

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მარია მამაცაშვილი

პიტერ ბრუკის რეჟისორული ძიებანი

წარმოდგენილია დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად

თბილისი, 0108, საქართველო

27 ივნისი

2014

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის სადოქტორო პროგრამა: მსოფლიო თეატრი – ეპოქები, ეტაპები, ასპექტები. ხელმძღვანელი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, სრული პროფესორი – თამარ ბოკუჩავა.

ჩვენ ქვემოთ ხელისმომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით მარია მამაცაშვილის მიერ შესრულებულ ნაშრომს: „პიტერ ბრუკის რეჟისორული ძიებანი“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტს სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

**რეცენზენტები:**

ნოდარ გურაბანიძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი;

მარინა ხარატიშვილი,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი;

27 ივნისი, 2014

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ შესაბამისი დასახელების ნაშრომის გაცნობის მიზნით, მოთხოვნის შემთხვევაში მისი არაკომერციული მიზნებით, კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს. ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომისა და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა, ან სხვა რაიმე მეთოდით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე. ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებული საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა (გარდა მცირე ზომის ციტატებისა, რომლებიც მოითხოვენ სპეციფიკურ მიდგომას ლიტერატურის ციტირებაში, როგორც ეს მიღებულია

სამეცნიერო ნაშრომების შესრულებისას) და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

## რეზუმე

XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდან სათეატრო პროცესში ახალი ტენდენციები იკვეთება. ყალიბდება ორი ძირითადი სახელოვნებო მიმართულება: ნატურალისტური და სიმბოლისტურ-ირაციონალური. მეორე უპირისპირდება პირველს და მენტალური გამთლიანებისა და რიტუალისკენ მიბრუნების საშუალებით იწვევს ახალი მხატვრული რეალობის შექმნის გზების კვლევასა და ძიებას. თეატრში წინაურდება რეჟისურა, რომელმაც მედიატორობა თეატრალურ ხელოვნებასა და პუბლიკას შორის იტვირთა.

ამ ძიებებისას ხელოვნებაში იკვეთება ახალი მიმართულება – მოდერნიზმი. 1930 წლისათვის მოდერნისტული ექსპერიმენტების პირველი ტალღა დასავლურ თეატრში თანდათან სუსტდება, მას ტრადიციული, რეალისტური დადგმები ენაცვლება. მხოლოდ რამდენიმე დრამატურგი – ლუიჯი პირანდელო (იტალია), თორთონ უაილდერი (აშშ), ჟან კოკტო (საფრანგეთი) მოიპოვებენ მნიშვნელოვან რეპუტაციას იმ პიესებით, რომლებსაც ნამდვილად მოდერნისტული შეიძლება ვუწოდოთ. ბრესტის მთავარი ნამუშევრები და არტოს თეორიული ნაწერები ჯერ კიდევ 30-იან წლებში გამოჩნდა, მაგრამ მხოლოდ 50-იან წლებში შეიძინეს სათანადო მნიშვნელობა – სწორედ მაშინ, როცა მოდერნიზმის მეორე ტალღა აგორდა. ამ პერიოდს ემთხვევა პიტერ ბრუკის, როგორც თეატრალური რეჟისორის წარმატებები.

ბრუკის პირველი ნაბიჯები თეატრის ასპარეზზე დაემთხვა მოდერნიზმის გაფურჩქვნის ბოლო ხანას, უკანასკნელ სტადიას. სავსებით ბუნებრივია, რომ ბრუკის ძიებანი თავიდანვე წარიმართა მოდერნიზმის საფუძვლების გააზრებისაკენ. ასეთი ლტოლვა სულაც არ გამომდინარეობდა იმდროინდელი ინგლისური თეატრის რეალიებიდან. პირიქით, ინგლისურმა თეატრმა, თვით ქვეყნის კონსერვატიზმიდან გამომდინარე,

ყველაზე ნაკლებად განიცადა მოდერნიზმის გავლენა. მიუხედავად ამისა, ბრუკის მიერ 17 წლის ასაკში განხორციელებული კ. მარლოს „ფაუსტის“ დადგმა ლონდონის „ტორნის“ თეატრში უკვე გამოიჩინა ხედვისა და ჩანაფიქრის ორიგინალობით.

ბრუკი სავსებით სამართლიანად მიჩნეულია პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ უპირველეს აპოლოგეტად. მან თავისი გასაღები მოუძებნა ე. წ. „დაღლილ“, „ენტროპიულ“ (გაურკვეველ) ეპოქას, სადაც, ეგზისტენციალისტების თქმით, „მეფობს ესქატოლოგიური განწყობილება“. ბრუკიც მიმართავს ესთეტიკური მუტაციის ხერხს, მაგრამ არ იზიარებს სტილების ეკლექტიკური შერევის პრინციპს. **მისი სპექტაკლები ყოველთვის ემყარება ერთიანი „თამაშის წესს“, მხატვრული გამოსახვის მონოლითურობას.**

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის სპეციფიკა ითვალისწინებს კლასიკური ტრადიციების არაკლასიკურ გააზრებას. ბრუკი უკვე ღიად დაადგა ამ გზას. იგი ემიჯნება კლასიკას, მაგრამ გაურბის მასთან კონფლიქტს და ცდილობს მოარგოს ახალ თეორიულ საფუძვლებს.

თეატრის გენეზისიდან გამომდინარე, დრამის მეტაფიზიკური არსის ძიება განსაზღვრავდა ბრუკის შემოქმედებით მისწრაფებებს. ეს უთუოდ გულისხმობდა ინსტინქტის დახმარებით თეატრის მრავალსახეობაში მიმალული წესრიგის აღმოჩენას.

ბრუკის მიერ ჯერ დეკლარირებული, ხოლო შემდეგ კი პრაქტიკაში განხორციელებული ამბის კოლექტიური თხრობა, უთუოდ გულისხმობდა თეატრალური სკოლებისა და მიმდინარეობების შეკავშირებას. მაგრამ აქ უმთავრესი იყო თეატრში ეგზისტენციური, ეზოთერიკული აქტის განხორციელება, რისი მიღწევაც შესაძლებელი იყო მსახიობის სხეულის, ხმის, სივრცეში მოძრაობისა და პაუზის რიტმული სიმწყობრით. სწორედ ამას გულისხმობს ბრუკი, როცა არაფრისგან წარმოშობილ წამიერ გაელვებაზე საუბრობს.

უადრესად საინტერესოა ბრუკის დაკვირვებანი თეატრში ენერგიათა ურთიერთგაცვლის და ურთიერთმიმართების შესახებ. სწორედ ეს არის თეატრალური კვინტესენციის ძიების წინაპირობა, რამაც უნდა მიგვიყვანოს ძირძველი საკრალური თეატრის პრინციპებამდე. ამიტომ არის აუცილებელი მეცნიერული დასკვნების და

ეზოთერიკის ურთიერთთანამშრომლობა. ბრუკი ვერ ხედავს წყალგამკვეთს ამ ორ დისციპლინას შორის. სწორედ ამიტომ იზიარებს თეატრში უკვე ტრუიზმად ქცეულ აზრს – მიხვდე, ნიშნავს იგრძნო.

პიტერ ბრუკის რეჟისორული ძიებანი მიზნად ისახავს თეატრის მეტაფიზიკური არსის გამოვლენას. ასეთი არსის გამოსავლენად კი აუცილებელია თეატრალური ქმედების მეტაენის პოვნა.

თეატრის არსის კვლევა შეუძლებელი იქნებოდა მისი გენეზისის გააზრების გარეშე. მაგრამ ბრუკისთვის თეატრის ისტორიული განვითარების გააზრება არ არის საკუთრივ რაციონალური პროცესი. უფრო მეტიც, თავად კვლევის პროცესში იგი უპირატესობას ანიჭებს ინტუიციას, მოვლენის ინსტინქტურ ხედვას. იგი თვლის, რომ მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი თეატრის ჩასახვასა და განვითარებაში მიმალული წესრიგის აღმოჩენა. მისი აზრით, სწორედ აქ არის განთავსებული თეატრის მეტაენა, მისი უცვლელი სიდიდე. მაგრამ ბრუკისთვის თეატრის მეტაენის ძიება სულაც არ ნიშნავს ისტორიული განვითარების უარყოფას. მისი ღრმა რწმენით (რაც მან დაადასტურა კიდევ თავისი პრაქტიკით), თეატრი შედგება უცვლელი და ცვლადი ფასეულობებისაგან. მათი სინთეზია ის იდეალი, რისკენაც უნდა ისწრაფვოდეს თანამედროვე თეატრი. თუმცა, უპირატესობა, ცხადია, ენიჭება უცვლელ სიდიდეებს. ეს კი მისთვის ნიშნავს ისეთი ირაციონალური იმპულსების გამოსხივებას სცენიდან, რაც დაამყარებს უმჭიდროეს კავშირს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის.

ბრუკის აზრით, იმისათვის, რომ თეატრალური „თხრობა“ შედგეს, აუცილებელია ამბის ქსოვილის სრული განცდა და მასში განზავება. მსახიობმა „სხეულით“ (და არა გონებით) უნდა უპასუხოს პიესაში ასახულ მოვლენებს, მხოლოდ ამ შემთხვევაში წარმოიშობა სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის დამაკავშირებელი უხილავი საკრალური ძაფები.

განვიხილო „ხარისხის“ საკითხი, რადგან ბრუკის თეორიულ ნააზრევში მას საკვანძო მნიშვნელობა აქვს. ბრუკის აზრით, იმისათვის, რომ მაყურებელში აღვიძრა

საკრალური განცდები, საჭიროა მსახიობმა თავად იგრძნოს მოვლენის მნიშვნელობა, თავად აიყვანოს იგი სასურველ ხარისხში.

არცთუ იშვიათად კამათობენ იმის შესახებ, არის თუ არა მისტიკური ბრუკის შეხედულებანი თეატრის შესახებ. თავად ბრუკს ნაკლებად აინტერესებს საკუთარი ხედვის ფილოსოფიური მხარე. იგი პრაქტიკოსია და აინტერესებს შედეგი.

საკმარისია, თვალი გადავაგლოთ ბრუკის შემოქმედებას და ასევე მის თეორიულ ნაშრომებს, რომ თავისთავად მწიფდება დასკვნა – ყველგან და ყველაფერში იგი მიისწრაფვის პოლარული დებულებების სინთეზისაკენ. და რომ ასეთი სინთეზი შესაძლებელია, მან დაამტკიცა თავისი სარეჟისორო პრაქტიკით.

თეატრალური პროცესის დინამიკა, პოლარული მხატვრული ხერხების სინთეზი, მოვლენის ხარისხში აყვანის უნარი, წვდომა და ყოფნა – აი, ის შემადგენელი ნაწილები, რომელთაგანაც შედგება პიტერ ბრუკის სარეჟისორო მეთოდოლოგია. ეს არის მწყობრივი სისტემა, რომელსაც მომავალი თაობებისათვის გზის გაკვლევის უნარი შესწევს.

### **Summary**

Since the last decade of XIX century new trends appear in theatrical process. Two major artistic directions are established: naturalistic and symbolic-irrational. The second is opposed to the first and by means of mental unification and return to rituals begins to study the ways of creating a new artistic reality. Direction is advanced in theatre and it assumes the role of mediator between theatrical arts and public.

During these researches a new direction in art shows up – modernism. By 1930 the first wave of modernist experiments gradually weakens in western theatre. It is replaced by traditional, realistic performances. Only few playwrights - Luigi Pirandello (Italy), Thornton Wilder (USA), Jean Cocteau (France) –acquire considerable reputation by plays, which can really be called modernist. The main works of Brecht and Artaud's theoretical writings have appeared in 30s, but acquired the appropriate value only in 50s – just when the second wave of modernism emerged. This period coincides with success of Peter Brook as a theatre director.

Brook's first steps in theatre arena coincided with the last era of heyday of modernism, its last stage. Naturally since the beginning Brook's researches were directed towards understanding the foundations of modernism. Such aspiration was not the result of realities of modern English theatre. Quite the contrary, English theatre, considering conservatism of the country, comes under the influence of modernism least of all. Despite this, the performance of Ch.Marlowe's "Doctor Faustus" realized by 17-year old Brook in the Torch Theatre in London was distinguished by its original vision and concept. Brook is rightly considered one of the first apologists of postmodernism. He found a key for a so-called "tired", "entropic" (uncertain) era, where according to existentialists, eschatological mood prevails. Brook also applies a method of aesthetic mutation, but does not share the principle of eclectic mix of styles. **His performances are always based on the "rule of united play"**, monolithic nature of artistic expression.

Specificity of postmodern aesthetics implies non-classical understanding of classical traditions. Brook already openly takes this path. He moves away from the classics, but avoids conflict with it and tries to adapt it to new theoretical principles.

Thus, based on the genesis of the theatre, Brook's creative aspirations were identified by searching the metaphysical essence of drama. It certainly implied discovery by instinct of a hidden order in diversity of theatre.

A collective narration declared by Brook and then implemented in practice, of course meant the union of theatre schools and directions. But the main thing here was implementation of existential, esoteric acts in theatre that could be achieved by rhythmic ordering of an actor's body, voice, movement in space and pause. That is what Brook means when talking about momentary flash appeared from nothing.

Brook's observations on exchange and interrelationship of energies in theatre are extremely interesting. Peter Brook's directing searches are aimed at identifying the metaphysical essence of theater. Of course, research of the essence of theater would have been impossible without understanding of its genesis. But for Brook understanding of the historical development of the theater is not just rational process. Moreover, in the course of research he gives preference to intuition, instinctive vision of things. He believes that it's the only way to detect the order hidden in origin and development of the theater. According to him, the theatre metalanguage, its invariable value is located just here. But for Brook search of a theater metalanguage does not mean rejection of its historical development. In his

conviction (which he confirmed with his practice), the theater consists of constant and variable values. Their synthesis is an ideal for which contemporary theater should strive. But advantage of course is given to constant values. For him this means radiation of irrational impulses from the stage that creates close connection between a stage and spectators.

In many cases, due to misinterpretation of Brook's theoretical thoughts search of irrational scenic impulses is identified with the denial of a plot. For Brook theatre is really a place where some story is narrated and actors together tell spectators a story about one or more important events of life. But there are different kinds of narration. Brook believes that to achieve theatrical "narration", it is necessary to completely feel a fabric of a story and to dissolve in it. An actor should react to the events described in a play with his body (and not mind). Only in this case invisible, sacred threads arise between stage and auditorium.

I have more than once discussed the "quality" issue, as in Brook's theoretical thinking it has a crucial value. In Brook's opinion, in order to arise sacred feelings in spectators, it is necessary that an actor himself feels importance of events, and he brings them to the desired quality.

Quite often they argue about whether Brook's ideas about theatre are mystical. Brook himself is less interested in philosophical side of his ideas. He is a practical man and is interested in the result. And the result has led him to this conclusion.

It is enough to reconsider Brook's creativity and his theoretical works and the conclusion appears itself. Everywhere and in everything he seeks for synthesis of polar theses. And by his directorial practice he proved that such a synthesis is possible.

Dynamics of the theatrical processes, synthesis of polar art methods, the ability to bring the phenomenon to quality, understanding and existence - these are the components that make up Peter Brook's directorial methodology. This is a well-ordered system that may pave the way for future generations.



## სარჩევი:

შესავალი - - - - -	-10
თავი 1. რეჟისორული მრწამსი - - - - -	39
თავი 2. ბრუკი და შექსპირი - - - - -	57
თავი 3. თეატრის ტიპოლოგია: ბრუკის შემოქმედებითი პრაქტიკა თეორიულ ჭრილში - - - - -	70
§ უსიცოცხლო თეატრი - - - - -	70
§ საკრალური თეატრი - - - - -	76
§ უხეში თეატრი - - - - -	83
§ თეატრი თავისთავად - - - - -	86
თავი 4. რეპეტიცია, მსახიობი, მაყურებელი: - - - - -	90
§ რეჟისორის მუშაობა მსახიობთან - - - - -	90
§ მსახიობის ფსიქოტექნიკა და სასცენო ტრენინგი - - - - -	107
§ თეატრალური ქმედება და მაყურებელი - - - - -	121
თავი 5. თეატრის „გლობალიზაცია“. (თეატრალური ექსპერიმენტის საერთაშორისო ცენტრი (C.I.R.T.) და საერთაშორისო თეატრალური ექსპერიმენტების სტუდია) - -	130
§ მუშაობა მაჰაბჰარატაზე - - - - -	148
§ სცენური სივრცე და თეატრალური ქმედება - - - - -	154
§ საიდუმლო განზომილება - - - - -	165
თავი 6. დრამატული ნაპერწკალი - - - - -	171
თავი 7. თეატროლოგიების მოსაზრება ბრუკის შესახებ - - - - -	182
დასკვა - - - - -	189

## შესავალი

„დაახლოებით 1910 წლის დეკემბერში ადამიანმა სამყაროში ფერი იცვალა“,<sup>1</sup> – ეს ფრაზა ვირჯინია ვულფს ეკუთვნის.<sup>2</sup> იგულისხმება, რომ ამ დროისთვის პიროვნების კულტურულ, ფილოსოფიურ ცნობიერებაში გარდატეხა მოხდა. ჰომოსაპიენსი დაიბნა, დაკარგა კავშირი ღმერთთან, თუ გნებავთ, აბსოლუტთან, ამიტომაც ხელოვნებაში და, კერძოდ, თეატრალურ ხელოვნებაში ფუნდამენტური გადატრიალება დაიწყო.

რამდენადაც წინამდებარე კვლევა სათეატრო რეჟისურას შეეხება, ამდენად ვეცადე განმეხილა თეატრი მთელი თავისი სირთულეებით, როგორც კულტურის ერთ-ერთი სახელოვნებო დარგი, აგრეთვე მისი შემადგენელი ცალკეული ნაწილები, როგორებიცაა: დრამატურგია, სამსახიობო შესრულების ტექნიკა, თეატრალური სივრცე, კოსტიუმი, გრიმი, მუსიკა, ცეკვა, სიმღერა, მაყურებელი, და ბოლოს, რეჟისურა, როგორც ყოველივე ამის შემოქმედებითად გამაერთიანებელი.

რეჟისორი ფრანგული სიტყვაა და ხელმძღვანელს ნიშნავს. სწორედ რეჟისურამ იტვირთა მედიატორობა თეატრალურ ხელოვნებასა და რწმენადაკარგულ პუბლიკას შორის.

XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში უკვე თვალშისაცემია ხელოვნების გარეგანი ფორმებიდან სიღრმეებში შეღწევის მცდელობა. ყალიბდება ორი ძირითადი მიმართულება: ნატურალისტური და სიმბოლისტურ-ირაციონალურ-პირობითი. მეორე უპირისპირდება პირველს და მენტალური გამთლიანებისა და რიტუალისკენ მიბრუნების საშუალებით იწყებს ახალი მხატვრული რეალობის შემოთავაზებას. ამ ძიებებისას ხელოვნებაში იკვეთება ახალი მიმართულება – მოდერნიზმი.<sup>3</sup> მოდერნიზმის აყვავების ხანად მიჩნეულია 1920 წელი. მოდერნიზმის ძირითადი ამოცანა იყო გარემოს განსაკუთრებული აღქმა, ადამიანის არა მხოლოდ ცნობიერში, არამედ არაცნობიერშიც შეღწევა, მეხსიერების ფორმების გაშიფვრა.

<sup>1</sup> Бартошевич А. В. Шекспир на английской сцене: конец XIX- половина XX в. М., «Наука» 1985г., с. 133.

<sup>2</sup> ვირჯინია ვულფი სრულიად შეგნებულად ასახელებს 1910 წლის დეკემბერს. ის გულისხმობს პოსტმოდერნისტების პირველ გამოფენას, რომელსაც ნოემბერში გაზეთ Time-სში ასეთი გამოხმაურება მოჰყვა: როგორც ანარქია პოლიტიკაში, ეს არის გამოფენა, რომელიც მთელი მსოფლიო ცივილიზაციის უარყოფაა.

<sup>3</sup> მოდერნიზმი ფრანგული სიტყვაა და უახლესს, თანამედროვეს ნიშნავს.

ადამიანის ცნობიერების ნაკადის გადმოცემა, – აი, რა ხდება მოდერნისტების შემოქმედების ძირითადი მახასიათებელი. ისინი ისწრაფვიან, დააფიქსირონ და ერთ ფოკუსში მოაქციონ ადამიანის აზრთა, შთაბეჭდილებათა, გრძნობათა მოძრაობა, მისი წარსული, აწმყო და სავარაუდო მომავალი.

ხშირად აღნიშნავენ, რომ თანამედროვე თეატრის ისტორია 1887 წელს პარიზში დაიწყო. ეს ნოვაცია ანდრე ანტუანის სახელთან და მის Theater libre-სთან არის დაკავშირებული. ანტუანს ახალი ნატურალისტური დრამის შექმნა სურდა, თანაც საკუთარ პერსონას რეჟისურის ხელოვნების ნოვატორად მოიაზრებდა. მან მიზნად დაისახა ის, რომ მსახიობების თამაში და სცენური გარემო ცხოვრების ზუსტ მიბაძვას დაქვემდებარებოდა. დარწმუნებული იყო, რომ თავად ყოფიერება, თავად გარემო განსაზღვრავს დრამის თამაშის წესებს და არა პირიქით.

ანდრე ანტუანის თეატრში მოხდა ემილ ზოლასა და სხვა ნატურალისტების შემოქმედებითი „რეაბილიტაცია“. ანტუანმა რეპერტუარში შეიტანა ავგუსტ სტრინდბერგის და გერჰარდ ჰაუპტმანის პიესები. Theatre libre წარმოდგენდა ნიმუშს სხვა ექსპერიმენტული თეატრებისთვის როგორც ევროპაში, ისე ამერიკის შეერთებულ შტატებში. მიუხედავად იმისა, რომ ეს თეატრები ძალიან განსხვავდებოდნენ რეპერტუარით, სადადგმო მეთოდებით და თითოეულისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური მიზნებით, მათ ერთი რამ ჰქონდათ საერთო – არ აკმაყოფილებდათ ტრადიციული თეატრი და ეძებდნენ მის ალტერნატივას.

ბუნებრივია, ნატურალიზმი ვერ იქნებოდა ტრადიციული თეატრის ერთადერთი ალტერნატივა. და აი, Theatre libre-ს ნატურალიზმს დაუპირისპირდა პირველი მნიშვნელოვანი ანტიტრადიციული მოძრაობა – სიმბოლიზმი. ამ მიმართულების პირველ სრულყოფილ თეატრად მოიაზრება პარიზში Aurelien Lugne-Poe-ს მიერ 1893 წელს დაარსებული Theatre de L'oeuvre. ლიუნე-პომ ამ თეატრის რეპერტუარში დაამკვიდრა სკანდინავიელი დრამატურგები – ავგუსტ სტრინდბერგი და ჰენრიხ იბსენი. ამ დადგმებს შორის აღსანიშნავია ალფრედ უარის „მეფე უბიუ“. ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე რევოლუციური სპექტაკლი და მას დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. ის იქცა წინამორბედად ახალი მიმდინარეობისა, რომელსაც შემდგომში „აბსურდის

თეატრი“ ეწოდა. ყველასათვის ცნობილია ამ თეატრის სახელგანთქმული წარმომადგენლები: ეუენ იონესკო, სამუელ ბეკეტი.

იმავე წლებში სათეატრო სივრცეში საკუთარ, განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ედუარდ გორდონ კრეგი – რეჟისორი, სცენოგრაფი და თეატრის თეორეტიკოსი. მან დიდად შეუწყო ხელი XX საუკუნის თეატრისა და სცენოგრაფიის თეორიის განვითარებას. კრეგის პრაქტიკული მოღვაწეობა თეატრში, მის თეორიულ მემკვიდრეობასთან შედარებით, უმნიშვნელოა. საყოველთაო ყურადღება მიიპყრო მისმა თეორიულმა ნაშრომებმა: *The Art of the Theatre* (1905) და განსაკუთრებით გამორჩეულმა – *On the Art of Theatre* (1911). კრეგმა უარყო გვიანი XIX და ადრეული XX საუკუნის ფსევდორეალისტური სტილი და შემოგვთავაზა თეატრი ილუზორული განათებითა და დეკორაციებით, რასაც ფერების რთული პარტიტურისა და აბსტრაქტული ფორმების საშუალებით ქმნიდა. ის იყო პირველი, ვინც გამოიყენა ეკრანი სპექტაკლში “*The Hour Glass*”. ილუზორულ ეფექტს კრეგისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, ამიტომაც მან საგრძნობლად შეამცირა დრამატურგიული ტექსტი და მსახიობებს დააკისრა გამომსახველობითი ფუნქცია. შედეგად, რეჟისორი იქცა სპექტაკლის მთავარ შემოქმედად.

კრეგმა დიდი გავლენა მოახდინა ისეთ რეჟისორებზე, როგორებიც იყვნენ – მაქს რეინჰარდტი და თადეუშ კანტორი, ასევე სცენოგრაფ რობერტ ედმონდ ჯონსზე.

კრეგი, ძირითადად, ესპანეთსა და იტალიაში ცხოვრობდა. ფლორენციაში ჟურნალი „ნილაბი“ (1908-1929) გამოსცა, სადაც მსჯელობდა სპეციფიკურ საკითხებზე და ზოგადად თეატრზე (მაგ., ინგლისს ეროვნული თეატრის დაარსებას სთავაზობდა). შემდგომში მისი რადიკალური იდეები XX საუკუნის თეატრის ძირითად მოტივებად იქცნენ.

სწორედ ამ პერიოდისთვის, არა მარტო ევროპაში, რუსეთშიც გამოჩნდნენ სიახლისკენ სწრაფვით აღსავსე რეჟისორები – კონსტანტინე სტანისლავსკი და ვსევოლოდ მეიერხოლდი.

კონსტანტინე სერგეის ძე სტანისლავსკის, როგორც მსახიობის, რეჟისორისა და პედაგოგის ძირითადი მცდელობები მიმართული იყო იქითკენ, რომ მსახიობის პოტენციური კრეატიულობა განვეითარებინა. შექმნა როლზე და თავის თავზე

მსახიობის მუშაობის მყარი მეთოდოლოგია, რომელსაც მოგვიანებით „სტანისლავსკის სისტემა“ ეწოდა.

1897 წელს კ. სტანისლავსკი და ვ. ნემიროვიჩ-დანიჩენკო „სლავიანსკი ბაზარში“ თეატრზე სასაუბროდ შეხვდნენ ერთმანეთს. საუბარი 18 საათს გაგრძელდა და შემდგომში ლეგენდად იქცა. სწორედ აქ ჩაეყარა საფუძველი ახალი თეატრის დაარსებას. ეს თეატრი სტანისლავსკის „საწვრთნელ ბაზად“ და რეფორმების განხორციელების ადგილად იქცა.

1898 წლის 14 ივნისს სამხატვრო თეატრის დასმა მუშაობა დაიწყო. სტანისლავსკიმ და ნემიროვიჩ-დანიჩენკომ დადგეს სპექტაკლები: ა. ტოლსტოის „მეფე თევდორე ივანეს ძე“, ა. ჩეხოვის პიესები: „თოლია“, „ძია ვანია“, „სამი და“, „აღუბლის ბაღი“. პირველად თეატრის ისტორიაში სწორედ აქ მიმდინარეობდა რეპეტიციები უწყვეტ რეჟიმში.

1905 წლიდან სტანისლავსკი იცვლის მხატვრულ ორიენტაციას. აღარ აკმაყოფილებს თეატრის ნატურალისტური ფორმები და ცდილობს თავის თეატრში ახალი მიმართულებების დანერგვას. ეს იყო სიმბოლიზმით გატაცების პერიოდი, რასაც მოჰყვა მორის მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველის“, ლეონიდ ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრების“ და კნუტ ჰამსუნის პიესების ინოვაციური დადგმები. ამ დროს ის კიდევ უფრო ჩაუღრმავდა მსახიობთან მუშაობის თეორიას, შეეცადა გამოეყენებინა სხვადასხვა თეატრის გამოცდილება, ამიტომაც სამუშაოდ მოიწვია გორდონ კრეგი. ეს მცდელობა წარმატებით არ დაგვირგვინდა. კრეგის მიერ სამხატვრო თეატრში განხორციელებული „ჰამლეტი“ მაყურებელმა არ მიიღო.

სტანისლავსკიმ თეატრალური ლექსიკა გაამდიდრა ისეთი ტერმინებით, როგორებიცაა: გამჭოლი და კონტრგამჭოლი მოქმედება, მაგიური „თუ“, მეხსიერებაში დაღეკილი ემოცია, ზემოცანა და სხვ., მაგრამ მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვან ფაქტორად კვლავაც დარჩა მსახიობის წარმოსახვაში წარმოშობილი რწმენა, რომ მოქმედება ხდება აქ და ახლა, ამ წუთას, ამ მოცემულ პირობებში. მაესტრო თვლიდა, რომ მსახიობი ბოლომდე უნდა დაიხარჯოს, უნდა ჩასწვდეს როლის სიღრმეებს და საკუთარი, პიროვნული თვისებები მიუსადაგოს გმირის ხასიათს. სტანისლავსკის მიაჩნდა, რომ რეპეტიციის მიზანია – მსახიობი ისე გარდაისახოს როლში, რომ მისმა

ემოციებმა წარმოაჩინოს ცხოვრებისეული სიმართლე. მაყურებელმა ეჭვი ვერ უნდა შეიტანოს მსახიობის მიერ განცდილის რეალურობაში.

XX საუკუნის საყოველთაოდ აღიარებულმა დიდმა თეატრალურმა ფიგურამ დაგვიტოვა უდიდესი თეორიული მემკვიდრეობა. სამწუხაროდ, ეს მემკვიდრეობა არა მარტო საკამათო გახდა, არამედ მისმა ზოგიერთმა მიმდევარმა არასწორად გაიაზრა კიდევ. „სოციალისტური რეალიზმის“ დოგმატიკოსებმა სპეკულატურად გამოიყენეს სტანისლავსკის სისტემა, განსაკუთრებით სტალინურ ხანაში, და იგი სავალდებულო მეთოდოლოგიად გამოაცხადეს. სტანისლავსკის სახელით ისინი თავს ესხმოდნენ ყველა სიახლეს თეატრალურ ხელოვნებაში. ნებისმიერი მცდელობა – დადგენილი ჩარჩოებიდან გასვლისა, ფორმალიზმად შეირაცხა და იდევენებოდა, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით.

სტანისლავსკის სისტემაში ეჭვი შეიტანეს იმათ, ვისაც მიაჩნდა, რომ მსახიობის ხელოვნებაში რეალურ განცდას არასდროს ჰქონია ადგილი და რომ ასეთი რამ საერთოდაც შეუძლებელია. მათი აზრით, სცენა, როგორც პირობითობა, თავისთავად გამორიცხავს ასეთ შესაძლებლობას, ხოლო ემოციური იდენტიფიკაცია მსახიობსა და გმირს შორის, ანუ თანაგანცდა, მათ მიერ არამხოლოდ გაუგებარ, არასასურველ მოვლენადაც გამოცხადდა.

