

ვიქტორ გუნჩენკო

სტრუქტურის გამოცდილება

სტატია სტრუქტურის წიგნიდან „თეატრი ხალხისთვის“, მოსკოვი, 1984 წელი

მომზადდა ლაშა ჩხარტიშვილმა

ადამიანი თეატრში უნდა დაიბადოს, თეატრში უნდა იაროს, უნდა ისწავლოს, მაგრამ მთავარია, მიუძღვნა თეატრს თავი. განუმეორებელი რაც არის თეატრში, ცხოვრებაში მოდის მხატვრულად, დაჯილდოებულ პიროვნებასთან ერთად და მასთან ერთად მიდის.

ამის შესახებ, ნაწილობრივ დამემოწმება წიგნი სტრუქტურის „თეატრი ხალხისთვის“, მისი ავტორი გვეხმარება ლაბორენტების ორიენტაციაში თეატრალური პროცესების, დავინახოთ ახალი მოულოდნელ მოქმედებებში.

ჯორჯო სტრუქტური, როგორც ბერგმანი და ბრუკი, ერთ-ერთი საუკეთესო და სწავლული რეჟისორია თანამედროვე პროფესიული თეატრის, ჩამწვდომი თეატრის საიდუმლოებაში და მოქმელი ახლის.

წიგნს შემთხვევით არა აქვს თავი „აზრები, ჩანაწერები“, აგებულია არაჩვეულებრივად, თავმოყრილია მასში სხვადასხვა საუბრები, ინტერვიუები, დღიურები, წერილები, საექსპლიაკციო ჩანაწერები, ესეები, რომლებიც რასაკვირველია არ კმარა იტალიელი რეჟისორის მთელი შემოქმედების შესასწავლად, მით უმეტეს, ამ წიგნის გამოცემის შემდეგ, სტრუქტურმა მთელი რიგი მაღალმხატვრული სპექტაკლები: უ. შექსპირის „ქარიშხალი“, ს. ბეკეტის „ბენიერი დღეები“, ა. სტრინდბერგის „ჭექა-ქუხილი“ და სხვა. გარდა ამისა, მრავალი წელი მუშაობდა მილანის „პიკოლო თეატრში“, სადაც მან ათ მდე დადგმა განახორციელა, რომლებშიც მისი აზრების რეალური ნაწილი არის ჩადებული, მისი იდეურ-ესთეტიკური პროგრამა, მით უმეტეს, რომ იგი იყო „პიკოლო თეატრის“ ხელმძღვანელი 26 წლის ასაკში, სადაც დგამდა იტალიური ნაციონალური პრინციპებით. წინამდებარე წიგნში ქარმოდგენილია მხოლოდ პრაქტიკული ნაწილი და მისი მოსაზრებები. წიგნი არის გზა, პროცესი, გვეხმარება ჩვენ ჩავიძიროთ მსოფლიო თეატრის ერთ-ერთი საუკეთესო მოღვაწის ლაბორატორიაში.

დემოკრატი, ანტიფაშისტისტი, მონაწილე წინააღმდეგობის მოძრაობის, პროგრესულად მოაზროვნე, ნამდვილი ინტელექტუალი. სტრუქტური თ ვის

ჯორჯო სტრუქტური, სტრუქტურის გამოცდილება, მოამზადა ლაშა ჩხარტიშვილმა

წიგნში ეხება არა მხოლოდ სასცენო ხელოვნების პრობლემებს, არამედ სვამს ბევრ მწველ კითხვებს თანამედროვეობაზე. სტრელერის აზრით, ის არ არის მხატვარი, ვინც არ იწვის თავისი ხელოვნებით. ცხოვრება და თეატრი განუყრელია.

დაბადებული ტრიესტში, 1921 წელს ომამდე, შეისწავლა მილანში იურისპუდენცია და გაიტაცა თეატრმა. მაშინ ის იყო 19 წლის, როცა დაამთავრა მილანის აკადემიის თეატრის მოყვარულთა წრე და გახდა მსახიობი. მისმა გარეგნობამ მისცა უფლება ზედმეტი საგანგებოდ გამოსულიყო მსახიობის ამპლუაში პირველი საყვარელი დასში ტუმიატის, რომელსაც ერქვა „ნინკი პილოტი მელატო“, მაგრამ ის არ იყო კმაყოფილი ბედის. „ნუთუ ამით მინდა მე, რომ დაგკმაყოფილებულიყავი“-ახალგაზრდობაში, სიყმაწვილეში უსვამდა ამ კითხვას თავის თავს, მეტნაკლები წარმატებით ის გამოდიოდა სცენაზე სხვადასხვა პიესებში, რომელიც ამს დიდად არ აინტერესებდა. თუმცა იგი მაინც პოპულარული მსახიობი იყო.

1943 წლის სექტემბერში სტრელერი გაიწვიეს არმიაში და მისი სურვილის წინააღმდეგ მსახურობდა ფაშიტებთან, იგი გაიქცა შვეიცარიაში, სადაც იგი დაადეპორტეს. შვეიცარიაში სტრელერმა გამოსცა „მასების თეატრი“, ოღონდ ის გამოდიოდა საზოგადოების წინაშე ჟორჟ ფირმის ფსევდონიმით. ან დადგა „მკვლელობა ტაძარში“ ტ. ს. ელიოტის პიესა, კამიუს „კალიგულა“ (ეს იყო მსოფლიოში პირველი დადგმა ამ პიესის), დაიწყო მუშაობა ტ. უაილდერის „ჩვენ ქალაქზე“, მაგრამ ვერ დაასრულა, რადგან დაბრუნდა თვის მშობლიურ ქალაქში მილანის გათვისუფლების შემდეგ. მისთვის იყო რთული იტალიის გარეშე, ის იყო მარტოსული.

ქვეყნის სულიერი განახლება, ფაშიზმის მომზადებული სიკვდილი და ომის დამთავრება შეუძლებელი იყო წინააღმდეგობის მოძრაობის შეილების გარეშე, ვისთვისაც ამ მოძრაობაში ყოფნა იყო არა მხოლოდ პილიტიკური, არამედ ღირებული აქცია. სტრელერი არ იყო გმირი წინააღმდეგობის, მაგრამ მისი სული მთლიანად ეკუთვნოდა ამ მოძრაობას და ამის პირდაპირი დადასტურებაა „კალიგულა“ კამიუსი, სპექტაკლი დადგმული შვეიცარიაში ომის გარდატეხის მომენტში, მისი დამთავრების შემდეგ ნიღბების კომედიის ქვეყანა შეიცვალა ტრაგედის ნიღბით, სადაც მთავარი პერსონაჟი იყო დეცე მოროტი, მომღერალი და პაროდისტი ყველანაირი რესპუბლიკური წყობის და გარყვნილი.

გავიდა შეურაცხყოფილი ღამეები, დადგა დღე განთიადისა, განწმენდისა ფაშიზმისგან და ის პატრიოტები თავისი ქვეყნის და ენთუზიასტები

სულიერებით ააღორძინეს, მათ მაშინ ეგონათ რომ კვლავ იქნებოდა ცუდი დღეები, ბინდიანი დღეები და დამალულები. ახლა კი ვიცით, ჩვენც და იმათაც, რომ ეს ასე არ არის.

სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ სტრუქტურა დაიწყო მუშაობა კრიტიკოსად საღამოს გაზეთში მემარცხენე მიმართულების „მელანო სერა“, ამავდროულად მოკავშირეებმა სამხედროებმა დანიშნეს ის ფაშიური თეატრალური ფედერაციის ლიკვიდაციის კომისრად.

ახალგაზრდა ინტელიგენტებთან ერთად სტრუქტურმა ჩამოყალიბა თეატრალური კლუბი სახელწოდებით „დიოგენესთან“ და იქ მიიღო პირველი შემოთავაზება დაედგა სპექტაკლი. მსახიობი ქალი დიანა ტორერი ცნობილი როლების შემსრულებელი იუჯინიო ონილის „საზღვაო დრამების“. ამ რეპერტუარიდან ამოირჩია პიესა „ელექტრას სევდა სახეზე“ და მოიწვია დასადგმელად სტრუქტური. ის რომ პრემიერამდე ორი კვირა იყო დარჩენილი არ შეშფოთებულა თეატრის ახალგაზრდა, 23 წლის ენთუზიასტი. სტრუქტური საქმეს შეუდგა ენერგიულად, მაგრამ მსახიობები, რომლებსაც „ბევრი რამ ჰქონდათ ნანახი“, არ ღუთმიათ, მიექციათ დიდი ყურადღება მისი ენერჯისთვის და რაც მთავარია დებიუტანტის მხატვრული ხედვის მიმართ დარჩნენ გულგრილები. მსახიობი ბენა სი აღმოჩნდა ერთადერთი, რომელმაც მხარი დაუჭირა ახალგაზრდა რეჟისორს და მაინც, სპექტაკლს ამის მუხედევად ჰქონდა წარმატება, 60-ჯერ გამოვიდნენ პაკლონზე.

სპექტაკლსი პრემიერის შემდეგ, სტრუქტურმა გაიღვიძა არა როგორც ვარსკვლავმა, არამედ ცნობილმარეჟისორმა, მას შესთავაზეს დაედგა მისთვის უკვე ცნობილი პიესა კამიუს „კალიგულა“ 50 დღეში, სტრუქტური დათანხმდა და კვლავ გაიმარჯვა. პირველად აჩვენეს ფლორენციაში, მერე კი მილანში. სტრუქტური დაინტერესებული იყო დაედგა ნებისმიერი შემოთავაზებული პიესა, ის იყო მზად ემუშავა ყველანაირ პირობებში, მაშინაც კი, როცა სპექტაკლის დასადგმელად განკუთვნილი იყო რვა დღე, თუ რვა დღე ს მივუმატებთ რვა დამეს, ეს უკვე თექვსმეტია. პირველი სპექტაკლი სტრუქტურის მილანში იყო, ერთ-ერთი ბოლო დამე „კრნავალისა“ გოლდონის, რომელშიც მონაწილეობდნენ ცნობილი ვენეციელი ტრადიციის გამგრძელებლები, მიმდევარი არტისტები.

თეატრ „მილანო სერადან“ წამოსვლის შემდეგ იმპრესარიო რენე ფერდინანდომ შესთავაზა „საზაფხულო თეატრში“ მას დაედგა ოთხი პიესა: ი. ონილის „სიყვარული თელებქეშ“, სალაკრუას „თავისუფალი ქალი“, ანდერსენის „თოვლის დედოფალი, ანუ ზამთრის გამეფება“ და ზოლას „ტერეზა

რაკელი“ და ისევ მსახიობებმა ვერ გაუგეს რეჟისორს, ონილისა და ზოლას სპექტაკლების წარმატების შემდეგ სტრუქტურით დასს.

უსაქმოდ ის არ რჩება, კარდინალმა იტალიის თეატრის რუჯერო რუჯერიმ ის მიიწვია ელზი შელის „გოგონა გამოძახებით“ დასადგმელად.

1946 წლის შემოდგომაზე, უმუშევრობის გამო დაიწყო ალკოჰოლის მიღება, მაგრამ ერთხელ მის მეგობართან პაულო გრასისთან, რომელთანაც იჯდა ფორცეს სასახლის გვერდით ბაღში, მას გაუზიარა, ერთი იდეა, რომელმაც ორივე გაიტაცა. სტრუქტურმა შესთავაზა დაედგა გორკის „მდაბიონი“, რომელიც უნდა მიეძღვნათ გორკის გარდაცვალების 10 წლისთვისადმი. გრასს შეეძლო მოეძია ფინანსური სახსრები, რომითაც მან გადაიხადა თეატრ „ექსცელსიორის“ არენდის თანხა. სპექტაკლს მოსამზადებლად და დასადგმელად 12 დღე სჭირდებოდა.

16 ნოემბერს შედგა „მდაბიონის“ პრემიერა, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. კრიტიკოსებმა დაინახეს მონაწილეებში ანსამბლურობა. უშუალოდ სპექტაკლა „მდაბიონი“ შეკრიბა სტრუქტურის და გრასის ირგვლივ მსახიობები, რომლებსაც ეწერათ გამხვდარიყვნენ პიკოლო თეატრის ბირთვი. ესენი იყვნენ ლიდა ბრინონე, ჯანი სანტუჩო, სალვო რანდონე, ანტონიო ბატისტელა, ელენა ზარეცკი, ლია ანჯელერი, მარჩელო მორეტი, ლია ზოპელი, არიო ფელიჩანი, ფრესკო პარენტი, რმანდო ანსელმო.

