the personages according to age, characters, types and relationships between each other. Strehler considered that such distribution was important. In Strehler’s performance Lear did not look like an old despot. He was demonic and despotic. Lear calls himself a “loving father” and there is some truth in this statement.

In his performance myth and reality exist together, which creates not contrast, but synthetic coexistence. In Strehler’s “King Lear” the conflict is not between the forms and methods of expression, but between situations. This passage is one of the most important features that distinguish Strehler from other directors.

This method of working created lots of difficulties and obstacles for Giorgio Strehler, but he overcame all the barriers. The researchers believe that Shakespeare’s “King Lear” in the director’s creative work is a good example of this.

Chapter IV

Analysis of stage interpretations of “King Lear” on the Georgian stage from the XIX century to the production of “King Lear” by Robert Sturua

Shakespeare immediately appeared in a cycle of means of struggle for national interests. In this regard, the revival of “King Lear” on the stage in 1883 was another step forward. In 1879, from the first days of the restoration of the Georgian professional theater, Ilia Chavchavadze began to think about staging “King Lear”. Ilia Chavchavadze saw the ideological pillars of national movement in Shakespeare’s plays. At the same time, in Ilia’s opinion, the tragedy of Lear corresponded to the aspirations and desires of the leaders of the national liberation movement. “King Lear” concerned sensitive issues, which Ilia

considered was the task of his epoch and always talked about them in his articles.

The premiere of “King Lear” coincided with the reforms taking place in the Georgian theater. The fact that “King Lear” was presented after hundred rehearsals, shows not only the fact that Georgian theater considered staging Shakespeare as a great responsibility, but also that the Georgian theater started a repertoire theatre, the so-called method of working at a desk.

After 29 years from the first premiere of “King Lear” (1883) another stage interpretation of the play was realized. In 1912 Valerian Gunia decided to play the role of Lear at his benefit performance. He started to work on “King Lear” in 1877. He had been thinking over preparing this role for 35 years. Anyway, it took him this long for a final decision – to appear in front of the general public in the role of Lear.

The Georgian theatre more or less had the experience of staging “King Lear”. Obviously, this experience brought Valerian Gunia a positive result. He not only carefully studied the role, but also took into consideration the comments made by critics on the first performer of Lear’s role.

The Performance of Valerian Shalikashvili stylistically did not differ from the previous “King Lear”. The novelty of Valerian Gunia’s “King Lear” was its new artistic level. The intentions and desires of the personage have been more clearly revealed in this performance. The main goal – to awaken the national and civic spirit by Shakespeare’s tragedy – became clear to everyone.

In Georgian theatre of the second half of the XIX century and the early XX century several stage version of “King Lear” were created. Kote Kipiani was the first one who revived Lear on Georgian stage. And after three decades Valerian Gunia enlivened the artistic image of Lear. This time gap indicates the complexity of the play. From the very beginning it became some kind of a stumbling block in the Georgian theater for directors and actors. Lear of Kipiani and Gunia was an organic product of that period, that was nourished by ideas and views of that epoch.

On the issue of stage interpretations of “King Lear” in the 20’s of the XX century

From the 20’s of the XX century a new phase of renovation and development starts in the Georgian theatre, and in the center of this process there are great Georgian directors: Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli. Their searches for completely different, non-traditional forms were contributed by large flow of different directions and styles of art in Georgia. Both directors intended to stage “King Lear”. Unfortunately, none of them was able to carry out their intentions on the stage. But their searches, which have been kept in their diaries and memoirs undoubtedly, arouse interest. These searches were reflected in creative works of directors of further generations.

In 1925, when Marjanishvili decided to stage “King Lear”, in Georgia prevails socio-political chaos caused by the redistribution of power and constant change of persons having authority. It was clearly felt that a new regime was coming, which does not recognize a person’s individuality and was strived for its transformation to a “single mass”. Thus, “King Lear” is a manifestation of protest which identifies actual problems existing in the society, and the sad consequences of the struggle for personal political goals, disguised with pompous shows and illusory welfare. The conflict was unfolded mainly against the background of family relationships and it underlined the tragedy of a common man.

Two years later, Sandro Akhmeteli decided to stage “King Lear” in the same theater, but his attempts were also unsuccessful. His almost completed play did not come out. He addressed Shakespeare’s dramaturgy not only because of the spectrum of problematic and topical themes; he considered it as the possibility of introducing new monumental forms in the Georgian theater.

Unlike Marjanishvili Akhmeteli removed earthly basis from Lear and turned him into his own imagination into a superman. Lear took the slightest resistance for a rebellion. He was very ambitious, he entrusted government of the state to his children, but retained the title of the king. He was cruel when excited, craved for glory, though he gradually lost this quality and became more like a simple, common

person. The process of Lear's humanization was very complex, as he had to go through the torture and suffering on the way of purification.

Akhmeteli is no longer interested in the physical existence or nonexistence of Lear. For him, the main idea is to achieve the goal – Lear's spiritual purification, catharsis. It is obvious that by "King Lear" Akhmeteli tried to break new ground and open new prospects on the theater horizon, though he was not able to achieve this by Shakespeare. Premiere of "King Lear" did not take place. Searches of Akhmeteli in Shakespeare's inexhaustible world opened up new channels. This is confirmed by the fact that later, at some point, the concept complies with not only to the production of "King Lear" by Robert Sturua in the Rustaveli Theater, but also with the versions of Peter Brook and Giorgio Strehler.

“King Lear” in the 40s of the XX century - as the basis for the synthesis of the art of the actors and the director

The next production of "King Lear" was realized in the theater of Kutaisi by Dodo Antadze (in 1941, 20 years after the establishment of Soviet regime in Georgia). The role of King Lear was performed by the great Georgian tragedian Alexandre Imedashvili. It was his last work. His success was conditioned by his long creative experience and tragic theatrical character. He had spent many years studying Shakespeare.

The performance itself is not considered a significant event in the history of Georgian theater nor by its artistic quality, neither by the director's original interpretation of the tragedy. Despite the attempt of the director to create a unified performance, the goal has not been achieved. The influence of the great actor on the director, as well as on the members of the troupe was evident. He as if overshadowed other participants of the performance.