გსევოლოდ მეიერხოლდმა პირველსავე სამსახიობო ნამუშევრებში გაამუდავა სცენური ნახაზის გამოკვეთის განსაკუთრებული უნარი. შემდგომში ამან თავი იჩინა მოდერნიზმისადმი თაყვანისცემაში. მან წამოაყენა პირობით-ესთეტიკური თეატრის პროგრამა, რაც განახორციელა კიდევ მის მიერვე დაარსებულ თეატრში. ეს პროგრამა ეყრდნობოდა თეატრალურ ტრადიციონალიზმს, რაც გულისხმობდა თეატრის არქაული ფორმების აღდგენა-რესტავრაციას. პირველ პლანზე იგი აყენებდა მსახიობის გარეგან ოსტატობას, ხოლო სპექტაკლი უნდა დაქვემდებარებოდა მხატვრულ-პლასტიკურ და მუსიკალურ-რიტმულ საწყისს. იზიდავდა ტრაგიკული გროტესკის სახიერება, სადაც ფსიქოლოგიზმი ექვემდებარება დეკორატიულ ამოცანებს. მის შეხედულებებზე დიდი ზეგავლენა იქონია სიმბოლისტურმა ესთეტიკამ, რაც შემდგომში მისი თეატრალური ხედვის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილად იქცა. მეიერხოლდმა გაიზიარა მოდერნიზმის ძირითადი დოქტრინები,

რომელთაგან მისთვის ყველაზე მისაღები აღმოჩნდა ფუტურიზმი და კონსტრუქტივიზმი. თავის შეხედულებებს სამსახიობო ტექნიკის შესახებ უწოდა „ბიომექანიკა“, რომლის მიხედვით, მსახიობის მხრიდან მოვლენებზე სხეულით რეაგირება, თავისთავად ქმნის სასურველ სცენურ განწყობას. ამავე დროს, ეს რეაგირება უნდა ყოფილიყო არა სპონტანური, არამედ მხატვრულად გააზრებული. მეიერსოლდმა თავისი თეორიითა და პრაქტიკით შექმნა გარკვეული ეტაპი მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში.

1930 წლისათვის მოდერნისტული ექსპერიმენტების პირველი ტალღა დასავლურ თეატრში თანდათან სუსტდება, მას ტრადიციული, რეალისტური დადგმები ენაცვლება. მხოლოდ რამდენიმე დრამატურგი – ლუიჯი პირანდელო (იტალია), თორთონ უაილდერი (აშშ), ჟან კოკტო (საფრანგეთი) მოიპოვებენ მნიშვნელოვან რეპუტაციას იმ პიესებით, რომლებსაც ნამდვილად მოდერნისტული შეიძლება ვუწოდოთ. ბ. ბრესტის მთავარი ნამუშევრები და ან. არტოს თეორიული ნაწერები ჯერ კიდევ 30-იან წლებში გამოჩნდნენ, მაგრამ მხოლოდ 50-იან წლებში შეიძინეს სათანადო მნიშვნელობა, – სწორედ მაშინ, როცა მოდერნიზმის მეორე ტალღა აგორდა. ამ პერიოდს ემთხვევა პიტერ ბრუკის, როგორც თეატრალური რეჟისორის წარმატებები.

ბრუკის შემოქმედების განსაკუთრებულობა იმაში მდგომარეობს, რომ მან არა მხოლოდ გაიზიარა მსოფლიო თეატრის კულტურული გამოცდილება, არამედ ახლებურად გამოიყენა საკუთარ შემოქმედებაში. მან მეცნიერებაც კი ხელოვნების სამსახურში ჩააყენა. სწორედ ამიტომ, ბრუკი ერთდროულად რეჟისორიცაა და მეცნიერიც. ის არა მარტო პრაქტიკოსი რეჟისორია, არამედ საკუთარი შემოქმედების და მთლიანად თეატრის დაუღალავი მკვლევარიც.

პიტერ ბრუკი XX საუკუნის II ნახევრის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი რეჟისორია. უაღრესად ფართოა მისი ინტერესები ზოგადად კინეტიკურ-ვიზუალური ხელოვნების მიმართ. იგი ერთდროულად არის დრამატული თეატრის, კინოსა და ოპერის რეჟისორი. მთელი მისი მოღვაწეობა გამორჩეულია ძიების სულისკვეთებით. ეს ძიებანი არ არის შემოსაზღვრული ხელოვნების რომელიმე ერთი დარგის სივრცით და ზოგადად მოიცავს როგორც კულტუროლოგიურ, ისე ფსიქოლოგიურ ფასეულობებს.

პიტერ ბრუკი სხვა რეჟისორებისგან გამოირჩევა იმით, რომ შემეცნებითი დამოკიდებულება აქვს არა მარტო ხელოვნების, არამედ მთლიანად ცხოვრების მიმართ. იგი დაუოკებლად ეძებს უცვლელ სიდიდეებს როგორც ხელოვნებაში, ისე ყოფიერებაში და არ კმაყოფილდება მხოლოდ საკუთარი დაკვირვებების კონსტატაციით. ამით აიხსნება ბრუკის ერუდიცია თეატრის თეორიის სფეროში, რაც აისახა კიდევ მის თეორიულ ნაშრომებში.

პრაქტიკული მოღვაწეობის გარდა, ბრუკმა შექმნა საგულისხმო, კონკრეტული რეკომენდაციები ამა თუ იმ რთული მხატვრული ამოცანების გადასაჭრელად სპექტაკლის ან კინოფილმის შექმნის პროცესში. მაგრამ მის გამოკვლევებში ყველაზე მნიშვნელოვანია **თეატრის მეტაფიზიკური არსის ძიება**, რაც თანაბრად ითვალისწინებს ყველა დროისა და ხალხის თეატრალურ შემოქმედებას.

აღსანიშნავია, რომ ბრუკის კვლევა-ძიებანი არასოდეს ყოფილა დამყარებული ავტორიტეტსა და საყოველთაოდ აღიარებულ ჭეშმარიტებებზე. ყოველთვის გამსჭვალული იყო ეჭვითა და უნდობლობით სხვათა მიერ მოპოვებული აღმოჩენების და დასკვნების მიმართ. ყველა მნიშვნელოვან პრობლემას იგი ჭრიდა პრაქტიკული გადამოწმების გზით. სწორედ ამას ადასტურებს მისი სიტყვები: „ნამდვილი ძიება მაშინ იწყება, როცა ადამიანი შეიგნებს, რომ: მან თვითონ უნდა აღმოაჩინოს უკვე აღმოჩენილი, იაროს აღმოჩენისკენ ნაბიჯ-ნაბიჯ... ვიდრე იგი არ იქცევა საკუთარი გამოცდილების ჭეშმარიტებად“.<sup>1</sup>

ბრუკის მიერ შექმნილი თეორიული ნაშრომები დამოუკიდებელი კვლევის საგნად იქცა და ეს საგნებით კანონზომიერია. მიუხედავად იმისა, რომ არ მიუღია სისტემური განათლება თეატრის სფეროში, მან მეცნიერული სიღრმით გააანალიზა XX საუკუნის უმთავრესი თეატრალური ტენდენციები, რომელთაგან უმთავრესი **თეატრის გენეზისის ძიება** გამოდგა, რაც უნივერსალურ ხასიათს სძენს მის დასკვნებს. ამ თვალსაზრისით, ბრუკი პირდაპირ ენათესავება ანტონენ არტოს ძიებებს თეატრალურ ხელოვნებაში, მაგრამ, ამასთანავე, არტოსაგან განსხვავებით, ბრუკი ეძებს და პოულობს თეორიული დასკვნების პრაქტიკასთან მისადაგების გზებს. ყოველივე ეს ქმნის უაღრესად

---

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с.128.



საინტერესო მოღვაწეობის პანორამას და შეიძლება ითქვას, რომ ბრუკს XX საუკუნის II ნახევრის თეატრალურ მოღვაწეებში ბადალი არ ჰყავს.

განგებამ ასე იწება, რომ ბრუკის „გაუნათლებლობა“ თეატრის სფეროში იქცა გაუკვალავი გზებით სიარულის საწინდრად, სადაც უდიდესი ადგილი ეთმობა ალლოს, ინტუიციას, ყოველივე ირაციონალურს. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „მე არ მიმიღია სისტემური თეატრალური განათლება და ამიტომ, როცა თეატრში დავიწყე მუშაობა, მთლიანად ვეყრდნობოდი გრძნობასა და ინტუიციას. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ უარყოფდი გონებას; პირიქით, მე მას ვაფასებდი როგორც ინსტრუმენტს, რომელიც ხელს გვიწყობს გავერკვეთ, ჩამოვყალიბდეთ, ნათელი მოვფინოთ პრობლემას. ამავე დროს, დიდად გამაოცა იმის აღმოჩენამ, რომ **ინსტინქტურად მიღებული გადაწყვეტილებანი აირეკლავენ მიმალულ წესრიგს, ანუ იმას, რაც გონებას არ შეუძლია განსაზღვროს**“.<sup>1</sup>

ბრუკის პირველი ნაბიჯები თეატრის ასპარეზზე დაემთხვა მოდერნიზმის გაფურჩქნის ბოლო ხანას, უკანასკნელ სტადიას. სავსებით ბუნებრივია, რომ ბრუკის ძიებანი თავიდანვე წარიმართა მოდერნიზმის საფუძვლების გააზრებისაკენ. ასეთი ლტოლვა სულაც არ გამომდინარეობდა იმდროინდელი ინგლისური თეატრის რეალიებიდან. პირიქით, ინგლისურმა თეატრმა, თვით ქვეყნის კონსერვატიზმიდან გამომდინარე, ყველაზე ნაკლებად განიცადა მოდერნიზმის გავლენა. მიუხედავად ამისა, ბრუკის მიერ 17 წლის ასაკში განხორციელებული კ. მარლოს „ფაუსტის“ დადგმა ლონდონის „ტორჩის“ (Torch Theatre) თეატრში უკვე გამოირჩეოდა ხედვისა და ჩანაფიქრის ორიგინალობით. ორი წლის შემდეგ, 1944 წელს, იგი ქმნის თავის პირველ ფილმს ლ. სტერნის გახმაურებული რომანის „სენტიმენტალური მოგზაურობის“ მიხედვით.

თამამად შეგვიძლია ვისაუბროთ ბრუკის კავშირზე ბრეხტის თეატრალურ ესთეტიკასთანაც. იგი არ იზიარებდა ბრეხტის შეხედულებას მაყურებლის მოვლენებისადმი ინდიფერენტული, დისტანციური დამოკიდებულების შესახებ. მიუხედავად ამისა, მან ბრეხტისგან ისესხა ისეთი თეორიული პოსტულატები, როგორებიცაა მოვლენათა გააზრება ისტორიულ კონტექსტში, პერსონაჟის სახიერი, გროტესკული გამოხატვის არაკანონიკური ფორმები. ბრეხტის მსგავსად, ბრუკმაც

---

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с. 102

სცენური სახისმეტყველების უნივერსალურ ენად თეატრალური პირობითობა აირჩია. ნაწილობრივ გაიაზრა გაუცხოების ეფექტიც, თუმცა მხოლოდ პერსონაჟის ინტელექტუალური გააზრების სფეროში. სხვა მხრივ, ბრუკი არ ეთანხმება მაყურებელთან და პერსონაჟთან მსახიობის გამიჯვნის ბრეხტისეულ თეორიას და თანაგანცდას მიიჩნევს თეატრის ყველაზე ეფექტურ საშუალებად. ბრეხტისგან განსხვავებით, ბრუკს ადამიანი აინტერესებს არა სოციალურ, არამედ ზოგადფსიქოლოგიურ, ფილოსოფიურ ჭრილში. ამ თვალსაზრისით, ბრუკსა და ბრეხტს შორის განსხვავება უფრო მეტია, ვიდრე მსგავსება. ალბათ, ამითაც აიხსნება ის ფაქტი, რომ მას ბრეხტის პიესების მიხედვით არც ერთი დადგმა არ განხორციელებია (გამონაკლისია 1995 წელს ბრეხტის, არტოს, კრეგის, მეიერხოლდის, სტანისლავსკის ტექსტებზე განხორციელებული დადგმა „აქ ვინ არის?“). ამასთან დაკავშირებით ბრუკი წერს: „... ბრეხტი ცდილობდა ჩემთვის განემარტა, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მაყურებელმა არ მოახდინოს თავისი თავის იდენტიფიცირება იმასთან, რაც სცენაზე ხდება... თავაზიანად ვუსმენდი, მაგრამ აზრი არ მეცვლებოდა. იდენტიფიკაცია – უფრო დახვეწილი და ფეთქებადი რამაა, ვიდრე ეს ბრეხტს ეგონა“.<sup>1</sup> ასეთი შინაგანი დაპირისპირების მიუხედავად, ბრუკმა ბევრი რამ ისესხა ბრეხტისაგან. მისთვის განსაკუთრებით ფასეული გამოდგა ბრეხტის „მოთამაშე მსახიობის“ თეორია და პრაქტიკა. ამის თაობაზე ბრუკი წერს: „ბრეხტი მსახიობისგან ითხოვდა გარეგნულ ნახაზს და არ განიხილავდა პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ ცხოვრებას, რადგან ასეთი ტერმინები მისი მხრიდან საერთოდ ტაბუირებული იყო“.<sup>2</sup> და იქვე დასძენს: „მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ ბრეხტის არტისტებს ჰქონდათ საკმარისი მომზადება და ინტუიცია, რათა შეევესოთ ეს სქემები საკუთარი შინაგანი მასალით, ადამიანურად გაეთბოთ ისინი შემოქმედებითი წვით“.<sup>3</sup>

ბრეხტის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლ – „გუვერნიორიდან“ მიღებული შთაბეჭდილებები ბრუკისთვის სრულიად მოულოდნელი აღმოჩნდა. მსახიობების ყოველი კუნთი ემსახურებოდა ჩაფიქრებული გროტესკის გამოსახვას – ყველაფერი შესრულებული იყო ბრწყინვალედ და უკიდურესად თეატრალური იერი ჰქონდა..

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с. 117

<sup>2</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с.121

<sup>3</sup> იქვე: გვ. 122

სპექტაკლი გზას უხსნიდა აქამდე უცნობ შესაძლებლობებს და რეჟისორისთვის სამსახიობო სფეროში სრულიად ახალ შეკითხვებს ბადებდა, რაზეც პასუხის პოვნა ინგლისურ თეატრში შეუძლებელი იყო.

აღსანიშნავია ისიც, რომ გროტესკული გამოსახვის ფორმები ბრუკმა შეისწავლა გორდონ კრევის „ზემარიონეტის“ თეორიის საფუძველზეც.

ბრესტის თეატრალური ესთეტიკის ზეგავლენამ თავი იჩინა ბრუკის მიერ 60-იან წლებში დადგმულ სპექტაკლში „მარტი/სადი“, რომლის მიხედვით შემდგომში შექმნა უადრესად საინტერესო კინოვერსია. თავად ბრუკი აღიარებს, რომ: „**მარტი/სადი**“

**ბრესტამდე ვერ წარმოიშობოდა.** პიტერ ვაისმა პიესა „მარტი/სადი“ ჩაიფიქრა გაუცხოების სხვადასხვა დონეზე: ფრანგული რევოლუციის მოვლენები შეუძლებელია აღვიქვათ შესაბამისობაში, რადგან პიესას განასახიერებენ შეშლილები, ხოლო მათი ქცევა, თავის მხრივ, ეჭვს აღძრავს, – მათი რეჟისორი ხომ მარტივ დე სადია! ამასთანავე, 1790-იანი წლების მოვლენები აღქმულია 1808 და 1966 წლების თვალთახედვიდან, – ანუ, დარბაზში მსხდომი ადამიანები, თითქოსდა XIX საუკუნის პუბლიკას წარმოადგენენ და იმავდროულად, თვითონ ისინი ეკუთვნიან XX საუკუნეს. ყველა ეს ურთიერთგადაამკვეთი შრე ამბაფრებს აღქმას ყოველ ცალკეულ მომენტში, რითაც ნებისმიერი მაყურებლის აქტივობას იწვევს. პიესის დასასრულს პერსონაჟები გახელბულ–გამძვინვარებულ მდგომარეობაში არიან: „მსახიობები იმპროვიზირებენ არნახული თავდავიწყებით და წამიერად სცენაზე მომხდარს ახლავს ნატურალისტური თავაწყვეტილობა. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ არ არსებობს ძალა, რომელიც შეაკავებს ამ ქაოსს. მივდივართ დასკვნამდე, რომ კაცობრიობის სიგიჟეს ბოლო არ უჩანს. და სწორედ ამ მომენტში შექსპირის სამეფო თეატრის სცენაზე გამოდიოდა რეჟისორის თანაშემწე, სასტვენს ჩაბერავდა და გაშმაგება მაშინვე ისხიპებოდა. ამაში იყო თავისებური გამოცანა. ჯერ კიდევ ერთი წუთის წინ მდგომარეობა უიმედოდ გამოიყურებოდა, ახლა კი წარმოდგენა დასრულებულია, მსახიობები კონვულსიური მოძრაობით სწრაფად იხსნიან პარიკებს, თითქოსდა მიანიშნებენ: რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ და მხოლოდ თამაშია. და ჩვენ ვიწყებთ ტაშის დაკვრას. მაგრამ მოულოდნელად სცენიდანაც გაისმის ტაში. ეს დაცინვასავით უღერს. მაშინვე ჩვენში იფეთქებს მტრული განწყობა მსახიობების მიმართ, და ჩვენ

ვწყვეტო ტაშისცემას. ეს ყოველივე მოვიტანე იმის მაგალითად, თუ როგორ ზემოქმედებს ჩვეულებრივ გაუცხოება: როცა ყოველ ცალკეულ მომენტში ჩვენ გადავხედავთ ხოლმე ჩვენს დამოკიდებულებას მიმდინარე მოვლენების მიმართ“.<sup>1</sup>

აშკარაა, „მარტი/სადი“ ჩაფიქრებული იყო როგორც პოლიტიკური უღერადობის სპექტაკლი, მაგრამ ამასთანავე – როგორც მეტაფორა ზოგადად რევოლუციებისა და ძალადობრივი აქტებისა. აქ ასახული იყო მოტივაციის პარადოქსი, როცა ადამიანები სწაღიან იმას, რის წინააღმდეგაც აღიმადლეს ხმა და რის წინააღმდეგაც ხელში იარაღი აიღეს. სპექტაკლის მიზანიც ეს იყო, ამ მოჯადოებული წრის მხილება. სწორედ ამიტომ, „მარტი/სადი“ არ იყო მხოლოდ პოლიტიკური ტრაგიფარსი საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე, იგი იმავდროულად იყო ღრმად ფილოსოფიური სპექტაკლიც, რევოლუციის აბსურდულობის მამხილებელი და სრულიად ღიად მიანიშნებდა – რევოლუცია აბსურდია და მისი კრახი გარდაუვალია. და ეს შესაძლებელი გახდა „გაუცხოების ეფექტის“ ესოდენ მრავალპლანიანი გამოყენების გზით.

უაღრესად საინტერესოა ბრუკისა და ე. გროტოვსკის ურთიერთმიმართების საკითხიც. ე. გროტოვსკის ძიებანი სამსახიობო ხელოვნების სფეროში, რაც ძირითადად ეყრდნობოდა ან. არტოსა და ვს. მეიერხოლდის იდეების სინთეზს კ. სტანისლავსკის სისტემასთან, ერთგვარ გამოძახილს პოულობს ბრუკის შემოქმედებაშიც. მაგრამ ამასთანავე, გროტოვსკისგან განსხვავებით, რომელიც მაყურებელს არ მიიჩნევდა თეატრის აუცილებელ თანაშემოქმედად, ბრუკი აქცენტს აკეთებს უშუალოდ მაყურებელზე. უფრო მეტიც, მას სურს **ისეთი ირაციონალური იმპულსების გამოსხივება სცენიდან, რაც დაამყარებს უმჭიდროეს კავშირს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის.** სწორედ ამან მიიყვანა იგი, ერთი მხრივ, ა. არტოს „მაგიური რიტუალის“ თეორიასთან და, მეორე მხრივ, გ. გურჯიევის ეზოთერიკულ სწავლებასთან, რაზეც ქვემოთ უფრო დაწვრილებით გვექნება საუბარი. ამ პრობლემას იგი ხატოვნად აგვიწერს: „არსებობს მრავალი სხვადასხვა მიდგომა სცენისა და პუბლიკის ურთიერთმიმართების პრობლემისადმი. არტოსათვის მსახიობი – ეს არის მსხვერპლი კოცონზე, რომელიც აღმოდებულია და სასოწარკვეთილი

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 111

აგზავნის უბედურების სიგნალებს. გროტოვსკისთან მსახიობი – წამებუღია და მაყურებელს არ შეუძლია მასთან საკუთარი თავის იდენტიფიცირება; მას მხოლოდ ის შეუძლია, რომ მოწიწება და შიში ჰქონდეს გმირის მამაცობის მიმართ და იყოს იმის მოწმე, თუ როგორ მიაქვს მას თავისი თავი სამსხვერპლოზე. სემუელ ბეკეტმა ერთხელ გულწრფელად გამანდო თავისი შეხედულება, რომ პიესას იგი თვლის გემად, რომელიც იძირება სანაპიროდან ახლოს, ხოლო მაყურებლები ამ დროს დგანან კლდეზე და მხოლოდ ის შეუძლიათ, უყურონ, თუ როგორ იძირება გემი და მასთან ერთად გემბანზე მყოფი ადამიანები, რომლებიც ხელების ქნევით ითხოვენ შევლას.

მაგრამ სამი წლის ხეტიალმა ჩვენ გვიკარნახა სხვა მიდგომა. ჩვენ შევეჩვიეთ მაყურებელთან შეხვედრას მათსავე ტერიტორიაზე და მათთან ერთად, ხელჩაკიდებით, რაღაცის კვლევას. **ამიტომ ჩვენი თეატრი – ეს არის ადგილი, სადაც ყველა ისტორიას და სადაც მსახიობი – იგივე მთხრობელია, მაგრამ მრავალთავიანი**<sup>1</sup>.

თეატრის არსის საკვლევადა, ბრუკს უამრავი რამ აქვს აღებული ვსევოლოდ მეიერხოლდის ბიომექანიკიდანაც. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა მსახიობის პლასტიკის დანიშნულების შესახებ საუბრისას. ბრუკის ღრმა რწმენით, **მსახიობმა სხეულით უნდა უპასუხოს მოცემული პირობებით ნაკარნახევ მოვლენებს**, რაც, მისი აზრით, უკვე იძლევა სწორი ფსიქოფიზიკური განწყობის ჩამოყალიბების გარანტიას. ეს საკითხი, შეიძლება ითქვას, საკვანძოა ბრუკის სამსახიობო თეორიაში. მოვლენებზე ტანით პასუხს იგი მიიჩნევდა, ერთი მხრივ, ძირითად საყრდენად როლის შექმნის გზაზე და, მეორე მხრივ, მსახიობის შებოჭილობისაგან განთავისუფლების უმთავრეს წინაპირობად. მაგრამ, ამასთანავე, ნატურალისტური სკოლისაგან განსხვავებით, ბრუკი პერსონაჟის დახასიათების პროცესში იმ უხილავ იმპულსებსაც ეძებს, რასაც ჩვეულებრივ წარმოქმნის მოქმედების გაუცნობიერებელი მოტივები. **ასეთ მოტივებად მას ესახება ადამიანის ინსტინქტური მიდრეკილებანი**, რომელთა არსი განთავსებულია თვით კაცობრიობის გენეზისში.

როგორც ცნობილია, გიორგი გურჯიევმა ადამიანის ფსიქიკური რაობა ჩვეულებრივ ყოფიერებაში განსაზღვრა სამი უმთავრესი საყრდენით: ინსტინქტები,

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с.308

ემოციები, ინტელექტი. გურჯიევის აზრით, აღნიშნული საყრდენები იშვიათად იმყოფებიან ჰარმონიაში, რაც იწვევს ადამიანის გაორებას, მერყეობას, შეუფერებელი გადაწყვეტილებების მიღებას, რასაც ადრე თუ გვიან მოჰყვება შინაგანი კონფლიქტი და ბოლოს მენტალური წონასწორობის რღვევაც. ყოველივე ამის თავიდან ასაცილებლად, გურჯიევი გვთავაზობს ადამიანის რაობის მეოთხე განზომილებას, რაც გულისხმობს მიერთებას მისტიკურ ძალებთან, სამყაროს აბსოლუტთან, მიზნებისა და მისწრაფებების კონტროლს მენტალურ დონეზე. ეს არის ერთგვარი ჩაღრმავება და ამადლება, რეფლექსია, თვითანალიზის ფორმა, რომელსაც ადრე თუ გვიან მოჰყვება ინსტინქტების, ემოციებისა და ინტელექტის სრული გაწონასწორება. მეოთხე განზომილების, ანუ მეოთხე გზის გურჯიევისეული თეორია ბრუკმა მიუსადაგა არა მარტო ადამიანის რეალობაში არსებობას, არამედ მსახიობის სცენურ ცხოვრებასაც. მსახიობმა უნდა შეძლოს პერსონაჟში აღმოაჩინოს არა მხოლოდ აღნიშნული სამი პლასტი, არამედ აკონტროლოს იგი „მეოთხე გზის“ საშუალებითაც (ანუ აბსოლუტთან მიერთებით). მხოლოდ მაშინ მოიპოვებს იგი უკიდვანო სცენურ თავისუფლებას და როლში შეუზღუდავი იმპროვიზირების უნარს.

ეს თეორია, უკვე შემოწმებული სცენურ პრაქტიკაში, რაღაცით გვაგონებს დენი დიდროს თეორიას მსახიობის სცენური ქმედების პარადოქსულობის შესახებ. ბრუკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს აგრეთვე საკონტაქტო აურის ფაქტორს. ლონდონში გურჯიევის სწავლებას ჯეინ ჰიპი ავრცელებდა. ბრუკი მასთან შეხვედრას აღწერს შემდეგნაირად: „ყველაფერი იყო ჩვეულებრივი, უნიკალური იყო მხოლოდ შეხვედრის ხარისხი. მე გავიგონე სიტყვები, რომელთაგან მაშინვე გამოსჭვივოდა სიმართლე, სიტყვები, რომელთა შინაარსს შეიძლება ჩაწვდეს მხოლოდ უშუალო ურთიერთობით. წიგნები და თეორიები აქ უძღურია. მისი სიტყვები ამბობდნენ იმას, რომ პასიურად არაფრის მიღება არ შეიძლება, ყველაფერი უნდა დადგეს ეჭვქვეშ და გადამოწმდეს, რამეთუ სიმართლე იძენს აზრს და დამაჯერებლობას, თუკი მან გაიარა შენი პირადი გამოცდილების გზა“.<sup>1</sup>

გურჯიევის იდეებს ბრუკისთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს სწორედ თეატრთან მიმართებაში. სხვაგვარად იგი ვერ შეძლებდა აზრების და ემოციების

---

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с.109

გაერთიანებას. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „აღორძინების ხანიდან მოყოლებული, ჩვენი მეცნიერება განსაკუთრებული სიზუსტით აღნიშნავდა სამყაროში მიმდინარე უსასრულოდ დიდ და უსასრულოდ მცირე პროცესებს და მექანიზმებს, მაგრამ აბსოლუტურად უძლური იყო თავისი განტოლებანი გაეგრძელებინა ცოცხალი გამოცდილების მიმართ. მეცნიერება უყურადღებოდ ტოვებს ცნობიერებას; მას არ შეუძლია ახსნას არც აღქმის აზრი და არც აზროვნების სპეციფიკური გემო. უკიდურესად აბსტრაქტული მათემატიკური სიმბოლოების წმინდა მენტალურ სისტემას არ გააჩნია გასაღები მხატვრულ გამოცდილებაში ან სულიერებაში შესაღწევად. ამის შედეგად ჩვენ გვაქვს ორი პარალელური ინტერპრეტაცია, რომლებიც ვერასოდეს შეერთდებიან: ახსნა-განმარტების მეცნიერული ენა და აღქმა-შეგრძნების სიმბოლური ენა. ჩვენ იძულებულნი ვართ ვიყოთ ან ერთის, ან მეორეს მხარეს, „ფიზიკოსები“ „ლირიკოსების“ წინააღმდეგ, და ამასთანავე, ჩვენ გარდუვალად შევეჩხვებით უძველეს დუალიზმს: მატერია და სული. მეცნიერისთვის აუტანელია თავად იდეა, რომ არსებობს „რადაც“, რასაც ხელით ვერ შეეხები, ვერ დაინახავ და ვერც აღმოაჩენ ვერანაირი ინსტრუმენტით; მისთვის ეს არის რადაც „მუმბო-იუმბო“. და სრულიად გასაგებია გაღიზიანება, რომლითაც ისინი მოისვრიან ცრუმორწმუნეობის სანაგვე ყუთში როგორც მეტაფიზიკას, ისე სულიერებას. ამის სანაცვლოდ ისინი გვთავაზობენ სამყაროს გარეგნულად დამარწმუნებელ სურათს, სადაც ყველა მოვლენა თანმიმდევრულ, ლოგიკურ ურთიერთკავშირშია და რამაც ოდესღაც წარმოშვა კიდევ ადამიანი. ამ ხედვით კოსმოსი წარმოდგება ბლაგვ დინამო-მანქანად, ხოლო ყველა ენერგია – უგრძობ ბრმა ძაღად.

თანამედროვე მეცნიერებაში ვერსად შეხვდებით იდეას იმის შესახებ, რომ ცნობიერება – ენერგიის განუყრელი ნაწილია და რომ ცნობიერების დონე უწყვეტ კავშირშია ვიბრაციების სიხშირესთან. **გურჯიევის სწავლების სიღრმე იმაშია, რომ იგი მოიცავს „მთლიან ველს“**, რასაც ასწლეულების განმავლობაში ეძებდნენ როგორც მეცნიერები, ისე ხელოვნების მოღვაწეები. ეს საშუალებას გვაძლევს ყოველი ფენომენი მივეუბნოთ სხვას იმ განზომილებით, რომელშიც შესულია ადამიანის გამოცდილება: ეს განზომილება – აღქმადია; ჩვენ ვაღიარებთ მას, ჩვენ

ვსაუბრობთ მასზე, თუმცა იგი რჩება განსაზღვრების გარეშე – ჩვენ მას ვუწოდებთ „ხარისხს“.<sup>1</sup>

ბრუკისთვის სწორედ თეატრი იქცა იმ ასპარეზად, სადაც შესაძლებელი ხდება ყველა განზომილების გამთლიანება და ერთ სასიცოცხლო ფოკუსში მოქცევა, რადგან ნებისმიერი აქტი თეატრში ხორციელდება „აქ და ახლავე“: „... თეატრი ჩემთვის იქცა იმ ადგილად, სადაც შესაძლებელია პრაქტიკულად დააკვირდე იმ პარალელურ კანონებს და სტრუქტურებს, რომლებიც აღმოჩენილია ტრადიციულ სწავლებებში. ერთი და იგივე მოქმედება, ქესტი, ფრაზა შესაძლებელია იყოს ბანალური, უხეში, ან კი ძალიან მგრძნობიარე იმის მიხედვით, თუ რას გამოასხივებენ“.<sup>2</sup>

ბრუკმა უდიდესი ადგილი დაუთმო მსახიობის ხელოვნების საიდუმლოებათა შესწავლას. მსახიობი, მსახიობი-პარტნიორი, მაყურებელი, – მან აიყვანა სრულიად ახალ საფეხურზე და მათი ურთიერთკავშირი გაუთანაბრა ეგზისტენციურ, ეზოთერიკულ აქტს. ის წამიერი გაელვება, როცა მაყურებელთა დარბაზი შეკრულია აბსოლუტური ერთსულოვნებით, მან გამოაცხადა ყველაზე დიდ თეატრალურ ფასეულობად, ხოლო მისკენ მიმავალი გზა კი განსაკუთრებულ „ხარისხად“.