2 მაისს, 1947 წლის, ისინი შეხვდნენ პირველ რეპეტიციაზე გორკის მეორე პიესაზე „ფსკერზე“. ეს იყო რაველის ქუჩაზე, 2-ში, ყოფილი კინოთეატრ „ბროლეტოს“ შენობაში. სტრუქტურმა მთელი ცხოვრება ახსოვდა თავისი პირველი შთაბეჭდილება ამ დარბაზთან შეხების. „პარტერის მორყეული სკამები, ცარიელი სცენა, ნახევრად ჩამოგდებული წითელი ფარდა, ჩვენ ვიდექით, ვათვალიერებდით, შევეყურებდით ამ სცენას, და უცებ უზარმაზარი სხვივი შმოვიდა პატრა ჭუჭრუტანიდან, რომელმაც გადაკვეთა სცენა და დაეჯახა კუთხეს, თითქოს და მიუწვდომელმა სახემ გაანათა პროექტორი და მიგვითითა –აი, ეს სცენაა. თქვენი სცენა, ის გვიწვევდა, თუ უბრალოდ გვატყუებდა“. დიახ, ეს იყო ის სცენა, ის ეკუთვნოდა მათ, დღემდე.

14 მაისს 1947 წლის დაიწყო ცხოვრება „პიკოლო თეატრის“ შემსრულებელი ორკესტრის „ლა სკალა“ გაისმა, აუღერდა „პატრა ღამის სერენადა“ მოცარტის, ამაზე აიფიცა სტრუქტურმა ცხოვება „სატინის სიტყვა“ (მსახიობი ტინო ბიანკი), დაიბადა იტალიაში და ახლა იტალიელების ადგილას განიცდიდა საზოგადოებრივ აღმაფრენას.

პიესა „ფსკერზე“ პირველი შესრულება მილანში შორეულ დღეს 1903 წლის 17 დეკემბერს, თეატრში „ფოსატა“ სახელწოდებით „ლამის სათევი“ შემდგომში მოგვიანებით დაწერს სილმიო დამიკო- „ეს ნაწარმოები, რომელიც გასაგებია ნებისმიერი ადამიანისათვის და აყენებს ადამიანის წინაშე პრობლემას სადამდე აქტუალურია ეს პრობლემები და აფორიაქებს ადამიანის სულს“

„პიკოლომ“ I სეზონში აჩვენა 4 პრემიერა, 26 ჯერ წარმოადგინეს „ფსკერზე“, 37-ჯერ „მრისხანე ღამე“ ა. სალაკრუას, 16-ჯერ კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“, 14-ჯერ კ. გოლდონის „არლეკინო-ორი ბატონის მსახური“. 16 აგვისტოს პიკოლო გაიცნო მთელმა ქვეყანამ. სპექტაკლი „ფსკერზე“ იყო ნაჩვენები ვენეციაში საერთაშორისო ფესტივალზე.

თავის ძიებებში „პიკოლოს“ დამაარსებლები არასოდეს ფიქრობდნენ, რომ ყველაფერი ნულიდან დაიწყო. „ჩვენ არ გვითქვამს, რომ თეატრი ჩვენგან იწყება, -წერდა გრასი- ჩვენ ვფიქრობთ, რომ თეატრივრძელდება ჩვენში სხვაგვარად, ვიდრე ის, რაც იყო, რადგან გვგონია, რომ ეპოქა ბადებს თავის მაყურებელს, დრამატურგს, თეატრს, ამყარებს თავის ურთიერთობას საზოგადოებასთან“ მაგრამ უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ისინი, ალბათ პიკოლოს ისტორიულ როლს იტალიის საზოგადოებრივ ცხოვებაში. როგორი აუდიტორია აღზარდა თეატრმა, მთელი თაობა ადამიანებისა პიკოლოს დამსახურებით, შეიძინეს მოქალაქეობრივი თვითშეგნება და ზნეობრივი პრინციპები. ფორმირება გააკეთეს თავიანთი დამოკიდებულებისა მსოფლიოსადმი, კაცობრიობისადმი და ასევე თავის თავთანაც. პიკოლო არ ასწავლიდა როგორ უნდა იცხოვრო, მაგრამ ის ეხმარებოდა ცხოვრებას ცხოვებაში, ის მოქმედებდა, იღებდა მონაწილეობას ადამიანების ცხოვრებაში.

1951 წელს პიკოლოსთან ჩამოყალიბდა სტუდია, რომელმაც მიიღო სტატუსი უმაღლესი სახელოვნებო სასწავლებლის და კიდევაც არსებობდა პატარა თეატრი ამ სტუდიასთან მანჯეტის ქუჩაზე, ბევრი აღზრდილი სტუდიისა, მის დამთავრებამდე მუშაობდნენ პიკოლოს სცენაზე. პიკოლომ სწრაფად გაითქვა სახელი, შეიყვარეს მილანის გარეთაც, მის აფიშებზე უამრავი დადასტურებაა ბევრ კულტურის მოღვაწესთან კავშირისა, კონტაქტებისა, სხვა ქვეყნების და მთელი მსოფლიოს თეატრებთან. მათ შორისაა მორაკია, უნგარეტი, პრატოლინი, სოლდატი, სალაკრუა, კოქტო, კამიუ, ტომას მანი, უაილდერი, ბრეხტი და ბევრი სხვა. მათმა იდეებმა თეატრში ნახეს პრაქტიკული განხორციელება და მათმა მეგობრობამ გაამდიდრა თეატრის კოლექტივი. სტრელერი და გრასი პირველივე დღეებიდანვე ატარებდნენ იდეას თეატრის, როგორც კულტურის ცენტრისა,

ბიბლიოთეკებით, მუზეუმებით, საკონფერენციო დარბაზებით, მაღაზიით, სადაც გაიყიდებოდა წიგნები, გრამ-ფირფიტები და კამერული სცენით მცირე მაყურებლისთვის და ა. შ.

1964 წელს სტრელერმა და გრასიმ დაწერეს დ გამოაქვეყნეს მანიფესტი „ახალი თეატრი ახალი თეატრისთვის“, მაგრამ ის რეალიზებული იქნა ნაწილობრივ, იმავე წელსვე პიკოლომ მიიღო მეორე სცენა „თეატრი ლირიკო“. ლირიკოს შენობა იყო შედარებით კარგი, მოხერხებული მაყურებლისთვის, მსახიობებისთვის, მისი სცენა იძლეოდა საშუალებას ახალი დადგმებისა, სტრელერი იყენებდა ამ შესაძლებლობას მაქსიმალურად. მაგრამ მასში არასდროს ქრებოდა სასიამოვნო შეგრძნება ძველი კედლების მიმართ, მოუწყობელი სცენის მიმართ როველოს ქუჩაზე.

პიკოლომ დანერგა სხვადასხვა ფენის მაყურებლისათვის ბილეთების გავრცელება, შექმნა სააბონენტი სისტემა დაწესებულებებისთვის და მილანის მცხოვრებლების უქმე დღეებისათვის.

კვარტალში ერთხელ გამოდიოდა ჟურნალი „პიკოლო თეატრის ვეულები“ მიძრვნილი ყველა ღირებული სპექტაკლისათვის. დრამატურგიის პრობლემებზე, სასცენო ხელოვნებაზე, ღირშესანიშნავ სპექტაკლებზე და სასცენო კულტურასთან დაკავშირებით.

„პიკოლოს რეულები“ ცოცხალი და მეტად ძვირფასია თეატრმცოდნეებისათვის.

ყოველი ათი წელი „პიკოლო“ აკეთებდა შეჯამებას თავისი თეატრალური ცხოვრებისა, რომელიც მისდევდა ბრეხტის აღთქმას: „გაკეთებულის ანალიზი და დაეჭვება“.

20 წლის არსებობის მანძილზე პიკოლომ ითამაშა 120 პრემიერა, 142 დიდ და პატარ იტალიის ქალაქში და 116-ჯერ იტალიის ფარგლებს გარეთ. ერთ-ერთი ამოცანა თეატრის იყო ორგანიზაცია „ტეკა“ - „უბნის თეატრი“ და ამ ცდებს აკეთებდნენ „ძველ“ კარკანოში რომანის პროსპექტზე, ექვსჯერ იქნა ნათამაშები პიესა „კიპხარტის საქმე“ ოპენგუიმერის. კიდევ ერთი დროებითი სცენა ქალაქის გარეუბანში გრატოსოლოში. სადაც დადგეს ბრეხტის კარავი შაპიროს მსგავსი მაგრამ „უბნის თეატრი“ ყოველთვის არ დადიოდა მილანის 7 რაიონში. ერთხელაც მათ 3 სამი თვე დარჩნენ გალარატაზე და იქ მუშაობდნენ დასკვნების გარეშე ანშლაგებით.

თავისი არსებობის 21-ე წლისთავზე პიკოლოს, 1968 წელს სტრელერმა დატოვა თეატრი. მისი წასვლის მოტივი ახსნეს ასე: სტრელერს უნდა ჰქონდეს

შესაძლებლობა ექსპერიმენტისა თაქტრის ახალი ფორმისა, რომ გამოიყენოს ის პრაქტიკაში. ჰქონდეს თავისუფალი დრო და არჩევანის გამოყენების უფლება, რაც მისი აზრით შეუძლებელია სახელმწიფო დაწესებულებაში. ძირითადი მიზეზები სტრუქტურის გარდა, რა თქმა უნდა არავენ იცის, ვფიქრობთ, რომ საზოგადოებრივი სიტუაცია კონსტენტაციური მოძრაობა, რომელმაც მტელი დასავლეთის ქვეყნები მოიცვა, ეკონომიკის კრიზისი და პოლიტიკური ცხოვრება იტალიაში არ შეიძლება რომ არ გამოხატულიყო მართლაც ასე ძლიერ თეატრალურ კოლექტივზე, რომელიც იყო პიკოლო.

რა თქმა უნდა იყო სხვადასხვა მიზეზი, ასე თი ისე, სტრუქტური წავიდა პიკოლოდან და ჩაუდგა სათავეში ახალგაზრდულ ჯგუფს „თეატრი და მოქმედება“, რომელიც შედგებოდა მისის სტუდენტებისაგან, რომელიც თვითონ აღზარდა.

„ლირიკოს“ შენობაში ჯგუფმა ითამაშა „ლოზიტანსკელი საფრთხობელა“, პიტერ ვაისის. თეატრში ნუევო სტრუქტურმა, ისევე დადგა გორკის „ფსკერზე“. ალბათ საიდუმლო იმედით საფუძველი ჩაეყარა ახალ ეტაპს თავისი შემოქმედებითი ცხოვრებისა. მაგრამ შეიძლება იმ დროს სტრუქტურმა შეიგრძნო და დაეუფლა სევდა მშობლიური კედლებისადმი, რომელიც მან ერთ დროს გადაწყვიტა დაეტოვებინა. ხიდის გადგმა პიკოლოსა და მას შორის მოხდა შემთხვევით. „ფლორინტინული მუსიკალური მაისი“ იხდიდა 33-ე წლისთავს თავისი არსებობის და აღნიშნავდა რომელიღაც კარგი დადგმით, სპექტაკლით. არჩევანი გაკეთდა „წმინდა იოანე მეყასბეზე“ ბრეხტის და რა თქმა უნდა, სტრუქტური მიიწვიეს როგორც დამდგმელი. პიკოლოს სახელით სპექტაკლი დაიდგა 4 ივლისს 1971 წელს ფლორენციაში და შემდეგ გადატანილი იქნა თეატრში „ლირიკო“.

საერთო სირთულეში პიკოლო ცხოვრობდა სტრუქტურის გარეშე 4 სეზონი. დაბრუნება შედგა 1972 წელს, პაულო გრასი ჩაუდგა სათავეში იმ დროისთვის ცნობილ თეატრს „ლა სკალას“, მას შემდეგ სტრუქტური სამხატვრო ხელმძღვანელი დადირექტორი „პიკოლოსი“ თეატრის ომისშემდგომი იტალიის შექმნილს ატმოსფეროში საზოგადოების აღორძინებას და ეროვნული თვითშეგნების აღორძინებას. ბრძოლა ახალი მაყურებლისთვის, რომლისთვისაც იბრძვის ქვეყნის პირველი სტაციონალური თეატრი, იყო ნაწილი ახალი მოქალაქეობრივი ბრძოლისთვის.

იცვლებოდა სინამდვილე პიკოლოს ირგვლივ და იხვეწებოდა სტრუქტურის მეთოდი. მაგრამ შეუცვლელი რჩებოდა მისი დამოკიდებულება თეატრისადმი,

როგორც ხელოვნებისადმი, როგორც მონაწილე ადამიანთა ცხოვრებაში. რამდენად დახვეწილი არ უნდა ყოფილიყო სტრუქტურის სპექტაკლის ფორმა, იგი არასოდეს არ იყო ფორმა ფორმისთვის. იგი ყოველთვის გამოხატავდა მხატვრულს სინამდვილისადმი და გადმოსცემდა ცხოვრებისეულ განცდას. მისი მსახიობები დაუფლებულები იყვნენ არა მხოლოდ პროფესიას, არამედ მაყირებლის დახმარებით აღწევდნენ სინამდვილეს.