Alexandre Imedashvili considered Lear as psychologically developing character, who was originally a selfish, self-righteous and arrogant ruler, and the human and paternal feelings were hidden somewhere in the invisible depths. But after going through all the

stages of the reign, he gradually felt what injustice and poverty is; now he was able to see a man who was a stranger to him before. In his interpretation Imedashvili also accentuated the third quality of Lear – the paternal feelings that, in his opinion, would gradually overshadow all other feelings.

The example of “King Lear” staged in Kutaisi theater clearly shows that in the 40’s of the XX century, the leadership of directors in the theater is shattered. In the theater of that time the pedestal is occupied by an actor. It often happened that an actor himself put a performance. In this regard, a special place is occupied by Akaki Vasaladze whose directorial heritage is the topic for a separate study. His directing skill is interesting for us in this case, as in 1948 he carried out “King Lear” in the Rustaveli Theatre.

Akaki Vasadze brought together great resources. He invited Sergo Kobuladze as the art director; the music was created by Aleksi Machavariani and Andria Balanchivadze; Akaki Khorava had already performed Otello, which brought him recognition throughout the Soviet Union. He was familiar with the world of Shakespeare quite well, he knew the nature, character and atmosphere in which the characters of Shakespeare live and act. Khorava attempted to realize the image of Lear the third time. Until then, the attempts had not brought the desired results.

The failure of the play was caused by a number of objective reasons: 1) During the implementation of the classics, due to the strict conditions of the Soviet system, no one thought about the undeniable truth, that its implementation on the stage is impossible without modern means of art. 2) Vasadze-Khorava’s “King Lear” did not fit the genre and stylistic background of the Rustaveli Theater. The heroic-romantic nature of the performance created a false pathos. “One could not feel human warmth from the stage. Dry, rhetorical, but solemnly sublime voices were heard.”¹ 3) Success of Khorava in Lear’s role was prevented by the task posed by Vasaladze as a director. For Khorava Lear remained an unachievable peak.

¹ კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია., ტ.2., თბ., 2001. გვ. 191. . (Kiknadze V. The History of Georgian Drama Theatre. vol. 2, Tb. 2001. p. 191)

**New understanding of Shakespeare in the second
half of the XX century
(by the example of creative works of Mikheil Tumanishvili and
Giga Lordkipanidze)**

In the second half of the XX century some re-evaluation of the tragedy became necessary. It was Mikheil Tumanishvili who first tried to modernize Shakespeare in the Soviet Georgian reality. He refused to read Shakespeare's plays in a traditional manner and rejected repeatedly approved methodology.

The performance of Mikheil Tumanishvili gave rise to significant changes in Georgian scenic Shakesperiana. He broke up many stereotypes associated with issues of interpretation of Shakespeare. In Soviet theater deviation from tradition required courage and involved a great risk. Tumanishvili continued the struggle, but with the use of modern dramaturgy.

In 1972, six years after the premiere of Tumanishvili, Georgian theater again turned to "King Lear". This time this most complex of Shakespeare's plays was staged by Giga Lordkipanidze in collaboration with Vasadze in Rustavi Theater.

Giga Lordkipanidze's "King Lear" restored the traditions of Imedashvili on Georgian stage. Realization of "King Lear" on Rustavi theatre stage was conditioned by the factor of Vasadze. By the way, Akaki Vasadze was awarded the Rustaveli State Prize just for this role. The center of the performance was Akaki Vasadze – Lear. All the events were gathered around him. The actor had been thinking about this role for several years, but he had no opportunity until then.

Despite the fact that Georgian theater critics did not consider the performance of great artistic phenomenon, there were some episodes that made an impression on the spectators and showed the high artistic level of the Georgian theater school. The critics marked out a few episodes in the play, especially the scene of the storm, Lear's scenes with the Fool and the finale.

Chapter V

Robert Sturua's performance "King Lear"

In 80's of the twentieth century Robert Sturua asked Gela Charkviani and Lili Popkhadze to translate "King Lear" once again and he himself was actively involved in the translation. The prosaic translation perfectly matched European trends and at the same time was very progressive phenomenon, a step forward for the implementation of the play in a modern way. The new translation took into account the stylistics of the play and, most importantly, the aesthetics of the theater, which was staging the play. Besides, new and "other" texts released the director of established standards. But Sturua did not reject many significant important achievements of productions of "King Lear" in the Georgian theater. However, in Sturua's performance distant shadows or parallels of Akhmeteli's version may be observed. Also traces of searches of European reformer directors are slightly, but still visible. Nevertheless, the main pillar on which the director builds his performance is his majesty Time with its not so desirable reality.

Sturua turned to "King Lear" when the national scenic cycle devoted to this tragedy of Shakespeare was almost exhausted in the 60's-70's of the XX century. But it was only an illusion, because all the achievements were summed up. Peter Brook's performance and movie, Grigori Kozintsev's movie, the theater works of Giorgio Strehler and Ingmar Bergman, Laurence Olivier's TV performance were left behind. Sturua's "King Lear" appeared just at a time when the process of summarizing the productions of "King Lear" began. It as if summed up the XX century by means of Shakespeare's "King Lear".

The center of main problems of Robert Sturua's "King Lear" was the dictator and the tragic consequences caused by his dictatorship. The director showed the public a dictator who created a totalitarian state. Maybe Robert Sturua's Lear thought that this would bring happiness to his people. But when he grew old, he realized that he had made a fatal mistake, and can no longer change anything, but to repent for his sins. And the result is the coming Apocalypse, the destruction of the universe. Just the Apocalypse is the main finding,

which is clearly reflected in the performance. None of the directors has perceived Shakespeare's tragedy from this point of view.

The forthcoming catastrophe of the world is felt yet in the first scene of "King Lear", in Lear's palace, which is a mirror reflection of the auditorium of the Rustaveli Theater. A hint of the impending apocalypse is seen not only in situations played out on the stage, but also in the decors. The spectators see that everything here is worn-out, decayed, rotted – accordingly everything will soon collapse, crash down.

As for the stylistics of the performance, Robert Sturua has summed up one big passed phase in "King Lire" and outlined the contours of a new phase. All the achievements and inventions of the director are gathered in the performance. "King Lear" summarizes the most important epoch of the Rustaveli Theater, but does not put an end to it. On the contrary, it opens new perspectives in front of the theatre.