საერთოდ კი, „ხარისხის“ თემა საკვანძოა ბრუკის თეორიულ შეხედულებებში. ამ საკითხის განხილვას იგი უთმობს განსაკუთრებულ ყურადღებას და უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს სპექტაკლზე ან კინოფილმზე მუშაობის დროს. ერთ-ერთ თავის გამოკვლევაში „საიდუმლოებანი არ არსებობს“, იგი წერს: „ხარისხი თავს იჩენს დეტალებში. ის, რაც სძენს ხარისხს მსახიობის იერს, მოსმენის და ცქერის მანერას, საიდუმლოებითაა მოცული, მაგრამ იგი ჩვენგან დაფარულია არა მთლიანად, არამედ ეს უნარი ნაწილობრივ ექვემდებარება მსახიობის ნებასა და ცნობიერებას. იგი ამას შეიგრძნობს შინაგანი სიმშვიდის დროს. ის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ საკრალურ თეატრს, თეატრს, სადაც უხილავი ხდება ხილული, იბადება სწორედ სიმშვიდის პირობებში [...] თეატრი – ეს არის გამუდმებული ძიება აზრისა და იმ საშუალებებისა, რაც ამ აზრს გადასცემს სხვებს. სწორედ ეს არის საიდუმლოება“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Статья Питера Брука «Тайное измерение» взята из сборника «Гурджиев: Эссе и Размышления о Чеповеке и Его Учении», «Общество Друзей Абсолюта» 2002г.

<sup>2</sup> Брук П. Нити времени, М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с.210

<sup>3</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 254



ბრუკის ინტერესი ირაციონალური სცენური მომენტისადმი აშკარაა. იგი ლაპარაკობს იმ **წამიერ გაელვებაზე**, რომელიც სამუდამოდ მიყვება მაყურებელს და ახდენს წარუშლელ შთაბეჭდილებას. შეიძლება ამას ეგზისტენციალური წამიც ვუწოდოთ, შეიძლება დუენდეც, მაგრამ არსში – ეს ერთი და იგივე მოვლენებია. ყოველივე ამან განაპირობა ბრუკის ინტერესი იმ სინთეზის მიმართ, რასაც თეატრი თავისთავად ქმნის უამრავი ცხოვრებისეული თუ მხატვრული პარალელების შერწყმის მეშვეობით. იგი წერს: „დაუოკებლად ვცდილობდი გამერღვია ბარიერი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებას, ხელოვნებასა და რელიგიას შორის და შემეერთებინა ისინი ცდის ერთ სივრცეში, თანაც ისე, რომ შედეგების დანახვა და მიხედრა შესაძლებელი ყოფილიყო. იმდენად შემძრა ჩემმა აღმოჩენამ, რომ მინდოდა მეყვირა სახლის სახურავიდან: „ვერიკა! ხარისხი არსებობს! განსხვავება ხარისხებს შორის რეალურია!“<sup>1</sup>

განსაკუთრებით საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ბრუკი არ ცდილობს ხარისხის მიღებას გარეგნული რეჟისორული ხერხების გამოყენებით. მისთვის „ხარისხის“ ხარისხი დამოკიდებულია მსახიობის მზადყოფნაზე – აითვისოს მოცემული პირობა, განახორციელოს ირაციონალური აქტი. ეს არ არის როლში გარდასახვა ტრადიციული გაგებით, არც გამოსახვის ფორმის ძიება. ეს აქტი გაცილებით მეტია და ბევრად უფრო რთულიც. **მსახიობმა უნდა შეძლოს, თავის სხეულში გაატაროს ლიტერატურული პირველწყაროს შინაარსი, სულისკვეთება, „საქადაგო“ იღუა.** ეს ერთგვარი აბსტრაქციაა, ოღონდ სავსებით მიბმული რეალობასთან. თავად ბრუკი ამ პროცესს ასე აღგვიწერს: „ამრიგად, მსახიობი ან მსახიობთა ჯგუფი ახდენენ გარკვეულ შთაბეჭდილებას, რომელიც, თუკი ვისარგებლებთ თანამედროვე ტერმინოლოგიით, შეიცავს რაღაც კოდს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანური ურთიერთობის საშუალებათა მთელ ნაკრებში, მეტყველება არის ერთ-ერთი შესაძლო ვარიანტი. **მეტყველების გარდა არსებობს სხეულის ენა. ხმის მუსიკა – ესეც ენაა. სივრცეში მოძრაობა – ესეც ენაა. დუმილი, სიჩუმე – ესეც ენაა. რიტმი – აგრეთვე ენაა.** ამასთან დაკავშირებით, მეჩვენება, დღეს კვლავაც შეგვიძლია ვისარგებლოთ ძველი ტერმინით – „ტოტალური თეატრი“, თუკი მას ხელახლა გავიაზრებთ. ამ

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени, М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с.104

ცნების ტრადიციული ინტერპრეტაცია დაკავშირებულია ექსპრესიონიზმთან და გულისხმობს იმას, რომ მსახიობთა თამაში, დეკორაცია, განათება, მუსიკა – ეს ყოველივე არის თეატრალური ენის ფორმები, რისგანაც შემდგომში ყალიბდება სპექტაკლი. მაგრამ, ვფიქრობ, ასეთ პოსტულატში, დიდი საშიშროება დევს. თეატრის მატერიალური კომპონენტი გათანაბრებულია ადამიანურთან. ანუ, იგულისხმება, რომ პროექტორის შუქი, გატარებული ფერად ფილტრში, შეიძლება იყოს ისეთივე გამომსახველი, როგორც მსახიობის სახე. ჩემმა მრავალწლიანმა მუშაობამ თეატრში, როცა ხელთ არაფერი გვქონდა საკუთარი რეალობის გარდა, მსახიობების რეალური არსებობის გარდა, მიმახვედრა რომ „ეს არაფერი“ თავის თავში შეიცავს მთელ სამყაროს. რა თქმა უნდა, განათება, კოსტიუმები, დეკორაციები შეიძლება გამოდგეს თანაშემწეებად, მაგრამ ესენი მაინც დამხმარე ელემენტებია, რომელთა მოწოდებაა მოემსახურონ თეატრის მთავარ ორგანიზმს, რადაც გვევლინება მსახიობი“.<sup>1</sup>

ინტერესს იწვევს ბრუკის შემოქმედების მკვლევრის, ბასარაბ ნიკოლესკუს კომპარატული ანალიზი. სტატიაში „პიტერ ბრუკი და ტრადიციული აზრი“ იგი წერს: „მოვლენა – ეს არის კიდევ ერთი საკვანძო სიტყვა, რომელსაც ბრუკი ხშირად იყენებს. ნუთუ ეს აიხსნება უბრალო თანხვედრით, რომ სწორედ ეს სიტყვა წითელ ზოლად გასდევს მთელ თანამედროვე მეცნიერულ თეორიებს, დაწყებულს აინშტაინიდან, ვიდრე მინკოვსკამდე. ხომ არ აიხსნება ეს იმით, რომ რეალობა ეყრდნობა ერთ საფუძველს, შეიცავს რა უსასრულოდ ბევრ გარეგნულად ხილულ ფორმას“<sup>2</sup> და ბ. ნიკოლესკუ იმოწმებს ბრუკის სიტყვებს: „მე ვეძებდი მოძრაობასა და ენერგიას, სხეულის ენერგიას, რომელიც მიერთებულია ემოციასთან და მასთან ერთად გამოთავისუფლებული, იწვევს მაყურებელში სასიცოცხლო ნექტარით ავსების შეგრძნებას, რასაც იგი ვერ იპოვნის ყოველდღიურობაში“.<sup>3</sup> ჩემი მხრიდან, მხოლოდ იმას დაეძენთ, რომ სწორედ ამას გულისხმობს კოტე მარჯანიშვილის სიტყვებიც – „თეატრი დღესასწაულია“.

ბ. ნიკოლესკუ ყურადღებას ამახვილებს ბრუკის კიდევ ერთ ფუნდამენტურ პოსტულატზე, რომელიც ცნობილია „ამჟამინდელი მომენტის“ სახელწოდებით. ის

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет, М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г., с. 288

<sup>2</sup> Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль, с. 4 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>

<sup>3</sup> Peter Brook, Le Fait Culturel, op.cit., p.111.

ჩარლზ პირსის ციტატას იმოწმებს: „არის რაღაც უბრალო, პირდაპირი და უშუალო „ამჟამინდელი მომენტის“ თავად იდეაში – რაც არის აბსოლუტური თავისუფლების ნაირსახეობა წარმოდგენასთან მიმართებაში, მაცოცხლებელი და უშუალოდ შეგრძნობილი სპონტანურობა. „ამჟამინდელი მომენტის“ იდეა, რომლის შიგნით – არსებობს თუ არ არსებობს იგი – ჩვენ აღმოვაჩინთ დროის წერტილს, სადაც შეუძლებელია რაიმე აზრის გაშლა, სადაც ვერც ერთი დეტალი ვერ იქნება მიფუჩქებული, – ეს არის პირველადობის იდეა...“<sup>1</sup> და ნიკოლესკუ განმარტავს: „პირველადობა არის ყოფიერების ისეთი მდგომარეობა, როცა ყოველივე წარმოსდგება მხოლოდ თავისი სახით, პოზიტიური დამოუკიდებლობით, ყოველგვარი მინარევების გარეშე“<sup>2</sup> ნიკოლესკუ ამბობს, რომ როგორც სტეფან ლუპასკო, რომლის დასკვნები ეფუძნება კვანტური ფიზიკის ფუნდამენტს, იტყოდა: „წინააღმდეგობა (ბრუკთან – მ. მ.) – არის არა დამანგრეველი, არამედ გამაწონასწორებელი ძალა. იგი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ყველა პროცესის გენეზისში. წინააღმდეგობის უქონლობას მივყავართ ჰომოგენიზაციისაკენ, რასაც მოჰყვება ენერჯისგან დაცლა და ბოლოს სიკვდილი. „ყოველივე, რაც შეიცავს წინააღმდეგობას... შეიცავს მთელ სამყაროს“<sup>3</sup> ნიკოლესკუ აქვე აანალიზებს ბრუკის კავშირს გურჯიევის მიერ წამოყენებულ „ადამიანის კონცეფციასთან“. კერძოდ, იგი წერს: „გასამებული სტრუქტურა, რომელიც აგრეთვე აქტიურია თეატრალურ სივრცეში, შეიძლება გამოვლინდეს, თუკი გავიზიარებთ გურჯიევის იდეას ადამიანის ფსიქიკაში „ცენტრების“ არსებობის შესახებ. იგი თვლიდა, რომ კაცობრიობა დედამიწაზე მცხოვრებ სხვა ორგანულ არსთაგან განსხვავდება თავისი „სამცენტროლობით“... [...] ფუძეს ქმნის ემოციონალური ცენტრი (სადაც განთავსებულია შემრიგებლური ძალა), დანარჩენი ორი მხარეა – ინტელექტუალური ცენტრი (სადაც განთავსებულია განმამტკიცებელი ძალა) და ინსტინქტურ-მამოძრავებელი ცენტრი (სადაც განთავსებულია უარყოფელი ძალა). ჰარმონიას წარმოშობს წონასწორობა ამ სამ ცენტრს შორის“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Charles S. Peirce, *Essays in Pragmatics*, Paris, Editions du Seuil, 1978, pp. 23\_24

<sup>2</sup> Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль, с. 7 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>

<sup>3</sup> Stephane Lupasco, *Les trios matieres*, op. Cit., p. 138

<sup>4</sup> ნიკოლესკუ ბ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 9 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>

„ადამიანის კონცეფციის“ ასეთი განმარტების შემდეგ, გურჯიევს შემოაქვს ე. წ. „მეოთხე ცენტრის“ იდეაც, რამაც უნდა წარმოშვას ეს ჰარმონია. „მეოთხე ცენტრის“ განვითარება ხდება თვითნაღობის წყალობით და გულისხმობს სულიერი სრულყოფის ხარისხობრივად განსხვავებულ, განვითარების მაღალ საფეხურს, რაც მიიღწევა ფსიქოლოგიური თვითნაღობებით. ეს იოგასა და სუფიზმის ერთგვარი სინთეზია, სადაც განხორციელებულია აბსოლუტური განდგომის (იოგა) და ექსტაზის შემწეობით აბსოლუტურ იდეასთან კავშირის (სუფია) რთული შეხვევა. სწორედ ასეთი „აბსოლუტის“ ძიებამ (ოლონდ თეატრთან მიმართებაში) დააკავშირა პიტერ ბრუკი გურჯიევს ეზოთერიკულ შეხედულებებთან. **პირობითად ამას შეიძლება ვუწოდოთ „თეატრალური კვინტესენციის“ ძიებაც.** ამასვე გულისხმობს ნიკოლესკუ, როცა წერს: „ცენტრებს შორის ჰარმონია ხელს უწყობს აღქმის ახალი ხარისხის განვითარებას, რაც გამოიხატება „პირდაპირ“, უშუალო აღქმაში, რომელსაც ვეღარ ამახინჯებს ტვინის აქტიური ცენტრი“.<sup>1</sup> ნიკოლესკუ იმოწმებს ბრუკის სიტყვებს: „შედგე, რომლის მიღებაც გვინდა, არ არის არც ფორმა, არც იერსახე. ეს არის გარკვეული პირობების კომპლექსი, რომლის შიგნით შეიძლება აღმოცენდეს თეატრალური წარმოდგენის საძიებელი ხარისხი“.<sup>2</sup>

ბრუკი სავსებით სამართლიანად მიჩნეულია პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ უპირველეს აპოლოგეტად. მან გასაღები მოუძებნა ე. წ. „დაღლილ“, „ენტროპიულ“ (გაურკვეველ) ეპოქას, სადაც, ეგზისტენციალისტების თქმით, „მეფობს ესქატოლოგიური განწყობილება“.<sup>3</sup> ბრუკიც მიმართავს ესთეტიკური მუტაციის ხერხს, მაგრამ არ იზიარებს სტილების ეკლექტიკური შერევის პრინციპს. **მისი სპექტაკლები ყოველთვის ემყარება ერთიანი „თამაშის წესს“,** მხატვრული გამოსახვის მონოლითურობას.

ბრუკი მთლიანად იზიარებს პოსტმოდერნისტების ავანგარდისტულ მიდრეკილებას სიახლისაკენ, რასაც ერწყმის დაუოკებელი მისწრაფება, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში შეიტანონ მსოფლიოს მხატვრული კულტურის გამოცდილება. მაგრამ იგი გაურბის კლასიკური მემკვიდრეობის ირონიულ ციტირებას, ესოდენ ნიშნულს მოდერნისტული ხელოვნებისათვის. იზიარებს რა კონცეფციას სამყაროს ქაოტურობის

<sup>1</sup> Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль с.10 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>

<sup>2</sup> Smith A.C.H. Orghast at Persepolis, op. cit., p.108

<sup>3</sup> რელიგიური ტერმინია და ნიშნავს „სამყაროს დასასრულს“.

შესახებ, ბრუკი თვით ქაოსშიაც კი ეძებს წესრიგს და კანონზომიერებას. და აქვე გვაწვდის პრობლემის ფილოსოფიურ გააზრებას. საკმარისია დავასახელოთ ისეთი სპექტაკლები, როგორებიცაა: ჟან კოკტოს „ჯოჯოხეთური მანქანა“, ჟან-პოლ სარტრის „დახურულ კარს მიღმა“, ჟან ჟენეს „აივანი“ და „შირშები“, პიტერ ვაისის „მარატი/სადი“, ჰეპენინგი „US“, ალფრედ ჟარის „მეფე უბიუ“, უილიამ შექსპირის „ქარიშხალი“ ექსპერიმენტული გააზრებით. და ბოლოს, 1970 წელს, მისი ხელმძღვანელობით პარიზში ყალიბდება თეატრალური კვლევების საერთაშორისო ცენტრი, რაც იყო მისი ოცწლიანი ძიებების ერთგვარი დაგვირგვინებაც და ახალი ძიებების დასაწყისიც.

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის სპეციფიკა ითვალისწინებს კლასიკური ტრადიციების არაკლასიკურ გააზრებას. ბრუკი უკვე ღიად დაადგა ამ გზას. იგი ემიჯნება კლასიკას, მაგრამ გაურბის მასთან კონფლიქტს და ცდილობს მოარგოს ახალ თეორიულ საფუძვლებს.

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა პრინციპულად ანტისისტემური, ადოგმატური, კონცეპტუალური სქემების გარე მდგომი მოვლენაა. მისი მთავარი სიმბოლოა ლაბირინთი. აქედან მომდინარეობს ორიენტაცია ასონანსზე, ასიმეტრიაზე. ამადლებულს ცვლის საკვირველი, ტრაგიკულს – პარადოქსული. ცენტრალურ ადგილს იჭერს კომიკური თავის ირონიულ ჰიპოსტასში.

მოზაიკურ პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში ირონია აზრის წარმომთქმელი პრინციპია. ბრუკი არ ღებულობს პოსტმოდერნისტული დოქტრინის ამ ნაწილს. უფრო მეტიც, იგი მიისწრაფვის მოვლენათა ობიექტური გააზრებისაკენ და საგულდაგულოდ მაღავეს თავის პოზიციას. სწორედ ასე გამოიყურებოდა მის მიერ ამ წლებში დადგმული „ორგასტი“ ტ. ჰიუზის პიესის მიხედვით, რომელსაც უდიდესი წარმატება ხვდა შირაზის საერთაშორისო ხელოვნების ფესტივალზე. ასეთი იყო, აგრეთვე, პ. ჰანდკეს „კასპარის“ მიხედვით დადგმული სავარჯიშოების და იმპროვიზაციების დემონსტრაცია და „ფრინველთა საუბარი“, ექსპერიმენტული დადგმა სპარსელი პოეტის ატარის მიხედვით, რაც დაგვირგვინდა ინდური ეპოსის „მაჰაბჰარატას“ დადგმით.

„მაჰაბჰარატაში“ უკვე მკაფიოდ იჩინა თავი პოსტმოდერნიზმის მეორე თავისებურებამ, რაც მდგომარეობს ხელოვნების სრულ გახსნილობაში, სადაც ყოველივე ორიენტირებულია შეუცნობელზე, გაურკვეველზე. ბრუკმა აქაც შეინარჩუნა მხატვრული და ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური ხედვის ძირითადი პრინციპები, რომელთაგან უმთავრესი იყო ზედროულობა და ზენაციონალურობა, მაგრამ ამჯერად იგი ხაზგასმით გლობალური გახდა. გაცხადდა მისი მიზანიც – გაამთლიანოს მსოფლიოს ხელოვნება, წაშალოს ზღვარი ელიტარულ და მასობრივ კულტურებს შორის.

პოსტმოდერნიზმის პრინციპებიდან გამომდინარე, ბრუკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ფორმას, მიისწრაფვის უნივერსალური თეატრალური ენის შექმნისაკენ, რომლის შემწეობით ხელოვნების ნიმუში გასაგები უნდა გახდეს ყველა ადამიანისათვის, განურჩევლად მრწამსისა და ეთნიკური კუთვნილებისა.

ბრუკი გადაჭრით უგულბებლყოფს ინტელექტუალურ კარნაკტილობას და თვითმიზნურ ექსპერიმენტებს, მსახიობისგან მოითხოვს ემოციურობას, მაყურებლის გრძნობებზე ზემოქმედების მძლავრი ბერკეტების გამონახვას. ამ მიზნის მისაღწევად გამართლებულად თვლის ყველა ხერხს, მათ შორის ტექნიკური მიღწევების გამოყენებასაც (თუმცა კი, მსახიობს მიიჩნევს თეატრის ყველაზე დიდ ფასეულობად).

პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკასთან ბრუკს განსაკუთრებით აკავშირებს მეცნიერული და მითოლოგიური აზროვნების მორიგების სურვილი, რაც მან მონიშნა სხარტი ტერმინით „ხარისხი“. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ **მის სპექტაკლებში მეცნიერული დასკვნები კი არ უპირისპირდება ეზოთერიკას, არამედ ნაყოფიერად თანამშრომლობს მასთან.**

ინდივიდუალური შემოქმედების სანაცვლოდ, პოსტმოდერნიზმი ამკვიდრებს გუნდურ შემოქმედებას. ეჭვგარეშეა, რომ ბრუკმა ანსამბლური თეატრი აიყვანა ახალ საფეხურზე და ამ თვალსაზრისით მთლიანად გაიზიარა პოსტმოდერნიზმის დოქტრინის ეს ნაწილი. მაგრამ ბრუკი ვერ ჩაითვლება პოსტმოდერნიზმის ბრმა მიმდევრად. ამასთან დაკავშირებით ბარტოშევიჩი თავის ესსეში – „ჰამლეტის ღიმილი“ წერს: „შეიძლება ითქვას, ბრუკი შეგნებულად განზე გაუდგა თეატრის განვითარების პოსტმოდერნისტული ეპოქის ხმაურიან და ჭრელ პროცესს და აირჩია

კარნაკტილი და ნაბაყოფლობითი მარტობა, რითაც დაექვემდებარა რისკს – და ასეც მოხდა – მას ბრალს სდებდნენ სენტიმენტალურ მორალიზმში და ძველმოდურობაში“.<sup>1</sup>

როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნისტულმა პოლისტილისტიკამ, უნივერსალური მხატვრული ენისაკენ სწრაფვამ, ადამიანის კონცეფციისა და კონფლიქტებისადმი დისკურსიულმა მიდგომამ, ძირფესვიანად შეცვალა დრამატურგიის წამყვანი როლი და რეჟისორს სპექტაკლის შემომქმედის მისია დააკისრა. ბრუკი არ უარყოფს დრამატურგის მნიშვნელობას თეატრალურ ხელოვნებაში. მას ჰყავს კერპებიც შექსპირის, ბეკეტის და ჩეხოვის სახით, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ რეჟისორს ანიჭებს დემიურგის როლს და წარმოაჩენს როგორც მთავარ ფიგურას სპექტაკლის შექმნის პროცესში. ამის შესახებ წერს: „რეჟისორს თეატრში უკავია უცნაური ადგილი: ის სულაც არ არის დაინტერესებული ითამაშოს ღმერთის როლი, მაგრამ გარემოებანი მას აქეთ უბიძგებენ. მას უნდა, რომ ჰქონდეს შეცდომის უფლება, მაგრამ მსახიობები ინსტინქტურად ცდილობენ მისგან შექმნან უზენაესი მსაჯული, მათ ხომ მართლაც ძალიან სჭირდებათ ასეთი მსაჯული. რაღაც გაგებით, რეჟისორი – ყოველთვის მატყუარაა: იგი, ღამის სიბნელით გარემოცული, გზას მიიკვლევს უცნობ ადგილებში და თან მიჰყავს სხვებიც, მაგრამ მას სხვა არჩევანი არ გააჩნია, – უნდა გასწიოს მეგზურობა და ამასთანავე შეისწავლოს გზა. კვდომის პროცესი იწყება მაშინ, როცა რეჟისორი ჯეროვნად ვეღარ აფასებს თავის მდგომარეობას და უკეთესის იმედი აქვს. და ეს მაშინ, როცა მზად უნდა იყოს უარესთან შესახვედრად. [...]

სულ რაღაც ორმოცდაათი წლის წინ თეატრი აღიქვს რაღაც ერთიანობად, რომლის ყველა შემადგენელი ნაწილიც ჰარმონიულად უნდა შერწყმულიყო. სწორედ ამან წარმოშვა რეჟისორის აუცილებლობა. მაგრამ აქამდე საუბარი იყო გარეგნულ მთლიანობაზე, სხვადასხვა სტილური ელემენტების გაერთიანებაზე. მაგრამ თუ ჩვენ დავფიქრდებით იმაზე, როგორ გამოვხატოთ რთული ნაწარმოების შინაგანი ერთიანობა, უნებლიეთ მივალთ საწინააღმდეგო დასკვნამდე: გარეგნული ელემენტების დისჰარმონია აუცილებელია. თუკი ჩვენ წავაღოთ უფრო შორს და დავიწყებთ ფიქრს მაყურებელსა და საზოგადოებაზე, რომელიც აყალიბებს ამ ელემენტებს, დავინახავთ,

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с.340

რომ ყველა ამ ელემენტის ნამდვილი გაერთიანება შესაძლებელია ისეთი ხერხების გამოყენებით, რომლებიც სხვა შემთხვევაში მოგვეჩვენებოდა სიმახინჯედ, შეუსაბამობად და დამანგრეველად“. და ბრუკი აქვე ხაზს უსვამს ლიტერატურული პირველწყაროს მნიშვნელობას: „შერჩევის კრიტერიუმი თავად პიესაა. მისი პოეტური თვისებები და მასში მიმალული გამოცანა თვითონ არის მკაცრი მსაჯული იმისა, რასაც ვაკეთებთ. პიესა განსაზღვრავს მხატვრულ ზღუდეებს, რის მიხედვითაც შეგვიძლია გავმიჯნოთ ფასეული არასაჭიროსაგან. „ქარიშხლის“ ტექსტი იმდენად მაღალხარისხოვანია, რომ აქ სრულიად ზედმეტია ყოველგვარი გამოგონებანი და შელამაზებანი. ამ პიესის მიმართ ასეთი ხერხების გამოყენება არა მარტო ყვეფხური, არამედ ვულგარულიცაა. წუთიერი სიხარულის შემდეგ ხედები, რომ შენ მიერ გამოგონილი, არ არის ტექსტის ადეკვატური და არ მოხვდა მიზანს. მაგრამ კიდევ უარესია მეორე უკიდურესობა. აუცილებელია რაიმე მოიფიქრო, რადგან ტექსტი თავისთავად ვერ „ალაპარაკდება“. ძალიან რთულია იპოვო მარტივი გადაწყვეტა, რადგან **გამომგონებლობის უქონლობა უბრალოება კი არაა, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ მოსაწყენი თეატრია.** რა თქმა უნდა, ტექსტი უნდა გამდიდრდეს, მაგრამ ამასთანავე აუცილებელია კრიტიკული მიდგომა იმის მიმართ, რასაც აკეთებ“.<sup>1</sup> ბრუკმა ახალი ამოცანების წინაშე დააყენა მსახიობიც, რადგან სპექტაკლის პოლისტილისტიკამ მსახიობისგანაც მოითხოვა უნივერსალიზმი. ეს განსაკუთრებით გამჟღავნდა მის ბოლო დადგმებში – „ჰამლეტის ტრაგედია“, „კრიშნას სიკვდილი“, ფ. დოსტოვესკის „ძმები კარამაზოვების“ მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში „დიდი ინკვიზიტორი“.

XXI საუკუნეში პოსტმოდერნიზმმა საგრძნობლად იცვალა სახე და ტრანსმოდერნიზმთან ერთად წარმატებით შეეცადა საზოგადოებრივ პრობლემატიკასთან მიახლოებას. პოსტმოდერნიზმმა მოიპოვა ლიდერის პოზიციები თეატრალური პროცესების რთულ დინამიკაში. ყველა ამ ცვლილების მიუხედავად, სრულიად უცვლელი დარჩა ბრუკის დამოკიდებულება თეატრის მიმართ, რაც გამჟღავნდა კიდევ მის სიტყვებში: „გუახლოვდები რა დასკვნით ნაწილს, ვცდილობ გავიგო, რატომ ვუბრუნდებოდი თეატრს ასე ხშირად. მიზეზი მარტივია. თეატრი – ეს

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с.272



არ არის უბრალოდ ადგილი, ეს არ არის უბრალოდ პროფესია. ეს არის მეტაფორა. იგი გეხმარება იმაში, რომ ცხოვრების პროცესი უფრო ნათელი გახდეს“.<sup>1</sup>

ინტერესს იწვევს პიტერ ბრუკის შემოქმედების ანალიზი მეცნიერული (კერძოდ, საბუნებისმეტყველო მეცნიერების) პოზიციიდან. ბასარაბ ნიკოლესკუ თავის გამოკვლევაში „პიტერ ბრუკი და ტრადიციული აზრი“ წერს: „ესთეტიკური რეალობა, სულიერი რეალობა, მეცნიერული რეალობა: განა ისინი თავს არ იყრიან ერთსა და იმავე ცენტრში, თუმცა ამასთანავე რჩებიან შემოფარგლულნი და ერთმანეთისგან მკვეთრად გამიჯნულნი. განა თანამედროვე მეცნიერულმა გამოკვლევებმა (კვანტურმაც და სუბკვანტურმაც) არ აღმოაჩინა ბუნების პარადოქსული და საკვირველი ასპექტები, რომელთა შესახებ ადრე ვარაუდებიც კი არ არსებობდა. განა ამან არ დაახლოვა მეცნიერული აზრი იმასთან, რაც დიდი ხნის წინ ცნობილი იყო ტრადიციისათვის?“

თეატრალური შემოქმედება, ტრადიციული აზრი, მეცნიერული აზრი: ასეთი შეხვედრა, შესაძლოა, ჩვეულებრივი არ არის, მაგრამ, რა თქმა უნდა, არც შემთხვევითია. პიტერ ბრუკის აღიარებით, სწორედ ასეთი ღია დაპირისპირება ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის, იყო ის ფაქტორი, რაც იზიდავდა მას როგორც თეატრალური მოღვაწეობის პროცესში, ისე ტრადიციის შესწავლის თვალსაზრისით. ამიტომ სულაც არ არის გასაკვირი, რომ ისეთმა წიგნმა, როგორცაა მატელა გიკის „ოქროს კვეთი“, მასზე იქონია დიდი ზეგავლენა, რადგან მასში საუბარია რიცხვების, პროპორციების და ემოციების ურთიერთკავშირზე.