„მაგრამ სინამდვილე გამოგვიტყდება სტრუქტური, აღმოჩნდა უფრო რთული, ვიდრე ჩვენ ამს წარმოვიდგენდით, საზოგადოება-უფრო წინააღმდეგობრივი, ვიდრე ჩვენ ვფიქრობდით, ცხოვრება უფრო ნაკლებად სქემატური, ვისრე ჩვენ თვლიდით, ჩვენ ვოცნებობდით ხალხის ერთობაზე, ხოლო მსოფლიო უცებ დაიყო 1000 ნაწილად.“

ასეთი იყო სამყარო მისი იტალიის, ბოლო ათწლეულის ამხილზე არც თუ მცირე რყევები და განსაცდელები, გამოცდები ეკონომიკური, პოლიტიკური და ზნეობრივი.

ომის შემდგომი პერიოდის იტალიურმა კულტურამ ბევრი რამ გადაიტანა და ბევრი რამ შეიძინა და ღირებულ შენაძენთა რიცხვში, რა თქმა უნდა, უცილობლად არის მილანის პიკოლო, ყველასთვის მისაწვდომი სოციალური აგებობით და მაღალმხატვრული ესთეტიკური პლანის.

სტრუქტური იყო მაგალითი კოლექტივის, რომელშიც უკვე ნათელი გახდა, რომ პროვინციალიზმი ხელოვნებაში ატარებს არა მხოლოდ გეოგრაფიულ ხასიათს. ყველა გზებს არ მივყავართ რომში. სტრუქტური დარწმუნებულია: „ხელოვნება მოწოდებულია ამადლებისათვის, გაკეთილშობილებისათვის, ხალხის დონის ამადლებისათვის, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის არ იმასახურებს ხალხს, როგორც ის არ იმსახურებს ერქვას ხელოვნება.

ვინ შთაბერა სიცოცხლე სტრუქტურის თეატრს? თავის ამსწავლებლებად ის ასახელებს კოპოს, ჟუვეს და რაღა თქმა უნდა ბრეხტს. სტრუქტური ყოველთვის გამოირჩეოდა ბრეხტის გავლენით და ადამიანური ხიბლი ბრეხტის და უფრო მეტი ხარისხით კი როგორც ახალი თეატრის პოეტი. საჭიროა კი თქმა იმისა, რომ ბრეხტის პიესები უფრო მეტად წარმატებულები და ნაკლებ წარმატებულები (ასეთებიც არის) მისი თეორიის კერძო შემთხვევაა. ერთ-ერთი მოკრძალებული პრაქტიკული გამოხატულება მისი მეთოდისა. ბრეხტისა და სხვა ავტორის პიესებზე მუშაობისას ხელმძღვანელობს ეპიკური თეატრის საკუთარი გაგებით და შედეგად უფრო მეტად ბრეხტისეული გამოდის დადგმები დანარჩენი სხვა პიესებისა. მაგალიტად გოლდონის დადგმები.

სტრელერი მის შესანიშნავ ესეში აერთიანებს ორ არც თუ ბრეხტისა და გოლდონის სახელს. შესაძლებლობა მიიღო თეატრი, არა როგორც რაღაც უმოქმედო, არამედ ადგილი, სადაც მოძრაობს ისტორია, მოქმედ პერსონაჟებთან ერთად, ცოხლდებიან და ადამიანურდებიან.

სტრელერის სპექტაკლები გოლდონის პიესების მიხედვით დადგმული ლირიკულია (ისე როგორც ცხოვრება) და ეპიკური (ცხოვრების მოდელის შეგრძნება) ერთდროულად და ამიტომაც მისი თეატრი არის გაჯერებული ზუსტად შეიძლება აგანსაზღვრო, როგორც ლირიკულ ეპიკური. ვფიქრობ, რომ ტანამედროვე თეატრალურ პროცესებში ეს განვითარება გვევლინება მეტად პერსპექტიულად. ეს მიმართება არ გამორიცხავს სხვა დანარჩენ მიმართულებებსაც. სტრელერის სპექტაკლები ისტორიულია, ვინაიდან მათში ადამიანი მხოლოდ იმ ეპოქასთან მიმართებაში კი არ განიხილება, რომლებშიც ცხოვრობს, არამედ ისტორიასთან ერთად. ადამიანი გვევლინება როგორც კაცობრიობის სრულუფლებიანი წარმომადგენელი. სტრელერის ლირიკულ-ეპიკური თეატრი ერთდროულად მოიაზრება, როგორც ლირიკულ სივრცესა და დროში, ისე ეპიკურში. ეს ორივე სივრცე ხშირად ემთხვევა, მაგრამ არა ყოველთვის. ჭეჭურტანს ვპოულობთ ამ დამთხვევის დროს ამ ორ სივრცეს ლირიკულს და ეპიკურს შორის, ტავის მხრივ გარანტირებულს ხდის მოქმედების ეფექტის გაუცხოებას.

გაუცხოება იძლევა საშუალებას ლირიკული განზომილებიდან ეპიკურში გადასვლის. ყოფითი ყოველდღიური, იღებს მრავალმნიშვნელოვან თვისებებს.

გაუცხოების პრინციპში ბრეხტთან და სტრელერთან სხვადასხვაგვარად გამოიყენება. ბრეხტთან პირველ რიგში უცხოვდება პერსონაჟი, სტრელერთან კი პერსონაჟი, პერსონაჟების მთელი სამყარო და ცხოვრება მათი. ისინი გადადიან სხვადასვა სივრცესა და დროში. მყარად მდგომნი მიწაზე ისწრაფვიან მარადისობისაკენ. ვინაიდან დრო გახდა სასცენო სივრცის მეოთხე განზომილება, ხარისხიანად, ახლებურად, გაგება ლირიკული თეატრალური ქმედებისა, მისცა მას მრავალგანზომილებიანობა და მრავალმოცულობითი გახდა.

ნებისმიერი კომბინაციისა მიეცა საშუალება შეენელებინა ან აეჩქარებინა სივრცესა და დროში. და ამ მოვლენამ თეატრს გაუხსნა ახალი პორიზონტები, თუმცაღა არაფერი ამ ქვეყნად არ არის ახალი. ეპიკური თეატრი გამოსული იყო ძველი ბერძნული ტრადიციიდან საუკუნეების შემდეგ რომანში მოხდა, შეერია ამს და საკმაოდ განახლებული დაბრუნდა, ვაგნერი აღნიშნავს ,რ ომ შექსპირმა საგანმანათლებლო რომანი აქცია დრამად, რომანი აქცია სასცენო

წარმოდგენად”, სხვათაშორის ვაგნერს ეკუთვნის ის აზრიც, რომ ლირიკულ-ეპიკურ თეატრზე, როემლცი ადასტურებს სტრელერის ლირიკულ-ეპიკურ თეატრში ადამიანების კონცეფციას. ვაგნერის მიხედვით დრამა მოდის შინაგანიდან გარეგანისკენ, რომანი კი პირიქით, „დრამა გვაძლევს ადამიანს, რომანი კი სახელმწიფოს მოქალაქეს. პირველი წარმოდგენს ადამიანის ბუნების სისავსეს, მეორე სახელმწიფოს სიღარიბეს. კიდევ არსებობს თეატრალური რომანიც, მაგალიტად გოეთეს ფაუსტი, და ა. შ.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეპიკური თეატრი დიდი ხანია არსებობს, უნდა ვაღიაროთ რომ ის სულ არსებობდა. დღეს კი აგრძელებს არსებობას და ვითარდება. ეს ბრექტის იდეის დიდი დამსახურებაა. მთელი რიგი რეჟისორების ნამუშევრებზე (ეს რეჟისორები წარმოდგენენ სხვადასხვა თეატრალურ მიმდინარეობებს)

სტრელერის მეთოდის განსაკუთრებულობა და მთელი სირთულე, მდგომარეობს იმაში, რომ ეპოსი და ლირიკა, კოსმოსი და ყოფა, მის თეატრში არიან ორგანულ ნაწილად, სინთეზში. კლასიკუ დიალექტიკურ ერთობაში ორი ურთიერთ საწინააღმდეგო რამისა, ჩვენ კი ვყოფთ ორ საწყისს, ერთმანეთისგან გამოვყოფთ მხოლოდ საუბრის მოხერხებულობისთვის მისი თეატრის შესაქმნე.

ყველა სპექტაკლის მომზადების პროცესი სტრელერისთვის მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს არის თავბრუდამხვევი გზა, რომელიც გადის ინტერპრეტაციას, მერყეობს ინტუიციასა და გონებას შორის, გულისცემასა და ლოგიკას შორის, ამ მოთხოვნებს შორის. ეს არის წინ გაცევა და უკან დაბრუნება. მოუხუჭავი, ფხიზელი თავლით დაკვირვების თვითკონტროლის ქვეშ.

ყველაზე კვარგია იყო რეჟისორის გვერდით, ხედავდე რეპეტიციებს, აკვირდებოდე სპექტაკლებს, და მხოლოდ ეს მოგცემს საშუალებას შეგექმანს აზრი სტრელერზე.

სტრელერის ექსპერიმენტების აცნობისას, შენიშვნებს, რომელსაც თავსითვისი წერდა, ჩვენ აღვიქვამთ როგორც ზუსტად ისეთივე დაწერილს, როგორი თბილიც იყო თვითონ. მის მდიდარ და არაცვებულებრივად შინაარსიან პრაქტიკაში არის რამოდენიმე ვარიანტი ერთი პიესისა, ჯმისადაგებული და მოქცეული ტავისებურად სისტემაში. ეს არის სალაკრუას „მრისხანე ღამეები“ (1947, 1964), ელიოტის „მკვლელობა ტადარში“ (1948, 1951), გოლდონის „არლეკინი ორი ბატონის მსახური“ (1947, 1952, 1957, 1972, 1977), პირანდელოს „მთის გოლიათები“ (1948, 1966), „დღეს საღამოს ჩვენ ვიმპროვიზირებთ“, ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“ , ბრექტის „სამგროშიანი ოპერა“ (1956, 1959, 1972), სენუანელი კეთილი ადამიანი“ (1957, 1981), შექსპირის „ქარიშხალი“ (1948, 1979),

ბერტოლაციის „ჩვენი მილანი“ (1955, 1980), ამდენი ვარიანტი ადასტურებს ჭეშმარიტ მხატვრულ ერთგულებას რეჟისორისა, რომელიც იღებს გადაწყვეტილებას პიესის ყოველი ახალი ვერსიის ამოცნობისას, მაგრამ ინარჩუნებს ერთგულებას ერთი მეთოდური იდეისა, თითქმის ყოველთვის საფუძვლიანად ამატებს, მაგრამ არასოდეს არ უარყოფს ამ იდეას.

ახალი ვარიანტები კეთდებოდა ახალი მაყურებლისთვის, ახალი ესთეტიკით იდგმებოდა სპექტაკლები.

„სამგროშიანი ოპერა“ 1972 წლის დადგმა იყო მთლიანად ისტორიულ კონტექსტში დადგმული და ორიენტირებული ახალ მაყურებელზე, რომელმაც გასულიერების მომენტიდან მთლიანად შეცვალა ილუზიები ბევრ სოციალურ და პოლიტიკურ შეხლა შემოხლაში. ეს პირველ ყოვლისა იყო ნაკარნახევი კონტრ აზრობრივი. სტრელერის პირველ დაგმაში მიდიოდა ურთიერთობაში აუდიტორიასთან კეთილგანწყობით, ტკბილად, ახალ ვერსიაში კი რეჟისორმა საწინააღმდეგო გააკეთა-ახალი მაყურებლისთვის. ლამის მისტიფიკაციამდე დასული. სტრელერი უშუალოდ ეხმებოდა იმ სცენურ დროს და ყოველთვის ცხოვრობდა მსიის სპექტაკლები კონკრეტულ ისტორიულ გარემოში. და დროში.

ეპიკურ დრამატურგიაში შექსპირის და ბრეხტის პრინციპები კიდევ უფრო დიდ არეალს შლიდა, ვიდრე თავად ბრეხტის პიესა „სამგროშიანი ოპერა“.

მეფე ლირი“, ისე როგორც სხვა პიესები უპირველესი ლირიკულ-ეპიკური თეატრის, მეტ-ნაკლებად დამთავრებული იყო და ამიტომაც ის ამ რთულ მასალას წარმოადგენდა რეჟისორისთვის. „გაიგო რეალური არსი მეფე ლირის –წერდა სტრელერი-შესაძლოა იყოს მთლიანად შეუძლებელი, თუ კი საქმე გაქვს მხოლოდ პიესასთან. ეს იდეები აიხსნება მხოლოდ სპექტაკლში“.

შექსპირის ტრაგედია, რომელიც ნამდვივად არ არის ამოწურული, იძლევა მრავალკვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას და ამიტომაც სტრელერი კაცური და მართალი, სუფთა მხატვარია, საუბრობს სირთულეებზე, რომელიც მას შეხვდა „ლირის“ დადგმისას. ამ სირთულეების დროს დარწმუნდა, რომ ხელოვნებაში შესაძლებელია და უფრო სწორად საჭიროა რევოლუციები.