The completely reinterpreted play reflects the majority of the features that make inevitable collapse and destruction of the totalitarian regime. This was another variation on the main theme of Sturua's theater. The director represented Lear's theater. Hypocritical flattery of Goneril and Regan once again proves to the tyrant that Lear only formally concedes the reign. Henceforth, he will not be called a king, but he firmly believes that will by no means lose the real power. Therefore, Cordelia's behavior is completely unexpected for the king, when enraged by behavior of her older sisters, his younger, beloved daughter throws the truth to her father's face. Lear is astounded. Kent's revolt makes him completely lose his patience. Suddenly the king falls lifeless on a chair. For a few seconds it seems that he died unexpectedly. But no, it is also a show, a play. Lear revives. He banishes once faithful Kent from the kingdom in cold blood, and repudiates "ungrateful" Cordelia – gives her in marriage to the king of France. This is the "Lear's theatre".

The space solution of the performance clearly depicts the world in which the director represents the action. Every detail of the decors expresses the strict laws and a totalitarian state. One of such symbols is the royal throne, the base of which is a lathe. Symbols, metaphors and allegorical thinking are the most important part of the conceptual

directing of Robert Sturua. In his performances allegory is expressed in mise en scenes, during the action of the actors, as well as in the decors. Static objects that are parts of symbolic and metaphorical thinking are frequently seen on the stage, and often are the keys of ideological solutions of a play. In “King Lear” we meet a lot of such symbols. Specific symbols may become the subject of fierce debates and controversy among critics. The director himself always avoids explanations of scenic metaphors and gives the spectators the opportunity of their own interpretations. In Sturua’s performances everything is calculated precisely. Each scene, each detail is checked a thousand times and fixed in such a way.

The success of Shakespeare’s “King Lear” staged by Sturua is conditioned by several factors: 1. A new approach to the literary source (text), its new understanding and interpretation; 2. The director’s different concept; 3 scenography and music based on the united concept.

Chapter VI

The statistical analysis of productions of “King Lear” on the stage of Georgian theater

“King Lear” is Shakespeare’s play, which is most often addressed by Georgian directors. It takes the second place in rating between “Hamlet” and “Romeo and Juliet”. In Georgia the most often staged Shakespeare’s plays are “Hamlet” (23 times), “King Lear” (12 times) and “Romeo and Juliet” (23 times).

In Georgian theatre “King Lear” was realized on the initiative and by vision of an actor 6 times, and by a director’s decision – 5 times. Although two of them were not implemented. These data show a certain trend that “King Lear” is most often associated with the desire of an actor, rather than a director.

Furthermore, if we try to create a diagram of productions of “King Lear”, we will be able to see certain regularity between periods of productions and specific epochal events in the history of Georgia. In “the period of constant scene” (1879-1918) “King Lear” has been staged three times (Ilia Chavchavadze, Aleksandre Burtikashvili,

Valerian Gunia); In the period of so-called universal directing (1921-1933) the attempt of staging “King Lear” has been carried out only twice. The attempts were carried out by the Georgian theater reformers Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli.

After World War II (in the 40’s) “King Lear” was staged twice, once – at the Rustaveli Theatre, the second time – in Kutaisi. It was the first production of “King Lear” in the region.

In the next period (from 1960’s until the independence of Georgia) the tragedy of Shakespeare has been staged by three directors: Mikheil Tumanishvili, Giga Lordkipanidze and Robert Sturua. During the independence of Georgia (from 1991 to present) the play has been staged only by Davit Doiashvili (the Rustaveli Theatre).

When drawing a diagram of the data, as a result of this variability, we get the so-called fallen out value. One case is related to the period of “Giorgi Eristavi’s theater” (1850-1856), and the second one – to the period of independent Georgia (1918-1921). Both these categories have objective reasons. In the first case Georgian translations of Shakespeare’s plays did not exist, and in the second case – the Georgian theater could not find an identical context between Shakespeare’s play and the political reality.

Besides, during the study of the scenic history of Shakespeare’s dramaturgy, one feature was notable that distinguishes “King Lear” from other plays: staging and preparation of the play takes the directors much more time than other plays of Shakespeare.

It is important whether this statistical picture matches with the artistic quality of the performance. To determine this, first of all, we have to distinguish three such performances staging of which took the longest time and then compare the results with the scientific literature, archival records and estimations of the periodical press. During the selection we shall use professor Levan Khetaguri’s two-category scheme of Shakespeare’s productions: one – where the initiator of the production and the dominant in the theater is an actor, and in the second case – a director.

1. Alexandre Imedashvili, Valerian Gunia, Kote Kipiani;
2. Robert Sturua, Mikheil Tumanishvili, Davit Doiashvili.

The above proven approach (method of statistical research)

corresponds to the estimations of the scientific literature and periodical press.

It is interesting how often the Georgian theatre addresses Shakespeare's "King Lear" for its production.

If we use a twenty-year interval, we'll get the following picture: in every twenty years "King Lear" is staged at least once and up to 3 times.

The first production took place in 1883. The frequency of productions of "King Lear" in Georgian Theatre is as follows: 16, 13, 13, 2, 14, 18, 7, 10, 8. Based on these data, "King Lear" is staged on Georgian stage on average 11,5 times per year.

Conclusion

The research revealed that in Georgia each production of "King Lear" coincides with the historically difficult, stressful period. The nature of the situation changes not only artistic and aesthetic, but also the conceptual structure of Shakespeare's play. Of these, one line coincides with a rising, energetic efficacy, and the second – with a state burdened with these problems.

The analysis showed that the evolution of progressive ideas in the world is observed from the west to the east. The significant searches of new interpretations of Shakespeare are observed in the extreme western point of Europe (Peter Brook's searches). Then it moves to the middle of Europe (Giorgio Strehler's experiments). And the searches of the XX century in Eastern Europe are summarized by the performance of Robert Sturua.

The theatrical searches of Brook since the 40's of the XX century, with its innovative productions made a revolution. His experiments on the British theater stage completely changed the style of theater, from rhetoric to action, and as a result, using the phrase of critic Michael Costo, Brook made Shakespeare our contemporary.

Brook's "King Lear" as if legitimized a tradition of new way of reading Shakespeare. Theater critics consider the performance as the peak of the British theater of the 60's of the XX century. At the same time, it is given the function of a program performance.

The explication of Giorgio Strehler for the production of “King Lear” will be subject of consideration for directors of different generations for a long time. Strehler’s feeling of space in “King Lear” is the same as the idea of scenic realization.