„შესაძლო დიალოგი მეცნიერებასა და ტრადიციას შორის, ხელოვნებასა და ტრადიციას, მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის უადრესად ნაყოფიერია, შინაარსიანია და პოტენციურად შეუძლია მოგვცეს საშუალებები და მეთოდები ჩვენი სულ უფრო გართულებული სამყაროს შესამეცნებლად“.<sup>2</sup>

ასევე უადრესად საინტერესოა ძიებათა ანალიზი და სინთეზი, რომელსაც მიმართავს ბ. ნიკოლესკუ ქვეთავში „თეატრი როგორც ენერჯის, მოძრაობის და ურთიერთობის შესწავლის ველი“. იმოწმებს რა ბრუკისავე მოსაზრებებს, ნიკოლესკუ ახდენს

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени, М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с.352

<sup>2</sup> Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль с. 3 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>

უაღრესად საინტერესო დიფერენციაციას: „ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ბრუკის ძიებანი თეატრში სტრუქტურირებულია სამი პოლარული ელემენტის ირგვლივ: **ენერგია, მოძრაობა და ურთიერთობა**. ბრუკი წერდა – „ჩვენ ვიცით, რომ სამყაროს ხილული ნაწილი არის მხოლოდ ქერქი, ხოლო მის ქვეშ დუღს მატერია, მსგავსად იმისა, რასაც ვხედავთ, როცა ვულკანის სიდრმეში ვიყურებით. როგორ გავათავისუფლოთ, ზედაპირზე როგორ ამოვუშვათ ეს ენერგია?“<sup>1</sup>

თეატრალური რეალობა შეიძლება განისაზღვროს როგორც ენერგიის მოძრაობა, მოძრაობა თავისთავად, რომელიც შეიმეცნება გარკვეული ურთიერთობების მეშვეობით: მსახიობებისა და ტექსტების ურთიერთობით, მსახიობებისა და აუდიტორიის ურთიერთობით. მოძრაობა არ შეიძლება იყოს მსახიობის მოქმედების შედეგი: მსახიობი არ „ასრულებს“ მოძრაობას, მოძრაობა თავად მოძრაობს მასში გავლით. [...] ენერგიის, მოძრაობის და განსაზღვრული ურთიერთობის ერთდროული თავმოყრა, სიცოცხლეს შთაბერავს თეატრალურ მოვლენას. „ორგანტთან“ დაკავშირებით ბრუკი საუბრობდა „მოვლენის ცეცხლის“ შესახებ, რაც არის „თეატრალური წარმოდგენის ყველაზე საოცარი რამ, რომლის შემწეობით, ყველა მოვლენა, რაზეც ვმუშაობდით, უეცრად განთავსდა თავის კუთვნილ ადგილზე“.<sup>2</sup>

„მოვლენების განთავსება თავის ადგილზე“ ნიშნავს სტრუქტურის უეცარ აღმოჩენას, რაც დამალული იყო ფორმათა მრავალფეროვნებაში. სწორედ ამიტომ, ბრუკი თეატრალური შემოქმედების ფუძე-არსად მიიხნევედა „დინამიკური პროცესის გამოთავისუფლებას“.<sup>3</sup>

მოვლენის უცაბედობა გაპირობებულია სწორედ იმ ფაქტით, რომ ადგილი აქვს „გამოთავისუფლებას“ და არა ამ პროცესის „ფიქსაციას“ ან „წვდომას“.<sup>4</sup>

ბრუკი ბევრს საუბრობს თეატრის შემეცნებით მნიშვნელობაზე, თუმცა, შემეცნებაში გულისხმობს დიალექტიკური ურთიერთდაპირისპირების ინტუიციურ აღქმას: „მე ბევრი ვილაპარაკე შიდა და გარე სამყაროების შესახებ, მაგრამ როგორც ყოველთვის, როცა საუბარია ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენებზე, მათი დაპირისპირება

<sup>1</sup> Brook P. The Empty Space. – Penguin Book, 1977, p.58

<sup>2</sup> A.G.H. Smith. Orgast at Persepolis, London, Eyre Methuen, 1972, p.257

<sup>3</sup> Heilpern J. Conference of the Birds: The story of Peter Brook in Africa, Harmondsworth, Penguin, 1979, p. 103

<sup>4</sup> Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль, с. 3 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>

შეფარდებითი აღმოჩნდება. ხშირად ვიყენებდი ისეთ ცნებებს, როგორებიცაა – სილამაზე, მაგია, სიყვარული – და როცა, ერთი მხრივ, მათ ვანადგურებდი, მეორე მხრივ, ვცდილობდი მათთან მიახლოებას. ეს პარადოქსი კი უაღრესად მარტივია. ყოველივე, რასაც იგი შეიცავს, არის ის, რაც დღეს გვაკლია. თუკი ჩვენ ვერ ვიგებთ, რა არის კათარსისი, მხოლოდ იმიტომ, რომ ახლა მას აიგივებენ ემოციონალურ საუნასთან. თუკი ჩვენ დღეს არ ძალგვიძს შევიცნოთ ტრაგედია, ეს იმიტომ, რომ ახლა მას ცვლიან სცენაზე მეფეების ჩვენებით. ჩვენ გვსურს მაგია, მაგრამ მას ვურევთ ფოკუსნიკობაში, ისევე როგორც უიმედოდ ავურიეთ ერთმანეთში სიყვარული და სექსი, ლამაზი და ესთეტიკური. ჩვენ უნდა შევქმნათ ახალი შესაძლებლობები, რადგან მხოლოდ ამ შემთხვევაში გახდება შესაძლებელი რეალიზმის ჰორიზონტების გაფართოება. და მხოლოდ ამ შემთხვევაში თეატრი გახდება აუცილებლად საჭირო, რამეთუ გვჭირდება სილამაზე, რომელიც შეგვმატებდა რწმენას. ჩვენ თავდავიწყებით მივიღტვით მაგიის ტყვეობისაკენ და გვსურს იგი დავიჯეროთ იმდენად, რომ შეიცვალოს თვით ჩვენი წარმოდგენები რეალობის შესახებ“.<sup>1</sup>

სავსებით მართებულია ბარტოშევიჩის მოსაზრება: „ბრუკს გულუბრყვილობას ვერ დასწამებ, მაგრამ თეატრალური მესიანობის იდეას იგი უკვე დიდი ხანია მტკიცედ ქადაგებს, თუმცა კი გაურბის ხმამაღალ მანიფესტებს. პოსტმოდერნიზმის ეპოქის დამანგრეველი თამაშებისაგან განსხვავებით, იგი კვლავაც თვლის თეატრს ღმერთთან საუბრის ინსტრუმენტად, ყოფიერების უდიდეს საიდუმლოებათა მატარებლად. სასცენო ნაწარმოებში იგი ხედავს როგორც უმაღლეს გართობას, ასევე წმიდათაწმიდა აქტს, და მას უნარი შესწევს ეს ჩააგონოს როგორც მსახიობებს, ისე მაყურებელს. თანამედროვე ტერმინოლოგიის მოყვარულები „ბუფ დიუ ნორის“ სპექტაკლებს უეჭველად მონათლავდნენ მეტათეატრად“.<sup>2</sup>

ბრუკისთვის თეატრი არა მხოლოდ სამყაროს წვდომის, არამედ თვითშემეცნების ასპარეზიცაა. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „მიმაჩნია, რომ თეატრში მომუშავე ადამიანი ბედნიერია ცხოვრებასთან მუდმივი სიახლოვით, მუდმივი მოძრაობით. [...] შეაჩერო არჩევანი ერთ რომელიმე მეთოდზე და უარყო ყველა დანარჩენი, ჩემი

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с.143

<sup>2</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с.346

აზრით, არაგონივრულია. ის, რაც თავის დროზე შეიერხოდნა მოიტანა თეატრში, იყო რეაქცია იმ მოვლენებზე, რომლებიც მასში იწვევდნენ პროტესტს. მაგრამ ვინაიდან გენიოსი იყო, მთელი თავისი ენერგია წარმართა თეატრის ყველაზე ფუნდამენტური, ყველაზე დინამიკური ელემენტებისაკენ. იმავედროულად, სტანისლავსკიმ, რომელიც აგრეთვე იყო გენიოსი, თავი მიუძღვნა სულიერ ჭეშმარიტებათა ძიებას. ამ თვალსაზრისით მათ შორის არ არსებობს რაიმე დაპირისპირება. გროტოვსკიმ განიცადა როგორც სტანისლავსკის, ისე შეიერხოდნის გავლენა. თავის მხრივ, მან ისე, როგორც არავინ თეატრალურ ხელოვნებაში, გამოიკვლია ადამიანის სხეულის ბუნება ფიზიკურ და სულიერ არსებობაში. სიტყვა „სულიერება“ დღეს ბევრს აშინებს იმიტომ, რომ იგი მეტისმეტად აბსტრაქტულია. მაგრამ ყოველმა ჩვენგანმა იცის, რომ არსებობს განცდა, რომლის ბუნება არაჩვეულებრივად დახვეწილი და იღუმალაია. ეს იღუმალი და უხილავი სამყარო, შეადგენს რა ადამიანის არსებობის განუყრელ ნაწილს, შეიძლება გადმოიცეს განსაკუთრებული ინტენსივობით სწორედ მსახიობის სხეულის მეშვეობით. [...] თქვენს შეკითხვებში გაუდერდა ანტონენ არტოს სახელიც. არტო იყო გენიოსი, შესაძლოა, შეშლილი გენიოსი. იყო ვიზიონერი და არა პრაქტიკოსი. ამტკიცებდა, რომ თეატრალურ განცდას შეუძლია მიაღწიოს ინტენსივობის ისეთ ხარისხს, რომ წარმოიშვას აფეთქება, რომელიც დაარღვევს ყოველდღიური ცნობიერების საზღვრებს. რა თქმა უნდა, არტოს იდეები უპირისპირდებოდა ინტელექტუალურ თეატრს. მისი თეორიის რევოლუციურობა იყო აბსოლუტური, მაგრამ ასეთივე აბსოლუტური იყო მათი პრაქტიკული ხორცშესხმის შეუძლებლობა. არტოს შრომებში არ არსებობს თვით მინიშნებაც კი, ყოველივე ეს როგორ უნდა განხორციელდეს. და მიუხედავად ამისა, არტოს იდეები თეატრში მოღვაწე შემოქმედს აძლევს კოლოსალურ იმპულსებს და შეახსენებს, რომ ხელოვნებაში ყოველივე გაშუალებული ყოველთვის მანკიერია. მოხარული ვარ, რომ განვიცადე ეს გავლენები“.<sup>1</sup>

ბრუკისთვის თეატრი ერთდროულად არის საკუთარი თავის სრულყოფის, სიცოცხლის საზრისისა და წარმატების საიდუმლოების ძიება. სწორედ ძიებათა იდენტურობამ დააკავშირა იგი გურჯიევის ეზოთერიკასთან. ყველა ინტუიტივისტის მსგავსად,

---

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 293

მისთვისაც ურყევია ფორმულა: „მიხვდე – ნიშნავს იგრძნო“. დამოუკიდებელ ფასეულობას წარმოადგენს მისი წიგნები: „ცარიელი სივრცე“, „საიდუმლოებანი არ არსებობს“, „დროის ძაფები“. უაღრესად საინტერესოა ლექციების კურსი, წაკითხული თეატრალური ხელოვნების შემსწავლელ სხვადასხვა ინსტიტუტში, აგრეთვე მისი სტატიები და ინტერვიუები. თანამედროვე ინტერნეტრესურსები შეიცავს ზღვა მასალას პიტერ ბრუკის შემოქმედებისა და თეორიული მემკვიდრეობის შესახებ. ბრუკი უნივერსალური ტიპის რეჟისორია. უნივერსალურია მისი მოღვაწეობის ასპარეზიც – დრამატული თეატრი, კინო, ოპერა. ცხადია, ერთი მეცნიერული ნაშრომის ფარგლებში შეუძლებელია მოვიცვათ მთელი მისი მოღვაწეობა. ამიტომაც, რომ ჩვენ მხოლოდ დრამატული თეატრით შემოვიფარგლეთ. ჩვენთვის დევიზად იქცა ბრუკის სიტყვები: „ყოველთვის ეჭვის თვალთ ვუყურებდი ნებისმიერ რწმენას, ნებისმიერ შეხედულებას, ნებისმიერ პროგრამას, რომლებიც გვერდს უვლიდნენ შინაგან წინააღმდეგობას. – ქაოსი და წესრიგის მოთხოვნილება; სწრაფვა მოქმედებისაკენ და უმოქმედობის ძალა; სიჩუმე, რომელსაც შეუძლია აზრი შესძინოს ბგერას; ჩარევის აუცილებლობა და გონივრული ჩაურევლობა; გარე და შიდა ცხოვრების გაწონასწორება; დილემა: რა გავცეთ და რა შევინარჩუნოთ, რა მივიღოთ და რა უკუვაგდოთ – მაშინაც და ახლაც მე ყოველთვის მიტაცებდა წინააღმდეგობათა მსგავსი შეჯახებანი“<sup>1</sup> და ჩვენც სწორედ ამ წინააღმდეგობათა ამოხსნა დავისახეთ მიზნად და ბრუკის მსგავსად შეგვიძლია ვთქვათ – იქ, სადაც არ არის წინააღმდეგობა, არ არის სიცოცხლეც.

ამრიგად, თეატრის გენეზისიდან გამომდინარე, დრამის მეტაფიზიკური არსის ძიება განსაზღვრავდა ბრუკის შემოქმედებით მისწრაფებებს. ეს უთუოდ გულისხმობდა ინსტინქტის დახმარებით თეატრის მრავალსახეობაში მიმალული წესრიგის აღმოჩენას. ბრუკმა განაზოგადა ბრეხტის „ეპიკური თეატრის“ პრინციპები და მას ახალი მხატვრული სიცოცხლე შთაბერა. ბრეხტის ანალიტიკური მეთოდისგან განსხვავებით, მან ირაციონალური იმპულსები გამოაცხადა სცენური ქმედებისა და მაყურებლის

---

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 112

შეკავშირების გარანტიად. მან სწორედ აქ გამოიყენა გურჯიევის „მთლიანი ველის“ თეორია, რასაც თავისთავად მიყვარათ „თეატრალური ხარისხის“ აღიარებამდე.

ბრუკის მიერ ჯერ დეკლარირებული, ხოლო შემდეგ კი პრაქტიკაში განხორციელებული ამბის კოლექტიური თხრობა, უთუოდ გულისხმობდა თეატრალური სკოლებისა და მიმდინარეობების შეკავშირებას. მაგრამ აქ უმთავრესი იყო თეატრში ეგზისტენციური, ეზოთერიკული აქტის განხორციელება, რისი მიღწევაც შესაძლებელი იყო მსახიობის სხეულის, ხმის, სივრცეში მოძრაობისა და პაუზის რიტმული სიმწყობრით. სწორედ ამას გულისხმობს ბრუკი, როცა არაფრისგან წარმოშობილ წამიერ გაელვებაზე საუბრობს.

უადრესად საინტერესოა ბრუკის დაკვირვებანი თეატრში ენერგიათა ურთიერთგაცვლის და ურთიერთმიმართების შესახებ. სწორედ ეს არის თეატრალური კვინტესენციის ძიების წინაპირობა, რამაც უნდა მიგვიყვანოს ძირძველი საკრალური თეატრის პრინციპებამდე. ამიტომ არის აუცილებელი მეცნიერული დასკვნების და ეზოთერიკის ურთიერთთანამშრომლობა. ბრუკი ვერ ხედავს წყალგამკვეთს ამ ორ დისციპლინას შორის. სწორედ ამიტომ იზიარებს თეატრში უკვე ტრუიზმად ქცეულ აზრს – მიხვდე, ნიშნავს იგრძნო.

ბრუკის შემოქმედებითი სიცოცხლე უთუოდ გრძელდება...

## თავი 1. რეჟისორული მრწამსი

პიტერ ბრუკის მთელი შემოქმედებითი ბიოგრაფია იმაზე მეტყველებს, რომ მას საკუთარი თავისთვის არასოდეს მიუცია მცირეოდენი მოდუნების უფლებაც კი. მიუხედავად იმისა, რომ დრამატულ თეატრში იგი კინოს სიყვარულმა მოიყვანა (ანუ ეს ნაბიჯი მისთვის იძულებითი აღმოჩნდა, რასაც იგი დაუფარავად აღიარებს თავის ნაწერებში), მისთვის სწორედ თეატრი იქცა უსასრულო ექსპერიმენტების წყაროდ. უფრო მეტიც, სწორედ თეატრში ჩამოყალიბდა მისი რეჟისორული ხედვა, მსახიობებთან მუშაობის სტილი, სცენური სივრცის ათვისების თავისებურება, ლიტერატურული მასალის გადმოცემის ხერხები და საშუალებები, მაყურებელთან კონტაქტის დამყარების გზები.

ყოველივე ამან შეადგინა პიტერ ბრუკის სარეჟისორო მრწამსი, მისი კრედიტ როგორც დრამატულ და საოპერო თეატრში, ისე კინემატოგრაფშიც. მაგრამ რეჟისურა მისთვის უფრო მეტი აღმოჩნდა, ვიდრე ის, რისი მოცემაც შეუძლია სპექტაკლის დადგმას ან ფილმის გადაღებას. რეჟისურა მისთვის იქცა ცხოვრების, ყოფიერების საზრისის ძიებად. ამიტომ მნიშვნელობა აღარ ჰქონდა იმას, რომელ გარსში იქნებოდა მოქცეული მისი ძიებანი. მთავარი იყო თავად ძიების პროცესი.

მისთვის სწორედ თეატრი იქცა ასეთი კვლევების უნივერსალურ ასპარეზად. თქმა იმისა, რომ ეს კვლევა-ძიებანი მოფენილი იყო მხოლოდ წარმატებებით, გაზვიადებული იქნებოდა. უფრო მეტიც, ეს გახლავთ ეკლიანი გზა, რომელსაც ტკივილი მეტი ახლდა, ვიდრე სიხარული. გარკვეულ მომენტებში მეტისმეტად ძნელი იყო საკუთარი უმწეობის აღიარება, და კიდევ უფრო ძნელი, უკვე ნაპოვნთან, უკვე ჩვეულთან გამოთხოვება. ამ პროცესს ბრუკი ხატოვნად აგვიწერს თავის წიგნში „დროის ძაფები“. მეორე მსოფლიო ომის დროს ჯარისკაცების საწვრთნელ პოლიგონზე მისულ ბრუკს ავალებენ მდინარის გადაცურვას მორის საშუალებით. აი იგი შედგა მოყანყალე მორზე, რომელსაც მდინარე ნელა მიაქანებს. იქვე აღმოჩნდება მდინარეზე გადმოხრილი ხის ტოტი, რომელსაც იგი წონასწორობის დასაცავად

მოეჭიდა. მაგრამ მორი უკვე დაიძრა იმ ადგილიდან. ახლა ტოტი უფრო ხელისშემშლელია, ვიდრე წონასწორობის დამცველი. იგი იძულებული გახდა, ხელი გაეშვა ტოტისთვის და დამოუკიდებლად შეენარჩუნებია წონასწორობა. შემოქმედებითი პროცესის ასეთი მეტაფორული გააზრების შემდეგ ბრუკი დასძენს: „ვცდილობ, მოვეჭიდო რაღაცას, მაგრამ არ გამომდის“... და იქვე დაუმატებს: „ეს იყო ილუზიის პირველი მსხვერვა, და მე მივხვდი, რაოდენ ძნელია მასთან განშორება“.<sup>1</sup> და ბოლოს დასკვნა ასეთია: „ხის მორი და ფოთოლი იქცნენ ჩემს პირად მითოლოგიად; გარკვეულწილად ისინი გამოხატავენ იმ კონფლიქტს, რომლის მოგვარებას ვცდილობ მთელი ცხოვრება, როცა აუცილებელია, არ დათმო შენი მრწამსი და აუცილებელია წახვიდე წინ“.<sup>2</sup> მაგრამ მან აღმოაჩინა ისეთი ფასეულობანიც, რომლებიც აღიარა თავისი შემოქმედების მუდმივ თანამგზავრად.

ასეთ ფასეულობად იქცა **რიტმი**, ერთხელ და სამუდამოდ აღიარებული დრამატული ხელოვნების დერძად, ჯერ კიდევ არისტოტელეს მიერ თავის გენიალურ „პოეტიკაში“. ამის შესახებაც ბრუკი ლაპარაკობს მხატვრულ-ესსეისტურ სტილში: „რითი აიხსნება, რომ ხელოვნებაში ასეთ დიდ როლს თამაშობს რიტმი?“ და განაგრძობს: „ეს საკითხი დღემდე მაწვალებს... [...] მასზე ფიქრის დროს მივხვდი, რომ თვალის მოძრაობა ფერწერული ტილოს, დიდი ტაძრების ქონგურების და თაღების ყურების დროს, კავშირშია მოცეკვავის ხტუნვასა და ბრუნვასთან, ისევე როგორც მუსიკის პულსაციასთან. ეს პრობლემა ამოუწურავია: რა სძენს ხელოვნების ნაწარმოებს მისთვის ჩვეულ რიტმს და რა სძენს გარკვეულ რიტმს უწესრიგო ცვლილებათა გაელვებებს ცხოვრებაში?“<sup>3</sup>

მეორე ფასეულობად მან ცნება **„აქვე და ახლავე“** აღიარა, რაც მისივე შემოქმედების მუდმივ თანამგზავრად იქცა. ბრუკის აზრით, მოქმედება თეატრალურ ხელოვნებაში მოითხოვს მუდმივ, უწყვეტ პულსაციას. ამის გამო წარმატება ყოველწამიერია. და ამ ყოველწამიერ წარმატებათა ჯამი ქმნის საერთო შთაბეჭდილებას, შეფასების კრიტერიუმს. ამიტომ აუცილებელია, რომ ყველა გაელვება სპექტაკლში განხორციელდეს „აქვე და ახლავე“.

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с.7

<sup>2</sup> იხილეთ: პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.9

<sup>3</sup> იქვე: გვ.34



მესამე ფასეულობად იქცა **დრამატული მოქმედების განთავსება დროსა და სივრცეში**, მისი გაშლის გზები და საშუალებები. ეს თეატრალური ფენომენი მისთვის ურყევი ჭეშმარიტებაა და მის შესახებ აზრი არასოდეს შეუცვლია. ბრუკის ღრმა რწმენით, თეატრში არაფერს აქვს აზრი სცენური მოქმედების სამოძრაო ენაზე გადატანის გარეშე. მას მოჰყავს კოსტიუმების მაგალითი შექსპირის „ქარიშხლიდან“. მოქმედებამ ვერ შეავსო ბრწყინვალე კოსტიუმები და ისინი იქცნენ ბუტაფორიებად.

„სცენაზე ყველაფერი არსებობს, მხოლოდ მოძრაობაში: ფერი, ფორმა, ბგერა, ლამაზი ფრაზა. ყოველივე ამან თავისთავად შეიძლება გამოიწვიოს ერთი შთაბეჭდილება, სცენაზე კი – მეორე“.<sup>1</sup>

მეოთხე უცვლელ ფასეულობად ბრუკის შემოქმედებაში თამამად შეგვიძლია მივიჩნიოთ სცენოგრაფიისადმი მისი განსაკუთრებული დამოკიდებულება. შემთხვევითი როდია, რომ მან თავის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წიგნს დაარქვა **„ცარიელი სივრცე“**. სწორედ ასეთი სივრცის შევსებასთან არის დაკავშირებული მისი პირველი ნაბიჯები თეატრალურ ხელოვნებაში. ამასთან დაკავშირებით წერს: „როცა სპექტაკლის კეთება დავიწყე, არ გამაჩნდა რაიმე გარკვეული იდეა. მამოძრავებდა მხოლოდ ინსტინქტური სურვილი – შემექმნა სურათები, რომლებიც გადაადგილდებიან. სცენა-კოლოფი ჩემთვის სტერეოსკოპული კინოს ერთგვარ საჩვენებელ ეკრანად იქცა; განათება, მუსიკა და ეფექტები, აქ იყო არანაკლებ მნიშვნელოვანი, ვიდრე მსახიობების თამაში. მე მსურდა მხოლოდ ერთი რამ: შემექმნა კიდევ ერთი, პარალელური და კიდევ უფრო მიმზიდველი სამყარო“.<sup>2</sup>

მნიშვნელოვანია, რომ სცენის გაფორმება, მოფიქრებული დამოუკიდებლად თუ მხატვართან ერთად (ანუ სცენოგრაფია – მ. მ.), ბრუკისთვის იყო ერთადერთი გასაღები სპექტაკლის გასააზრებლად. გამომსახველობითი იერის მიგნება ნიშნავდა პროგრამის პოვნას, რაც შემდგომში სცენური მოქმედების აზრსა და ხასიათს განაპირობებდა. თუკი ეს პროგრამა გაამართლებდა, რეპეტიციების დროს ყველაფერი თავისთავად ლაგდებოდა... მას ერთი კრიტერიუმი ჰქონდა, რასაც ხშირად აღნიშნავდა: „თუკი სპექტაკლის მსვლელობის დროს დარბაზში ვინმე შემოვა, მან მთლიანად და

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с.61

<sup>2</sup> იხილეთ: პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.64

აშკარად უნდა დაინახოს წარმოდგენის შეკრული და ნათელი იერსახე, წარმოსახული მთელი სისრულითა და რელიეფურობით, სამ განზომილებაში“.<sup>1</sup> თეატრალური სივრცის პრობლემისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაზე მეტყველებს მისი შემდეგი სიტყვები: „შემდგომმა გამოცდილებამ დამარწმუნა, რომ მაყურებლისა და მსახიობის დაცალკეება არაგონივრულია. თუკი პუბლიკა და არტისტები არსებობენ ერთ სივრცეში, ერთმანეთთან უშუალო სიახლოვეში, მათი ურთიერთმოქმედება ბევრად უფრო მდიდარია“.<sup>2</sup>

თეატრალური სივრცისადმი მსგავსი დამოკიდებულება უკვე ცხადყოფს ბრუკის მიდრეკილებას ალტერნატიული თეატრალური ფორმებისაკენ, რაც შემდგომში არაერთი ექსპერიმენტის წყაროდ გადაიქცევა. აღსანიშნავია, რომ მხატვრული და შემოქმედებითი აქცენტების გადაადგილების მიუხედავად, შემდგომში მის მთავარ შემოქმედ ფიგურად იქცა მსახიობი, სივრცის ათვისების პრობლემას მისთვის მნიშვნელობა არასოდეს დაუკარგავს.

ბრუკის რეჟისურის თავიდათავი მოწყენილობასთან ბრძოლაა. მისთვის თეატრში სწორედ **მოწყენილობაა ის მონსტრი, რომლის დამარცხება უკვე ნიშნავს სპექტაკლის გამარჯვებას.** ბრუკი შორსაა იმ აზრისგან, რომ მოწყენილობის დამარცხება შესაძლებელია გარეგნული ეფექტების გაძლიერებით, ტემპო-რიტმის გაზრდით, მოძრაობის დინამიკით. სარეჟისორო კარიერის დასაწყისშივე იმ დასკვნამდე მიდის, რომ **თეატრში მხოლოდ დრამატულ მუხტს შეუძლია გაიტაცოს მაყურებელი** და მიანიჭოს თეატრალური განცდის დაუფიქარი წუთები. აქვე აყენებს იგი ენერჯის გამოთავისუფლების პრობლემას, რაც ნაკლებად არის დამოკიდებული სცენაზე შექმნილ გარეგნულ მოძრაობასთან. სწორედ ამან ათქმევინა, რომ „ენერჯია და მოუსვენრობა ერთი და იგივე არ არის“.<sup>3</sup> მაგრამ, რამ უნდა წარმოშვას დრამატული მუხტი, რომლის დაშლა მოასწავებს ენერჯის გამოსხივებას? ამ შეკითხვას ბრუკი ასე პასუხობს: „ყოველთვის ეჭვის თვალთ ვუყურებდი ნებისმიერ რწმენას, ნებისმიერ შეხედულებას, ნებისმიერ პროგრამებს, რომლებიც გვერდს უვლიდნენ შინაგან წინააღმდეგობას. ქაოსი და წესრიგის მოთხოვნილება; სწრაფვა

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с. 66

<sup>2</sup> იხ.: პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 81

<sup>3</sup> იქვე; გვ. 81

მოქმედებისაკენ და უმოქმედობის ძალა; სინუმე, რომელსაც შეუძლია აზრი შესძინოს ბგერას; ჩარევის აუცილებლობა და გონივრული ჩაურევლობა; გარე და შიდა ცხოვრების გაწონასწორება; დილემა: რა გავცეთ და რა შევინარჩუნოთ, რა მივიღოთ და რა უკუვაგლოთ – მაშინაც და ახლაც მე ყოველთვის მიტაცებდა წინააღმდეგობათა მსგავსი შეჯახებანი“.<sup>1</sup> ანუ თეატრის მთავარი საყრდენის, დრამატული კონფლიქტის აღიარების შემდგომ, ბრუკი კონფლიქტს ცვლად ღირებულებად განიხილავს. სწორედ აქ იღებს სათავეს მისი მეტაფიზიკური აზროვნება, რაც შემდგომში აისახა კიდევ მის მხატვრულ ხედვაშიც. ამიტომაც, რომ იგი არასოდეს წასულა თეატრალური დადგმის ესთეტიზაციის წინააღმდეგ. უფრო მეტიც, იგი თეატრალური ესთეტიზაციის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას აღიარებს: „რა თქმა უნდა, თეორიები და იდეები წარმოიშობოდნენ მუდმივად, მაგრამ ზოგჯერ, სპექტაკლის დადგმის დროს, სამსახიობო მიზანსცენის აბსტრაქტული სილამაზე უფრო ძლიერ მიტაცებდა, ვიდრე პიესის შინაარსი“.<sup>2</sup> ცხადია, ეს გამონათქვამი არ უნდა აღვიქვათ როგორც ესთეტიკური ეფექტის დაპირისპირება დრამატული ქმნილების სიტყვიერ და აზრობრივ ქსოვილთან. აქ საუბარია თეატრში არსებულ პარალელურ ფასეულობებზე, რომელთა შეჯამება წარმოშობს დრამის განსაკუთრებულ მიმზიდველობას.

სწორედ ეს დამოკიდებულება აკავშირებს ბრუკს პოსტმოდერნიზმთან. პარალელურ ფასეულობათა თანაარსებობა, სხვადასხვა მხატვრულ საწყისთა დეტერმინაცია და სინთეზი, სკოლებისა და მიმართულებების ფუნქციური გაერთიანება – ეს ყოველივე პოსტმოდერნიზმის დოქტრინებია. სწორედ ამიტომ, აქვე, თითქოსდა თავისივე მოსაზრების გასაბათილებლად, ბრუკი უბრუნდება დრამატული მუხტის საკითხს: „უეცრად მე, არცთუ გაოგნების გარეშე მივხვდი... რომ ჩემი გეომეტრიული ნაგებობანი, სურათები, ნაკლებ ინტერესს იწვევდა, თუკი მათში არ იყო დრამატული აზრი, რადგან მხოლოდ მას შეეძლო პიესის გაცოცხლება და შინაარსით დატვირთვა“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с. 112

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი გვ. 131

ბრუკმა უდიდესი ადგილი დაუთმო კოლექტიური თანაშემოქმედების პრობლემასაც. მისთვის უცხო გამოდგა კრეგისეული „ზემარიონეტის“ თეორია, სადაც მსახიობი რეჟისორის ჩანაფიქრის მხოლოდ გამტარია და სხვა არაფერი. უფრო მეტიც, მსახიობების ურთიერთდამოკიდებულება ბრუკმა შემოქმედებითი ენერგეტიკის ურთიერთგაცვლის წყაროდ აქცია, რასაც შედეგად მოჰყვა უმთავრესი ფასეულობა თეატრში – შემოქმედებითი ატმოსფერო. მისი აზრით, ასეთი ატმოსფერო მხოლოდ გულწრფელი თანაშემოქმედებით იქმნება. მან ხმამაღლა ფიქრი დაიწყო. ამ ქმედებამ ბრუკისთვის ღრმა აზრი შეიძინა. რეპეტიციებმა ასწავლეს, რომ არსებობს ერთად ხმამაღლა ფიქრის საშუალება, და ეს ბევრად უფრო პროდუქტიულია, ვიდრე სიმარტოვეში მიღებული გადაწყვეტილებები. მსახიობებთან მუშაობამ დაანახა, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მათთვის, როცა რეჟისორი უზიარებს საკუთარ ეჭვებს და აძლევს საშუალებას, გადაწყვეტილებათა მუდმივი ცვლის პროცესში ჩაერთონ. ამან დაანახა გზა, როგორ დაეღაგებინა უწესრიგო და ყურადღების გამფანტავი აზრები. ცნობიერების სიღრმიდან კი ამოტივტივდა გადაწყვეტის ლოგიკური ნახაზი. ზოგჯერ ისეც ხდებოდა, რომ სასურველი შედეგი მუშაობის დაწყებამდე იცოდნენ. დრო ამ შემთხვევაში მუშაობდა უკუსვლის პრინციპით, რადგან ენერგია იხარჯებოდა არა ახლის შექმნაზე, არამედ შეკუმშული სპირალის გაშლაზე, – მსგავსი რამ კარგად ცნობილია მოქანდაკეებისათვის. მათთვის ფორმა უკვე არსებობს ქვის ნაჭერში, ეს ქვა ელოდება, რომ ჩამოაშორონ ზედმეტი და გამოაჩინონ სასურველი სახე.