სტრელერის ექსპლიკაციაში „ლირის“ იყო საფუძვლიანი და ღრმა რეჟისორული ცანაფიქრის. თეატრმცოდნეებს და ლიტერატურათმცოდნეებს აქ აქვთ ხაზგასასმელი რამ. ალითად კორდელიას ხასიათის განვითარების ხაზი, ერთ-ერთი ყველაზე საიდუმლო და ყველაზე უმთავრესი შექსპირის პრობლემატიკაში. (თუკი რასაკვირველია, ეთანხმება ავტორის გადაწყვეტა რეჟისორისას, მისი აზრით კორდელია ამრთალია).

ექსპლიკაცია ლირის ბევრვარიანტიანი, რადგან ძნელია ერთ დადგმაში მოახდინო ყველაფრის აქცენტირება, ეს პრაქტიკულად შეუძლებელია, წარმოადგენელია რეალიზება მოახდინო ერთ დადგმაში შენი დაკვირვების და შენიშვნების. სტრელერის ეს

ნამუშევარი დიდხანს გამოკვებას სხვადასხვა თაობის რეჟისორებს. სტრელერის მიერ სივრცის შეგრძნება „ლირში“ ისე როგორც იდეა მისი სცენური განხორციელებისა. ეს სივრცე რეჟისორის მიერ დანახულია როგორც ჭუჭყი და ნასისხლარი. რომ სადღაც ახლოს აქ არსებობს სიკვდილის და სიცოცხლის შესაძლებლობა, დაბადება და გამოტხოვება წუთისოფელთან ერთდროულად, აქაურობა განათებულია ბნელი შუქით, დაბუდებულია შეგრძნება სევდის და სიცარიელის, ამალღებულობა სცენის ადამიანები აგვიდნენ და დაბრმავდნენ, ყველაფერი ნისლშია. ეპიკური სივრცე სტრელერთან შეგიძლია იცხოვრო შენთვის, მარტო, განცალკავებულად, პერსონაჟებისაგან გაუცხოებული ლოგიკური ცხოვრებით, გამოუცნობი გრძნობებით. მსახიობებმა უნდა იცოდნენ, შეუძლიათ გაადამიანურება ამ სიაცარიელეში, ამ იმედგაცრუებულ მიწაზე და ამიტომაც გამომსახველობა სცენაზე ხაზს უსვამს სტრელერი, შესაძლოა თავისი თეატრალური ფორმით, სადაც ტამაშობენ თეატრში ცხოვრებას. სწორედ აქ არის კონტრასტი სამყაროს სივრცესთან პირველყოფილ სიცხარიელესთან.

სტრელერის ამ ხასიათს მივყავართ აზრამდე. სად არის პირველყოფილი სიცარიელე? და უცებ აქვე არის მინიშნება ამ სიცარიელეზე აღმოცენებული იყო ადამიანის შემდეგ.

რიგი საკიტხების გადაწყვეტისთვის რეჟისორი ერყრდნობა ცხოვრებისეული რეალობის ასახვას, ერთგვარ ცხოვრების რიტუალს, როგორც თავისუფებურ ტესტს, რომელიც არკვევს მოტივაციებს გმირების. ძალები, რომლებიც ეწინააღმდეგება რიტუალებს განასახიერებს სტრელერის კორდელიას. შექსპირის სმაი და არ არის ჩეხოვის სამი და, შექსპირთან აქედან ერთი არის მარტო, ტრაგიკულად მარტო. სტრელერის კორდელია ჰამლეტიზმით შეპყრობილია, კორდელია ცდილობს იყოს ბუნებრივი, მაგრამ ამს ეს არ გამოსდის.

ლირის ტრაგედია ნაწილობრივ არის იმაზე, რომ ლირი დაბრმავდა ცხოვრებისეულად, მისის სიტყვები ფალსიფიცირებულია.

შექსპირთან არის ხერხი „შემობრუნებული სამყარო“, რომელიც მისაღებია სტრელერისთვის. მაგალითად, ლირის ხასიათის ხაზის მონახაზში ლირის მიმართება ხუმარასთან, უფრო სწორად ხუმარასი ლირთან. ხუმარა ყველაზე მეტად აცნობიერებს უაზრობას, არამყარ სიტყვებს, ცხოვრებისაგან ამს აქვს ნასწავლი უფრო უკეთ მათი დალაგება, ხუმარამ ბევრი რამ იცის, მას არა აქვს შენახული სიტყვები, ამნ იცის ის, რაც არ იცის ლირმა და ამ სიტუაციაში ის უფრო მაღლა დგას ტავსი ბატონზე. მაგრამ ლირი დაბრმავებულია და ეს აწონასწორებს მათ და დგება მომნენტი, რომელსაც ხუმარა იხუმრებს ამსზე და ჩვენ გვეჩვენებს რომ ხუმარა მაშინ, როდესაც მან მოუგო მეფეს და დატოვა მეფე ლირი ტავსი თავთან მარტო. უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს პასაჟი ახლოს აღუბლის ბაღთან, დაწერს სტრელერი თავის სარეჟისორო ექსპლიკაციაში 1974 წლის

აღბულის ბაღზე, ის აგრძელებს ძიებებს ფაქტებზე დაყრდნობით, შესაძლოა მისი ლაპარაკი, ან ნაწილს ამ ლაპარაკის უმრავლესობას გადმოსცემს იმ დროსი სულის.

ჯორჯო სტრელერი

„მეფე ლირი“

შენიშვნები დადგმისათვის

16 აპრილი

ზღაპარი ლირზე ხოლინშედის ქრონიკიდან დათარიღებულია 3105 წლით (რომის დაარსებამდე 55 წლით ადრე, ისრაელში მაშინ ძალაუფლებს ფლობდნენ იუდა და იეროვოამი).

შექსპირმა ტრაგედია გადაიტანა შორეულ წარსულში, მაგრამ ეს არ არის ტრაგედია დროის გარეშე – ეს ტრაგედია რჩება ისტორიაში.

ამგვარად, მიიღწევა სიტუაციის გააბსტრაქციება, მაგრამ ამასთან ერთად ეს სიტუაცია შეიძლება მივაკუთვნოთ განსაზღვრულ ისტორიულ დროს, მაგრამ ეს ისტორია ძალიან შორეულია. ეს არის ყველაზე შორეული მოქმედების დროის მიხედვით შექსპირის ტრაგედიებიდან.

ყურადღება მიექცეს: აქ ლაპარაკია არა ღმერთზე, არამედ ღმერთებზე.

თარიღის გარეშე

ძირითადი სცენიური სახე: თეატრი –სამყარო, უზარმაზი და ცარიელი სივრცე, ჭუჭყი, რომელიც ბრწყინავს სამყაროს სხივების ქვეშ.

ინტერეერი

ტალახზე და ჭუჭყზე გადებული ხიდები.

კავშირი დარბაზთან. სპექტაკლში მოქმედება ვითარდება არამარტო სცენაზე.

მოხუცები: ძალიან მოხუცები. მკაფიო გრიმი. თვალები, თმები, ნაოჭები, პირები.

ირგვლივ ვნებებით სავსე ახალგაზრდები.

შეშლილი და კორდელია –ერთი და იგივე მსახიობი.

სპექტაკლი უნდა იყოს უბრალო და იდუმალი იმავე დროს.

ეს არ უნდა იყოს „ჩვეულებრივი“ სპექტაკლი და ის არ უნდა იყოს „შექსპირისეული“ -არც შექსპირის დროში გადატანილი და არც იმ დროს თეატრის რესტავრაცია.

ამაზე უარის თქმა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება.

უნდა მოინახოს რეალური სცენიური გადაწყვეტა, ისე, რომ ძალიან არ დაგცილდეთ ტექსტს.

თარიღის გარეშე

სცენა: თეატრი –სამყარო. თეატრი, რომელიც იქცევა სამყაროდ. „ეს წრე არის ხისგან გაკეთებული.... ეს სასწაული, დამშრალი ხიდქვეშა ადგილები....“ აქ შეიძლება იყოს სფერული, ელიფსის ფორმის, ან საერთოდ, არასწორი ზედაპირი....

დაფარული ტალახით. „ეს სფერო ტალახისაგან გაკეთებული....ტრაგიკული, ტალახიანი, პირველქმნილი ზედაპირი: მასზე ძლივს გადაადგილდებიან, ეფლობიან ტალახში, ისვრებიან, როცა ეცემიან. სცენა ცარიელია, მაგრამ არ არის ბნელი, რაც ბადებს სიმძიმის და უიმედობის განცდას. ჰაერი გაჯერებულია მკვეთრი სინათლით, მისი სხივები თითქოს ჭრილობას აყენებენ. მატერია ბრჭყვიალებს. როგორც შედეგებული სისხლი.

ხიდეები სცენის ცენტრში, რომლებიც მას სხვადასხვა მიმართულებით კვეთენ, –ეს ადგილი ინტერიერებისათვის არის– მეფის სასახლისათვის და სხვა. ხიდეები, დარბაზში შეშლილისთვის და ღირის მოგზაურობისთვის „სამყაროში“.

22 მაისი

რამდენი წლისაა ღირი? ასაკი რეალურია –ე. ი. ის, რომელიც იკითხება ტექსტიდან და ის, რომელიც გამომდინარეობს სცენის მოთხოვნებიდან.

კენტი, რომელიც 48 წლისაა? კიდევ ერთი გამოცანაა ტექსტში. ყველაზე გამოუცნობი, ყველაზე იდუმალი –მიზეზების გამო, რომლებსაც ვერაფრით ვერ ვიჭერ.

ვინ არის კენტი და რამდენი წლისაა იგი, ეს ჩვენ ვიცით პიესიდან, მაგრამ რა ასაკს მისცემდით მას როგორ გამოიყურება? მერე მას აგდებენ ის, როგორც ერთგული მეგობარი ბრუნდება უკვე გადაცმული.

„ლირის“ პირობითობა: აბსოლუტურად შეუძლებელია მისი მოქცევა ვიწრო რეალისტურ სივრცეში, თუ გავითვალისწინებთ სიმართლის მაგვარ მეშხანურ ლოგიკას და პირდაპირ მიხეზობრივ კავშირებს.

ამრიგად, კენტი გადაიცვამს და ისევ წარსდგება ლირის წინაშე, მზად არის ემსახუროს მას. და ბუნებრივია, ლირი მას ვერ იცნობს მიუხედავად იმისა, რომ ის ოცი და ოცდაათი წელიც ცხოვრობდა მის გვერდით. რატომ ვერ იცნობს ის მას? იმიტომ რომ მოსუცია? ჭკუიდან გადავიდა? ჭკუა სუსტია? ხომ ასე აიხსნება ხოლმე ყველა შექსპირისეული უცნაურობა. როგორც „ოცეულში“: ის იყო ეჭვიანი. როგორც „ჰამლეტში“: ის იყო სუსტი. მაგრამ სინამდვილეში ლირი ვერ იცნობს კენტს იმის გამო, რომ ვერ უნდა იცნოს იგი. რადგან ეს თამაშის ნაწილია. ლირი უნდა მოკვდეს, მიუხედავად იმისა, რომ შეველა მის გვერდით არის (მაგრამ ეს არც არის შეველა, რადგან ამ შეველის პირობა იქნებოდა, ის რომ ლირი შეწყვიტავდა მოქმედებას. ამრიგად, ერთი მხრივ, შეშლილია, მეორე მხრივ, ერთგული მეგობარი და არც ერთს არ შეუძლია რამის გაკეთება, რადგან ლირის დახმარება შეუძლებელია.

იმათგან, ვინც სცენაზეა შეშლილს არავინ არ უყვარს. ის, ვინც მას უყვარს სცენის უკან არის: კორდელია.

ეს არ შეიძლება იყოს შემთხვევითი. შეშლილის გამოსვლა სცენაზე სევდის გამოჩენის არსებობის მაჩვენებელია. შეშლილი, სასოწარკვეთილი ტანჯვისა და მარტოობისაგან ბოროტების წინაშე, მეფის სისასტიკის წინაშე, ყველა მეფის სისასტიკის წინაშე, საერთოდ...ის ჩნდება უბედურების პირველივე ნიშანზე.

ერთი მხრივ— ლირი, მეორე მხრივ —გადაცმული კენტი და foal გადაცმულია ყოველთვის, იმიტომ, რომ ის ნიღაბია. სიტუაცია ხდება დრამატულად ნათელი ასეთი გადანაწილების გამო. იმის გამო, რომ სცენაზე არიან სამნი და არა ვიღაც სამი, არამედ კონკრეტულად ეს სამი.

24 მაისი

უდიდესი შთაბეჭდილება მეოთხე აქტისაგან და ყველაზე გამოგნებელი და მოულოდნელი – კორდელიას ხელებზე ლირის გამოღვიძების სცენისგან.