For Strehler the sharp contrast between the characters was important, that was expressed in the decision of stage space, musical line and principles of lighting. He continued his searches in this direction in the following performances, which were well used in “The Cherry Orchard” by Anton Chekhov staged in 1974.

In Georgian theatre of the second half of the XIX century and the early XX century several stage version of “King Lear” were created. Kote Kipiani was the first one who revived Lear on Georgian stage. And after three decades Valerian Gunia enlivened the artistic image of Lear.

Quite naturally, the unrealized interpretations of Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli still arouse interest. Obviously, they had their own, and, above all, creative approach to “King Lear”.

The scenographic solution of the play by these two great directors is very important. Although “King Lear” practically was not realized in the 20’s of the XX century, but understanding of the two great directors is of particular importance for us, as a significant artistic phenomenon in the scenic history of “King Lear” and a path that leads to future searches of Georgian scenic Shakesperiana in the 60’s – 80’s of the XX century.

In the 40’s of the XX century, when actors took upon themselves the function of a director in Georgian theater, they had a great influence on directors. It was necessary to urgently update theatrical forms. Critical situation was created in the theatre and it was necessary to fight for urgent improvement.

From the second half of the XX century some kind of revaluation of the tragedy became necessary. The searches, which began in the 20’s, and have been suppressed under the ideological and physical press of the Soviet government dictate, was relaunched in the 60’s. It was Tumanishvili who first tried modernization of Shakespeare in Georgian Soviet reality. He refused to read Shakespeare’s plays in a traditional manner and rejected repeatedly approved methodology.

First productions of Shakespeare on the stage by Tumanishvili were the first attempts of modernization on the Georgian stage.

The success of Sturua's "King Lear" in 1987 had its historical, social and political background. It did not appear on a dry ground. He himself prepared this ground by his performances along with the socio-political background. In Robert Sturua's "King Lear" a certain stages of the formation of his theatrical language have been already completed.

Statistical study of stage interpretations of "King Lear" in Georgian theater shows that, despite the complexity of the dramaturgic structure, from Shakespeare's plays "King Lear" is realized on the Georgian stage most often after "Hamlet". Production of "King Lear" is associated with the period of the Georgian theater, when the leading position in the theater is kept by an actor. At the same time, the desire to stage the play appeared more in actors than directors. From the existing eleven performances the initiative of their staging belongs only to the three directors. Production of "King Lear" coincides with the most of significant phases in the history of the Georgian theater. From the seven periods the play was not realized in only two of them. This indicates to the fact that over the past two centuries Georgian theatre considers Shakespeare's "King Lear" as an important and topical piece of work. The research revealed the fact that the the authors devote much more time to staging "King Lear" than to other plays by Shakespeare and other authors. According to the study, "King Lear" is staged in every twenty-year interval in the history of Georgian professional theater.

„King Lear“, one of the most complex mysterious dramaturgic structures, still remains a stumbling block for the world theater directors of the XXI century, as, despite the fact that in the twentieth century Shakespeare has been many times read in an original way, it still leaves a feeling of dissatisfaction, unattainability and inexhaustibility.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალხაზიშვილი შ., შექსპირის მსახიობები., ჟურნ. „ხელოვნება“, 1939., №4-5.
2. ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა., თბ., 1956.
3. ანთაძე მ., შექსპირის დრამების სტილის ზოგიერთი თავისებურება., „ქართული შექსპირიანა“, ტ.1., თბ., 1959.
4. არველაძე ნ., „ზარმა ჩამოჰკრა, ვიწყებ თამაშს...“ გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, №20., 1987.
5. არველაძე ნ., სტანისლავსკის მეთოდი და ქართული სცენის ოსტატთა მოსაზრებები „სარეპეტიციო პროცესზე“, კრებულში „მეგობრობა“, თბ., 1979.
6. ახალი წიგნები., ჟურნ. „არილი“, 2004. №5.
7. ახმეტელი ს., დოკუმენტები, ნარკვევები., ტ. I. თბ. 1987.
8. ბარო ჟან ლუი. ფიქრები თეატრზე., თბ., 1980.
9. ბოკუჩავა თ., რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში., წერილი II., ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, №5-6; 2006.
10. ბოკუჩავა თ., რუსთაველის თეატრი და ქართული კულტურის „თვითცნობიერება“, წიგნში „ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე“, თბ., 2004.
11. ბონდი ედ., სოციალური დრამის ნილაბი., ლონდონი-თბილისი., 1976-1990.
12. ბრეხტი ბ., პატარა ორგანონი თეატრისათვის (წინასიტყვაობა დიმიტრი ალექსიძის), თბილისი., 1979.
13. ბრუკი პ., „მძულს სიტყვა კულტურა“, გაზეთი „Известия“, 3 მარტი., 2005.
14. ბრუკი პ., სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი., ჟურნ. „ხელოვნება“, 1995; №4-5-6.
15. ბურთიკაშვილი ალ., ალ. იმედაშვილი., თბ., 1956.
16. ბურთიკაშვილი ალ., რაინდი უშიშარი და გულმართალი., თბ., 1965.
17. ბურთიკაშვილი ალ., სცენის ოსტატები (პორტრეტები), თბ., 1951.
18. ბუხრიკიძე დ., Moderato cantabile ანუ, მშვიდი ცურვის კლასიკური გაკვეთილები., ჟურნ. „ცხელი შოკოლადი“, №60., მაისი. 2010.
19. გაზეთი „დროება“, 1983. №33.
20. გაზეთი „სახალხო გაზეთი“, 1912. №782.
21. გაზეთი „თემი“, 1912. №64.