ბრუკი კატეგორიული წინააღმდეგია, რომ სპექტაკლი პრემიერის წინ დასრულებულ ნაწარმოებად განიხილებოდეს. აქ იგი უკვე გამოდის ე. წ. „ტოტალური“ რეჟისურის წინააღმდეგ, რითაც უდიდეს ნდობას ანიჭებს მსახიობსა და მის შემოქმედებას. აი, რა დასკვნამდე მივიდა ჟან ჟენეს ერთ-ერთ პიესაზე („აივანი“) მუშაობის შემდეგ. ის ერთხელ და სამუდამოდ მიხვდა, რომ სწორი არ არის ყველაფრის მიტანა წარმატების სამსხვერპლოზე. პირიქით, დაუოკებელი სწრაფვა სრულყოფისაკენ ხშირად არის სიგიჟე და სისასტიკე. **თეატრალური წარმოდგენის ერთადერთი ფასეულობაა – მისი შემქმნელი ადამიანები.**

„... როგორც არ უნდა იყოს გადაწყვეტილება, ფორმულა – „სპექტაკლი პირველყოფლისა“ საკმაოდ ფუყვა იმისათვის, რომ იგი გამოვიყენოთ აწონ-დაწონის

გარეშე“.<sup>1</sup> რიტმის წარმოშობა ბრუკისთვის არ არის მექანიკური პროცესი. მიუღებელია ტემპის ხელოვნური აჩქარება ან შენელება. რიტმის სიმწყობრე უნდა შექმნას ზუსტმა, გამიზნულმა მოქმედებამ: „...ნებისმიერ პიესაში, მისი სტილისგან დამოუკიდებლად, ერთმა რეპლიკამ, როგორც ჩახმახმა, უნდა გაისროლოს და დაბადოს ახალი, მომდევნო რეპლიკა. ამ თვალსაზრისით, კარგი სპექტაკლი ჰგავს პინგ-პონგის თამაშს, ხოლო შექსპირის ხუთი აქტი შედგება ერთი ფრაზისაგან, რომელიც მიჰქრის, ანელებს სვლას, აკეთებს პაუზას, მაგრამ არასოდეს ჩერდება. როცა წარმოთქმულია პირველი სიტყვა, გახსნას იწყებს უხილავი კოჭი, მეტყველების და პაუზების მთელი სტრუქტურა დაუოკებლად ისწრაფვის ბოლო რეპლიკისაკენ. როგორც არ უნდა განვახორციელოთ პიესა, როგორც არ უნდა გადავაკეთოთ და შევამოკლოთ ტექსტი, მასში აუცილებელია ეს პულსი, რამეთუ თეატრალური ხელოვნება – ცხოვრებაა, სადაც არ არსებობს მოღუნება“.<sup>2</sup>

სწორედ ასეთი პულსაციის წარმოშობას უწოდა ბრუკმა შინაგანი რიტმი. თეატრსა თუ კინოში მუშაობისას სულ უფრო და უფრო გასაგები ხდებოდა მისთვის, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია გრძნობდე შინაგან რიტმს, რომლის აღმოჩენა ძნელია, მაგრამ რომელიც გამუდმებით ელის თავის რიგს.

რიტმის პრობლემას უკავშირდება ბრუკის დაკვირვებანი ენერგეტიკული გამოსხივების სფეროშიც. მისთვის ფრაზა, ქესტი, პლასტიკა, მიმიკა არაფრის მთქმელია, თუკი ისინი არ შეიცავენ ენერგეტიკული მუხტის დაშლის პროცესს, რასაც შედეგად მოჰყვება მაყურებლის ყურადღების ოკუპაცია: „... თეატრი ჩემთვის იმ ადგილად იქცა, სადაც შესაძლებელია პრაქტიკულად დააკვირდე იმ პარალელურ კანონებს და სტრუქტურებს, რომლებიც აღმოჩენილია ტრადიციულ სწავლებებში. ერთი და იგივე მოქმედება, ქესტი, ფრაზა შესაძლებელია იყოს ბანალური, უხეში, ან ძალიან მგრძნობიარე იმის მიხედვით, თუ რას გამოასხივებენ“.<sup>3</sup>

პიესის ნებისმიერ ილუსტრაციას, რაოდენ ოსტატურადაც არ უნდა იყოს მოწოდებული, ბრუკი მიიჩნევს თეატრალურ მექანიკად და მოწყენილობის სათავედ. შემოქმედების ხელისშემწყობ პირობებს ეძებს ყველგან და ყველაფერში, მიუხედავად

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с. 170

<sup>2</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2005г. с 206

<sup>3</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 210

იმისა, რა ლიტერატურულ მასალასთან აქვს საქმე: „საჭირო იყო დაესვათ გარკვეული კითხვები. პირველ ყოვლისა, საერთოდ რის მაქნისია თეატრი? სტანდარტული პასუხი – არსებობს დიდებული ტექსტები და ადამიანებს უნდათ მისი მოსმენა – არ უღერდა დამაჯერებლად. სერიოზულ გამოკვლევას ბრუკი მიჰყავდა პრობლემის წიაღში. რა არის დაწერილი სიტყვა? როდის არის მისი ზემოქმედება სუსტი? რომელ შემთხვევაშია მისი ზემოქმედება ძლიერი? რატომაა, რომ ზოგიერთი ბეგრები შეგვძრავენ უფრო, ვიდრე სხვები? მისთვის რეპეტიციაც და სპექტაკლიც **რადაც ახლის დაბადების, მოვლენათა და პერსონაჟთა სულიერ წიაღში შეღწევის მცდელობა იყო.** ხოლო რა გზით, რა საშუალებებით იქნება მიღწეული ეს მიზანი, ამას მნიშვნელობა არა აქვს. აქედან მომდინარეობს სივრცის შერჩევის ორიგინალობა, პერსონაჟის გამოსახვის უნიკალურობა, მოვლენათა ასახვისადმი ინდივიდუალური მიდგომა. ხშირია შემთხვევები, როცა რეჟისორის ასეთ პოზიციას უწოდებენ ექსპერიმენტულს. ბრუკი კატეგორიულად ეწინააღმდეგება ასეთ დაყოფას, ვინაიდან სიტყვა „ექსპერიმენტული“ ხშირად იწვევს გაუგებრობას, თვით ჩვეულებრივ სარეპეტიციო გარემოშიც კი, ნებისმიერი მუშაობა აუცილებლად უნდა იყოს ექსპერიმენტული, მასში სიახლის ძიება უნდა დომინირებდეს. ამიტომ, **ექსპერიმენტულის დაპირისპირება ტრადიციულთან მთლიანად ხელოვნურია.**

ინტერესს იწვევს ბრუკის დამოკიდებულება პიესის შინაარსის სცენური ასახვის მიმართ. იგი აქაც დიალექტიკური მიდგომის მომხრეა და არამიზანშეწონილად მიაჩნია თეატრის ენით პოლიტიკური ან მორალური ტენდენციის გამოსატვა. მეორე მხრივ, დაუშვებლად მიიჩნევს კეთილი და ბოროტი საწყისის ერთმანეთში აღრევას, რასაც შესაძლოა მოჰყვეს კონფლიქტის გაუფასურება. რაოდენ უცნაურიც არ უნდა გვეჩვენოს, სპექტაკლის საბოლოო უღერადობას თეატრის სტიქიას მიანდობს, რომელშიც უთუოდ მაყურებელიც არის ნაგულისხმები. აქ გუნდის წევრებს შორის ირღვევა ერთიანობა. ისინი ვერ თანხმდებიან პოლიტიკური თეატრის შინაარსის საკითხში. ბრუკს მტკიცედ სჯეროდა, რომ თუკი თეატრს სურს იყოს სოციალურად სასარგებლო, ის უნდა გავიდეს პოლემიკის ჩარჩოებიდან; ბრესტთან შეხვედრის შემდეგ, მისთვის ყოველივე დიდაქტიკური კატეგორიულად მიუღებელი გახდა. რეჟისორის აზრით, თვით ყველაზე გრძელ პიესასაც კი არ ძალუძს სიტუაციის

ამომწურავი ანალიზი. აქ შემოქმედებითი ჯგუფი ექცევა მარწუხებში და იძულებული ხდება, ყველაფერი გაამარტივოს, ანუ გარესამყარო უხეშად დაყოს სიკეთედ და ბოროტებად. სწორედ აქ წამოიჭრება, ერთი მხრივ, მაყურებლის ნდობის ფაქტორი, და მეორე მხრივ, ცნობილი დებულება იმის შესახებ, რომ ხელოვნების და მათ შორის თეატრის მიზანია აღმოაჩინოს პრობლემა და არა გადაჭრას იგი. ბრუკი ნდობას უცხადებს მაყურებელს და არაორაზროვნად მიუთითებს ასეთი დამოკიდებულების აუცილებლობაზე: „თუკი დემოკრატია – ეს არის პატივის მიგება თითოეული ადამიანისთვის, მაშინ, ნამდვილი პოლიტიკური თეატრი ნიშნავს იმას, რომ თეატრი დამოუკიდებლობას ანიჭებს და ნდობას უცხადებს ყველას, ვინც მაყურებელთა დარბაზშია. ოღონდ, ამასთანავე, თეატრალური ქმედება უნდა ასრულებდეს თავის ფუნქციას და ავლენდეს ამა თუ იმ სიტუაციის დაფარულ სირთულეებს. ამრიგად, პოლიტიკური თეატრი არის პოლიტიკის საპირისპირო სფერო, – მას არ შეუძლია ემსახუროს ერთ რომელიმე პარტიულ ხაზს... თეატრში ნებისმიერი მტკიცებულება უფერს აწმყო დროში, ამის გარეშე მას არსებობა არ შეუძლია. ამიტომაც, რომ თეატრი სისხლსავსე ხდება სწორედ იმ მომენტში, როცა აქტუალური იდეის დეკლარირებას ახდენს“.<sup>1</sup>

რაც შეეხება სპექტაკლით პრობლემის დასმას მისი გადაჭრის მცდელობის გარეშე, ბრუკისთვის ეს ერთადერთი სწორი და მისაღები გზაა: „ცხოვრებაში ვნებათაღელვა პრაქტიკულად ხელს გვიშლის მეტოქის ლოგიკის აღქმაში. კარგ დრამატურგს კი შეუძლია ისე, რომ არავის მიემხროს, დააჯახოს ურთიერთსაწინააღმდეგო ხასიათები. მაყურებელი ყოველი მხრიდან განიხილავს მათ, გაიზიარებს ხან ერთის, ხან მეორის თვალსაზრისს, ან დარჩება ნეიტრალური მათ მიმართ...“

... ეს ყოველივე, შესაძლოა, ატარებდეს გაუბედაობისა და მოკრძალების ანაბეჭდს, სინამდვილეში კი თეატრალურ აქციას ბევრად უფრო შეუპოვარი ხასიათი აქვს, ვიდრე კაცობრიობის გადარჩენის მცდელობას“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Брук П. „Нити времени“. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2005г. с.222

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. .221-223

როცა ვლადპარაკობთ უცვლელ ან ცვალებად ფასეულობებზე ბრუკის შემოქმედებაში, ერთი შეხედვით, შესაძლოა მოგვეჩვენოს, რომ მისი სწრაფები არაფრით განსხვავდება ტრადიციული ან თუნდაც არატრადიციული ძიებებისაგან. თითქოსდა რა არის ახალი რიტმის პრობლემაში? ჯერ კიდევ არისტოტელემ ეს ფენომენი განსაზღვრა როგორც თეატრის ფუნდამენტი და დრამატული პოეზიის უმთავრესი შემადგენელი ნაწილი: **რიტმი**, მეტრი, ჰარმონია. განა ყველა დროის დიდი რეჟისორები და მსახიობები არ აღიარებდნენ „აქვე და ახლავეს“ ეფექტს? განა ყოველ მათგანს არ ჰქონდა მცდელობა სცენური მოქმედების პრიმატი ყველა სხვა გამომსახველ საშუალებას შორის დაემკვიდრებინა? სხვა რა არის სტანისლავსკის „შემოთავაზებული ვითარებანი?“ („Предлагаемые обстоятельства“ მ. მ.). განა „ცარიელი სივრცის“ სცენოგრაფიას არ იყენებდნენ ყველა ქვეყნის მოდერნისტები?

დღესაც, თანამედროვე მსოფლიო თეატრში, უკვე დიდი ხანია დავიწყებას მიეცა საგნობრივი დეკორაცია. გამოსახვის პირობითმა თეატრალურმა ხერხებმა სხვადასხვა დრო და სხვადასხვა სივრცე გაამთლიანა. თვით მბრუნავი სცენაც კი არასაჭირო ატრიბუტი გახდა.

დიახ, გარეგნულად აქ თითქოს ახალი არაფერია. მაგრამ თუკი გავითვალისწინებთ ბრუკის სწრაფას მაყურებელზე ირაციონალური შემოქმედებისაკენ, ცხადი ხდება, რომ იგი რადიკალურად განსხვავდება თავისი წინამორბედებისაგან. კვლევის მასალები გვარწმუნებენ, რომ **ეს იყო სწრაფვა მოდერნისტული და ფსიქოლოგიური თეატრის სინთეზისაკენ.**

მოდერნიზმმა თავის დროზე საგრძნობლად შეუწყო ხელი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი გამომსახველობითი საშუალებების დანერგვას. ცნობიერების ნაკადი, შინაგანი მონოლოგი, ასოციაციური მონტაჟი, მეხსიერებისა და წამიერი განცდის გადაკვეთა, თხრობის განთავსება სხვადასხვა დროსა და სივრცეში, ფაბულისა და პერსონაჟის გაერთიანება – ყოველივე ამან შექმნა სრულიად ახალი მხატვრული რეალობა. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში სწორედ მოდერნიზმმა აღადგინა მითოსური აზროვნება და არქეტიპული ხასიათები, დანერგა ფაქტებისა და მოვლენების ზედროული და ზენაციონალური ხედვა. არანაკლებ რადიკალური გამოდგა მოდერნისტული ტენდენციები თეატრალურ ხელოვნებაში. თეატრალურმა



მოდერნიზმმა მთლიანად ზურგი აქცია რეალობას და იქცა პირობითი, ღია თეატრის აპოლოგეტად.

მოდერნიზმმა ახალი ფორმების დანერგვის გზით თეატრში შემოიტანა ახალი შინაარსები, ძირეულად შეცვალა ფაბულის აგების, თემის დამუშავებისა და პერსონაჟის დახასიათების ხერხები, რაც მთელი სრულყოფილებით აისახა ჯერ ექსპრესიონისტულ, შემდეგ კი ეგზისტენციალისტურ და ბოლოს, აბსურდის დრამაში. გორდონ კრეგმა სამსახიობო ხელოვნებაში შექმნა ე. წ. „ზემარიონეტის“ ცნება, რაც გულისხმობდა მსახიობის შემოქმედებაში ფორმის პრიმატს, მსახიობის სრულ დაქვემდებარებას რეჟისორის ჩანაფიქრისადმი, პერსონაჟის ძიებას არა რეალობაში, არამედ შემოქმედის ფანტაზიაში.

გორდონ კრეგის აზროვნების ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენდა ანტონენ არტოს მსახიობ-იეროგლიფის თეორია, ვსევოლოდ მეიერხოლდის ბიომექანიკა. ასეთი თეატრალური ხერხები, უწინარეს ყოვლისა, მიზნად ისახავდა მსახიობის ხელოვნებაში გრაფიკულ-პლასტიკური და მუსიკალურ-რიტმული საწყისების დამკვიდრებას, ისეთი ტრაგიკული და კომიკური გროტესკის დაუფლებას, სადაც „ფსიქოლოგიზმი ექვემდებარება დეკორატიულ ამოცანას“ (მეიერხოლდი). ბრუკის დამსახურება სწორედ ის არის, რომ მან მთლიანად გაითვალისწინა წინამორბედთა მიგნებები და წავიდა კიდევ უფრო შორს, – განსხვავებულ თეატრალურ სამყაროთა გაერთიანებისაკენ. ხოლო მათი გაერთიანების გზას იგი მაყურებელზე ზემოქმედების კოეფიციენტში ხედავდა. სწორედ ამით არის უნიკალური ბრუკის რეჟისორული ძიებანი.

ცხადია, ეს ვითარება მეტ-ნაკლებად იკითხებოდა ბრუკის სპექტაკლებში, რის გამოც იგი თეატრალური ირაციონალიზმის მიმდევრად აღიქმებოდა. უფრო მეტიც, ზოგიერთის აზრით, მისი სპექტაკლები ძალიან ჩამოჰგავდა დადაისტების პოეზიას. ბრუკი კატეგორიულად გაემიჯნა ასეთ დასკვნებს. ამბობდნენ, რომ ბრუკი და მისი ერთმორწმუნე ჯგუფი ცდილობდა გამოეგონათ უნივერსალური ენა, რაღაც ახალი, ესპერანტოს მსგავსი, მაგრამ ასეთი მიზანი მათ არ დაუსახავთ. ყოველივე ის, რის აღმოჩენასაც და განვითარებას ცდილობდნენ, იყო რაღაც ისეთი, რომელიც ძნელად ექვემდებარებოდა განსაზღვრებას.

განსხვავებით ფსიქოლოგიური თეატრის ადეპტებისაგან, რომელთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ ნატურალიზმის მიმდევრები, ბრუკი იმედებს არ ამყარებდა რეალობის მხოლოდ ადეკვატურ ასახვაზე. იგი ეძიებდა **ადამიანზე ზემოქმედების შეუცნობელ ფაქტორებსაც, როგორებიცაა – ფერი, ბგერა, დისონანსი და კონსონანსი.** სწორედ ეს იწვევდა კრიტიკოსთა დაბნეულობას. ასეთ კრიტიკოსთა პასუხად ბრუკი წერს: „ჩვენ დაბეჯითებით უარს ვამბობდით, თუნდაც ღროებით, რაციონალურ მიდგომაზე და თითოეულ ბგერას ალვიქვამდით როგორც რაღაც გამოუცნობის მარცვალს, რომელიც უნდა იგრძნო, შეისმინო, დააგემოვნო; **ჩვენთვის მნიშვნელოვანი იყო მიხვედრა და არა ანალიზი.** და კვლავ, იმათი მხრიდან, ვინც აკვირდებოდა ჩვენ ექსპერიმენტებს, გაისმოდა შეძახილები, რომ უარყოფდით ენას, გონებას და ინტელექტს. ასეთი რამ მიზნად არასდროს დაგვისახავს. ჩვენ უბრალოდ ყურადღებას ვუთმობდით ერთ ასპექტს და გვერდს ვუვლიდით მეორეს, ვიცოდით რა, რომ დავუბრუნდებით სიტყვებს და რაციონალურ შინაარსს, მაგრამ უკვე სხვა დონეზე, სხვაგვარად შემზადებულ ნიადაგზე“.<sup>1</sup>

როგორც ყველა დიდი რეჟისორი, ბრუკიც ეძებს „თეატრალურ აბსოლუტს“, იმ უცვლელ „სიდიდეს“, რომელიც თეატრს აქცევს ყველასაგან განსხვავებულ, ორიგინალურ, უნიკალურ ხელოვნებად. სწორედ ამან მიიყვანა იგი თეატრალურ უნივერსალიზმამდე, სწორედ ამან აიძულა პასუხის ძიება იდუმალ ძალებში. ვოლტერის ცნობილი გამოთქმა – „ყველა ჟანრი კარგია, მოსაწყენის გარდა“, ბრუკთან მიმართებაში შეიძლება ასე გაუღერებელიყო: „ყველა ხერხი კარგია, რაც მაყურებელზე ზემოქმედებას მოახდენს“. ამასთან დაკავშირებით შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს მისი მსჯელობა „ხარისხის“ შესახებ, და რაც მთავარია, ბრუკი თითქოსდა ხსნის ტრანსკრიფციას და გვეუბნება, თუ რას გულისხმობს ცნებაში „ხარისხი“: „თეატრში არ შეიძლება რაიმეს უგულებელყოფა, არაფერს არ უნდა მივაკეროთ იარღილები – „ხელოვნურია“, „რეალურია“ ან „არარეალურია“, რამეთუ ყოფითი მოძრაობა შესაძლოა იყოს ცარიელი და ბანალური, ხოლო უცნაური ქუსტი კი, პირიქით, გამოხატავდეს ძალიან ღრმა აზრს. მნიშვნელოვანია მხოლოდ ის, რომ მოცემული მოქმედება იყოს **სიმართლის შემცველი შესრულების მომენტში.** იგი

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с.264

„მართალია“ მხოლოდ მოცემულ მომენტში. სწორედ ამაში ძვეს თეატრალური რეალობა. **ეს არის აბსოლუტური კრიტერიუმი**“.<sup>1</sup>

უნდა ითქვას, რომ თუმცა „ხარისხის“ „სიმართლემდე“ დაყვანით განტოლების ერთი ამოცანა ამოიხსნა, მაგრამ ახლა თავად „სიმართლე“ წარმოშობს თავსატეხს. მაინც რომელ „სიმართლეს“ გულისხმობს ბრუკი?

ნუთუ იმას, რასაც გულისხმობდა კონსტანტინე სტანისლავსკი თავისი ცნობილი ფრაზით – „He verju!“ (არ მჯერა) თუ, იქნებ ანტონენ არტოს „სიმართლეს“, რაც მიიღწევა მხოლოდ სისასტიკით მაყურებლისა და საკუთარი თავის მიმართ? იქნებ ეჟი გროტოვსკის „აღსარებას“, რომლის გარეშეც ამ რეჟისორს ვერ წარმოედგინა სცენური სიმართლე?

ვითარებას ართულებს ისიც, რომ ცხოვრებისეული სიმართლე მკვეთრად განსხვავდება სცენურისგან. სრულიად ფხიზელი მსახიობი შეუდარებლად უკეთ განასახიერებს მთვრალს, ვიდრე ალკოჰოლით გაბრუნებული.

მაშასადამე, ბრუკი აშკარად გულისხმობს რაღაც „მხატვრულ სიმართლეს“. მაგრამ რაში მდგომარეობს იგი და როგორ უნდა მივიდეთ ამ მდგომარეობამდე?

ბრუკის აზრით, არსებობს მხოლოდ ერთი გზა – **მსახიობმაც და რეჟისორმაც უნდა შექდლოს ნებისმიერი ხელოვნურობის გათავისება, მისი განთავსება ბუნებრიობის ჩარჩოში**. და მაშინ ხელოვნურობა ახდენს კიდევ უფრო მეტ შთაბეჭდილებას, იწვევს უფრო მეტ ზემოქმედებას, ვიდრე ნებისმიერი რეალობასთან მიახლოებული ბუნებრიობა. **ხელოვნურის გაცოცხლება – აი, რას უნდა ესწრაფოდეს ხელოვანი**. ამ მოსაზრებას ბრუკი ასე ამყარებს: „მაგრამ სად ვეძიოთ წესები? ეს შეკითხვა მაწუხებდა წლების განმავლობაში, გამუდმებით იდგა ჩენი გაუბედავი ექსპერიმენტების უკან“.<sup>2</sup>

ცხადია, უნდა ვივარაუდოთ, რომ თავად „სცენური სიმართლის“ ძიება შეიცავს ამ საიდუმლოს გასაღებს, რაც არაერთხელ დაამტკიცა ბრუკმა თავისი სპექტაკლებით, თუმცა, როგორც დავინახეთ, წესების დადგენა ვერ შექდლო (ან უბრალოდ არ ისურვა). სამაგიეროდ მოგვცა ფორმულა, რომელშიც განთავსებულია

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с.265

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 265

კიდევ ამ საიდუმლოს გასაღები. სწორედ ამასთან დაკავშირებით წერს: „ეს ძნელია იმიტომ, რომ ძნელია. ეს სიტყვები იქცა ჩვენს ღოზუნგად და ასე მგონია, იგი შეიცავს პრაქტიკულ რჩევას მაშინ, როცა მართლაც ეჭვახები პრობლემას. დანაშაულის განცდა, დაბნეულობა, თვითგვემა, დეპრესია და, რაც მთავარია, განხილვა საკუთარი თავის მიმართ, წარმოიშობა ყალბი გზავნილებით – „საჭირო იყო“, „მე შემიძლო“. მაგრამ, თუკი მივიღებთ სრულიად მარტივ ჭეშმარიტებას, რომ სიძნელეების წარმოშობა არავის ბრალი არ არის, და რომ „ძნელია იმიტომ, რომ ძნელია“, შესაძლოა შვევით ამოვისუნთქოთ და ვიმუშავოთ უფრო თავისუფლად“.<sup>1</sup>

მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ „წესების ძიება“ ბრუკისთვის სულაც არ ნიშნავდა შაბლონების ან შტამპების გამომუშავებას. პირიქით, მისთვის წესი ხელშეუხებელი და, შეიძლება ითქვას, აუხსნელი რამაა. თეატრალური წესი მისთვის ირაციონალური ფენომენია, თუმცა, მისკენ სავალი გზები მისთვის წარმოუდგენელია ღრმა შემოქმედებითი პროცესების გარეშე. უფრო მეტიც, შტამპისა და გამეორების თავიდან ასაცილებლად, ბრუკი ტოვებს ე. წ. სცენა-კოლოფს და ეძებს ახალ სივრცეებს თავისი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად. მან იცოდა, რომ მივიდოდნენ დასაბუთებულ შედეგებამდე მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი უარს იტყოდნენ იმ საყრდენებზე, რომლებსაც იყენებდნენ წინა სისტემაში. იმისათვის, რომ შეისწავლო სივრცე, გამოიმუშავო ურთიერთობის ახალი გზები, გადაჭრა ახალი ამოცანები, შეცდმე და ეძებო გამომსახველი საშუალებები, იპოვნო გარეგნული ფორმები, რომლებიც აირეკლავენ იმპულსის ხელშეუხებ ბუნებას, საჭიროა იმუშაო თეატრალური შენობის მიღმა, დაწერილი ტექსტის, ცნობილი პირობითი ნიშნებისა და ხერხების გარეშე, გახსნა გზა გარემოფობისაკენ, უცნობი კულტურებისკენ, ცარიელ ადგილზე. იმის ნაცვლად, რომ გამოეყენებინათ ის საშუალებები, რასაც თეატრალური გარემო იძლეოდა, უარს ამბობდნენ ამ შესაძლებლობაზე და იწყებდნენ ირაციონალურის ძიებას. ამისათვის უნდა განევითარებინათ იმპროვიზაციის უნარი, შეემეცნებინათ ამ საქმის მტანჯველი სირთულე – თუმცა იმპროვიზაციაში

---

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с. 270

ყველაფერი დასაშვებია, მაგრამ, თუკი თითოეული გუნდის წევრი გააკეთებს იმას, რაც მოეპრიანება, შედეგი ნულოვანი იქნება.

გარდა იმისა, რაც უკვე აღვნიშნეთ, უმნიშვნელოვანესია თავად პიტერ ბრუკის სიტყვები ამასთან დაკავშირებით: „საჭირო იყო გვემუშავა თეატრალური შენობის მიღმა, **დაწერილი ტექსტის გარეშე...**“ სწორედ ეს სიტყვები იმას მიანიშნებს, რომ ბრუკი ნამდვილად ეძებს თეატრის **მეტაენას**, საერთოდ **მეტათეატრს**, რომლის ბუნება არსით იმპროვიზაციულია. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მეტაენის ძიების თვალსაზრისით, ბრუკმა გადაუსწრო ყველა თავის თანადროულ რეჟისორებს. და რაც მთავარია, მან არა მარტო ჩაიფიქრა, არამედ განახორციელა კიდევ ეს ჩანაფიქრი მსახიობთა ჯგუფთან ერთად პარიზში შექმნილ სტუდიაში.

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ ბრუკი მთლიანად ჩაეფლო ირაციონალიზმის იდეაში, რომ მეტაენის ძიებამ იგი მიიყვანა თეატრალურ აბსტრაქციონიზმამდე. მაგრამ ეს ნამდვილად შეცდომა იქნებოდა, რადგან ყოველთვის, ყველა ვითარებაში ბრუკი ეძებს რეალურ, კონკრეტულ თეატრალურ საყრდენებს, რომლებიც სულაც არ არის მოწყვეტილი რეალობას და სრულიად მარტივად იკითხება თემის აქტუალობისა და დროის დეფინიციის თვალსაზრისით. ამას ყველაზე ნათლად მოწმობს მის მიერ ამ პერიოდში განხორციელებული დადგმები „მაჰაბჰარატა“ და „წამოიწიე, ალბერტ!“. ორთავე დადგმაში მასთან ლიტერატურულად თანამშრომლობდა ჟ. კ. კარიერი, რაც, ცხადია, არ იყო შემთხვევითი.

თემისა და დროის კონკრეტულობის აუცილებლობაზე მიუთითებს ბრუკის ქარაგმულად ნათქვამი სიტყვები, რომ – „ზუსტად განსაზღვრული პირობები ქმნიან განზრახვათა ევოლუციას ადამიანის არსებაში“.<sup>1</sup> ამავე საკითხზე მეტყველებს მისი შემდეგი სიტყვებიც: „**თეატრში საკმარისია ლექსის ერთი სტრიქონი, ერთი ცეკვა, თუნდაც ერთი ნახტომი ჰაერში, და ღრმად დაფარული აზრი გამჟღავნებულია**“.<sup>2</sup> ანუ, თეატრალური მეტაენის გამოსახვას იგი ადარებს მხატვრულ გასხივოსნებას, რომლის შემდგომ ნათელი ეფინება სპექტაკლის ჩანაფიქრს, მის გრძნობად და აზრისეულ სულისკვეთებას.

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с. 313

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 314

ამ ეტაპზე ბრუკს მოსვენებას არ აძლევდა სინკრეტული თეატრის იდეაც. ოდესღაც, თავის ჩანასახში, თეატრი ხომ არ იყოფოდა ორ განსხვავებულ ბანაკად – წარმოდგენა და მაყურებელი. მაყურებლის ცნება მაშინ საერთოდ არ არსებობდა, რადგან თეატრალურ რიტუალში მთელი ოჯახი ან თემი მონაწილეობდა. ამიტომაც, რომ იგი გამუდმებით ეძებს მაყურებელთან დაახლოების გზებს, ამით აიხსნება მისი მუდმივი ძიება თეატრალური სივრცის სფეროშიც. „...მე გადავედი ორი ოთახიდან ერთში, – ვმოძრაობდი სცენისა და დარბაზის გაერთიანებისკენ, ერთიანი თეატრალური სივრცის შექმნისკენ. ზუსტად ასევე, ცარიელმა სივრცეებმა ჩვენს შიგნით და გარეთ შეიძინეს სულ სხვა აზრი, და ყოველი ცვლილების შემდეგ მე ვგრძნობდი, რომ რაღაცაზე უარი უნდა მეთქვა. როცა ჩვენ „მაჰაბჰარატას“ თამაშს მოვრჩით, გამიჩნდა გადაულახავი სურვილი, გავცლოდი წარსულის მითებს, ისტორიულ თემებსა და ისტორიულ კოსტიუმებს, წარმოსახვით სამყაროებს. პირველ რიგში, მსურდა გავთავისუფლებულიყავი კულტურული დანაშრევებისაგან, რაც ნელ-ნელა მრავალი წლის განმავლობაში ჩამომიყალიბდა.

აშკარაა, რომ აწმყო უნდა შეიცავდეს წარსულსაც. დიადი მითი სიმბოლოების ენით ზუსტად გამოხატავს ღრმად მიმალულ სიმართლეს ადამიანის შესახებ. ამავე დროს, სიმართლე რჩება მხოლოდ ფანტაზიად, თუკი შეუძლებელია მისი ხელახლა აღმოჩენა და დღევანდელობასთან მისადაგება“.<sup>1</sup> მაგრამ გაერთიანებული თეატრალური სივრცე რის მაქნისია, თუკი არ გამოინახება თემა, რომელიც გააერთიანებს მსახიობს და მაყურებელს. ამით აიხსნება ბრუკის გამუდმებული სწრაფვა აქტუალური პრობლემებისაკენ, სფეროს განურჩევლად, იქნება ეს სოციალური, მორალური თუ პოლიტიკური.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბრუკს არასდროს დაუყვია თემები საზოგადოებრივი სფეროების მიხედვით. მისი ძიებანი სადადგმო თემის სფეროში, ერთდროულად შეიცავდა ყველა საზოგადოებრივ თუ ადამიანურ დანაშრევს. თეატრალური მეტაენის ძიებაც ამით იყო გაპირობებული. მაგრამ ეს არცთუ ისე იოლი აღმოჩნდა, რასაც თავად აღიარებდა. ვერაფრით შეძლო ეპოვნა ამაღლვებელი თანამედროვე თემა, რადგან სიტუაციები, რომლებსაც ყოველწამიერად აწყდებოდა,

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с. 345

იშვიათად გამოირჩეოდა სიახლით. ამისდა მიუხედავად, დღეს, გვაქვს ახალი მითოლოგია. მეცნიერება იკვლევს იმავე მარადიულ მითებს სიმბოლოების ახალი ენის დახმარებით. და ამიტომაც ბრუკი ჩაიძირა კვანტური ფიზიკის საინტერესო სამყაროში...