ქარიშხლის მერე, ხალხის სიგიჟის და ბოროტების სურათის მერე ტანჯვისა და სისხლის მერე- არა რეალური სიმშვიდე, ლირმა გაიღვიძა. უფრო სწორად,

ის იღვიძებს. სწორედ, აქ, მასში ხდება გადატრიალება, იგი წვედება ჭეშმარიტებას, რომელიც ყველაფერს წონის.

ის, ვინც ლაპარაკობს სცენიდან, - იგივე ღირია და ამავედროს სხვა ადამიანია. ის ლაპარაკობს წყნარად, და რაც მთავარია უსაზღვროდ სევდიანად და ეს ის ადამიანია, რომელმაც არ იცოდა რა არის სევდა, ცხოვრების მეღანქოლია.

ეს მონოლოგია გრძელი, წყნარი, მშვიდობიანი – სხვამხრივი. შთაბეჭდილება ამ ყველაფრისგან გამოგნებელია, დრამატული მხრიდან ეს სრულყოფილებაა. და იმისათვის, რომ ეს შთაბეჭდილება აღმოცენდეს არჩეულია ისეთი მომენტი, რომელიც საჭიროა, ეს სცენური ეფექტი გრანდიოზულია. რადგან ის უბრალოა, იმიტომ რომ ლოგიკურია, იმიტომ რომ ბუნებრივია, იმიტომ რომ პოეტურია, იმიტომ რომ დრამატულია, იმიტომ რომ...

და არ არსებობს არანაირი პრობლემა ამის სცენური ხორცშესხმისასთვის- დასაწყისში მუსიკის პრობლემა, მოლოდინი... დანარჩენი ყველაფერი მარტივია ღირის წასვლამდე, რომელიც წავა მარტოსული მარტო სიცარიელეში, მაგრამ ის არ ტირის და არ არის სასოწარკვეთილი, ის თითქმის იღიმება და ოდნავ შესამჩნევად. უარყოფის ნიშნად აქნევს თავს წასვლამდე, წამით ჩერდება და უყურებს ირგვლივ მყოფებს.

კორდელია, რომელიც ელოდება ღირის გამოღვიძებას: ის ევერება მის შუბლს, საიდანაც ჭაღარა თმას უწევს. უსწორებდა აწეწილ თმას. კორდელიას სიტყვები თითქოს სხვა ადამიანისადნა მიმართული, რომელიც არ გავს იმ ადამიანს, რომელსაც ჩვენ ვხედავდით. ისინი ასე ვთქვათ, გვამზადებენ სხვაგვარი ღირის გამოცენისათვის, რომელიც წარსდგება ჩვენს წინ წამის შემდეგ, მაგრამ ჩვენ ხომ ეს არ ვიცით. და ესეც გენიალურია. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ კორდელიასთვის ღირი ყოველთვის იყო ასეთი, საშინაოდ მოხუცი და კეთილი. ალბათ კორდელია ღირის ფეთქებადობის და ძალაუფლების უკან ყოველთვის ხედავდა მის სიკეთეს.

მით უმეტეს, რომ ღირი თვითონ ყოველთვის ამტკიცებდა, რომ კეთილია. „მოსიყვარულე მამა, - ამბობს ის თავის თავზე. მან იცის, რომ კეთილია იმიტომ, რომ ის მართლა კეთილია-ისეთი ნაზი, ისეთი ბავშური და ყველაფერი ეს დაფარულია ფეთქებადი ხასიათით, ხელისუფალის დამახასიათებელი თამაშით, სიბერის და სიკვდილის შიშით. მხოლოდ ბოლოს ღირი გამოამჟღავნებს თავის ასაკს: „ოთხმოცამდე“, რადგან ბოლოს ის ნამდვილად ოთხმოცის იყო, დასაწყისში კი არა. ღირი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გამოიყურებოდეს, როგორც დესპოტი მოხცი, მაგრამ მასში უნდა იყოს რაღაც დესპოტური.

მოხუცები აქ არიან- ლირი, გლოსტერი და კენტი. (ის სხვებთან შედარებით ნაკლებად მოხუცია და ამასთან გადაცმულია ისე, რომ უფრო ახალგაზრდულად გამოიყურება) არის აქ კიდევ ერთი მოხუცი-არენდატორი, რომელიც გამოჩნდება მხოლოდ ერთხელ, მაგრამ ის ემსახურება ორ ფრონტს-მოხუცებს და ახალგაზრდებს, რომლებიც ასე მრავლად არიან და ასეთი ველურები არიან.

მეჩვენება, რომ ასეთი განაწილება ძალიან მნიშვნელოვანია.

როგორ იქნება ეს გამოსატული „ნატურალურად“ (მოხუცი და ახალგაზრდა მსახიობები), თუ პირობითად არ არის მთავარი. მაგრამ ორი მოხუცი, აქ როგორც მამონტები ისე არიან, მკვირცხლ, მრისხანე და ძუნწ 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 ირევიან ახალგაზრდები ცხელი და ცივი ვნებებით, მხოლოდ ედგარია სხვა.

ედგარი, თამაშიდან რომ გამოვიდეს, მთლიანი სისტემიდან უნდა იყოს ამოგდებული. უნდა შეიშალოს ჭკუიდან, რათა თვითონ დაიჯეროს, რომ თითქოს შეშლილია, უნდა გახდეს შეშლილი ასაკის და მდგომარეობის გარეშე. ის არავინ არ არის, ის ჩვეულებრივი შეშლილია, რომელსაც არ ყავს არც მამა და არც დედა. შემდეგ ის თანდათან ყალიბდება ვინმედ, მაგრამ ეს არ არის თვითონ, ყალიბდება გლეხად, ან სხვა ვინმედ და მხოლოდ ბოლოს იპოვის საკუთარ თავს, მაგრამ მამამისი მაშინ უკვე მოკვდება.

ედგარს არ შეუძლია გაიხსნას მამისთან და ამის ახსნა ლოგიკურად არ შეიძლება, მას არ შეუძლია გაიხსნას მამასთან იმიტომ, რომ ეს შეუძლებელია დრამატული თავლსაზრისით. ისინი არ არიან მზად შეხვედრისათვის. გლოსტერი არ არის მზად, როგორც ჩანს, პიესის ყველა „სიგიჟეთა“ შორის მხოლოდ ერთს ამბავს დადებითი აზრი – ედგარის სიგიჟეს. აქ ედგარი ადამიანურობის პოლუსია და შემიძლია ვთქვა ზედმეტად ადამიანური ადამიანურობის და ედგარი ახალგაზრდაა. შექსპირი თხზავს რა თავის პიესას, რომელიც წარმოადგენს არა მოხუცის, არა მოხუცებულობის დრამას, თაობის დრამას და არა აახალგაზრდული უმადურობის დრამას, ტოვებს მომავლის, ესე იგი ახალგაზრდობისადმი დადებით პოლუსს და მწერალს ყოველთვის ასე აქვს: ავიღოთ, ვთქვათ „მაკბეტი“, 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.

და ბოლო მხატვრული სახე, აქ არის ეს მოხუცი, რომელიც ცოცხალია და რომელსაც მოყავს მკვდარი, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ქალი. და შემდეგ კვდება მოხუციც სხვა ქალის გვერდით. ცხოვრების ორი პოლუსი, თითქოს სცენის ერთ მხარეს ქალია, და მეორე მხარეს მოხუცი, შუაში კი ეს „სფერო“ ტალახისგან გამოძერწილი.

აქ სამი შემთხვევაა: ლირი, ედგარი და ხუმარა და გრადაცია ასეთია: 1. ის, ვინც ნამდვილად ჭკუიდან იშლება (ყოველშემთხვევაში დროებით მაინც) ეს მოხუცი მეფეა, შემთხვევა. 2. ის ვინც თამაშობს, თითქოს შემთხვევაა, დროებით ეს ახალგაზრდა ჰერცოგია, რომელიც თითქოს შემთხვევაა, საბრალო ტომია. 3. ის, ვინც შემთხვევაა და პროფესიულად და ეს სიგიჟე ცხოვრების ბოლომდეა, ეს ხუმარაა. პრობლემა იმაშია, რომ ხუმარა პროფესიულად კია შემთხვევა, მაგრამ შემთხვევაა თუ არა იგი საერთოდ, შექსპირის ეს პერსონაჟი ამ ტრიადის სამივე შემთხვევას აერთიანებს.

და კარაგდ უნდა მოიფიქრო, როგორ ითამაშო ეს ყველაფერი, ვინ იყო ეს ხუმარა ელიზაბეტისელი მაყურებლისათვის? ეს იყო ნიდაბი, რაც სასაცილო იყო. რომ გააცინო, ამის ერთ-ერთი ხერხია თავის მოგიჟიანება, ან ნამდვილად გიჟი უნდა იყო.

აი, მაგალითად, არლეკინი ნორმალურია თუ შემთხვევაა, ჭკვიანია თუ ბრეივი? ამ კითხვას აზრი არა აქვს, რადგან ნიდაბი არსებობს საბსოლუტურად სხვა განზომილებაში და რაც მასში ყველაზე მეტად გვაღელვებს, ეს მისი რომაგის ახეა. მისი მრავალმნიშვნელოვანი სახე.

ელიზაბეტისეულ ტრაგედიაში ხუმარა მრავალმნიშვნელოვანი ნიდაბია, რომელ მითოლოგიასთანაა დაკავშირებული-ეს სხვა საქმეა. ნიდაბის როლში ის მრავალმნიშვნელოვანია, არა აქვს ასაკი და სქესიც კი. (არლეკინი კაცია, მისი ქალი სმერალდინაა, მაგრამ სცენარების უმრავლესობაში იშვიათი გამონაკლისის გარდა, არლეკინი სტერილური და უსქესოა, მისი ხუმრობები შეიძლება ეროტიულიც იყოს, მაგრამ თვითონ ამ სფეროს არ ეკუთვნის, ყველა მისი სასიყვარულო კავშირი მიზანსცენურ ხასიათს ატარებს, მისი ქორწინებები ყოველთვის „აბსტრაქტულია“, ის არასოდეს არ არის შეყვარებული და არ ცხოვრობს ოჯახური ცხოვრებით, მისი დარდი და სიხარული სწრაფად წარმავალი და მოულოდნელია, როგორც მისი მრისხანება, მას არ ძალუძს იტანჯოს ან „იტანჯება“ განუწყვეტლივ ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ხუმარა

არაფერი არ არის, ცარიელი ადგილია, მაგრამ მას უნდა ჰქონდეს ფსიქოლოგიური დახასიათება.)

არღეკინი 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.

ეს რაღაც ფიზიკურ-მორალურ-მიმიკური ერთობლიობაა, რომელსაც პიესაში თავისი ფუნქცია აქვს.

ხუმარა განუწყვეტლივ ტრაგედიის ცენტრში და ამავე დროს მის გარეთაა. ეს არის მისი ადგილი სცენაზე და სცენის გარეთ. შუამავლის როლი სცენას, მსახიობსა და მაყურებლებს შორის.

ყველაზე რთულია დაგინახოთ ხუმარა ტრაგედიის სტრუქტურის შიგნით. საერთოდ, „ლირი“ არსებობის ტრაგედიას, თაობის ტარგედიას, რომელიც არ შეიძლება ჩაიკეტოს სიუჟეტის შიგნით. სიუჟეტი უბრალოდ ერთ-ერთი მისი კომპონენტია.

29 ივნისი

და ისევ ლირის გამოღვიძების სცენა

სულის შემძვრელი სახე: ღრმა მოხუცი, როგორც ახალშობილი გამოფხიზლდა სასიკვდილო ძილისაგან (მშვიდად დაწყობილი ხელები, პატარა გამჭირვალე ფრჩხილები), ქალიშვილის მუხლებზე დაწოლილი. ქალი ზის და წყნარად ეფერება თმაზე, რომლისაგანაც ათავისუფლებს სუსტი ცისფერი ვენებით და ნაოჭებით დაფარულ შუბლს, აქ არის ალერსი, ღიმილი, სიყვარული, მზრუნველობა და სიბრალული სიცოხლისადმი, რომელიც ეს-ეს არის დაბრუნდება, ეს – ეს არის გაიფურჩქნება ხელახლა. მოხუცს მუხლები უღონოდ აქვს დაშვებული, ხელები მუშტებად აქვს შეკრული, სუნთქვა ძლივს შესამჩნევია, შემდეგ ის ახელს თავლებს და უყურებს ქალიშვილს თვალებში.

მოხუცი მამაა-, ქალიშვილი-შვილი. მოხუცი, რომელსაც შვილი ჩუქნის სიცოცხლეს, ქალიშვილი, რომელსაც ის „ყოველთვის უყვარდა“. მარადიული შვილი-დედა, წარსული ცვლა სინორჩე-სიბერის.