-
22. გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 1902. 16 თებერვალი, №1728.
 23. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“. 1964. 12 ივნისი.
 24. გაზეთი „მეფე ლირი“ ქართულ თეატრში „ჟურნ. „მნათობი“, 1949. №5.
 25. გაზეთი „საქართველო“, 1916. 17 აპრილი, №85.
 26. გაზეთი „სახალხო ფურცელი“, 1916. 24 აგვისტო, №525.
 27. გაზეთი „სახალხო გაზეთი“, 1902. 23 დეკემბერი, №782.
 28. გაზეთი „სახალხო გაზეთი“, 1913. 7 დეკემბერი, №1062.
 29. გაზეთი „თბილისი“, 13 იანვარი, 1987.
 30. გაზეთი „თეატრი და ცხოვრება“. 1916., №17.
 31. გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 1902., №1728., 16 თებერვალი.
 32. გაზეთი „დროება“, 1883. №37., 19 თებერვალი.
 33. გაზეთი „ივერია“, 1899. №6.
 34. გაზეთი „ივერია“, 1899. №7.
 35. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1964. 12 ივნისი.
 36. გაზეთი „სახალხო გაზეთი“, 1912. 23 დეკემბერი.
 37. გაზეთი „შრომა“, 1883. №8.
 38. გაზეთი „თბილისი“, 13 იანვარი, 1987.
 39. გაზეთი „თემი“, 1899. 9 იანვარი.
 40. გაჩეჩილაძე გ., ივანე მაჩაბელი, „ქართული შექსპირიანა“, ტ. 2., თბ., 1964.
 41. გაჩეჩილაძე გ., შექსპირის შემოქმედების ხალხურობის საკითხისათვის, „ქართული შექსპირიანა“, ტ.1., თბ., 1959.
 42. გეგეჭკორი მ., ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის 60-70 - იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო შრომა, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1993.
 43. გომელაური შ., მოგონებები, თბ., 1958.
 44. გუგუწავა ლ., შექსპირი და XIX საუკუნის II ნახევრის ქართველი მოღვაწეები, „ქართული შექსპირიანა“, ტ.3., თბ., 1972.
 45. გუგუწავა ლ., შექსპირი საქართველოში, „ქართული შექსპირიანა“, ტ. 2., თბ., 1964.
 46. გუგუშვილი ეთ., აკაკი ვასაძე, თბ., 1979.
 47. გუგუშვილი ეთ., კოტე მარჯანიშვილი, თბ., 1972.
 48. გუნია გ., გზის დამლოცველი (კრებულში გიგა ლორთქიფანიძე); თბ., 1987.
 49. გუნია ვ., „ფიქრნი და შენიშვნანი“, თბ., 1909.
 50. გუნია ვ., კრებული, თბ., 1983.
 51. გუნია-კუზნეცოვა ნ., სცენოგრაფიის ტიპთა მსგავსება და

-
- განსხვავება რობერტ სტურუას თეატრში, წიგნში „ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე“, თბ., 2005.
52. გურაბანიძე ნ., ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004.
53. გურაბანიძე ნ., პიტერ ბრუკის სიბრძნე და პარადოქსები, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2004., №1.
54. გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997.
55. გურაბანიძე ნ., როგორ შევავსოთ ცარიელი სივრცე?, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984. №10.
56. დადიანი შ., თხზულებანი, ტ. 5., თბ., 1958.
57. დავითაია ეთ., კოტე ყიფიანი, თბ., 1975.
58. დავითაია ეთ., განუხორციელებელი „მეფე ლირი“, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1986. №5.
59. დვალიშვილი აკ., შეხვედრები აკაკი ხორავასთან, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 2005. №1.
60. ეგაძე ო., თეატრში და თეატრს მიღმა, თბ., 1969.
61. ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, ტ. 2., თბ., 1983.
62. ვასაძე მ., რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხისთვის. ჟურნ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, №3 (36), 2008.
63. ვასაძე მ., საუბარი რობერტ სტურუასთან; გაზეთი „კულტურა“, №2. (40), 2008.
64. ვერგასოვა ი., საუბარი რობერტ სტურუასთან, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1983. №12.
65. ზაქარიაძე ს., ჩემი შექსპირული როლები, წიგნში „ქართული შექსპირიანა“, ტ. 3., თბ., 1973.
66. ზეიფასი ნ., სპექტაკლის მელოდია, თარგმ. თ. ბოკუჩავამ; ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006. №1.
67. თუმანიშვილი მ., ფიქრობს, წიგნი I., თბ., 2004.
68. თუმანიშვილი მ., რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, თბ., 1989.
69. თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ. 2008.
70. იაშვილი ტ., ალ. იმედაშვილი (წინასიტყვაობა წიგნში „ალ. იმედაშვილი მოგონებები“), თბ., 1963.
71. ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ (შემდგენელი ნ. გურაბანიძე), თბ., 1955.
72. იმედაშვილი ალ., მოგონებები, თბ., 1963.
73. ინასარიძე კ., თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995.
74. ინენ (კოტე ყიფიანისეული ლირის განხილვა), გაზ. „ივერია“, 1899., 10 იანვარი, №6.

-
75. კერესელიძე ლ., ესეები თანამედროვე საზღვარგარეთულ ლიტერატურაზე., თბ., 1989.
 76. კიკნაძე ვ., ადამიანის დაბადება., ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, №4., 1987.
 77. კიკნაძე ვ., ახლო წარსულის ფურცლები., გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1960. №17.
 78. კიკნაძე ვ., დიდი და გასაოცარი ტალანტი., კრებულში „ხორავა 100“, თბ., 1997.
 79. კიკნაძე ვ., ეროვნული მოძრაობა და ქართული თეატრი., ჟურნალი „ხელოვნება“, 1991., №4.
 80. კიკნაძე ვ., გიგა ლორთქიფანიძე (კრებულში გიგა ლორთქიფანიძე. შემდგენელი კ. ნინიკაშვილი), თბ., 2002.
 81. კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია., ტ.1., თბ., 2001.
 82. კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები., თბ., 1982.
 83. კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი თეატრის შესახებ (კრებული ახმეტელი), თბ., 1956.
 84. კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი., თბ., 1977.
 85. კიკნაძე ვ., სივრცე თეატრისა., თბ., 1975.
 86. კიკნაძე ვ., წინასიტყვაობა წიგნში „ს. ახმეტელი, წერილები“, თბ., 1964.
 87. კორძაია მ., შექსპირის შემოქმედებასთან დაკავშირებული საკითხები (ხელნაწერის უფლებით), დაცულია ავტორის პირად არქივში., თბ., 1999.
 88. კუხიანიძე ც., მირიან შველიძე., ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2001. №4.
 89. ლევინი მ., სერგო ზაქარიაძე., თბ., 1975.
 90. ლომთაძე ჯ., რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი (სადიპლომო შრომა, დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში), თბ., 1969.
 91. მაზაკვალი (კოტე ყიფიანისეული ლირის განხილვა), ჟურნ. „კვალი“, 1899., №2.,
 92. მარი ს., შექსპირი და უძველესი მითები., „ქართული შექსპირიანა“, ტ.3., თბ., 1973.
 93. მაჭავარიანი შ., „ქართული თეატრი“, წიგნში „საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია“, ტ. 6., თბ., 1971.
 94. მუმლაძე დ., რამაზ ჩხიკვაძე., წერილი II., ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, №2., 2008.
 95. მუმლაძე დ., თანამედროვე ქართული რეჟისურა., თბ., 1973.