„დასაწყისში კვანტების სამყარო მეჩვენებოდა ისეთივე ამაღელვებლად, როგორც ინდოეთის მითები. მაგრამ სულ მალე იძულებული გავხდი გამოგტყდომოდი ჩემს თავს, რომ ფიზიკოსები იშვიათად არიან ისეთი არაჩვეულებრივები, როგორც მათი გამოგონებებია...“.<sup>1</sup>

ბრუკი ხაზგასმით გამოყოფს თეატრის, როგორც ადამიანთა სულისკვეთების წარმმართველის, უმნიშვნელოვანეს მისიას. არასდროს კმაყოფილდება ახალი ფორმის მიგნებით, ან პიესაში ახალი შინაარსის აღმოჩენით. შემოქმედების ყოველ ეტაპზე მისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს პოზიტიურ ძალას, ამაღლების პოტენციალს, რასაც ასეთი დიდი ოდენობით შეიცავს თეატრი. ამიტომ საკვანძოდ გვეჩვენება მისი შემდეგი სიტყვები: „შიმშილი, ძალადობა, უაზრო სისასტიკე, ყოველგვარი დანაშაულებანი – ეს ყველაფერი იქცა ჩვენი ცხოვრების მეგზურად. **თეატრს შესწევს უნარი შეაღწიოს შიშისა და სასოწარკვეთილების ყველაზე ბნელ შრეებში იმ ერთადერთი მიზნით, რათა დაადასტუროს, რომ ზუსტად ახლა, არც მანამდე და არც შემდგომ, არამედ სწორედ ამ მომენტში, სიბნელეში კიაფობს სინათლე**“.<sup>2</sup> და ბრუკი კვლავ უბრუნდება ჭეშმარიტებასთან უშუალო შერწყმის, უშუალო განცდის მარადიულ საკითხს და სწორედ ამაში ხედავს თეატრალური გამოცანის ამოხსნის გზებს: „შესანიშნავ ადამიანებთან შეხვედრებმა შემძინა ერთი მტკიცე რწმენა: ხარისხი, ეს რეალური რამაა და მას აქვს წყარო, [...] ამ უსახელო ფასეულობას შესაძლებელია უდალატოს რელიგიამ და ფილოსოფიამ [...] და მაინც, ფარული წყარო არ შრება. ხარისხი წმიდათაწმიდაა, მაგრამ იგი მუდმივად იმყოფება საფრთხეში“.<sup>3</sup>

ამ სიტყვებიდანაც ნათლად ჩანს, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს პიტერ ბრუკი ხელოვანის სულში მიმდინარე პროცესებს, „ფარულ წყაროს“, საიდანაც

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г. с. 346

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 352

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 353

უნდა წამოვიდეს რელიგიის ტოლფასი მსახურება. და სწორედ ეს მსახურება წარმოადგენს მისი რეჟისორული მრწამსის მთავარ ღერძს.

რიტმის აღიარება თეატრალური ქმედების სათავედ, ყოველწამიერების შექმნა სცენაზე დევიზით „აქვე და ახლავე“, სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვა სივრცის გაერთიანება – აი, რას მიიხნევდა ბრუკი მოწყენილობის მონსტრის დამარცხების იარაღად. კოლექტიური თანაშემოქმედება, სადაც ერთი სულისკვეთებით არიან გამსჭვალულნი რეჟისორი, სცენოგრაფი, მუსიკოსი და მსახიობები, მოვლენათა და პერსონაჟთა სულიერ წიაღში შეღწევა – აი, რა ქმნის, ბრუკის აზრით, დრამატულ მუხტს.

მოდერნისტული და ფსიქოლოგიური თეატრის სინთეზი, მიხედვრა და არა ანალიზი – აი, რა წარმოშობს, ბრუკის ღრმა რწმენით, ადამიანებზე უხილავი ზემოქმედების ფაქტორებს.

ასე იბადება პიტერ ბრუკის მეტათეატრი.



## თავი 2.

### ბრუკი და შექსპირი

პიტერ ბრუკის რეჟისორულ ძიებებზე საუბრისას, ვერაფრით ავუვლით გვერდს შექსპირის დრამატურგიას. მეტიც – „შექსპირი ბრუკის სამყაროს ცენტრია. კულტურისა და თეატრის ისტორიის შრეებში ჩადრმავეებისა და მომავლის განჭვრეტისაკენ მიმართული მისი გონება ისევ და ისევ შექსპირს უბრუნდება, რადგან მასში ბრუკი ხედავს არა მარტო უდიდეს პოეტსა და მოაზროვნეს, არამედ თავისი თეატრის იდეალს“.<sup>1</sup> ამიტომაც მიმართავს ასე ხშირად შექსპირს. „შეცდომათა კომედია“, „კორონალოსი“, „ზამთრის ზღაპარი“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „მეთორმეტე ღამე“, „მაკბეტი“, „ქარიშხალი“ (2-ჯერ), „რომეო და ჯულიეტა“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (2-ჯერ), „სიყვარულის ამო ცდანი“, „ტიტუს ანდრონიკუსი“, „ანტონიუსი და კლეოპატრა“, „ჰამლეტი“ (2-ჯერ), „კბილი კბილის წილ“ (2-ჯერ), „მეფე ღირი“ (კინოვერსია 1970-1971 წელს), „ტიმონ ათენელი“, ეს ის სპექტაკლებია, რომლებიც ბრუკმა სხვადასხვა დროს დადგა.

იმ ფაქტს თუ გავითვალისწინებთ, რომ ბრუკს 90-მდე სპექტაკლი აქვს დადგმული, მათი 1/3 კი შექსპირის პიესების მიხედვითაა განხორციელებული, ძნელი მისახვედრი არ არის, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რეჟისორისთვის ამ დრამატურგის ნაწარმოებების ამოხსნას, მაცურებლისთვის პიესების ახალი ვერსიების მიწოდებას. იმის გასარკვევად, თუ რატომ უბრუნდებოდა ბრუკი კვლავ და კვლავ შექსპირს, ვფიქრობ, მიზანშეწონილია მიმოვიხილოთ, თუ რა ხდებოდა ინგლისურ თეატრში 40-იან წლებამდე.

ცნობილია, რომ XX საუკუნის დასაწყისში, პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, ინგლისურმა თეატრმა ზურგი აქცია საკუთარ დრამატურგს. შექსპირის დადგმა ცუდ ტონადაც კი ითვლებოდა, ანუ შექსპირთან მიბრუნება არამოდურად, წამკებიანად მოიაზრებოდა.

---

<sup>1</sup> ნოდარ გურაბანიძე, პიტერ ბრუკის სიბრძნე და პარადოქსები, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1/2004წ. გვ. 75

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ თეატრში მაყურებლის ახალი თაობა მოვიდა, – საქმიანი, სპორტული, ტექნიკური პროგრესის თაყვანისმცემელი, ცინიზმით, ურწმუნობითა და ჰედონიზმით შეპყრობილი. მისი კერპი გართობა გახლდათ, ხოლო ყოველივე ტრადიციულ-ვიქტორიანული – ირონიისა და გაკიცხვის საგანი. რა თქმა უნდა, ასეთი მაყურებლისთვის შექსპირი ერთი მომტირალი და ყალბი დრამატურგი იყო, რომელსაც მოიხსენებდნენ როგორც „ham” - ანუ ყალბი და გაბღენძილი. ეს გახლდათ ყველაზე დიდი სალანძღავი სიტყვა 20-იან წლებში.

„საქმიან“ ახალგაზრდობას, რომელიც ხაზს უსვამდა ზიზღს „კეთილი, მოხუცი, ინგლისისადმი“, სურდა, რომ მასში მსოფლიო მოქალაქე დაენახა, თანაც ახლად დაბადებული მსოფლიოსი. მათი იდეოლოგიები აღნიშნავდნენ, რომ დროა, ბოლოს და ბოლოს, დასრულდეს ინგლისელების ნაციონალური კონსერვატიზმი და კუნძულებთან ტრადიციული აზროვნება. თუმცა, აქ თავს ერთი პარადოქსი იჩენდა: ისინი აპროტესტებდნენ დრომოჭმულს და ისევ და ისევ უბრუნდებოდნენ ტრადიციულს. ასე მაგალითად, – XIX საუკუნეში უილიამ უიჩერლის, უილიამ კონგრივის, ჯორჯ ფარკერის პიესები თითქმის არ იდგმებოდა. ეს პიესები ვიქტორიანელი კრიტიკოსების აღშფოთებას იწვევდა. ოციანი წლების თეატრმა კი ამ ანტიპურიტანულ ჰედონიზმში, ხმაურიან მხიარულებაში, სარკაზმით გაჟღენთილ გონებამახვილობაში საკუთარ ეპოქასთან იდენტურობა აღმოაჩინა. ჰ. კარტერი ამის შესახებ თავის წიგნში – „ახალი სული ევროპულ თეატრში“ წერდა: „თანამედროვეობის დაუდგარი, შეუჩერებელი მოძრაობისა და რესტავრაციის ეპოქის გარკვეულმა მსგავსებამ ამ ეპოქის დრამას აღიარება დაუბრუნა“.<sup>1</sup>

ასე რომ ინგლისში, XX საუკუნის დასაწყისში, პაროდია და ბუფონადა წამყვანი ჟანრული მიმდინარეობა ხდება. ამ ფონზე ეგვიპტოლოგ ტერენსი გრეის, რეფორმატორ ნაიჯენტ მონკის (რომლისთვისაც ელისაბედის ეპოქის თეატრის განახლება უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე შექსპირის პიესების ამოცნობა) მცდელობა, დაებრუნებინათ შექსპირი სცენაზე, უსუსური იყო. თუმცა, მათ ენთუზიაზმს, კლასიკოსი გაეხადათ თანამედროვე თეატრალური პროცესის მონაწილე, უკვალოდ არ ჩაუვლია: – დაგროვილი გამოცდილება უკვალოდ არ ქრება –

<sup>1</sup> Carter H. The new spirit in European theatre 1914-1924. Ernest Benn Limited, 1925, p.68

თეატრშიც კი. გრეის, მონკის, ეილიფის ძალისხმევა მით უფრო იზრდებოდა, რაც უფრო უმნიშვნელო ხდებოდა ჰედონისტების მანიფესტი. ოციანი წლების ექსპერიმენტებმა XX საუკუნის შუა წლებში, ინგლისური თეატრის ისტორია კიდევ ერთხელ შემოაბრუნეს. მათ მემკვიდრედ პიტერ ბრუკის თაობა იქცა.

1962 წელს ბირმინგემის თეატრის მსახიობი ჯონ გარისონი წერდა: „იმ მრავალრიცხოვანი რეჟისორებიდან, რომლებთანაც მომიწია თანამშრომლობა, ეილიფი და ბრუკი უდაოდ გენიალურები იყვნენ. ორი თაობა აშორებდათ ერთმანეთისგან, მაგრამ თითოეული მსახიობი ენდობოდა, რადგანაც გრძნობდნენ, რომ ნებისმიერი მათი ნოვაცია მუდმივად ემყარებოდა ტექსტზე რეაქციას“.<sup>1</sup> მსახიობი საუბრობს ეილიფის უნარზე – წაიკითხოს კლასიკური პიესა ისე, თითქოს, ის რეჟისორია, ვინც მის დადგმას პირველად ახორციელებს. სწორედ ეს აერთიანებს ეილიფს და ბრუკს – ადამიანებს, რომლებსაც, ალბათ, ერთმანეთი არც უნახავთ.

1945-1946 წლების თეატრალურ სეზონზე პიტერ ბრუკმა შექსპირის მემორიალურ თეატრში „სტრეტფორდ-ონ-ეივონში“ ცხრა სპექტაკლი დადგა. მათ შორის, შექსპირის „სიყვარულის ამო ცდანი“ და „მეფე ჯონი“. როგორც ბრუკის მოგონებებიდან ირკვევა, შექსპირის პიესებიდან პირველად მას „კორიოლანუსის“ დადგმა სურდა, მაგრამ არჩევანი პიესაზე „სიყვარულის ამო ცდანი“ გააკეთა. თავის წიგნში „მოუხელთებელი წერტილი“ იგი წერს: „შექსპირის პირველი პიესა, რომელიც დავდგი, იყო „სიყვარულის ამო ცდანი“. მაშინ ვგრძნობდი და მჯეროდა, რომ რეჟისორის პირდაპირი ფუნქცია – პიესის საკუთარ ხედვასა და ამ დანახულის გამოხატვაში მდგომარეობდა. ვფიქრობდი, რომ ეს იყო რეჟისორის მისია. იმ დროს ვიყავი 19 თუ 20 წლის“.<sup>2</sup> სწორედ, ასეთი მიდგომით, 1945 წლიდან იწყება პიტერ ბრუკის შექსპირული დადგმების ისტორია. შექსპირი ბრუკისთვის საკუთარი იდეების განხორციელების საშუალება გახდა.

XX საუკუნის 40-იან წლებში ბრუკის ავანგარდულმა სპექტაკლმა „რომეო და ჯულიეტამ“ დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია იმდროინდელ თეატრალურებაში. ბრუკმა ეს სპექტაკლი 1947 წელს „შექსპირის სამეფო თეატრში“ განახორციელა. ეს იყო

<sup>1</sup> Trewin J.C. The Birmingham Repertory Theatre. 1963, p. 134

<sup>2</sup> Brook P. The Shifting Point. Methuen Drama. 1988 p.78

ნამდვილი სენსაცია ბრიტანეთის თეატრალურ წრეებში. სპექტაკლი დიდი დავისა და ცხარე კამათის საგანი გახდა ბრიტანელი კრიტიკოსებისთვის. პიტერ ბრუკი შექმნილ სიტუაციაზე წერდა: „თუ ჩემს „რომეო და ჯულიეტას“ არაფერი მოუტანია, ბოლოს და ბოლოს, დავა, აზრთა სხვაობა ხომ მაინც გამოიწვია, რაც თავისთავად კარგი რამ არის. ბოლო დროს თეატრმა ნაწილობრივ ფერი იცვალა. მაკრიტიკებენ ნოვატორული იდეისათვის. მნიშვნელოვანია, რომ 1946-ში ვცდილობდით გადაგვეხვია შექსპირის დადგმის მიღებული ნორმებიდან. ექსპერიმენტმა გამოიწვია აზრთა სხვაობა, რაც ჩვენთვის უკვე წარმატებაა“.<sup>1</sup> ბრუკმა სასიყვარულო სამკუთხედსა და სენტიმენტალურ ენებათა ჭიდილს ამჯობინა სხვა ისტორიის გადმოცემა, – მან განსხვავებული ენერგეტიკული მუხტი შესძინა სპექტაკლს, წამოწია რა წინა პლანზე ადამიანთა ძალადობრივი, დაუნდობელი, აგრესიული, დამანგრეველი ბუნება. „სწორედ აზროვნების მასშტაბი აახლოებს ბრუკის თეატრს შექსპირის თეატრთან“.<sup>2</sup>

XX საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოს პიტერ ჰოლის ინიციატივით შეიქმნა თეატრის ხელმძღვანელობის სამკაცციანი ჯგუფი, რომელშიც მის გარდა პიტერ ბრუკი და მიშელ სენ-დენიც შედიოდნენ. ახალგაზრდებმა გადაწყვიტეს თეატრის რეპერტუარის გამოცოცხლება. რაც მთავარია, ბრუკმა მიზნად დაისახა შექსპირის პიესების ახალი ვერსიების შექმნა, ისეთი შექსპირის მიტანა მაყურებლამდე, რომელიც ჯერ არ ენახათ. მანამდე ბარი ჯექსონს ჰქონდა შექსპირის „გაახალგაზრდავების“ მცდელობა, მაგრამ თეატრიდან წასვლის გამო, ვერ მოახერხა. პიტერ ჰოლისა და მისი მეგობრების ამოცანა კი შექსპირის და მთლიანად თეატრის გაცოცხლება იყო. მათ სურდათ ბრიტანული თეატრის ლეთარგიული ძილიდან გამოყვანა. აი რა თქვა ბრუკმა ამის შესახებ 1988 წელს, როცა ის თბილისს სტუმრობდა: – „ჩემი მუშაობის დასაწყისში ხშირად დავდიოდი ლონდონის თეატრებში და რასაც სცენაზე ვუყურებდი, ყველაფერი მკვდარი მეჩვენებოდა... ამგვარად, უპირველესი მიზანი, რაც მე თეატრში დავისახე, ის იყო, რომ როგორმე გამეცოცხლებინა იგი“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Brook P. The Shifting Point. Methuen Drama. 1988 p.71

<sup>2</sup> ნოდარ გურაბანიძე, პიტერ ბრუკის სიბრძნე და პარადოქსები, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1/2004წ. გვ. 74

<sup>3</sup> იხ.: ჟურნალი „სახტოთა ხელოვნება“, 1989 წ. № 10, გვ. 58

1961 წელს შექსპირის მემორიალურ თეატრს სამეფო თეატრი დაერქვა. ის ნაციონალურ თეატრად გამოცხადდა. ახალ თეატრს ახალი მიმართულება, ცხოვრების ახლებური ხედვა უნდა ჰქონოდა. დაიდგა „მეფე ლირი“, რომელშიც აისახა მისი პროგრამა, პლატფორმა და მიმართულება. სწორედ „ლირის“ შემდეგ იქცა ბრუკი მსოფლიო მასშტაბის რეჟისორად.

ბრუკის „ლირში“ არ არიან მართლები და დამნაშავეები. აქ, საკუთარი თვალსაზრისიდან გამომდინარე, თითოეული მათგანი მართალიც არის და დამნაშავეც, ვინაიდან თავისი წილი ბოროტება თავადაც მოიტანა სამყაროში. ამ სპექტაკლში საქმე მართლაც გვაქვს „მორალურ ნეიტრალიტეტთან“. თუმცა, არ განსჯის რა გმირებს, ბრუკი უფრო მკაცრი და დაუნდობელი მსაჯული ხდება მთლიანად იმ სამყაროსი, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ.

ამასთან, ბრუკი ხაზგასმით მიუთითებს დროის ფაქტორზეც: „მეგონა, შექსპირის განხორციელებას 14 კვირაში შეეძლებოდა, მაგრამ შევცდი, – სინდისიც მაწუხებდა მსახიობების წინაშე, რომ ეს დრო ვერ ვიკმარეთ, ამიტომ 14 კვირას კიდევ 2 თვე დავამატეთ“.<sup>1</sup>

„მეფე ლირის“ დადგმისას პიტერ ბრუკი ატარებდა გარკვეულ მოსამზადებელ სამუშაოებს. შემუშავდა კონცეფცია: თუკი პ. ბრუკი „რომეო და ჯულიეტას“ და შექსპირის სხვა პიესების განხორციელებისას მთლიანად ეყრდნობოდა ემოციას, „მეფე ლირის“ შემთხვევაში, მან თავს უფლება არ მისცა, მხოლოდ ემოციით ემოქმედა... გარდა იმისა, რომ დიდხანს ფიქრობდა პიესის განხორციელების გზებსა და ფორმაზე, დიდხანს ეძებდა ლირის როლის შემსრულებელსაც. „ლირის“ დადგმისას, 1962 წელს ერთ-ერთი ჟურნალისტის მიცემულ ინტერვიუში წერდა: „საუკუნეების განმავლობაში შექსპირის ჩვენეულ პრაქტიკულ გაგებას ეწინააღმდეგებოდა ცრუ შეხედულება, რომ შექსპირი იყო მწერალი, რომელიც არაბუნებრივ ნაწვალვებ სიუჟეტს, – ფაბულას აღამაზებდა თავისი გენით. დიდი ხნის განმავლობაში შექსპირს განვიხილავდით ერთი მხრივ, მოთხრობას მოქმედი გმირების გარეშე და ლექსს მისი ფილოსოფიური ღირებულების გარეშე. დღეს ჩვენ ვამჩნევთ, რომ შექსპირმა შექმნა სტილი,

---

<sup>1</sup> Brook P. The Shifting Point. Methuen Drama. 1988 p. 89

რომელმაც წინ გაუსწრო მანამდე, ან შემდგომ არსებულ სტილს, რამაც საშუალება მისცა, მეტად შემჭიდროებულ დროში, შეექმნა ცხოვრების რეალისტური იმიჯი“.<sup>1</sup>

ბრიტანულ თეატრში ბრუკის „მეფე ლირის“ დადგმას შექსპირის ტექსტების ადაპტაციის პროცესი დაემთხვა. ამ მნიშვნელოვანი მოვლენის ინიციატორი და უშუალო შემსრულებელი ბრიტანელი რეჟისორი ჩარლზ მაროვიჩი იყო, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა შექსპირის ტექსტების სცენურ ინტერპრეტაციებში. სწორედ მან მოახერხა შექსპირის ტრაგედიების გადატანა პროზაში, რომელთა უმრავლესობა ბრიტანულ სცენაზე დასადგმელად მზადდებოდა.

ბრუკის რადიკალური ხედვა „მეფე ლირის“ სცენურ ინტერპრეტაციაში გამოიხატებოდა არა მხოლოდ ტრაგედიის ახლებურ კონცეპტუალურ გააზრებაში, არამედ ფორმასა და სპექტაკლის ვიზუალურ-სანახაობრივ გადაწყვეტაშიც. ბრუკი წერდა: „ახალ დადგმებში ჩვენ უარი უნდა ვთქვათ დეკორაციებსა და ყველაფერ იმაზე, რაც ასე სასიცოცხლო იყო ომისშემდგომი სტრატეგორდის რენესანსისათვის – რომანტიკაზე, ფანტაზიაზე, დეკორაციებზე... მაშინ, ეს საჭირო იყო იმისათვის, რომ შეგუებოდნენ კარგად გაცვეთილ და მოსაწყენ ტექსტებს. ახლა ჩვენ უნდა შევხედოთ, როგორც ხილულ, ისე უხილავ ცხოველუნარიანობას. გარეგნული ბრწყინვალება შეიძლება იყოს ამადლელებელი, მაგრამ მას ცოტა რამ აქვს საერთო რეალურ ცხოვრებასთან, მასში დევს მარადიული თემები, რიტუალები, კონფლიქტები, რომლებიც დღესაც ღირებულია. შექსპირის მნიშვნელოვნება არის „რეალური“ და თანამედროვე“.<sup>2</sup>

ბრუკის მეთოდოლოგია და შემოქმედებითი ტექნიკა შექსპირის გმირების შემსრულებლებს აიძულებდა ელაპარაკათ რეჟისორის თეატრალური ენის საშუალებით. ბრუკის აზრით, თანამედროვე თეატრი მიდიოდა ღია სცენისკენ, მასაც თავისებურად უნდა ეპასუხა დროის მოთხოვნებზე, ამიტომაც ლექსის სანაცვლოდ იყენებდა მოქმედებას და რაც მთავარია, არ კარგავდა სიტყვის ძალას. ბრუკი შეეცადა სინთეზში მოეყვანა აბსურდის თეატრის, ეპიკური თეატრისა და ნატურალისტური თეატრის მიღწევები. „მეფე ლირის“ დადგმისას ბრუკი დროის

<sup>1</sup> Brook P. The Shifting Point. Methuen Drama. 1988 p 84

<sup>2</sup> Brook Peter. The Shifting Point. Methuen Drama. 1988 p. 85

მოთხოვნებს ითვალისწინებდა. იგი წერდა: „ნახვამდის დახატული დეკორაციები, შუა საუკუნეების ფარდავ, ეპოქის მუსიკავ. ამის სანაცვლოდ ჩვენს ჰამლეტს ვისკით სავსე ჭიქა ეჭირა, კორიოლანს – ფაშისტების ფორმა ეცვა, პოლონიუსი წოწოლა ცილინდრს იხურავდა, გონწართმეული რომეო და ჯულიეტა კი იატაკზე იგრიხებოდნენ. ყველა სიახლეს: მიუზიკ-პოლის, ღამის კლუბების, კინემატოგრაფიის ესთეტიკას ესაღმებოდნენ. პიესებიდან ჩვენ მტვერი გამოვბერტყეთ. სპექტაკლები ხალხს აღანთებდა და ყველაზე სასწაულებრივ გამოსტომებს კი იმით გამართლებდით, რომ წიგნში პიესა ხელუხლებელი რჩებოდა“.<sup>1</sup> თანდათან, შექსპირის პიესები თანამედროვე რეალობის გამომხატველად იქცნენ. „ჩვენი საფიქრალი – პოლიტიკა, ჰომოსექსუალიზმი, ძალადობა, ფაშიზმი, კოლონიალიზმი, ფსიქონალიზი – განაპირობებდნენ ჩვენს რეჟისორულ ექსპლიკაციებს და „ახალ ფორმებს“. ზოგჯერ ეს შოკს იწვევდა, ხანდახან კი საინტერესო სახეებს წარმოქმნიდა. დღეს კი, „თანამედროვე უღერადობის“ პოენის ცდები უფრო და უფრო ავტომატური ხდება და საბოლოო ჯამში, წარმოქმნის ახალ შტამპებსა და სტრუქტურებს. პრობლემა ისიცაა, რომ უკვე აღარ არის „ტრადიცია“, რომლის მოყოლაც შეიძლებოდა“;<sup>2</sup> – 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 ტექსტზე და დიალოგების ფსიქოლოგიურად აგებაზე გაკეთდა. სწორედ „მეფე ლირში“ გამოიკვეთა ბრუკისეული „ცარიელი სივრცის“ ძირითადი კონტურები, როცა რეჟისორმა მთლიანად უარი თქვა დეკორაციაზე. ამ გადაწყვეტილებამ კი ბრუკი თავისთავად მიიყვანა ახალ ფორმამდე.

ბრუკის კიდევ ერთი ნოვაციაა ისიც, რომ მან უარყო შექსპირის ტრადიციების XIX საუკუნის ადაპტირებული ტექსტები. პიესების ეს ვერსიები XX საუკუნის II ნახევრამდე სისტემატურად იდგმებოდა ევროპის თეატრებში. მიუხედავად იმისა, რომ

---

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

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 81

XIX საუკუნე შექსპირის ტექსტების ადაპტაციის „ოქროს ხანად“ არის მიხნეული, რეჟისორმა უარი თქვა კლასიკურ ვარიანტზე. რადგან ბრუკის თეატრი ეფუძნებოდა ცხოვრების რეალისტური ასახვის მხატვრულ პრინციპებს, ტექსტიც მაქსიმალურად უნდა ყოფილიყო მიახლოებული თანამედროვე სალიტერატურო ენასთან.

პიტერ ბრუკის ნოვაციებმა მაყურებელი გააოცა, მაგრამ დაარწმუნა. მაყურებელს აოცებდა ის, რომ ღირი ძლიერი იყო და არა სუსტი. ისიც, რომ მეფე არ არის პათეტიკური, სენტიმენტალური, არამედ იგი ჯიუტი, მტკიცე, და ძლევამოსილია, თანაც ხშირად შემცდარი. მაყურებელი აღმოაჩენდა იმასაც, რომ რეგანა და გონერილა ბოროტმოქმედნი კი არა, არამედ ჩვეულებრივი ქალები არიან – დადებითი და უარყოფითი თვისებებით, რომლებიც დიახაც იღებენ უსამართლო გადაწყვეტილებებს, მაგრამ მაინც პოულობენ ნათელ და გულწრფელ ახსნას „პატარა ინციდენტებისთვის“... „მაყურებელს აკვირებს პერსონაჟების თვისებების განსხვავებულობა, რომლებიც თან სდევდა ჩვენ დადგმას, რადგანაც მაყურებელი მიჩვეულია, რომ ეს პიესა მხოლოდ ღირის შესახებ არის. ჩვენ დადგმაში კი, ისინი უყურებენ ედმუნდის, ედგარის, გლოსტერის და სხვათა ამბავს“.<sup>1</sup>

ლიტერატურული ტექსტისადმი ასეთმა მიდგომამ კრიტიკოსთა რეაქციაც გამოიწვია: – მათი უმეტესობა ფიქრობდა, რომ ტექსტების ნაწილი რეჟისორის ფანტაზიის ნაყოფი იყო, რაც, ბუნებრივია, სიმართლეს არ შეეფერებოდა. ცნობილია ისიც, რომ ბრუკმა პიესაზე მუშაობის დროს მოიძია შექსპირის „მეფე ღირის“ სხვადასხვა ხელნაწერთა რედაქცია, რომლებზე დაყრდნობითაც შესაძლებელი გახდა მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებისთვის მნიშვნელოვანი ფუნქციის მინიჭება. პიესის ტექსტუალური 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. პ. ბრუკისთვის კი ეს მიუღებელი იყო, ამიტომაც, თავად შეეცადა ტექსტის ადაპტაციას და მიიღო გაცილებით მომგებიანი შედეგი, ვიდრე ის წარმოიდგენდა. ცნობილია, რომ ადაპტაციის დროს ტექსტის შემცირება-შეკრეჭა

<sup>1</sup> ბრუკი პ. სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1995წ., №4-5-6. გვ. 108



გარდაუვალია, ბრუკმა კი სახელდასხლოდ მოიძია პიესის სხვადასხვა რედაქცია და სწორედ მათზე დაყრდნობით შექმნა პიესის ახლებური, ადაპტირებული, პროზად ქცეული რედაქცია, რომელიც გაცილებით სრული და შექსპირის ორიგინალთან მიახლოებული იყო, ვიდრე მანამდე არსებული სარეჟისორო ექსპლიკაციები. მაგრამ ბრუკის წინაშე იდგა უდიდესი პრობლემა – ურთულესი ლიტერატურული ნაწარმოების სცენური განხორციელება, პიესისა, რომელზედაც ჩარლზ სემზს აქვს დაწერილი, რომ „მეფე ლირის“ სცენაზე თამაში შეუძლებელია. ბრუკი დიდხანს ფიქრობდა, როგორი უნდა ყოფილიყო მისი სპექტაკლი – სანახაობრივი, თუ მთლიანად ტექსტზე დაფუძნებული და მოსასმენი. ბრუკისავე თქმით – „რეჟისორი თავდაჯერებულობას გრძნობს მაშინ, როცა ლიტერატურული წყარო ცუდად არის დაწერილი, ან მოსაწყენია. აი, აქ ყველას აქვს თავისუფლება, გამოიგონოს ველოსიპედი და ა. შ.“<sup>1</sup>

ტრაგედიაში ნაჩვენები იყო უღმერთო სამყარო, სადაც გამოსავალი არ ჩანდა. ეს იყო სპექტაკლი, რომელიც უიმედობის განცდას ტოვებდა მაყურებელში და იქვე, გასაოცარ იმედის ნაპერწკალსაც აღვივებდა. და მაინც, რაში მდგომარეობდა ეს იმედი? – ადამიანის ბუნების სრულ ცოდნაში...