1 ივლისი

სცენების ზუსტმა დათვლამ, რომელიც ხდება პიესაში ინტერიერში და ღია ცის ქვეშ, რომ სცენები ინტერიერში უფრო ბევრია, ვიდრე სცენები ღია ცის

ქვეშ. ელიოტის „უნაყოფო“ მიწა, სადაც როგორც მე მეჩვენებოდა, ვითარდება ლირის თითქმის მთელი მოქმედება. ეს ის პირობითი ადგილია, სადაც ვითარდება მესამე აქტის ნაწილი, რომელსაც ენაცვლება გლოსტერის ციხე-სიმაგრე (ინტერიერი). მეოთხე და მეხუთე აქტში თითქმის ყველაფერი ხდება ღია ცის ქვეშ.

ჩანს, რომ „შეგრძნებაში“ გადაწონა ფაქტების რეალობა. სცენა-თეატრის სასოწარკვეთილი სიყვარულის მიწიერი ჭუჭყის, რომელზეც (სცენაზე) დაეხეტებიან შეშლილები და ბრძელები, რომელზედაც იბადებიან და ქრებიან ქარიშხლები. ჩანს, რომ ეს არის „ლირის“ მოქმედების ადგილი. სინამდვილეში ლირის სცენის ნახევარზე მეტი ვითარდება ინტერიერებში, მაგ. გლოსტერის ციხე-სიმაგრეში, მაგრამ ჩანს ჩვენს ცნობიერებაში რჩება სიგიჟისა და ქარიშხლის სახელი, რომელიც არის კიდევ, საკუთრივ „ლირი“.

„ლირი“ იწყება სცენა-პროლოგით: მოხუცი მეფე ყოფს სამეფოს, გადასცემს რა თავის მიწიერ თავისუფლებას ქალიშვილებს და იმათ ქმრებს, მას რჩება სხვა ძალაუფლება, რომელსაც ვერ შეეხები და ვერ წაართმევ ღმერთის ნაჩუქარი მეფის უფლება. მას რჩება კიდევ ბუნებრივი ძალაუფლება-მამის ძალაუფლება, ის ყველას მამაა და არა მარტო თავისი ქალიშვილების. მოხუცები ბრძენები არიან, მათ უნდა მოუსმინონ და პატივი სცენ და როცა ეს ყველაფერი გამოიხატება რიტუალის საშუალებით სასაცილოდ, ან რაღაც ბავშურადაც კი- ეს უკვე სცენური ეფექტია, რომელიც ფლობს უდიდეს დემისტოფიცირებულ ძალას.

გაუგებრობა, რომელშიც ვარდებოდნენ ამ სცენის კრიტიკოსები და ინტერპრეტატორები, გასაგებია.

სცენა ხდება ფსიქოლოგიურად მართებული, თუ გამომდინარეობს იქედან, რომ მეფე უძლური, ავადმყოფი თითქმის შეშლილია: მოხუცი მეფე თითქმის ბავშვობაში დაბრუნებული, დესპოტური და ფეთქებადი, უკვე არ არის სრულ ჭკუაზე, კაპრიზის გამო, გადაწყვეტს ითამაშოს და გამოსდის....

აქ სასაცილო მეფის ასაკობრივი ჭკუასუსტობა არ არის. სასაცილოა ის, რომ მოხუცი ისტორიის გარეშეა, ისტორიის წინაშე, რომელიც ირგვლივია და დიდი ხანია გადააბიჯა მას თვითონ, ის უბრალოდ სასაცილო მოხუცია. პრობლემა იმაშია, როგორ ვაჩვენოთ ის სცენაზე, გაურკვეველი იდუმალი ნაწილი-ალეგორიის კუთვნილება, უნდა დარჩეს, სხვანაირად შეუძლებელია, ალეგორია უნდა გამჟღავნდეს თანდათან, იმის მიხედვით, როგორ მიდის სიუჟეტი: „აი, რატომ იყო ეს ასე, აჰ, აი, რატომ გვეჩვენებოდა, რომ...“

ე. ი. პირველი სცენა ცოტა ჯადოსნურია, ცოტა ზღაპრულია, რაღაც საშუალო თამაშსა და რიტუალს შორის, რომელშიც ყველას სწამს, ან არ სწამს და მხოლოდ მეფეს სჯერა უსიტყვოდ, მაგრამ რამდენად ღრმად? სცენა, სადაც არქაული

ურთიერთობები ნარჩუნდება, მხოლოდ ჩვევების გამო და ბოლო დღესასწაულს აღნიშნავენ მხოლოდ ტრადიციის გამო. სცენა სადაც მოხუცი მარტოსულია ახალგაზრდების ბრბოში, სცენა სადაც უცნაურად ჩანს, რომ მხოლოდ ის, ეს მოხუცი და კიდევ ერთი, ასაკიანი ერთგული მსახური-მხოლოდ ისინი დარჩნენ წარსული თაობისაგან.

ისინი ამას ვერ ხედავენ, ჩვენ ვხედავთ.

5 ივლისი

„ლირის“ სცენა-გამოძერწილია სისხლისა და ტალახისაგან (ჰამლეტი-„მე გამოძერწილი ვარ ტალახისაგან“) სიკვდილ-სიცოხლის შესაძლებლობა მკვრივი შედეგებული მასაა, რომელზედაც ადამიანის ნაკვალევი აღიბეჭდება და არ იშლება. ეს მნიშვნელოვანია არა ტექნიკური თავლსაზრისით, არამედ იდეურ-პოეტური თავლსაზრისით. ამ უსიყვარულო პლანეტის სევდა არ უნდა გამორიცხავდეს სიცოცხლის შესაძლებლობას, სიკვდილი და დაბადება ერთდროულად. მსახიობებმა უნდა შეძლონ გაადამიანურონ ეს უკაცრიელი, სასოწარკვეთილი დედამიწა. რამდენადაც დედამიწა-სცენა უკაცრიელი და პირქუშია, იმდენად ის სავსეა სიცოხლისა და ბედნიერების ფარული შესაძლებლობებით. სცენა ვიზუალურად უნდა იყოს საფუძველი, ადგილი სადაც, შეიძლება ითამაშო. თეატრი ჩვენთვის არის ხე, ქაღალდი, თოკები, ძველი იატაკი, ძველი დაფა, ყველაფერი ღურსმნებში, ეს შექსპირისეული „წრე ხისაგან“, ცუდად შეკეთებული ხიდი, ეს ელიზაბეტისეული სცენის სახე აღწევს ჩვენამდე, თუმცა შეცვლილი სახით, თუმცა საფუძველი იგივეა. ეს არის დასავლური თეატრი.

და როგორ შევათანხმოთ ეს სახე პლანეტა დედამიწის სახესთან: მატერიის სივრცე, სიღრმეში შესაძლებელი შავ-იასამნისფერი მიწა-ტალახი, სილა, ლავა... მეჩვენება, რომ ეს არის ამოსავალი წერტილი კონკრეტული საუბრისათვის.

6 ივლისი

და ისევ „ლირის“ სხვადასხვა გეგმაზე

ისტორიული გეგმა: კლასების ბრძოლა, ყველაფერი, რაც ლირს შეემთხვა, მის სამეფოს, მის ქალიშვილებს და იმათ ქმრებს, ახალგაზრდა ედმუნდს და ახალგაზრდა ედგარს, მოხუცი და ახალგაზრდა, როგორც სიუჟეტი.

მოხუცებულობის და ახალგაზრდობის გეგმა.

გეგმა შემეცნების გზისა ტანჯვის გავლით.

გეგმა შემეცნების გზისა სიგიჟის გავლით. ნამდვილი შეშლილები და ისინი, ვინც გიჟებად გადაჩვენებენ თავს და ისინი, ვინც იძულებულია თავი მოგაჩვენოს-სინამდვილე და მოჩვენებითობა. შეიძლება ამის გამო ბოლოს ლირი წარმოთქვამს თავის ასაკზე: „ოთხმოცამდე“. გამოღვიძების შემდეგ ლირი იქცა

წენარ მოხუცად, რომელმაც იცის, რომ უკვე გადააბიჯა მიწიერ ზღვარს. აქამდე ის მოხუცია, რომელსაც არ სჯერა, რომ მოხუცია, ის ჯერ კიდევ ძლიერია, ძალაუფლების მქონე, ის ჯერ კიდევ ბრძანებლობს, მას შეუძლია იყოს ფეთქებადი, დიდბუნებოვანი, ჯიუტი, არასამართლიანი, მას შეუძლია იშინშილოს, შეუძლია დაარტყას მსახურს, ის მოხუცია წლების და მდგომარეობის მიხედვით.

ლოგიკურად შეიძლება მივიღოთ ის ფაქტი, რომ მისი ქალიშვილები არ არიან მოხუცები. ვთქვათ, ისინი არიან 20-18-15 წლის. ისინი ადამიანის გვიანი შვილები არიან, ადამიანის რომლის ცხოვრება განუსჯელად დახარჯულია ჩხუბსა და ბრძოლებში. და თუმცა გვეჩვენება, რომ ეს არც ისე მნიშვნელოვანია, ეს დასკვნა ღირის სასარგებლოდ არის, რომელიც თანდათან ბერდება გარეგნულად და შინაგანად.

8 ივლისი

ადამიანად რომ იქცეს ღრვი გაივლის სიგიჟის აქტიურ და სასოწარკვეთილების აქტიურ ფაზას. შემდეგ ძილის შემდეგ, ის შეიგრძნობს ჭეშმარიტებას. გლოსტერი სანამ ადამიანად ჩამოყალიბდება, გაივლის ფიზიკურად პასიურ სტადიას, ამს შეუბრალებლად აბრმავებენ და მაშინ ისიც შეიცნობს ჭეშმარიტებას, თავის ჭეშმარიტებას.

განსხვავება ფიზიკურ და სულიერ ტაჯვას შორის. მსგავსია თუ არა ღირის და გლოსტერის სახეები? ერთი „შეშლილია“, მეორე „ბრმაა“.

თარიღის გარეშე

პირველი სცენის ბირთვი არის ტესტი სიყვარულზე, შვილები ამბობენ, რომ უყვართ მამა, როგორც პური და მარილი. ამრიგად, ერთმნიშვნელოვანი რიტუალი წინასწარ ცნობილი ფინალით. რიტუალის საშუალებით ეძლევა ფორმა აქტს, რომელიც დემონსტრირებას უკეთებს შვილების მამებისადმი მორჩილებას, ანუ ახალგაზრდების მორჩილებას მოხუცებისადმი.

რიტუალი არ შეიძლება იყოს შეცვლილი, ან მით უმეტეს უარყოფილი. ის უესტებისა და სიტყვების საკუთარ ლოგიაკს მიყვება. ეს არ არის ღირის გასართობად ჩაფიქრებული წარმოდგენა. ეს ის არის, რაც უნდა გაკეთებულიყო, რომ პრაქტიკულად სანქცირებული ყოფილიყო ღირის წასვლა.

კორდელია არღვევს მთელ ამ ისტორიულად შექმნილ რიტუალურ კონსტრუქციას, ამასთან არკვევს გაუფრთხილებლად, მოულოდნელად.

გასაგებია, რომ მისი ქცევის ასეთი გაგების გამო კენტის მდგომარეობა ხდება უფრო რთული. ის ცდილობს დააწინაროს მეფე, მას ესმის, რომ მეფე თავისებურად

ჯორჯო სტრელერი, სტრელერის გამოცდილება, მოამზადა ლაშა ჩხარტიშვილმა

მართალია. ისიც არ ელოდა, რომ კორდელია ასე გადაჭრის კვანძს, მაგრამ ის არც იმას ელოდა, რომ მეფე ასე სერიოზულად მიუდგებოდა კორდელიას ქცევას.

მთელი ისტორია შეიძლება მოთხრობილ იქნას ასე: მოხუცი მეფე ღირი გადაწყვეტს რა დათმოს ძალაუფლება და გადასცეს იგი ქალიშვილებს და მათ ქმრებს და გაუყოს მას სამეფო აწყობის სადღესასწაულო ცერემონიას, რომელამც უნდა მოახდინოს მომხდარის სანქციონირება. ამ მიზნით იგი, სახალხოდ თამაშობს რიტუალურ ტესტს სიყვარულზე. ის ხსნის რა სამეფოს გაყოფის შესახებ მის გადაწყვეტილებას და შემდეგ სთავაზობს რიტუალურ კითხვებს სამივე ქალიშვილს. პირველი ორი პასუხობს, როგორც წესია, რითაც დემონსტრირებას უკეთებენ მამისადმი სრულ მორჩილებას, მესამე, უმცროსი რიტუალური ფორმის წინააღმდეგია, რაც მას უაზრობად მიაჩნია.