-
96. ნინიკაშვილი კ., რობერტ სტურუა., თბ. ქართული თეატრის საცავი., 2009.
 97. ობრაზცოვა ა., შექსპირის ინგლისი რობერტ სტურუას თეატრალური თვალით., ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №4., 1988.
 98. პლუჩევი ე., ტალანტების სიმდიდრე., გაზ. „პრავდა“, 20. 12. 1966.
 99. ჟვანია ე., „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრში (სადიპლომო შრომა, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში)., თბ., 1998.
 100. ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1986. №4.
 101. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1916. №17.
 102. საზღვარგარეთის თეატრის ისტორია (მუკოლსკის საერთო რედაქციით)., თბ., 1961.
 103. საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდები: ბ -12082, საქ. 138., ფ №1, საქმე 14, ბ-11598., ფ №1, საქმე 14, ბ-16947., ფ №1, საქმე 14, ბ-12938., ბ-14594, ფ №1, საქმე 1113., ფ №1, საქმე 389/11, ბ-20.743.3/ 23.303., ფ №1, საქმე 389, ბ-20.839- 25.560., ფ №1, საქმე 389, №1. ბ-20743/2-23302., ფ №1, საქმე 115, №15., ფ №1, საქმე 115, №17. ბ20.811/15., ფ №1, საქმე 115, №1. ბ20.811/1., ფ 1, საქმე 138, ბ 20537/27, 20865/168., ფ №1, საქმე 115, №4. ბ20.811/4., ფ №1, საქმე 115, №5. ბ20.811/4., ფ №1, საქმე 115, №5. ბ20.811/4-24.135., ფ №1, საქმე 115, №5. ბ20.811/4 – 24.134., ბ 20537/24. 20865/171., ბ. 20. 537/25. 20 865/155., ბ 20 528/3. 20 858/28., ფ №1. საქმე 138. ბ 16802., ფ №1, საქმე 115. ბ 20.811/115. 24.513., ფ №1, საქმე 14, საქალაქე 3, ბ-2538., ფ №1, საქმე 14, ბ-11595.
 104. ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე., ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, №4., 1988..
 105. ურუშაძე ნ., იმედაშვილი შექსპირში., „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958., №12.
 106. ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი (მთავარი მოწმის ნაამბობი). თბ., 1999.
 107. ურუშაძე ნ., ვალერიან გუნია., თბ., 1987.
 108. ურუშაძე პ., „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე., წერილი II. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, №5., 1988.
 109. ქარელიშვილი ე., თეატრალური სილუეტები., თბ., 1972.
 110. ქართველიშვილი ვ., მუმლაძე დ., „ლირის თეატრი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №8., 1987.

-
111. ქიქოძე ნ., რამაზ ჩიკვაძე (სადიპლომო შრომა, დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში)., თბ., 1966.
 112. ყიასაშვილი ნ., შემოდის ლირი., გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, №19., 1987.
 113. ყიასაშვილი ნ., წინასიტყვაობა წიგნში „ქართული შექსპირიანა“, ტ1., თბ., 1959.
 114. ყიფიანი კ., ჩემი არტისტული თავგადასავალი., ჟურნალი „ფასკუნჯი“, 1909. №14.
 115. ყიფიანი კ., მოგონებები, წერილები., თბ., 1964.
 116. შალუტაშვილი ალ., თეატრალური წერილები., თბ., 1993.
 117. შალუტაშვილი ნ., „ხორავა, როგორსაც მე ვიცნობდი“, კრებულში – „ხორავა – 100“. თბ., 1997.
 118. შალუტაშვილი ნ., რეჟისორი, პიროვნება, მოღვაწე (კრებულში „გიგა ლორთქიფანიძე“)., თბ., 1987.
 119. შაბ-აზიზოვა ტ., რობერტ სტურუას ლირი., ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, №4., 2001.
 120. შექსპირი უ., დრამები., ორ წიგნად (თარგმანი ვ. ჭელიძის)., თბ., 1971.
 121. შვანგირაძე ნ., თეატრალური ეტიუდები., თბ., 1964.
 122. ჩხეიძე უ., კოტე მარჯანიშვილი ხელმძღვანელი და პედაგოგი., ჟურნალი „მნათობი“, 1949. №5.
 123. ჩხეიძე უ., კოტე მარჯანიშვილი., კრებულში „კ. მარჯანიშვილი“, თბ., 1961.
 124. ჩხეიძე უ., კოტე მარჯანიშვილი., თბ., 1949.
 125. ცეკვაძე დ., ა. ხორავას შემოქმედება 40-50-იან წლებში., (სადიპლომო შრომა)., თბ., 1980.
 126. წულუკიძე თ., მოგონებები., კრებულში „ახმეტელი“, თბ., 1958.
 127. წულუკიძე თ., მხოლოდ ერთი სიცოცხლე., თბ., 1983.
 128. ჭავჭავაძე ა., რეჟისორული ძიებები რუსთაველის თეატრში XX საუკუნის 70-იან წლებში (სადიპლომო შრომა, დაცულია თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში)., თბ., 1986.
 129. ჭელიძე ვ., გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება - ივანე მაჩაბელი., თბ., 1968.
 130. ჯაჯანიძე გ., გმირის ძიების პრობლემა გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში (სადისერტაციო ნაშრომი ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად)., საქართველოს შოთა რუსთაველის