ბრუკი მეტად დაკვირვებული, თეატრის ისტორიის ზედმიწევნით მცოდნე რეჟისორია. მართალია, ინდივიდუალურ გზას ირჩევდა თავისი სპექტაკლების განხორციელებისას, მაგრამ ითვალისწინებდა კიდევ თეატრის ისტორიის გარკვეულ ეტაპებზე წარმოშობილ სირთულეებს, მიღწევებსა და აღმოჩენებს. ბრუკმა მსახიობებთან პირველი შეხვედრისას თქვა: „ეს პიესა მაღალ მთას წააგავს, რომლის მწვერვალისთვის ჯერ არავის მიუღწევია. მწვერვალისკენ მიმავალ გზაზე კი გაბედული ადამიანების სხეულები ყრია, რომლებმაც სცადეს იქამდე მიღწევა. აქ არის ოლივიე, იქ ლოუტონი“.<sup>2</sup>

1955 წლის სამეფო თეატრში დადგმული „მეფე ლირის“ პროგრამაში ჯორჯ პეინი წერდა: „ჩვენ გვინდა ვაჩვენოთ ამ პიესის მარადიულობა არადროული

<sup>1</sup> ბრუკი პ. სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1995წ., №4-5-6. გვ. 83

<sup>2</sup> იქვე: გვ. 87

(მარადული, საუკუნო) კოსტიუმებითა და დეკორაციებით“.<sup>1</sup> – ბრუკი კი პირიქით თვლიდა, მიაჩნდა რომ „მეფე ლირში“ მოქმედება ვითარდება დიდ, ძლიერ (და ამიტომ) რეალისტურ გარემოში, ცოცხალი მსახიობებით.

1964 წელს ჟურნალ „ანგლიაში“ გამოქვეყნდა ინტერვიუ პიტერ ბრუკთან სახელწოდებით „შექსპირი ჩვენ დროში“. იგი ასეთ შეფასებას აძლევს შექსპირის მემკვიდრეობას: „...შექსპირმა შეძლო ის, რაც ვერავინ მოახერხა, ვერც მანამდე და ვერც მის შემდეგ. [...] შექმნა პიესები, რომლებიც გაივლიან ცნობიერების ყველა ეტაპს. ტექნიკურად ამის მიღწევა შესაძლებელი გახდა (და ეს მისი სტილის არსებითი მახასიათებელია) სტილზე უარის თქმით, ტექსტის მოუხეშაობით და საპირისპირო სტილების გამიზნული აღრევით. ამის გაგება არ სურდა ვოლტერს და ამიტომაც მის მცდელობებს „ბარბაროსობა“ უწოდა“.<sup>2</sup> ცხადია, შექსპირის სტილზე ლაპარაკისას, ბრუკი გულისხმობს არა ლიტერატურულ ან თეატრალურ სტილს, არამედ სცენური აზროვნების სტილს, რომელიც აბსოლუტურად თავისუფალია რაიმე შეზღუდვებისაგან. თავად ფაქტი, რომ მისი გმირები ხასიათდებიან ამბივალენტობით და ზოგჯერ პოლივალენტობითაც კი, მეტყველებს იმ მასშტაბზე, რაც საფუძვლად უდევს შექსპირისეულ „ადამიანის კონცეფციას“. და ბრუკი განაგრძობს: „... სწორედ თავისი ამოუხსნელობის წყალობით, ჰამლეტის იერსახე ესოდენ ნათლად და ცოცხლად აგრძელებს ჩვენთან ცხოვრებას საუკუნეების განმავლობაში. ამ საიდუმლოს ინტუიციური შეცნობის შედეგად, დიდი მსახიობი პოულობს გზას ამ იერსახის შექმნისაკენ... [...] მაგრამ ახალბედა, შემფოთებული მსახიობები თავს იმტვრევენ შექსპირისეულ როლებზე, დასახმარებლად იშველიებენ ანალიზსა და სად აზრს იმ დრომდე, ვიდრე საბოლოოდ უარს არ იტყვიან მათზე ბრმა ინტუიციის სასარგებლოდ“.<sup>3</sup>

როგორც მისი სიტყვებიდან ჩანს, ბრუკი ცალსახად უარყოფს ანალიზის მნიშვნელობას შექსპირულ როლებზე მუშაობის პროცესში. მისი აზრით, ასეთი ანალიზის ჩატარება უბრალოდ შეუძლებელია შექსპირული გმირების ზედროულობის, ასოციალურობისა და ზენაციონალობის გამო. ანუ, იგი გვესაუბრება არქექტივის

<sup>1</sup> ბრუკი პ. სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1995წ., №4-5-6. გვ. 87

<sup>2</sup> Брук П. Шекспир в наше время. Журн. «Англия», № 2, 1964г. с. 8

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 12-13

პრობლემაზე თეატრალურ ხელოვნებაში, რომლის წვდომა, ბუნებრივია, მხოლოდ ინტუიციით არის შესაძლებელი.

ბრუკი ასევე კატეგორიულია შექსპირისეულ ენასთან მიმართებაში. მას სჯერა, რომ მხოლოდ პერსონაჟის მნიშვნელობის შეცნობით არის შესაძლებელი შესაბამისი რიტმის, მოძრაობისა და ინტონაციის პოვნა. ამ შემთხვევაშიც უარყოფილია ყოველგვარი ჩარჩოები და ყოველივე დამოკიდებულია მსახიობის ინდივიდუალობაზე. ბრუკი საუბრობს სადადგმო ტექნიკაზეც: „დეკორაცია და კოსტიუმები? როგორ მოვექცეთ მათ? – თუკი აღვადგენთ ელისაბედის დროის დეკორაციებსა და კოსტიუმებს, ისინი თანამედროვე მაყურებელზე ვერ მოახდენენ იმ ეფექტს, რა ზეგავლენაც ქონდათ იმდროინდელ მაყურებელზე“.<sup>1</sup>

აქ იგულისხმება ის მარტივი გარემოება, რომ შექსპირული გმირების მოქმედების დრო და სივრცე, თითქმის ემთხვეოდა იმ ეპოქას, რომელშიც იწერებოდა ეს პიესები. ცხადია, სამუხეუმო სტილი უძღურია მოგვცეს მაყურებელზე ზემოქმედების მაქსიმალური ეფექტი, ანუ ის ეფექტი, რაც შექსპირის პიესებს ჰქონდათ თავის თანამედროვეებზე.

აი, რას წერს ბრუკი შექსპირის პიესებისადმი რეჟისორული მიდგომების შესახებ: „... იგი (რეჟისორი მ. მ.) დაუღალავად უნდა ეძებდეს ფორმას შერჩეული პიესისათვის, უამრავი გზა უნდა მოსინჯოს, გამუდმებით უნდა უკირკიტოს ტექსტს, სანამ არ აღმოაჩენს რაიმეს გამორჩეულად დამახასიათებელს – მოტივს, განწყობას, ან რაიმეს ისეთს, რაც უეჭველად ესადაგება პიესის მთავარ თემას. ეს მან უნდა გამოიყენოს როგორც იმპულსი დეკორაციის, კოსტიუმების, მუსიკის ჟღერადობის შესარჩევად“.<sup>2</sup> ანუ ბრუკი აქაც ინტუიციური დამოკიდებულების მომხრეა, რაც გულისხმობს მასალისადმი მღელვარე, შემოქმედებით მიდგომას. აქაც, ისევე, როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში, ფორმა უნდა დაიბადოს მუშაობის პროცესში. მსახიობის შექსპირულ როლზე მუშაობისა არ იყოს, სხვა გზა მისთვის უბრალოდ არ არსებობს.

შექსპირისადმი ტრადიციული მიდგომის მიმართ კი მისი პოზიცია ასეთია: „მას (რეჟისორს მ. მ.), როგორც შავი ჭირის, ისე უნდა ემინოდეს ტრადიციული გაველენისა:

<sup>1</sup> Брук П. Шекспир в наше время. Журн. «Англия», № 2, 1964г. с. 15

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 17-18

პიესისადმი ამ ყველაზე უხეში უპატივცემულობის გამოვლინებისა, როცა ირჩევენ დადგმის ისეთ მეთოდებს და დეკორაციებს, ხელს უწყობენ ისეთ სამსახიობო ტენდენციებს, რაც ნაცნობია და მისაღებია იმ მოტივით, რომ „შექსპირს ასე დგამენ“. ანუ ბრუკი იმეორებს იმ ცნობილ დებულებას, რომ ტრადიცია კარგად შენახული და გაპატიოსნებული გვამია. ასეთი რადიკალიზმი სულაც არ არის მისი ახირება ან მოდის აყოლა. როგორც ყოველთვის, აქაც არსის ძიებაა ნაგულისხმები და იგი სწორედ ამით არის სრულიად უნიკალური რეჟისორი.

საინტერესო ფაქტია ისიც, რომ ბრუკის აზრით, შექსპირის ყოველი ახალი აღმოჩენა, უკვე თავისთავად იქცევა ისეთ მოვლენად, რომელსაც უნდა ერიდოს რეჟისორი შექსპირზე მუშაობის დროს. ბრუკის ასეთი მაქსიმალიზმი მისივე პრაქტიკით არის გაპირობებული: „რაც ყველაზე მთავარია, დამდგმელმა უნდა გააცნობიეროს, რომ წარმოდგენისადმი დამოკიდებულება მუდმივად იცვლება და ევოლუცია ეძებს ისეთ თანამედროვე შექსპირულ სტილს, რაც სპეციფიკურად ზედმიწევნით შექსპირული იქნება. ამისთვის არსებობს მყარი საფუძვლები. რაც უფრო შორს მივიწვეთ ნამდვილი შექსპირული ფასეულობების ძიებაში, მით უფრო გუახლოვდებით ჩვენ დროს, ვინაიდან თეატრი, რომელსაც ჩვენ ვეძებთ, რომელიც ჩვენ გვესაჭიროება, სხვა არაფერია, თუ არა ადგილობრივი და განახლებული ელისაბედისდროინდელი თეატრი – ისეთი ადგილი, რომელსაც შეეძლო შერევა და გაერთიანება რიტუალურისა და კომიკურის, ეპიკურისა და ყოველდღიურობის, ამაღლებულისა და მიწიერის, დახვეწილისა და ვულგარულის – ანუ ისე, როგორც ეს ცხოვრებაში ხდება“.<sup>1</sup>

შექსპირზე საუბრისას ბრუკი, ცხადია, გულისხმობს მთლიანად მსოფლიო თეატრის კულტურულ მემკვიდრეობას. როგორც ვთქვით, 1962 წელს ბრუკი დგამს შექსპირის „მეფე ლირს“. ლირის როლს პოლ სკოფილდს მიანდობს. პ. სკოფილდის დებიუტი 1944 წელს ბირმინგემში შედგა. მას შემდეგ კლასიკური რეპერტუარის დახვეწილ შემსრულებლად მოიაზრებოდა. ის ტექსტის დეკლამირებას კი არ ახდენდა, არამედ ღრმა, ინელექტუალურ ინტერპრეტაციას სთავაზობდა მაყურებელს, ბრუკი არ შემცდარა. პ. სკოფილდისა და პ. ბრუკის ტანდემი შედგა. მსოფლიო თეატრალურმა

<sup>1</sup> Брук П. Шекспир в наше время. Журн. «Англия», № 2, 1964г. с. 17-18

სცენამ კიდევ ერთი დაუვიწყარი ღირი მიიღო. ეს დადგმა გახდება რეჟისორის პირველი დიდი წარმატება. სწორედ ამ სპექტაკლით ის დაიკავეს მსოფლიო რეჟისურაში საკუთარ ნიშას.

შექსპირის სამყარო ერთი თეატრალური სისტემის ჩარჩოებში ვერ ეტევა, იგივე შეიძლება ითქვას ბრუკზეც, – ისიც არ ემორჩილება არც ერთ თეატრალურ სისტემას (მიუხედავად იმისა, რომ მის სპექტაკლებშიც და ნააზრევშიც მრავალი სტილის და სკოლის სინთეზია მიღწეული). სწორედ ეს არის ბრუკის „ტოტალური თეატრი“.

### თავი 3.

#### ბრუკის თეატრის ტიპოლოგია:

#### ბრუკის შემოქმედებითი პრაქტიკა თეორიულ ჭრილში

პიტერ ბრუკმა თავის ცნობილ წიგნში „ცარიელი სივრცე“ თეატრი სამგვარეობად დაჰყო: **უსიცოცხლო, საკრალური და უხეში**. ერთი შეხედვით, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ მან მსოფლიოში ამჟამად არსებული თეატრების თეორიული სქემა-მოდელი შემოგვთავაზა. სინამდვილეში კი, თუ თვალს გავადევნებთ მის შემოქმედებას დრამატულ თეატრში, დავინახავთ, რომ ეს არის სპექტაკლზე მუშაობის პროგრამა, ერთგვარი მეთოდოლოგია, რომელსაც გვერდს ვერ აუვლის ვერც ერთი რეჟისორი.

თეატრების კლასიფიკაციის მცდელობა სიახლეს არ წარმოადგენს, მაგრამ ბრუკის მიერ დიფერენცირებული თეატრების სახეობები არის არა თეორიული განზოგადება, არამედ პრაქტიკული რეკომენდაციები და ისინი სწორედ ამ კუთხით უნდა განვიხილოთ.

#### § უსიცოცხლო თეატრი

„უსიცოცხლო თეატრზე“ მსჯელობას იგი იწყებს არა მსგავსი თეატრის დახასიათებით (რაც მოსალოდნელი იყო თეორიულ ნაშრომში), არამედ მისი გაცოცხლების საშუალებებზე საუბრით: „ცოცხალ თეატრში ყოველ ახალ დღეს რეპეტიციას ვიწყებთ იმის გასინჯვით, რასაც მივადწიეთ წინა დღეს, რადგან არასდროს ვართ დარწმუნებულნი, რომ უკვე მივედით პიესის ჭეშმარიტ გაგებასთან. არაცოცხალ თეატრში ითვლება, რომ ვიღაცამ ოდესღაც გაიგო და ერთხელ და სამუდამოდ დაამკვიდრა, როგორ უნდა ვითამაშოთ ესა თუ ის კლასიკური პიესა. ასე ვუახლოვდებით საჭირბოროტო პრობლემას, რომელიც საკმაოდ ბუნდოვნად იწოდება სტილის პრობლემად.

ხელოვნების ყველა ნაწარმოებს აქვს თავისი სტილი, სხვაგვარად არც შეიძლება. ყოველ ეპოქასაც აქვს თავისი სტილი. **იმავე წუთში, როცა ჩვენ ვცდილობთ დავაფიქსიროთ ესა თუ ის სტილი, სასიკვდილო განაჩენი გამოგვაქვს ჩვენი თავისათვის“.**<sup>1</sup>

მოყვანილ ციტატაში საგულისხმოა რამდენიმე თეზა, რომლებსაც ერთმანეთთან აქვთ მჭიდრო ურთიერთკავშირი:

1. რეპეტიცია – ეს არის პიესის ჭეშმარიტი გაგების მცდელობა;
2. აუცილებელია ბრძოლა სტერეოტიპების წინააღმდეგ;
3. სტილი მარადცვლადი მოვლენაა.

ეს ყოველივე შესაძლებელია ასე ჩამოვაყალიბოთ: **პიესის ჭეშმარიტი გაგებისკენ სწრაფვა ანგრევს სტერეოტიპებს, რაც იწვევს სტილურ ცვლილებას.**

გარკვეული ბუნდოვანება შეაქვს ბრუკის სიტყვებს – „ხელოვნების ყველა ნაწარმოებს აქვს თავისი სტილი“. მაგრამ ბუნდოვანება მაშინვე ქრება, როცა ჩვენ ამ სიტყვების მიღმა ვიგულისხმებთ პიესის „გრძნობათა ბუნებას“. ჭეშმარიტად, მაღალხარისხოვანი პიესები, პირველყოვლისა, ერთმანეთისგან განსხვავდებიან სწორედ გრძნობათა ბუნებით. მაგრამ გრძნობათა ბუნების დაცვა, ცხადია, არ გულისხმობს სტერეოტიპის შენარჩუნებას, რადგან ყველა ეპოქაში იცვლება დამოკიდებულება ამ „გრძნობათა ბუნების“ მიმართ. პიტერ ბრუკსაც სწორედ ამის თქმა სურს. მას ერთგვარ ტკივილს ანიჭებს ძველ კერპებთან გამოთხოვება, მაგრამ ამას გარდაუვალ პროცესად მიიჩნევს: „რა თქმა უნდა, მშვენიერი ტრადიციის გაქრობა თავისთავად ტრაგედიაა, და მაინც, მე ვგრძნობ, რომ ესოდენ სასტიკი მოპყრობა ეროვნული სიამაყის საგანთან, დაკავშირებულია ცოცხალი თეატრის ბუნებასთან. თეატრი, როგორც ხელოვნება, ყოველთვის თავისი თავის გამანადგურებელია“.<sup>2</sup>

ბრუკს უადრესად მნიშვნელოვნად მიაჩნია რეჟისორის უნარი, იგრძნოს დროის პულსაცია, ცვალებადობის ამპლიტუდა. მისი აზრით, მაყურებლის ესთეტიკური კრიტერიუმები იცვლება მეტისმეტად სწრაფად და რეჟისორი ვალდებულია

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с. 33

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.34

გაითვალისწინოს ცვლილებების დინამიკა. აქ არ არის საუბარი მხოლოდ რეპერტუარის შერჩევაზე. ცვლილებები თანაბრად ვრცელდება სპექტაკლის ყველა კომპონენტზე, – დაწყებული პიესიდან, ვიდრე მსახიობის თმის ვარცხნილობამდე. ცოცხალი თეატრი მას ვერ წარმოუდგენია ამ ვითარებათა გათვალისწინების გარეშე:

„სტრეტფორდში იმაზე გვიხდებოდა ზრუნვა, რომ ჩვენი სპექტაკლები როგორმე დანახარჯების ანაზღაურებამდე არ ჩამოსულიყო სცენიდან და მხოლოდ და მხოლოდ გამოცდილებით ვადგენდით მის სიცოცხლისუნარიანობას; არ ყოფილა დადგმა, ხუთ წელზე მეტი რომ გაეძლოს რეპერტუარში. დროთა განმავლობაში ძველდება არა მხოლოდ ვარცხნილობა, ჩაცმულობა თუ გრიმი, არამედ სპექტაკლის ყველა შემადგენელი ნაწილი – გარკვეული ემოციების გამომხატველი როლის ნახაზი, პლასტიკა, უესტები, მეტყველების მელოდიკა – ყოველივე ამის ფასი გამუდმებით მერყეობს უხილავ საფონდო ბირჟაზე.

ცხოვრება არ დგას ერთ ადგილზე, ცვლილებანი ზემოქმედებენ როგორც მსახიობებზე, ისე მაყურებელზე; სხვა პიესები, ხელოვნების სხვა სახეობები, კინო, ტელევიზია, წვრილმანი ყოველდღიური მოვლენები განუწყვეტლივ გვაიძულებენ ხელახლა გადავწეროთ ისტორია და კორექტივები შევიტანოთ დღევანდელ ჭეშმარიტებებში. [...]

ცოცხალი თეატრი, რომელიც შეეცდება უგულბეღელყოს თუნდაც ისეთი უხამსობა, როგორცაა მოდა, აუცილებლად ჩაკედება.

ნებისმიერი თეატრალური ფორმა, ერთხელ დაბადებული, ბოლოს და ბოლოს კვდება; **ნებისმიერი თეატრალური ფორმა ხელახალ გააზრებას საჭიროებს და მისი ახლებური წაკითხვა აუცილებლად აღიბეჭდება ახალი დროის მოთხოვნით. ამ თვალსაზრისით, თეატრში ყველაფერი შეფარდებითია“<sup>1</sup>.**

თითქოს თავისივე აზრების შეეშინდაო, ბრუკი ცვლადი ღირებულებებიდან კვლავ უბრუნდება უცვლელ სიდიდეებს და აქვე დასძენს: „და მიუხედავად ამისა, ნამდვილი თეატრი არ არის მოდების სახლი; **თეატრში არის პრინციპები, რომლებიც**

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с. 33

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 35



**არასოდეს იცვლება, არის ელემენტები, რომელთაგანაც შედგება ნებისმიერი დრამატული წარმოდგენა“.<sup>2</sup>**

ბრუკი ერთ-ერთი პირველი გამოეხმაურა გასული საუკუნის 60-იან წლებში წარმოშობილ ჰეპენინგის ჟანრს (ინგლ. to happen – შემთხვევითი მდინარება), თეატრალური წარმოდგენის იმ ფორმას, სადაც არ არის გამოყენებული წინასწარ შედგენილი ტექსტი ან რაიმე სახის სხვა პროგრამა. ეს შეიძლება იყოს თეატრალური თხზვა, რომელშიც მონაწილეობენ როგორც მსახიობები, ისე დამსწრე საზოგადოება. მასში შეიძლება ჩართული იყოს ხელოვნების ნებისმიერი დარგი თუ სახეობა და ასევე ნებისმიერი ტექნიკური საშუალებები. ამდენად, სრულიად გასაგებია, რატომ შეარჩია მან ვიეტნამის ომის თემა.

60-იანი წლების II ნახევარში მთელი მსოფლიოს ყურადღება მიპყრობილი იყო ამ პოლიტიკური მოვლენისაკენ. წარსულში, მოხეტიალე მსახიობები გარდაქმნიდნენ თავიანთ გამოსვლებს ყოველ ახალ ადგილას; თანამედროვე დახელოვნებულ დადგმებს არ გააჩნიათ ასეთი მოქნილობა. სწორედ ამიტომ, როცა ისინი თამაშობდნენ „US“ – სპექტაკლ-ჰეპენინგს ვიეტნამის ომზე, რომელიც შეიქმნა შექსპირის სამეფო თეატრის მსახიობთა ჯგუფის საერთო ძალისხმევით, – დასმა უარი თქვა საგასტროლო მიწვევებზე. სპექტაკლები, ყველა დეტალის ჩათვლით, გათვლილი იყო ლონდონელი მაყურებლების იმ წრეზე, რომლებიც ესწრებოდნენ „ოლდვიჩის“ თეატრს 1966 წელს. ამ ექსპერიმენტული დადგმის გამორჩეული ნიშანი ის იყო, რომ მათ არ ქონდათ ტექსტი, მოფიქრებული და დაწერილი დრამატურგის მიერ. მსახიობები დიალოგს უმართავდნენ მაყურებელს, რომლის შედეგად წარმოიშობოდა ის სულიერი ერთობა, რაც შინაარსს სძენდა ყოველ ასეთ შეხვედრას. გამომდინარე ძიებათა პრინციპებიდან და სულისკვეთებიდან, ბუნებრივია, რომ ბრუკი არამც და არამც გვერდს არ აუვლიდა ჰეპენინგის ჟანრს, რადგან აქ ფრთას ისხამდა მაყურებლისა და სცენის გაერთიანების იდეა.

მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ჰეპენინგი არ შეიცავდა თეატრის იმ უდიდეს ფასეულობებს, რაც მოჰყვა კაცობრიობის განვითარებას მხატვრული აზროვნების მიმართულებით. ბრუკისთვის ჰეპენინგი, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა ექსპერიმენტი, უცვლელი თეატრალური სიდიდეების ერთგვარი შემოწმება იყო,

რომლის შემდეგ, თუმცა იგი მიუბრუნდება შედგენილი სიუჟეტისა და ფაბულა-პერსონაჟის თეატრს, მაგრამ უკვე გამდიდრებული ახალი გამოცდილებით. ჰეპენინგი მისთვის ნამდვილად იყო ცოცხალი თეატრის ნიმუში, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავდა შეჩერებას და ძალების კონცენტრირებას წარმოდგენის ამ ფორმაზე.

ბრუკს კარგად ესმის, რომ ცოცხალი თეატრი შეიძლება დაიბადოს ყველგან, ყველა დროში, თუკი შეძლებ იპოვნო მაყურებელთან მჭიდრო დაკავშირების გზები და საშუალებები. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ბრუკის მოსაზრება მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ძიებათა შესახებ. იგი წერს: „...სტანისლავსკის თეატრის სიცოცხლისუნარიანობა მდგომარეობდა იმაში, რომ იგი პასუხობდა საუკეთესო რუსული კლასიკური დრამატურგიის მოთხოვნებს. ეს პიესები თამაშდებოდა ნატურალისტური სკოლის ტრადიციებით. რუსეთში მრავალი წლის განმავლობაში ნატურალისტური სკოლა, მაყურებელი და დრამატურგია იმყოფებოდნენ სრულ ჰარმონიაში“.<sup>1</sup> ეს სიტყვები ნათლად მოწმობს იმას, რომ ბრუკს ღრმად აქვს შემეცნებული თეატრის უმთავრესი პრინციპი – წარმოდგენის მიმართ მაყურებლის შეუნელებელი ინტერესის აღძვრა. ხოლო რა ხერხებით იქნება მიღწეული ეს ინტერესი, ამას მისთვის მნიშვნელობა არა აქვს. **ცოცხალი თეატრი მითხვოს მსხვერპლს და იგი მუდმივად მზადაა გაიღოს ეს მსხვერპლი.**

ცოტა მოგვიანებით ბრუკი უკვე შიფრავს „უსიცოცხლო თეატრის“ ცნებას: „როცა ვამბობთ „უსიცოცხლო“ თეატრი, მხედველობაში არა გვაქვს თეატრი, რომელიც უკვე მოკვდა. ამ ცნების ქვეშ ნაგულისხმებია **შემაწუხებლად აქტიური თეატრი**, რომელიც სწორედ ამ უმისამართო აქტიურობის გამო არის პასიური“.<sup>2</sup>

ეს გამონათქვამები ბადებს რამდენიმე რთულ შეკითხვას. რას ნიშნავს შემაწუხებლად აქტიური თეატრი? იქნებ ისეთ თეატრს, სადაც მოცემულია გამომსახველი საშუალებების კასკადი, თუმცა საბოლოო ჯამში – არაფრისმოქმედი. იქნებ ისეთ თეატრს, სადაც მსახიობები ცდილობენ, რადაც არ უნდა დაუჯდეთ, თავი მოაწონონ მაყურებელს?

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 46

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 76

იქნებ მას მხედველობაში აქვს ისეთი თეატრი, რომელსაც პრეტენზია აქვს იწოდებოდეს აკადემიურად და სწორედ ამ ხაზგასმული აკადემიზმის გამო არის უსიცოცხლო და არაფრისმთქმელი?

„უსიცოცხლო თეატრის“ საილუსტრაციოდ ბრუკს მოყავს მაგალითები საფრანგეთში კლასიკური პიესების დადგმის პრაქტიკიდან: „საფრანგეთში არსებობს კლასიკური ტრადიციის დადგმისადმი ორი მიდგომა. პირველი – ტრადიციულია. იგი მსახიობისაგან მოითხოვს განსაკუთრებულ ხმას, განსაკუთრებულ პლასტიკას, კეთილშობილურ გარეგნობას და საზეიმო, წამდერებით მეტყველებას. მეორე – სხვა არაფერია, თუ არა პირველის მოდუნებულ-მიჩუმათებული ვარიანტი. მედიდური ექსტეზები და მეფური ქცევანი სწრაფად ქრებიან ყოველდღიური ცხოვრებიდან, და ამიტომ ყოველ ახალ თაობას ეს მედიდური პოზები ეჩვენება სიყალბედ და უაზრობად. ეს ყოველივე გაღიზიანებულ და მოუთმენელ ახალგაზრდა მსახიობს უბიძგებს იმისაკენ, რასაც უწოდებენ სიმართლეს. მას სურს, ლექსები წარმოთქვას უფრო ბუნებრივად, სურს, რომ მისი მეტყველება ჩამოჰგავდეს ბუნებრივს, მაგრამ სულ მალე რწმუნდება, რომ მკაცრი კლასიკური ფორმები არ შეესატყვისება მის ხედვას. იძულებულია, წავიდეს დათმობაზე, რის გამოც მის შესრულებას არ გააჩნია აღარც ბუნებრიობა და აღარც გამომწვევი სახიერება, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ ყალბ თეატრალობას“.<sup>1</sup>

და რაში ხედავს ბრუკი გამოსავალს?

მისი დასკვნები საკმარისზე მეტად მკაცრია. იგი თვლის, რომ ასეთი თეატრი მუზეუმის კუთვნილებაა და მისი გაცოცხლების ყველა მცდელობა კრახით დამთავრდება, თუკი კლასიკურ მემკვიდრეობას მთლიანად არ მოვარგებთ მაცურებლის თანამედროვე ხედვას და თანამედროვე სულიერ მოთხოვნილებებს.

თამამად შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ამ თავსატეხის ამოსხნისკენ მივყავართ სიტყვებს: „უმისამართო აქტიურობის გამო არის პასიური“. **მაშასადამე მნიშვნელობა აქვს არა გამომსახველ საშუალებებს, მსახიობის ხელოვნებასა და აკადემიზმს, არამედ აქტიურობის მისამართს, ანუ იმას, თუ რისი გამოხატვა, რისი თქმა სურს თეატრს ამა თუ იმ სპექტაკლით, ამა თუ იმ სტილის გამოყენებით.** და როგორც ეს

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 30

წინა თავში „რეჟისორული მრწამსი“ დავადგინეთ, ბრუკი სრულიადაც არ თვლის, რომ ამის ცოდნა რეჟისორისთვის აუცილებელია სპექტაკლზე მუშაობის დაწყების წინ. პირიქით, ის თვლის, რომ „სათქმელი“ უნდა დაიბადოს მუშაობის პროცესში და სწორედ მაშინ იქნება იგი ქმედითი, სწორედ მაშინ რეჟისორი შთაბერავს პიესას და მთლიანად სპექტაკლს ახალ სიცოცხლეს.

ცხადია, ასეთი დამოკიდებულება სპექტაკლზე მუშაობის მიმართ, უკვე შეიცავს მყარ მეთოდოლოგიურ ნიშნებს.

## § საკრალური თეატრი

თეატრალური სქემა-მოდელის ჩამონათვალში ბრუკმა თეატრის ერთ-ერთ მიმართულებას „საკრალური“ უწოდა. ეს სიტყვა ლათინურია (sacer, sacris) და ნიშნავს წმიდათაწმიდას, რომელიმე რელიგიურ კულტთან დაკავშირებულ მისტიკურ რიტუალს. ცოტა მოგვიანებით იგი გვაწვდის ამ სიტყვის საკუთარ ხედვა-განმარტებას თეატრთან მიმართებაში: „ამ თეატრს საკრალურს ვუწოდებ შემოკლების მიზნით, თორემ მას უნდა ეწოდოს თეატრი, სადაც უხილავი ხდება ხილული. წარმოდგენა, იგივე სცენა – ეს არის ადგილი, სადაც შეიძლება დავინახოთ უხილავი. ეს რწმენა გამჭდარია ჩვენს შეგნებაში. ყველას კარგად გვესმის, რომ გრძნობათა ხუთ ორგანოს არ ძალუძს აღიქვას არსებობა მთელი მოცულობით. და ერთ-ერთი ყველაზე დამარწმუნებელი განმარტება ხელოვნების სხვადასხვა სახეობის არსებობისა სწორედ ის არის, რომ მათ შეუძლიათ გამოავლინონ ისეთი სტრუქტურები, რომელთა გააზრება შეგვიძლია მხოლოდ რიტმის ან ფორმის მიხედვით. [...]”<sup>1</sup>

ეს სიტყვები ნათლად მოწმობს იმას, რომ ბრუკი თეატრს ანიჭებს მისტიკურ მნიშვნელობას. იგი პირდაპირ არ ამბობს, რომ თეატრმა უნდა იმოქმედოს მაყურებლის არაცნობიერზე. არც იმას ამბობს, რომ თეატრმა მაყურებელი უნდა დააკავშიროს მიღმიერ სამყაროსთან. „უხილავი ხდება ხილული“ – ამ ფორმულაში უკვე მოცემულია ჩვენ მიერ დასახელებული ორივე ფსიქოლოგიური ეფექტი. არც ის

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 78

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 78

არის შემთხვევითი, რომ სათქმელის გამოკვეთის მიზნით, ბრუკი იქვე იშველიებს მუსიკის მაგალითს: „მიუხედავად პრიმიტიული საშუალებებისა, რომლითაც იქმნება მუსიკა, მისი კონკრეტულობა საშუალებას გვაძლევს ჩავწოდეთ რაღაც აბსტრაქტულს – ჩვენ ვხვდებით, რომ დაუფლების ხელოვნება გარდაქმნის ჩვეულებრივ ადამიანებს და მათ უხეშ ინსტრუმენტებს“.<sup>1</sup>

და ყოველივე ამის შემდეგ, რა როლს ანიჭებს ბრუკი ხელოვანს?