მოხუცი მეფე ხედავს რა ამ ბუნტს, ამ სერიოზულ თავდასხმას თავის მეფურ ძალაუფლებასა და ღირსებაზე, თვითონ სისტემაზე, რომელიც შეადგენს ამ ძალაუფლების საფუძველს, გადაწყვეტს წაართვას მას მემკვიდრეობა და მიათხოვებს მას ფრანგ მეფეს, რომელსაც იგი მიყავს ქვეყნიდან. ასე უფლისწული რა არის ეს-სიმბოლო და რეალობა ერთსა და იმავე დროს.

ეს არის ღირის გარემოცვა, რომელიც შედგენს მის ძალას. არის თუ არა ის ღირის შეიარაღებული ექსკორტი, რომელიც მის მეფურ ძალაუფლებას უზრუნველყოფს? თუ ეს მხოლოდ საპატიო დაცვაა? მაგრამ მაშინ რატომ ლაპარაკობს გონერო მათზე პოლიტიკური ტერმინებით („ასი უფლისწული, რომლებიც მზად არიან მოხუცის ნებისმიერი ფანტაზია, ნებისმიერ დროს დაიცვან იარაღით და ჩვენ ეს არეულობა და ხმაური უნდა ვითმინოთ“). და როგორია ამ შემთხვევაში თვითონ გონერო კუთვნილი ძალები?

ახალგაზრდა ადამიანები სინამდვილეში იწვევენ არეულობას. და რატომღა ეყრდნობა მათ ღირი? კეკლუცობის გამო? უმაღლესობის განცდის გამო? რომელიც ამ გზით უნდა გაამყაროს. ღირს ემორჩილებიან ეს ახალგაზრდები, ეს მისი საკუთარი ესკორტია, რომელიც ბრმად ემორჩილება მეფის ძალაუფლებას. ახალგაზრდები იცავენ მას, უზრუნველყოფენ მის ძალას და ისინი ართობენ მას. ღირი ცხოვრობს მათ შორის, ის სვამს მათთან ერთად, ხუმრობს, უჯავრდება მათ, აიძულებას თავს უყვარდეს და პატივს სცემდეს, ასე უფლისწული შეიძლება იყოს ძალაუფლების სიმბოლო, რომელიც ღირის კუთვნილებაა და რომელსაც უნდა ემინოდეს გონერო.

შემდგომნი ისტორია შეიძლება მოთხრობილ იქნეს ასე: მას შემდეგ, რაც მან სახელმწიფოზე ზრუნვა გადაულოცა თავისთვის დაიტოვა ჯარის

მნიშვნელოვანი ნაწილი- მისი ქალიშვილები- გონერია და შემდეგ რეგანამ, რომლებსაც ეშინოდათ ამ ძალის, გადაწყვიტეს ჯერ შეემცირებინა და მერე საერთოდ წაერთმია მისთვის ჯარი. მოხუცი მეფე დარჩა მარტო სული, ყველასგან მიტოვებული, გახდა თავისი შვილების დაუცველი მსხვერპლი.

ლირის მიერ მიღებული ზომები: წერილი, რომელიც კენტთან ერთად გაგზავნა, საუბარი მასხარასთან. ეს საუბარი უცნაურია. უფრო უცნურია, ვიდრე გენიალური. ლირი საუბრობს, მსჯელობს, თავს აქნევს, ვერ გებულობს, ესმის, უსმენს, არ უსმენს. მასხარა აგრძელებს ყბედობას, სიმღერების მღერას. ის თითქოს აქ არ არის არამედ შორს. შემდეგ ის ბრუნდება და ისევ მიდის თავის გაუგონარ მონოლოგში, რომელიც მთავრდება ფრაზით: არ დაუშვათ გადავიდე ჭკუიდან, ღმერთებო! გამოგზავნეთ ძალები, რო არ შევიშალო ჭკუიდან!“

პერსონაჟები წარმოთქვამენ აქ თავის მონოლოგებს ორ გადამკვეთ დონეზე და თუ ისინი გადაიკვეთებიან, მხოლოდ შემთხვევით. შეიძლება ისინი მიზანსცენურად შორს არიან ერთმანეთისაგან სიტყვებს ესვრიან ერთმანეთს შორიდან. ერთი მხრივ მასხარა, მეორე მხრივ – ლირი, რომელიც ცდილობს იფიქროს (მას ხომ ფიქრი არ შეუძლია), ლირი რომელიც ცდილობს გაიგოს (მას არასდროს არაფერი ესმოდა).

სცენა მთავრდება გაუკვევლად, მოცემული ადგილი ითვლება პირველი აქტის ბოლოდ.

მასხარა ქრება მესამე აქტის ბოლოს ე. ი. პიესის შუაში. რატომ? მიზეზი პოეტურია.

ლირი თავისი სიბრძნის აპოგეაშია. ის ვერ ხედავს განთქმულ რეპლიკას: „მე დავწვები დასაძინებლად შუადღისას“ (ე. ი. უდროოდ)? ეს თითქოს მისი უდროო სიკვდილის მაჩვენებელია. ბრედლი ეჭვობს რომ წვიმასა და ქარში მოხვედრილი მასხარა ავად გახდა და ეხლა თავს ცუდად გრძნობს. მასხარა გამოდის კენტთან და გლოსტერთან ერთად და მოაქვს მოხუცი ლირის გაშეშებული სხეული. ეს კორტეჟი მასხარას სცენაზე ყოფნის უკანასკნელი მომენტი. და გასაგებია რომ ეს არ არის შექსპირის დაწერილი მაგრამ მოქმედების განვითარების ლოგიკის ახსნისათვის. და მაშასადამე ის შეესაბამება ავტორის ჩანაფიქრს.

შემდეგ ტექსტში იქნება კიდევ ერთი კენტის რეპლიკა, რომელიც მასხარას ეხება, და რომელიც ამტკიცებს, რომ მას და ლირს შორის არსებობდა ნაზი დამოკიდებულება.

თარიღის გარეშე

სცენას სიმაღლის ნახევრამდე წინიდან ფარავს უხეში ქსოვილი – ისეთივე როგორიც სცენის უკანა ნაწილს. ის მაღლა იწევა. შეიძლება ის ეკიდოს კუთხის ქვეშ იატაკთან.

თავდაპირველად სიბნელეა. შემდეგ ეს ფარდა უეცრად იწევა მაღლა და ჩანს სცენის სივრცე – ცარიელი, ჩაძირული დამაბრმავებელ შუქში, რომელიც თითქოს დროის გარეშე არსებობს. ეს ელვას ჰგავს. შემდეგ კვლავ სიბნელე და სიბნელეში – მუსიკა.

და ამ სიბნელეში უკვე სცენაზე სწრაფად ეწეობა ხიდები, ლაგდებიან მსახიობები. ლირი მოიგდებს მხარზე მანტიას, ლაგდებიან მსახიობთა ჯგუფები. შემდეგ ისევ სინათლე და ჩვენ ვხედავთ მეფე ლირის სასახლეს. მეფე ზის ცენტრში, მას გვირგვინი ადევს, მუქი წითელი მანტია აცვია, რომელსაც უკან გრძელი შლეიფი დასთრევს. გვერდებზე – ყველა დანარჩენი: ისინიც გვირგვინებში და ლენტებში, ოქროსფერ მისართავეებში როგორც წესია, და ყველა ისინი ახალგაზრდები არიან, გრძელი თმებით, ფუმფულა წვერით, ფანტასტიური ვარცხნილობებით. მამაკაცები მბრწყინავ მუქ **კამზოგებში**, შიშველი ხელებით. ქალები – მყვირალა მოქარგულ კაბებში. მოხუცი, ჭაღარა ნაოჭიანი მეფის გვერდით – სხვა მოხუცია, ნათელი თვალებით, რაღაცით სასაცილო, სხვა გვერდზე – მესამე, მათზე უმცროსი, ჯერ კიდევ ძლიერი, მწვანე თვალებით. ამათ გარდა მოხუცი არავინ არის. მათი იზოლირებულობის და მარტოსულობის განცდა. არასტაბილურობის და რეალობის შეგრძნება ამ ყველაფრისაგან. ყველა მორთულობა აქ უბადრუკია, მაგრამ ხანჯლები, რომლებიც ყველა ახალგაზრდას ამშვენებს, ნამდვილია და **ფოლადისაა** ლირი მტკეპარე ხმით წარმოთქვამს სიტყვას.

მოაქვთ რუქა და შლიან მის წინ. გრძელი ნახევრადგამჭვირვალე ქსოვილის გრაგნილი.

ღირი დაწვდა რუქას და ხევს შაუზე. ქსოვილის გახვევის ხმა. ქსოვილის ნაწილები არასწორი კიდევებით ღირის ხელებში, ის უფრიალებს მათ ქალიშვილებს. ქალიშვილები სასწრაფოდ დაიტაცებენ რუქის საკუთარ ნაწილს. ღირი გვერდზე გადაიწევეს გვირგვინს, შემდეგ მოიხსნის მას სწრაფი მოძრაობით და გადატეხავს შაუზე. შემდეგ გადაუგდებს მას ნაწილებს ქალიშვილებს, რომლებიც ხარბად და საჩქაროდ იჭერენ მათ.

ღირი ხან შემოიცვამს თავის მანტიას, ხან იხდის მანტიას. როდესაც ის ხელებით უკან მოხინჯავს მანტიას და ისევ შემოიცვამს მხრებზე. მოხუცები მას ეხმარებიან. ღირი ეხვევა მანტიაში და უჭირავს ის ორივე ხელით. შემდეგ ისევ

მოისვრის და ყვირილით გამორბის ავანსცენისაკენ. ფეხებს აბაკუნებს, მუშტებს იქნევს.

დამსწრეები თვალს ადევნებენ „მეფურ განრისხებას“ დამახასიათებელი გულგრილობით, კომენტარის გარეშე, გაყინული სახეებით.

შემდეგ ყველანი. მიდიან. ლირი ერთ მხარეს გადის. ახალგაზრდები წამიერად თითქოს ქარიშხალმა დაუბერაო, მეორე მხარეს მიდიან.

ცარიელ სცენაზე დევს მანტია, აგდია რამდენიმე ბალიშის ბუმბული, ზონრების და ქსოვილის ნაგლეჯები. და აქ კიდევ ორი ქალიშვილია, ახალგამეფებულები. ისინი უყურებენ ერთმანეთს და უეცრად ვარდებიან იატაკზე, ჯდებიან ან წვეებიან, წყნარები და ცინიკურები, ერთი იზმორება, მეორე ჩაფიქრებული ისმევს თავზე ხელს.

მერე სცენა წამიერად რჩება ცარიელი. გამოდის ორი მსახური და იწყებენ იატაკის დაგვას.

ამ დროს ვინ არის პარტერში? უეცრად პროექტორის სხივი ეცემა მომღიმარე ახალგაზრდას – ლამაზია, თეთრი მომხიბვლელი და უსინდისო. ის ზნატად დგება სავარძლიდან, ხტება ხიდზე გადებულზე ცენტრალურ გასასვლელზე, ჯდება, ფეხებმოშვებული იწყებს თავის მონოლოგს: ასე ნათლად, ისე უშუალოდ. შემდეგ ის დგება ბრუნდება სცენისაკენ, საითაც ამ დროს გვერდითა კულისიდან გამოდის მოხუცი – მამა. მოხრილი, საკუთარ ფიქრებში ჩაძირული, მოხუცი მოდის, თან რაღაცას ბუტბუტებს. ახალგაზრდა ადის სცენაზე და გამოელაპარაკება მას.

მოხუცი იკეთებს სათვალეს კითხვისათვის. შუშებით გადიდებული გუგები ამ სათვალეებში გლოსტერი თავიდანვე ბრმა ჩანს.

როცა ლირი ბოლოს გამოდის კორდელიასთან ერთად, როემლიც ხელში აყვანილი მოჰყავს: კორდელია თითქოს გატეხილი თოჯინაა, ისეთი ფერმკრთალი, უსისხლო, თეთრი სახით. და ლირს მოყავს ის როგორც თოჯინა, ისე რომ ფეხსაცმელები იატაკზე ეთრევა. ის მიიკრავს მას მკერდზე, მოყავს გაჭირვებით. ის ხომ მძიმეა, ყველაფრის მიუხედავად. მისი ფეხსაცმელები ტალახზე ნაკვალევს თითქოს ნაკაწრს ტოვებენ.

ლირს უჭირს სიარული. შემდეგ ავანსცენაზე დააწვინა ის იატაკზე ლირმა კორდელია – თოჯინა, დატოვა ის დაწოლილი და მუხლებზე დაჩოქილი უყურებს მას, როგორც ძალიან მოხუცი ბავშვი უყურებს თავის გატეხილ სათამაშოს. ცნობისმოყვარეობით. და აქ მიდის რეპლიკა: „შენ ჩამოგახრჩვეს, ჩემო საბრალო მასხარავ!“

შემდეგ ღირი ეხება თოჯინა – კორდელიას: ტაშს უკრავს მას და უკან გადაიწევა, რათა დაინახოს რა გამოვიდა ამისგან, შემდეგ მოქაჩავს მას ხელზე, შემდეგ აუწევს მას ცალ ხელს მატიგა,“ თანდათან გაუმართავს და გაუშვებს. ხელი ჩამოვარდება უსულოდ. და მაშინ ღირი მიხობდება კორდელიასთან ძალიან ახლოს, უყურებს მას სახეში გაიმეორებს სინაზით და სულისშემძვრელად: „შენ ჩამოგახრჩვეს, ჩემო საბრალო მასხარავ!“ წამოსწევს და გრძნობით მიიკრავს გულზე კორდელიას, რომლის უძრავი, მკვდარი ხელები ირხევიან იავნანას რიტმში.