-
- თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საცავი., თბ., 2003.
131. ჯანელიძე დ., „მეფე ლირი“ ქუთაისის თეატრში (წიგნში დ. ანთაძე, მოგონებები)., თბ., 1956.
132. ჯანელიძე დ., ვ. გუნია., თბ., 1953.
133. ჯიბლაძე გ., ესთეტიკური თეორიის საკითხები., თბ. 1988.
134. ჯიბლაძე გ., შექსპირი ქართულ სცენაზე., „მნათობი“, 1947. №12.
135. ხეთაგური ლ., ექსპერიმენტიდან ბაროკომდე ქართულ თეატრში., ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1996. №1-2.
136. ხეთაგური ლ., შექსპირი ქართულ სცენაზე (სადიპლომო შრომა)., დაცულია საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის საცავში., თბ., 1986.
137. ხორავა აკ., ჩემი შექსპირული როლები., „ქართული შექსპირიანა“, ტ. 3., თბ., 1973.
138. ხუბაშვილი გ., დიდი სულის ძვრა., ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1987., №4.
139. Alpers, Paul J., „King Lear“ and the Theory of the „Sight Pattern“ in Reuben A. Brower and Richard Poirier eds. In *Defense of Reading. A Reader's Approach to Literary Criticism*, New York, Dutton & Co; 1963.
140. Bennett, Susan. „Godard and Lear : Trashing the Can(n) on.“ *Theatre Survey* 39, no. 1. 1998.
141. Bradley, Lynne, *Adapting „King Lear“ for the Stage*, Burlington, VT: Ashgate, 2010.
142. Bratton, J. S., editor, „King Lear“, Bristol: Bristol Classical Press, 1987.
143. Brown, John Russell, editor. „King Lear“, New York and London: Applause, 1996.
144. Champion, Larry S., „King Lear“: An Annotated Bibliography, 2 vols., New York: Garland, 1980. Cox, Brian. *The „King Lear“ Diaries: the Story of the Royal National Theatre's Productions of Shakespeare's „Richard III“ and „King Lear“* London: Methuen, 1992.
145. Clare Byrne St., „King Lear“ at Stratford-on-Avon, 1959., *Shakespeare Quarterly*, Vol. 11, No. 2 (Spring, 1960).
146. Coursen, H. R., „The Peter Brook/Orson Welles „King Lear“ Shakespeare on Film Newsletter 15, no. 2 1991.

-
147. Crowl, Samuel. "The Bow Is Bent and Drawn: Kurosawa's Ran and the Shakespearean Arrow of Desire." *Literature/Film Quarterly* 22. 1994.
 148. Croyden M. *Conversations with Peter Brook, 1970-2000*. New York: Faber and Faber, 2003.
 149. Davies A. *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
 150. Davies, Anthony. „King Lear“ on Film”, Ogden , James; Scouten, Arthur H., editors, *Lear from Study to Stage: Essays in Criticism*, 247-66 Madison: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1997.
 151. Davies, Oliver Ford, *Playing Lear*, London: Hern, 2003.
 152. Ebert Robert. „King Lear“, Newspaper „News Britain“, 1971, January 1.
 153. Eyber, Vitaliy. "Shakespeare in Russia: „King Lear“ at Leo Dodin's Theatre of Europe," *Shakespeare Bulletin*, 25.1 spring, 2007.
 154. Favorini, Attilio. "Episodes in the History of the Stage Business of Shakespeare's „King Lear“ Maske und Kothurn 29. 1983.
 155. Fischer-Lichte, Erika. "Between Difference and Indifference: Marianne Hoppe in Robert Wilson's Lear" in Senelick , Laurence, editor, *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, 86-98, Hanover and London: University Press of New England for Tufts University, 1992.
 156. Foakes R. A., „Hamlet“ versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art., Cambridge: Cambridge University Press, 1 993.
 157. Foakes, Reginald, „Hamlet“ Versus „King Lear“: Cultural Politics and Shakespeare's Art, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
 158. Friedlander, Ed, *Enjoying „King Lear“ by William Shakespeare*, at: pathguy .com /kinglear Gibinska, Marta, "Olivier's King Lear and the Problem of Naturalistic Mimesis in Modern Media." In Gibinska , Marta, editor, *Reception of the Classics in Modern Theatre*, 57-72. Cracow: Universitas, 1991.
 159. Good, Maurice. *Every inch a Lear: a Rehearsal Journal of „King Lear“ with Peter Ustinov and the Stratford Festival Company*. Victoria, British Columbia: Sono Nis Press, 1982.
 160. Groyden Margaret., *Conversations with Peter Brook, 1970-2000*; New York: Faber and Faber, 2003.
 161. Gussow M., *Theatre On The Edge*. New York: Applause Books., 1998.

-
162. Halio, Jay L. "Staging King Lear 1.1 and 5.3." in Shakespeare Illuminations: Essays in Honor of Marvin Rosenberg, 102-9. Jay Halio & Hugh Richmond, editors Newark: University of Delaware Press, 1998.
 163. Halio, Jay L., „King Lear“ :A Guide to the Play. Westport and London: Greenwood, 2001.
 164. Holmberg A. The Theatre of Robert Wilson, Cambridge: Cambridge UP., 1996.
 165. Hunt A., Reeves G. Peter Brook. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1995.
 166. Johnson Samuel., „Notes on „King Lear“ from his edition of 1765.
 167. Kelly Philippa., Performing Australian Identity: Gendering „King Lear“, Theatre Journal, Vol. 57, No. 2 (May, 2005).
 168. Kimbrough, R. Alan. "Olivier's Lear and the Limits of Video" in Bulman, James C.; Coursen, H. R., editors. Shakespeare on Television : An Anthology of Essays and Review, 115-22, Hanover and London: University Press of New England, 1988.
 169. „King Lear“ from Georgia., Newspaper "In Vitrina", 1990; October 18.
 170. Kozintsev, Grigori Mikhailovich. „King Lear“: The Space of Tragedy: The Diary of a Film Director, trans. Mary Mackintosh, Forward by Peter Brook, Berkeley: University of California Press, 1977.
 171. Kustow Michael., Peter Brook - A Biography, st. Martin's Press., 334. 2001.
 172. Lennard John., William Shakespeare: „King Lear“, Literature Insights. General Editors: C. W. R. D. Moseley., Humanities-Ebooks, 2010.
 173. Levender A. Hamlet In Pieces: Shakespeare reworked, Peter Brook, Robert Lapage, Rober Wilson. New York. Continuum, 2001.
 174. Lusardi, James P.; Schlueter, June. Reading Shakespeare in Performance: „King Lear“, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press; London and Toronto: Associated University Presses, 1991.
 175. Lyall, Sarah, "For Derek Jacobi, Now is the Time for a Certain Role," [„King Lear“ at the Donmar Warehouse, Dec. 2010, Brooklyn Academy of Music, April, 2011] New York Times, Art Section, 24 April 2012, pp. 1 & 4. Maguire.
 176. Miller, Jonathan, „King Lear“ in Rehearsal: A Talk." In Sokol , B. J., editor. The Undiscover 'd Country: New Essays on Psychoanalysis and Shakespear, 17-38, London: Free Association Books, 1993.