ღირის აღმოჩენა, რომ მისი კორდელია – ეს არის მასხარა – ეს აღმოჩენა აქ ყველაფერია. კორდელია ამ სცენაში შეიძლება ჩაცმული იყოს შავ კაბაში იმ შემთხვევაში თუ მასხარა ჩნდებოდა შავში თეთრი კლოუნის სახით. უბრალოდ როცა ღირი ეთამაშება კორდელიას სხეულს, როგორც თოჯინას, სცენაზე წამიერად უნდა გამოჩნდეს სახე, რომელიც მოგვაგონებს მასხარას.

თარიღის გარეშე

თუ მე ვანდობ მასხარას და კორდელიას როლს ერთსა და იმავე მსახიობს, მე მივიღებ სცენაზე იმავე აღრევას, რომელიც იყო ელიზავეტისეულ თეატრში. თუმცა იქ, პირიქით, კორდელიას როლს თამაშობდა კაცი.

ქალებს არ შეეძლოთ ელიზავეტისეულ სცენაზე ეთამაშათ. ბიჭები, რომლებიც ქალების როლს თამაშობდნენ არ მოქმედებდნენ ხალხზე რაღაც განსაკუთრებულად. ისინი სტიმულს აძლევდნენ მაყურებლების ემოციურ ფანტაზიას, მაგრამ იმით, რომ „წარმოადგენდნენ“ სქესს, რომელსაც რეალურად არ ეკუთვნოდნენ, ეს გრანდიოზული ალეგორია სიბერეზე, ტანჯვაზე, როემლიც აბრმავებს მაგრამ აღვიძებს ადამიანური სულის შინაგან ბირთვის, სიგიჟის შესაძლებლობაში თამამია, როგორც რომელიც ყველა ადამიანშია ჩადებული.

ან უარი უნდა თქვა ყოველგვარ ცდაზე, ან შეგნებულად უნდა იყო მზად უიღბლობისათვის, რომელიც ასე თუ ისე ტოვებს გამოსავალს, ხორცს ასხამს რა ნაწილობრივ მაინც იმას, რასაც გვეკარნახობს კრიტიკული მხატვრული ინტუიცია.

ეს რევოლუციის მარადიული თემაა – ჩაფიქრებული რევოლუციის, უტოპიური თემა, სრულყოფილი რევოლუციის, რომელიც არ მოხდება არასდროს რევოლუციის თემა, რომელიც ხდება იმდენად, რამდენადაც ხელს უწყობს მას ისტორიული გარემოება.

მაგრამ რა აზრი აქვს რევოლუციის სადწებას, თუ დარწმუნებული ხარ, რომ ეს ჩაიშლება? ე. ი. : ან დაუსრულებლად უნდა ელოდო შესაბამის მომენტს,

ან – მსგავსად გიუებისა, –იმოქმედო მომენტის წინააღმდეგ. პოლიტიკაში რევოლუცია უნდა დაიწყო, თუ დარწმუნებული ხარ წარმატებაში. მაშინ როცა ხელოვნებაში და მთელი ხელოვნების სიღრმეში –მის მისკროსკოპულ ნაწილში – თეატრში – ყოველთვის უნდა დაიწყო წარმოუდგენელი რევოლუცია.

თარიღის გარეშე

ჩემი ინტუიტიური დასკვნა: მასხარას –კორდელია. როცა პიესაში ქრება კორდელია, ჩნდება მასხარა, როცა ქრება მასხარა, ჩნდება კორდელია. რა თქმა უნდა ეს დამთხვევაა, რომელიც სცენიურად უფრო გაოცებს, ვიდრე კითხვის დროს, შექმნის უცნაური მოუსვენრობის განცდას. მოგვიანებით ამ განცდას ამბაფრებს **ბრელაგის** ციტატა, რომელითაც იგი თვლის, რომ შექსპირის დროს მსახიობი, როემლიც თამაშობს კორდელიას ასრულებდა ასევე მასხარას როლს. რაზეა ეს მოსაზრება დამყარებული?

ვინ თქვა, რომ მასხარა „ ლირში“ აუცილებლად ახალგაზრდა უნდა იყოს. მაგრამ ერთი რაღაცა ეჭვგარეშეა. არის რაღაც იდუმალი მასხარას და კორდელიას შორის. ეს კავშირი აშკარად არის, თუმცა მისი ახსნა არ შეიძლება. **ბრელაგი** ამბობს, რომ მასხარა რომელსაც უყვარს კორდელია და დაიტანჯება, როცა მას აძევებენ, იყო კორდელიას მასხარა ვიდრე ლირის“

სადაც მასხარა ახანგძლივებს კორდელიას ყოფნას სცენაზე. ბრელატის მიხედვით, საბრალო მასხარა, რომელსაც ასე უყვარდა კორდელია „იყო ყმაწვილი, არც მთლად შეშლილი, მაგრამ...“

მეორე მხრივ მასხარა გვაიძულებს უფრო ძლიერად ვიგრძნოთ კორდელიას არყოფნა. მისი პირველი საყვედურები მეფესთან იგივეა, რაც კორდელიასი: მოხუცი მეფე ცდება, ის შეშლილია, მან უნდა დაიხუროს მასხარას ჩაჩი? ეს ორი მისი ქალიშვილი სულაც არ არიან ისეთები როგორც ის ფიქრობს, ისინი მალე საკუთარ თავს გამოაჩენენ.

მაგრამ ჩემი სიმართლის დასტურია: მასხარა ეს განუწყვეტელი სიკეთეა, რომელიც ყოველთვის რჩება – გაზევების შემდეგაც.

მასახარასა და ლირს შორის არის ძნელადსახსნელი კავშირი, რაღაც კუთხით **ნაზიც**. მასხარა ეს სიკეთეა, როემლიც რჩება ლირის გვერდით.

ჩემს თავს დავუსვი რიტორიკული შეკითხვა, როემლიც ბევრ რამეს ხსნის. დავუშვათ მასხარა. არ ქრება ისე იდუმალად, როგორც ქრება პიესაში და აგრძელებს ლირთან ყოფნას. რა მოხდებოდა ამ შემთხვევაში, როგორი იქნებოდა მისი ლირთან დამოკიდებულება? ავიღოთ ერთი სცენა: ლირის გამოფხიზლების

სცენა კორდელიას მუხლებზე და რაც მას მოყვება. ლირის შექმნა მასხარას მონაწილეობა მიეღო ამ ყველაფერში და რა უნდა გაეკეთებინა და ეთქვა მას?

მაშ ასე, ლირის სიგიჟის მერე მასხარასთვის აქ ადგილი არ არის და მართალია ის ვინც ამბობს, რომ მასხარა ქრება მას შემდეგ რაც ლირი სიგიჟემდე მიიყვანა. მისი როლი აქ მთავრდება. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ მასხარა ემსახურება ლირის როლს იმ ფაზაში, სანამ ის არის უარყოფითი გმირი. მასხარა – კომენტარებია მის უარყოფით თვისებებზე. ახლა აქ საჭიროა არა მასხარა, არამედ კორდელია.

ეჭვგარეშეა ის, რომ 1. მასხარა ლირის გვერდით არის და მისი არსებობა იგრძნოს აქ მისი ქალური არსებობა თუ არა, არც კაცური 2. კაცის არსებობის განცდას ლირს აძლევს კენტი. „შენ ვინ ხარ? ეკითხება მას ლირი. „ადამიანი მამაკაცი“, – პასუხობს კენტი. პრობლემა მასხარა – კორდელია – ეს ყველაზე თავსატეხი პრობლემაა, რომელთანაც შეხება მქონია და უცნაურია კიდევ კითხვა, არსებობს თუ არა ის საერთოდ და ხომარ არის ფანტაზიის ნაყოფი!“

თარიღის გარეშე

„ლირის“ მუსიკა – უნდა იყოს თუ არა ის გუნდისათვის? და უნდა იყოს თუ არა ის კონკრეტული?

შერეული გუნდი – მოლპარაკე, 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. იქნება თუ არა ეს ხმა – ბგერები? ხმები ინსტრუმენტის ხმის ან ხმაურის მსგავსი. ეს არის გუნდი ადამიანური – არაადამიანური? ადამიანური, რომელიც ხდება არაადამიანური: ხმა რომელიც იწყებს ჟღერას როგორც გმინვა, იაგნანური, ცხოველური ყმუილი და ა. შ. არაფერია ადამიანის ხმაზე პლასტიკური და უკეთესი. მაგ. რიტუალის სცენა ლირთან ერთად, სასახლის აირებთან და ქალიშვილებთან ერთად. სადღესასწაულო, თითქმის ეკლესიის გუნდი. ამასთან უნდა მოვერიდოთ გადამეტებულ კონკრეტულ ისტორიულ დახასიათებას, მაგრამ არც დავივიწყოთ ის.

ეს რიტუალური ატმოსფერო დასაწყისში მოწესრიგებულია, ბოლოსკენ გადაიქცევა **ქაოტურ** კაკაფონიად სიტყვებისაგან და ბგერებისაგან. წესრიგის რღვევა, გარდაიქმნა უწესრიგობაში – მაგრამ უწესრიგობა ცივი და მათემატიკურია .

ღირი იწყებს ყვირილს, წრეზე სირბილს, არღვევს რა კეთილი მამის სახეს, როემლიც ყოფს სამეფოს და მიდის მოსასვენებლად. მის გმინვაში უნდა ისმოდეს შუშის მსხვერვის ხმა, ყველაფერი მთავრდება სიწყნარეში ბგერების გაფანტვით, რომელსაც არღვევს მხოლოდ ერთი ნოტა, შემდეგ კი სრული სიჩუმე.

რას აკეთებს ამ დროს მასხარა? იგი პერიოდულად მღერის სიმღერას. რას და როგორ მღერის? მარტო მღერის ის? თავის თავს თვითონ უკეთებს აკომპანიმენტს რას გავს მისი სიმღერა? ერთი სიტყვით ეს უნდა იყოს უცნაური, რაღაც საშუალო რეჩიტატივსა და ხალხურ სიმღერას შორის. ზოგჯერ ის უღერს აბსტრაქტულად.

ზოგჯერ მგონია, რომ მისი სიმღერა უნდა უღერდეს თითქოს სხვა პლანეტიდან. მასხარას შეიძლება მივცეთ ძველებური ფლეიტა, რომელსაც იკავენ პირის პერპენდიკულარულად. არ არის აუცილებელი, ეს იყოს მელოდია, უბრალოდ მუსიკალური ინტერვალები.

ქარიშხალი. აი სად აუღერდება სხვების ხმები, სამყაროს ხმა, როემლიც ღირის წინააღმდეგია. ქარიშხალს უნდა გამოხატავდეს დასარტყამი ინსტრუმენტები და ადამიანის ხმები, რომლებიც იქნება გმინვა, აფეთქება, ჭექა-ქუხილი და მთელი აჯანყებული სამყარო. არის სიტყვები რომლებიც მეორდება სხვებზე ხშირად. თუ სცენის სიღრმეში იქნება კედელი, მისგან მეტალური გრუსუნით გამოვა ზარის რუქა, თითქოს თვითონ კედელია უზარმაზარი ზარი.

ღირის გარემოცვა მტრულია და შინაგანად მასში მტრული სამყაროა, რომელიც ინგრევა და ამის გამოხატულება ქარი, რომელიც შედგება ქუხილის, სტვენის, შრიალისაგან.

გაანთება აქ – შეუცვლელი განათება. მკვეთრი, მჭრელი, გამჭოლი.

შემდეგ – სიბნელე. შემდეგ ისევ განათება.

ქარიშხლის პრობლემა ეს რთული აკუსტიკური პრობლემაა ან ძალიან მარტივი, თუ მოვნახავთ გასაღებს.

და როგორი მუსიკაა აქ საჭირო? შეიძლება აქ შევიდეთ პრობითობის სამყაროში.

ყველაზე რთული ღირის გამოღვიძებაა. მუსიკა, რომელიც თან ახლავს გამოღვიძებას– მიყრუებული მელოდია, გაუგებარია საიდან გამოსული, მაგრამ ისეთი ცოცხალი, შორეული, წყნარი, მშვიდი. მაგრამ აქ არის საშიშროება ისინი იქცნენ ღირის ძილიდან გამოძვალ მეტაფიზიკურ ხმებად ან მსგავს რაღაცად....