-
177. Moffitt D., *Between two silences: talking with Peter Brook*. Dallas: Southern Methodist UP, 1999.
 178. Murphy, John L., *Darkness and Devils: Exorcism and „King Lear“*, Athens and London: Ohio University Press, 1984.
 179. Newspaper „korriere del la sera.“ 1990, # 18.
 180. Ortolani O. *Peter Brook*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.
 181. Peter Brook, in the programme for la cerisaie, Paris, C.T.C.T. 1981.
 182. Peter Brook., *The shifting point. 1946-1947.*, New York., Harper and Row., 1987.,
 183. Peter Brook: Oxford to Orghast/ Richard Helfer, Glenn Loney (eds.). Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998
 184. Potter, Lois, “Macready, the Two-Text Theory, and the RSC’s 1993 „King Lear“ in Halio , Jay L., editor.Critical Essays on Shakespeare’s „King Lear“ 207-15, „New York: Hall-Simon and Schuster; London: Prentice-Hall International, 1996.
 185. Rempel, John. “Nahum Tate’s (‘Aberrant,’ ‘Appalling’) The History of „King Lear“ (1681): Lear as Inscriptive Site” pp. 51-61 in Gibson Wood, Carol & Fulton, Gordon. (eds.). *Theatre of the World/ Theatre du Monde*, Edmonton, AB : Academic, 1998.
 186. Richmond, Hugh M., “A Letter to the Actor Playing Lear.” in *Shakespeare Illuminations: Essays in Honor of Marvin Rosenberg*, 110-130. Jay Halio & Hugh Richmond, editors Newark: University of Delaware Press, 1998.
 187. Rosenberg, Marvin, *The Masks of „King Lear“*, Berkeley: University of California Press, 1972.
 188. Shyer L., Robert Wilson and his collaborators. New York: Theatre Communications Group., 1989.
 189. Smith A. H. *Orghast at Persepolis*, London, Eyre Methuen, 1972.
 190. Styan., J. L., “A Theatrical Approach: „King Lear“ as Performance and Experience.” Ray , Robert H., editor, *Approaches to Teaching Shakespeare’s „King Lear“*, 111-18, New York: Modern Language Association, 1986.
 191. Tate’s play is collected in Sandra Gilbert, ed., *Shakespeare Made Fit.*, London:Dent, 1997.
 192. Taylor, Gary and Michael Warren, ed., *The Division of the Kingdoms: Shakespeare’s Two Versions of „King Lear“*, New York: Oxford University Press, 1983.

-
193. W. K. Wimsatt, ed., Samuel Johnson on Shakespeare (New York: Hill & Wang, 1960; as Dr Johnson on Shakespeare, Harmondsworth: Penguin, 1 969).
 194. Zeami, La tradition secrete du no, Paris, Gallimard, 1960.
 195. Берёзкин В. И. Роберт Вильсон: Театр Художника. М. 2003.
Нина Суслович, Памяти Стрелера, Массковски наблюдатель, 1998. 1(96).
 196. Берёзкин В. Искусство художественного оформления спектакля. Москва. 1972.
 197. Берёзкин В., Мастерство оформление спектакля., М. 1986.
 198. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта. ВТО. М. 1969.
 199. Бушуева С., Проблемы реализма в итальянском театральном искусстве XX века., (ЛГИГМИК)., 1982.
 200. Волентина М. Иванов В. Когда и жизнь не жизнь, и смерть не смерть., (ж. „Театральная жизнь“. 1987. №21.
 201. Газета „Вечерний Тбилиси“, №89. 16. 04. 1966.
 202. Газета „Коммунист“, №275., 03.12. 1966.
 203. Гулченко Виктор „Опыт Стрелера“, Статья из книг - Стрелер Джорджо, Театр для людей., М., 1984.
 204. Дживилегов А. К., Итальянская народная комедия., Москва., 1962.
 205. Журнал „Огонёк., №25., 1966.
 206. Журнал „Советский Союз“, Король Лир и другие., 1989. #12.
 207. Журнал „Современная драматургия“, #4. 1983.
 208. Журнал „Теарт“ “ Из беседы о Королье Лире”., 1966. №8.
 209. Журнал „Театр“, Казьмина Н., Без показания.,1988. №7.
 210. Кагарлицкий Юрий., Никаких секретов нет - режиссер Питер Брук., (Перевод Майкла Стронины), Москва., 2001.
 211. Караганов А. В., Григорий Козинцев: от «Царя Максимилиана» до «Королья Лира». М.: Материк. 2003.
 212. Ковалев Ю. В., Пол Скоффилд., Мастера современного зарубежного театра., Ленинград., Искусство., 1970.
 213. Козинцев Г. М., Собр. соч. в 5 тт. /Гл. редактор С. А. Герассимов; Составитель В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутовский./ Л., Искусство., 1982-1986.
 214. Мухранели И., Чувство и мысль, М. 1966.
 215. Николеску Бесараб., Питер Брук и традиционная мысль., Москва., 1955.
 216. Таинен К., о сцене и о кино., Сборник (перевод А. Дорошевича). М., 1969.

-
217. http://www.nationmaster.com/encyclopedia/King-Lear#Performance_history [გადამოწმებულია:4.01.2014.].
 218. <http://king-lear.org/stage> [გადამოწმებულია:4.01.2014.].
 219. http://shakespeare.berkeley.edu/index.php?option=com_content&task=view&id=76&Itemid=220 [გადამოწმებულია:4.01.2014.].
 220. http://king-lear.org/globe_theatre [გადამოწმებულია:4.01.2014.].
 221. http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Brook [გადამოწმებულია:4.01.2014.].
 222. <http://www.au126.com/peterbrook/index.html> [გადამოწმებულია:4.01.2014.].
 223. <http://www.answers.com/topic/peter-brook> [გადამოწმებულია:4.01.2014.].
 224. http://www.pantomime-atelier.ru/Kontent/Electr_knigi/011_Piter_Bruk.pdf [გადამოწმებულია:4.01.2014.].
 225. <http://www.guardian.co.uk/stage/peter-brook> [გადამოწმებულია:4.01.2014.].

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40