„ჩვენ შეგვიძლია გავაღმერთოთ ღირიჟორის პიროვნება, მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ სინამდვილეში ის კი არ ქმნის მუსიკას, არამედ მუსიკა ქმნის მას: **თუკი იგი შინაგანად თავისუფალია, თუკი მისი სული ღიაა და მომართულია საჭირო ტალღაზე, უხილავი იპყრობს მას და მისი შემწეობით ხელმისაწვდომი ხდება ყოველი ჩვენგანისთვის**“.<sup>2</sup>

ანუ ბრუკი, ფაქტობრივად, იმეორებს ძველისძველ შეხედულებას, რომ ხელოვანი არის მედიუმი და აკავშირებს ჩვეულებრივ ადამიანებს მშვენიერების მიღმიერ სამყაროსთან. და აქვე კვლავ უბრუნდება უსიცოცხლო თეატრის თემას, რადგან მიაჩნია, რომ თეატრის უსიცოცხლობა შედეგია იმისა, რომ მასში არ არის მოცემული სწრაფვა შემოქმედებითი აბსტრაქციისაკენ, ანუ იმისკენ, რასაც ვერც ახსნი და ვერც დაასაბუთებ, მაგრამ სწორედ ეს ელემენტი აცოცხლებს თეატრს. მოწოდებასავით უღერს მისი სიტყვები: „აი ის იდეა, ის ოცნება, რაც თავს დასტრიალებს უსიცოცხლო თეატრის დამსხვრეულ იდეალებს“.<sup>3</sup>

ანუ, მარტივად თუ ვიტყვით, თეატრის გაცოცხლების ერთ-ერთ უმძლავრეს საშუალებად ბრუკს თეატრის საკრალიზაცია მიაჩნია. „თეატრი – უკანასკნელი ფორუმია, სადაც იდეალიზმი კვლავაც რჩება ღია საკითხად; მსოფლიოში მოიძებნება არცთუ ცოტა მაყურებელი, რომლებიც დარწმუნებით იტყვიან, რომ დაინახეს თეატრში უხილავი და მაყურებელთა დარბაზში **ცხოვრობდნენ უფრო სისხლსავსედ, ვიდრე ცხოვრობენ ჩვეულებრივ**“.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 78

<sup>2</sup> იქვე;

<sup>3</sup> იქვე;

<sup>4</sup> იქვე;

აი ეს არის, ბრუკის აზრით, სპექტაკლზე მუშაობის პროცესის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწილი. რეჟისორი უნდა შეეცადოს შექმნას ისეთი წარმოდგენა, სადაც მაყურებელი გადატყორცნილი იქნება სიცოცხლისა და ცხოვრების ეპიცენტრში და შეძლებს გაარღვიოს როგორც ეგოისტური, ისე სოციალური არსებობის მარწუხები.

ბრუკის მთელ ნააზრევში აშკარად გამოსჭვივის ნოსტალგია რიტუალური თეატრის მიმართ. სურს, თეატრს დაუბრუნდეს პირვანდელი მნიშვნელობა, თუმც ცხადად ხედავს კიდევ ამ ამოცანის სირთულეს. იგი თვლის, რომ თანამედროვე თეატრს, თავისი შეზღუდული საშუალებებით, ნაკლებად აქვს შესაძლებლობა გახდეს საკრალური. რა თქმა უნდა, ახლაც, ისევე როგორც წინათ, სპექტაკლებს უნდა ჰქონდეს რიტუალური ხასიათი, მაგრამ თუკი რეჟისორს სურს, რომ თეატრმა გაგვიმდიდროს ცხოვრება, რიტუალმა უნდა შეიძინოს შესატყვისი ფორმები. ამ ფორმების პოვნა რთულია და ვერავითარი კონფერენციები და რევილუციები ვერ დაეხმარება მის მოპოვებაში.

ბრუკი არ ივიწყებს რიტუალური თეატრის აღორძინების გაუბედავ მცდელობებსაც. ის თვლის, რომ შემოქმედთა ერთი ნაწილი ცდილობს შექმნას ახალი რიტუალი მხოლოდ საკუთარ წარმოსახვაზე დაყრდნობით. ბაძავენ რა კერპთაყვანისმცემლური წეს-ჩვეულებების გარეგნულ ფორმებს, მიმართავენ ბაროკოს სტილს, რასაც, სამწუხაროდ, უმატებენ რაიმე საკუთარსაც და ძალიან იშვიათად აღწევენ სასურველ შედეგს. დიდი ხნის უაზრო ძიებისა და უნიათო მიბაძვის შემდგომ, შემოქმედიც და მაყურებელიც დარწმუნდნენ, რომ თვით ცნება „წმიდათაწმიდა თეატრი“ აღარ არსებობს.

ანუ, ბრუკი პირდაპირ აღიარებს თანამედროვე თეატრის უძლურებას ამ ამოცანის წინაშე. თუმცა, ცხადია, არ გამორიცხავს საკრალური თეატრისკენ სწრაფვას. მისთვის სპექტაკლზე მუშაობა წარმოუდგენელია ამ ამოცანასთან შეჭიდების გარეშე. და აქვე იგი გვაწვდის **საკრალური თეატრის კიდევ ერთ უმძლავრეს იარაღს – სიჩუმეს, რომლის შიგნით, ცხადია, განფენილია მისტიკური იდუმალება:** „ჩვენ ვივიწყებთ, რომ თეატრისთვის ხელმისაწვდომია ორი კულმინაცია: საზეიმო, რომელშიც ჩვენ ვიღებთ აქტიურ მონაწილეობას: ვაბაკუნებთ ფეხებს,

ვევირივართ „ბრაგო“, გამაყრუებლად ვუკრავთ ტაშს, და მისი საპირისპირო კულმინაცია – სიჩუმე, მსახიობებთან ერთად განცდილის აღიარებისა და მადლიერების გამოხატულება. ჩვენ მთლიანად დავივიწყეთ სიჩუმე. სიჩუმე გვეუხერხებოდა, ჩვენ მექანიკურად ვუკრავთ ტაშს, რამეთუ არ ვიცით გრძნობის სხვაგვარად გამოხატვა, ჩვენ აზრდაც არ მოგვდის, რომ სიჩუმეც დასაშვებია, რომ სიჩუმეც – ასევე სიხარულია“.<sup>1</sup>

ბრუკი აღიარებს საკრალურ-რიტუალური ქმედების არსებობას ჩვენს სინამდვილეში. არცთუ „თეთრი შურის“ გარეშე, მას მოჰყავს პოპ-მუსიკის ირგვლივ თავშეყრის და მასში მონაწილეობის მაგალითი, როგორც საკრალურ-რიტუალური მემკვიდრეობის ღია და პირდაპირი გაგრძელება: „ჩვენ ვიცით, რა ვაკეთოთ მხოლოდ მაშინ, როცა რიტუალი დაყვანილია ჩვენს გაგებამდე. მთელი პოპ-მუსიკა – ეს არის რიტუალურ ქმედებათა რიგი ჩვენთვის ხელმისაწვდომ დონეზე“.<sup>2</sup> ბრუკი, ბუნებრივია, ეძებს დანაკარგის კომპენსაციის გზებს და ასეთად მას სწორედ უხილავის ხილულად ქცევა ესახება: „ბურჟუაზიულმა მორალმა გაანადგურა საღმრთო ხელოვნების ყველა ფორმა, მაგრამ ამ ჭეშმარიტებას არ ძალუძს თავისთავად გადაჭრას პრობლემა. სისულელე იქნებოდა იმის დაშვება, რომ ზიზღი მდაბიური ნორმებისადმი თეატრში გადაიზარდა ზიზღად საერთოდ თეატრის მიმართ. ამიტომ, ვიდრე ადამიანებს არ დაუკარგავთ სურვილი – იარონ თეატრში, რათა **შევიდნენ პირდაპირ კონტაქტში უხილავთან**, ჩვენ მოვალენი ვართ, კვლავ და კვლავ ვეძიოთ ამის მისაღწევი საშუალებები“.<sup>3</sup>

ბრუკი აშკარად ხედავს, რომ მარტივად გათამაშებულ ტრადიციულ სამკუთხედს – პიესა, მსახიობი, მაყურებელი, – არ ძალუძს ისეთი რთული ამოცანის გადაჭრა, როგორცაა პირდაპირი კონტაქტი უხილავთან. პიესის ილუსტრაციას, ტექსტის თამაშს, თუნდაც ძალზე ოსტატურად შესრულებულს, არ შესწევს უნარი, საკრალურ სიმაღლემდე აიყვანოს წარმოდგენა. ანტონენ არტოს მსგავსად, ისიც თვლის, რომ **თეატრი მკვეთრად უნდა გაემიჯნოს ლიტერატურას და გამონახოს თავისი სპეციფიკური გამომსახველობითი ენა.**

<sup>1</sup>Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 83

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 83

<sup>3</sup> იქვე: გვ. 84

ამასთან დაკავშირებით ანტონენ არტო წერდა: „როგორ მოხდა, რომ თეატრში, ყოველ შემთხვევაში იმ თეატრში, რომელსაც ევროპულს ვუწოდებთ, ან საერთოდ, დასავლურს, ყველაფერმა, რასაც სპეციფიკურად თეატრალური ჰქვია, უცერად უკანა პლანზე გადაიწია. ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ყველაფერი ის, რაც ვერ გამოიხატება მეტყველებით, სიტყვებით, ან, თუ გნებავთ, ყოველივე ის, რაც ვერ გადმოიცემა დიალოგის შემწეობით, არასაჭირო გახდა (არსებითად მას მიჰყვა დიალოგიც, თუკი დიალოგს ჩავთვლით სცენაზე ხმის გამოცემის მრავალფეროვან საშუალებად, ანუ, ხმის ასეთი გამოცემის შინაგან მოთხოვნილებად).

და ბოლოს, როგორ მოხდა, რომ დასავლური თეატრი (მე ხაზს ვუსვამ „დასავლურს“, რადგან საბედნიეროდ არსებობს გამონაკლისიც. ასეთი გამონაკლისია აღმოსავლური თეატრი, რომელმაც შეძლო თეატრის იდეის ხელუხლებლად შენარჩუნება, მაშინ, როცა დასავლეთში ეს იდეა, ისევე როგორც ყველაფერი დანარჩენიც – პროსტიტუირებული აღმოჩნდა). როგორ მოხდა, რომ ეს დასავლური თეატრი თეატრს განიხილავს მხოლოდ ერთ ასპექტში – როგორც დიალოგის თეატრს.

დიალოგი – ჩაწერილი თუ წარმოთქმული, სულაც არ არის მხოლოდ სცენის საკუთრება, იგი ეკუთვნის წიგნს. ამას ადასტურებს თუნდაც ის ვითარება, რომ ლიტერატურის ისტორიის სახელმძღვანელოებში თეატრს ყოველთვის გამოყოფილი აქვს გარკვეული ადგილი და განიხილება როგორც სიტყვიერების განვითარების ერთ-ერთი სახეობა.

მე ვამტკიცებ, რომ სცენა – ეს არის ფიზიკური და კონკრეტული ადგილი, რომელიც მოითხოვს შევსებას, და რომ ეს სცენა შესაძლებელია აამეტყველო მის საკუთარ, კონკრეტულ ენაზე“.<sup>1</sup> ბრუკი არ არის არტოსავით კატეგორიული, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ იზიარებს არტოს თეატრალური დოქტრინის ძირითად პოსტულატებს. ზოგჯერ მას ბრალს სდებენ, რომ სურს სცენიდან განდევნოს სიტყვა, და ამ აბსურდულ ბრალდებაში არის ჭეშმარიტების მარცვალი [...] სიტყვას აღარ აქვს ის მნიშვნელობა დრამატულ თეატრში, რომელიც ოდესღაც ჰქონდა. იქნებ ეს კავშირშია იმასთან, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ სახე-ხატების საუკუნეში? იქნებ ჩვენ უნდა

---

<sup>1</sup> Арто А. Театр и его двойник. изд. “Мартис” М., 1993г. с. 41



გავიაროთ სახეებით გადატვირთვის პერიოდი და მაშინ ენა კვლავ შეიძენს პირვანდელ მნიშვნელობას?

ბრუკი ეძებს სიტყვის შემცვლელ გამოსახვის ფორმებს: „არსებობს თუ არა რომელიმე სხვა ენა, ისეთივე ზუსტი, როგორცაა სიტყვების ენა? არსებობს თუ არა მოქმედების, ბგერების ენა, სადაც სიტყვა მოძრაობის ნაწილია, სადაც სიტყვა – სიცრუეა, სადაც სიტყვა – პაროდიაა, სადაც სიტყვა – უაზრობაა, სადაც სიტყვა – ურთიერთგამომრიცხავია, სადაც სიტყვა – შოკია, სადაც სიტყვა – ყვირილია? თუკი ჩვენ ვლაპარაკობთ რაღაც ისეთის შესახებ, რაც იმალება სიტყვების უკან, თუკი პოეზია შეიცავს რაღაცას მისტიფიცირებულს და ყველაფერს განმსჭვალავს. იქნებ აქ იმალება სწორედ ის, რაც ჩვენ გვჭირდება. ჩარლზ მაროვიცმა და მე, შექსპირის სამეფო თეატრის მსახიობების ჯგუფთან ერთად შევქმენით სისასტიკის თეატრი; ჩვენ გვინდოდა გავრკვეულიყავით ყველა ამ საკითხში და გვეცადა მივმხვდარიყავით, შემოქმედების რა შესაძლებლობას გვიხსნის ასეთი სახის საკრალური თეატრი.

სახელწოდება იყო „ხარკი არტოსადმი მოწიწებისა“, **თუმც ჩვენ სრულიადაც არ ვაპირებდით მისი თეატრის აღდგენას.** თუკი ვინმე მოისურვებს გაიგოს, თუ რას წარმოადგენს სისასტიკის თეატრი, უნდა მიმართოს უშუალოდ არტოს ნაშრომებს. ჩვენ კი გამოვიყენეთ მისი მძაფრი სახელწოდება, რათა მის სახელს ამოფარებულეხს, შესაძლებლობა გვექონოდა ჩავგეტარებინა საკუთარი ექსპერიმენტები, რომელთაგან ბევრი იყო ნაკარნახევი არტოს იდეებით, ბევრი კი საკმაოდ შორს იმისაგან, რასაც იგი გვთავაზობდა. ჩვენ ვერ ვავბედეთ მიახლოება თვალისმომჭრელ ბირთვთან, ამიტომ დავიწყეთ კიდებიდან“.<sup>1</sup>

ერთ-ერთ ასეთ „კიდეს“ წარმოადგენდა ჰეპენინგი, ესოდენ პოპულარული გასული საუკუნის 60-იან წლებში. არტოსათვის ჰეპენინგი იყო ნაბიჯი საკრალური თეატრისაკენ, თუმც არა თავად საკრალური თეატრი, რამეთუ ჰეპენინგს შეეძლო მაყურებლის შემოყვანა წარმოდგენის მსვლელობაში, მაგრამ არ შეეძლო გამოეწვია თეატრალური შოკი, თეატრალური აღმაფრენა და თეატრალური სიჩუმე, რაც უხილავის ხილულად ქცევის აშკარა დასტურია ხოლმე. ჰეპენინგის შესახებ ბრუკი

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 85

წერს: „ჰეპენინგი – არახვეულებრივად ეფექტური სიახლეა. მას შეუძლია ერთი დაკვრით მოსპოს მრავალი მკვდარი ფორმა: მოსაწყენი თეატრალური შენობები, უსახურად მოხატული ფარდა, არასანდომიანი კაპელდინერები, გარდერობები, პროგრამები . ჰეპენინგი შეიძლება ჩატარდეს ნებისმიერ ადგილას, ნებისმიერ დროს, ნებისმიერი რაოდენობით – ყველაფერი მისაღებია და ყველაფერი დაშვებულია. ჰეპენინგი შესაძლოა იყოს სტიქიური, ორგანიზებული, უწყესრიგო, შეუძლია გამოიწვიოს ენერგიით თრობა. ჰეპენინგი – შეძახილია: „გაიღვიძე!“<sup>1</sup> ანუ ჰეპენინგი წარმოშობს პლაცდარმს, რომელზეც შესაძლებელია საკრალური თეატრის აშენება. ამიტომ იწვევს იგი ასეთ დიდ ინტერესს ბრუკის ძიებებში. საკრალურ თეატრს უეჭველად სჭირდება შესატყვისი გარემო, შესატყვისი თეატრალური აურა, და მაშინ მისი ზემოქმედება გაათკეცდება. ამიტომ წერს ბრუკი, რომ: „საკრალური თეატრი არა მხოლოდ გვიჩვენებს უხილავს, არამედ ქმნის პირობებსაც მის აღსაქმელად“<sup>2</sup>

და მაინც, ბრუკის ოცნება რიტუალურ თეატრს დასტრიალებს. მოხიბულია პირვანდელი, პირველყოფილი თეატრის უშუალოებით და ეგზოტიკურობით. ის დარწმუნებულია, რომ ჰაიტიზე, საკრალური ქმედების დასაწყებად, საკმარისია მოუხმო ადამიანებს და მოამზადო ჭოკი. მერე დაიწყო დაფის ცემა და ღმერთები შორეულ აფრიკაში გაიგებენ თქვენს ძახილის... ისინი მზად არიან, გესტუმრონ, მაგრამ „ვინაიდან შამანობა რელიგიის ერთობ პრაქტიკული ფორმაა, ყველა ხვდება, რომ ღმერთსაც კი არ შეუძლია გადმოლახოს ატლანტიკის ოკეანე ერთ წუთში. ამიტომ თქვენ აგრძელებთ დაფისცემას, ჰიმნების მღერას და რომის სმას. ასე ემზადებით მასთან შესახვედრად. გადის ხუთი-ექვსი საათი და ღმერთები მოფრინდებიან. ისინი ზემოდან დასტრიალებენ ადამიანებს, მაგრამ ცაში ახედვა აზრად არავის მოსდის, რადგან ღმერთები, რა თქმა უნდა, უხილავნი არიან. და აი, მთავარი როლის პოზიციას იკავებს ჭოკი. მის გარეშე შეუძლებელია ორი სამყაროს – ხილულის და უხილავის დაკავშირება“<sup>3</sup>

სწორედ ასეთი მეტაფორების მოშველიებით, ბრუკი აჯამებს თავის შეხედულებებს და განწყობას საკრალურ თეატრზე. მოუხმო ადამიანებს და

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с. 91

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 92

<sup>3</sup> იქვე: გვ. 94

მომზადო ჭოკი, იწყო დაფისცემა. ღმერთებს დრო სჭირდებათ, რათა გადმოლახონ ატლანტიკის ოკეანე. ისინი ზემოდან დასტრიალებენ ადამიანებს, მაგრამ ცაში ახედვას აზრი არა აქვს, რადგან ღმერთები **უხილავნი** არიან. ჭოკი აუცილებელია, რადგან სწორედ ჭოკი აკავშირებს ერთმანეთთან **ხილულ და უხილავ სამყაროებს**. სიმბოლოების ერთ ბრუკი აყალიბებს საკრალური თეატრის ფორმულას. ღმერთი აუცილებელია, მაგრამ იგი უხილავია და ჭოკი გვეხმარება მის დანახვაში. და კიდევ, დაფისცემა... და ეს ყოველივე, მისი აზრით, უნდა გვახსოვდეს სპექტაკლზე მუშაობის დროს.

## § უხეში თეატრი

„უხეში თეატრის“ შესახებ საუბარს ბრუკი ასე იწყებს: „თუკი საკრალური თეატრი – ეს არის სწრაფვა უხილავისკენ ხილულის განხორციელების გზით, უხეში თეატრი – ესეც არის ძლიერი დარტყმა მნიშვნელობადაკარგულ იდეალებზე. ერთსაც და მეორესაც აქვს ძლიერი მოთხოვნილება, ჰყავდეს თავისი აუდიტორია, ერთსაც და მეორესაც აქვს სხვადასხვა სახის ენერჯის უსაზღვრო მარაგი, მაგრამ ერთიც და მეორეც ამთავრებს იმით, რომ ქმნიან ზონებს და თითოეული მათგანი თავისებურად შემოსაზღვრულია. თუკი საკრალურ თეატრში ლოცვა უღერს უფრო რეალურად, ვიდრე ლანძღვა, უხეში თეატრში ყველაფერი პირიქითაა. ლანძღვა-გინება იქ მისაღებია, ხოლო ლოცვა უღერს კომიკურად. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ უხეში თეატრს არ გააჩნია თავისი სტილი, არ გააჩნია მოცემული პირობები, არ აქვს საზღვრები – სინამდვილეში კი მას აქვს ერთიც, მეორეც და მესამეც.<sup>1</sup> [...]

ისეც ხდება ხოლმე, რომ ასეთი გამომწვევად უხეში თეატრის ხელმძღვანელი ხშირად თავადაც იმდენად მიწიერია, რომ რაიმე აღმაფრენაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია. ის საერთოდაც მზად არის, უარყოს აღმაფრენის საჭიროება, თვლის რა, რომ „ცა სამოგზაუროდ უვარგისია“. ყველაზე მეტად სწორედ ამ საკითხში არიან საკრალური და უხეში თეატრები ერთმანეთის ანტაგონისტები. საკრალურ თეატრს

---

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с 107

საქმე აქვს უხილავთან, და სწორედ ამ უხილავშია დავანებული ადამიანის დაფარული იმპულსები. უხეშ თეატრს საქმე აქვს ადამიანების ქცევასთან, და იმის გამო, რომ იგი მიწიერი და სწორხაზოვანია, და კიდევ იმის გამო, რომ იგი აღიარებს სიცილს და ბოღმას, **უხეში და გასაგები თეატრი მაინც უკეთესია, ვიდრე ყალბად საკრალური.**

ბრუკის აზროვნებაში ნათლად გამოსჭვივის ობიექტი, რომელზეც ის განუწყვეტლივ ფიქრობს. პირველყოვლისა ეს არის ღია სატირისა და ბანალური კომედიის თეატრი. ამასთანავე, აქ, რა თქმა უნდა, არ არის ნაგულისხმები ე. წ. მაღალი კომედია. პირიქით, ბრუკი გულისხმობს ატელანებს, ჰისტრიონებს, საერთოდ ყველა დროის და ხალხების მოხეტიალე დასებს და მსახიობებს, ბაზრობების და სამოედნო, ბულვარულ თეატრებს. იგი იმეორებს ცნობილ დებულებას, რომ **კომედია გვიჩვენებს იმას, თუ როგორ და რამდენად დაშორდნენ ადამიანები იდეალს.** რა თქმა უნდა, ასეთ თეატრებს იგი აკუთვნებს ცოცხალთა რიგს.

იმავე კატეგორიაში განიხილავს იგი ბრუკის მიერ შემოტანილ ცნებას სახელწოდებით „გაუცხოების ეფექტი“ და ასევე ჰეპენინგსაც. ერთიც და მეორეც მისთვის „უხეში თეატრის“ არსენალიდანაა და ასევე ემსახურება თეატრის გაცოცხლებას. ამასთან დაკავშირებით წერს: „გაუცხოების ეფექტი და ჰეპენინგის ეფექტი გვანან კიდევ ერთმანეთს და ურთიერთსაწინააღმდეგონიც არიან. შეძრწუნება, გამოწვეული ჰეპენინგით, გათვლილია იმაზე, რომ დაანგრიოს ყველა ბარიერი, შექმნილი გონების მიერ, მაშინ, როცა შეძრწუნება, გამოწვეული გაუცხოებით, გონებას უხმობს ამუშავებისაკენ“.<sup>1</sup> ასეთი გამიჯვნა სრულიად ლოგიკური და გასაგებია. უდავო ფაქტია, რომ „გაუცხოების ეფექტის“ მიზანი სწორედ ეს არის, მაყურებლის აღქმაში ჩართოს ინტელექტი, მაშინ, როცა ჰეპენინგი ემოციებით ნაკარნახევი მოქმედებაა და უფრო მიტინგს გვაგონებს, ვიდრე ინტელექტუალთა შეკრებას.

ამასთანავე, როგორც ყოველთვის, ბრუკი პრინციპულად არ აპირებს ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვროს თეატრი როგორც ესთეტიკური ფენომენი. **თეატრი მისთვის შემოქმედების ის კერაა, სადაც მივინვარებს სტიქია, და არამც და არამც**

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с 108

**ლაბორატორია, სადაც იკვლევენ ამა თუ იმ პრობლემას.** ესეც ერთგვარი რეკომენდაციაა მათთვის, ვინც აპირებს თეატრში მუშაობას. იგი წერს: „თეატრი არ არის საკლასო ოთახი, ხოლო რეჟისორი, რომელიც ბრეხტს აღიქვამს მოწაფის პოზიციიდან, ისევე ვერ შეძლებს შთაბეროს სიცოცხლე მის პიესებს, როგორც ამას ვერ შეძლებს პედანტი შექსპირთან მიმართებაში. **რეპეტიციაზე შექმნილი მუშაობის ხარისხი მთლიანად დამოკიდებულია შემოქმედებით ატმოსფეროზე** – ხოლო შემოქმედებით ატმოსფეროს ხელოვნურად ვერ შექმნი“.<sup>1</sup> აქედან გამომდინარე, ცოცხალი თეატრი ვერ შეიქმნება რეპეტიციებზე შემოქმედებითი ატმოსფეროს გარეშე, და სწორედ ეს ატმოსფეროა მუშაობის ხარისხის განმსაზღვრელი.

ბრუკს მიაჩნია, რომ შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნა დიდად არის დამოკიდებული დრამატურგის მიერ წარმოსახულ სამყაროზე. ამ თვალსაზრისით იგი სანიმუშოდ თვლის შექსპირს: „მისაბამ ნიმუშად დღემდე რჩება შექსპირი. აქედან გამომდინარე, ჩვენი მუშაობა შექსპირის სცენაზე განსახორციელებლად დაიყვანება იქამდე, რომ მის პიესებს შევძინოთ „თანამედროვე“ უღერადობა. რამეთუ მხოლოდ მაშინ, როცა **პუბლიკას უშუალოდ შეეხება პიესის შინაარსი**, შესაძლებელი ხდება დროისა და პირობითობების გადალახვა“.<sup>2</sup>

ამრიგად, ბრუკი აყენებს პიესის თანამედროვედ აუღერების საკითხს, რაც მიღწეული ვერ იქნება, თუკი არ გავითვალისწინებთ აუდიტორიის შემადგენლობას, მის განწყობას, მენტალიტეტს. ბრუკს მიაჩნია, რომ მაყურებელზე ზემოქმედება საჭიროა შემოვლითი გზით, არამც და არამც დიდაქტიკით ან მორალის კითხვით. ეს უმთავრესია, რაც უნდა გაითვალისწინონ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „და თუკი თეატრის ენას მრავალი კუთხით განსაზღვრავს დრო, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ დღეს უხეშობა უფრო ახლოა ცხოვრებასთან, ხოლო სიწმინდე უფრო შორს, ვიდრე ნებისმიერ სხვა ეპოქაში. ოდესღაც თეატრი იწყებოდა როგორც მაგია: ასეთი იყო იგი საკრალურ დღესასწაულებზე, ასეთი იყო იგი, როცა პირველად აინთო რამპის ჩირადნები. დღეს ყველაფერი შეიცვალა. **პუბლიკას არცთუ ძალიან სჭირდება თეატრი და იგი უნდობლად ეკიდება მათ, ვინც**

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 113

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 143

მასში მოღვაწეობს. ასე რომ ჩვენ იმედს ვერ დავამყარებთ მაყურებელთა დარბაზის აღფრთოვანებულ სულგანაბულობაზე. ჩვენი ამოცანაა – დავიპყროთ მისი ყურადღება და აღვუძრათ ჩვენდამი ნდობა“.<sup>1</sup>

აი, ამას გულისხმობს ბრუკი უხეში თეატრის ცნების ქვეშ და საჭიროდ მიაჩნია, რომ, პირველ რიგში, ეს იყოს გათვალისწინებული სპექტაკლზე მუშაობის დროს.

## § თეატრი თავისთავად

ბრუკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს სარეპეტიციო პროცესს როგორც შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნის აუცილებელ წინაპირობას. იგი თვლის, რომ რეპეტიციის პროცესში აუცილებელია დასისა და რეჟისორის მეგობრობა, ყოველგვარი დისტანციების მოშლა და გახსნილი ურთიერთობის დამყარება. ამასთანავე, ბრუკი წინასწარ შემუშავებული სქემების სასტიკი წინააღმდეგია და მიიჩნევს, რომ **სპექტაკლი უნდა დაიბადოს მსახიობებთან თანაშემოქმედების პროცესში**. პირველ რეპეტიციაზე რეჟისორი ჩამოჰგავს ბრმას, რომელიც მიუძღვება ბრმებს. პირველ დღეს მას შეუძლია ფორმალური სიტყვით მიმართოს დასს და განმარტოს მომავალი ერთობლივი მუშაობის ძირითადი ამოცანები. მას აგრეთვე შეუძლია აჩვენოს მაკეტი და კოსტიუმების ესკიზები, ან წიგნები და ფოტოები, ან უბრალოდ იხუმროს, ან აიძულოს მსახიობები, წაიკითხონ პიესა. ზოგჯერ შესაძლებელია ერთად დალევაც, ან რაიმეს ერთად თამაში, ან სეირნობა თეატრის ირგვლივ – ყოველივე ამან უნდა იმუშაოს ერთი მიმართულებით. ვინაიდან არავის ძალუძს, სიღრმისეულად ჩასწვდეს ნათქვამს, ყოველივე იმის მიზანი, რაც კეთდება პირველ დღეს, დაიყვანება იქამდე, რომ მიუუახლოვდეთ მეორე დღეს. მეორე დღე უკვე სულ სხვაა. განვლილმა დღე-ღამემ ყოველი ცალკეული ფაქტორი და მათი

---

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 144

ურთიერთკავშირი **შეიძლება შეცვალოს**. ყველაფერი, რაც რეპეტიციაზე ხდება, ზემოქმედებს ამ მექანიზმზე.

ერთობლივი თამაში – ეს არის პროცესი, რომელსაც მოაქვს ისეთი განსაზღვრული რეზულტატი, როგორცაა – ნდობა, მეგობრობა, უშუალო ურთიერთობები. თვით პიესის მოსმენის დროსაც კი შეიძლება რაღაც ვითამაშოთ, რათა შევქმნათ მსუბუქი ატმოსფერო. თუმცა, თამაში არასოდეს ყოფილა თვითმიზანი – ეს მოკლე დრო საკმარისი არ არის რეპეტიციებისათვის, არ კმარა უშუალო ურთიერთობის დასამყარებლად. „სპექტაკლში „მარატი/სადი“ მტანჯველმა ერთობლივმა ძალისხმევამ სიგიჟის იმპროვიზებულ სცენებში, უთუოდ გამოიღო ნაყოფი: მსახიობები, რომლებმაც გადაინაწილეს სიძნელები, სულ სხვაგვარად იხსნებიან როგორც ერთმანეთის, ისე თვით პიესის მიმართაც“.<sup>1</sup> ანუ, აქ მთავარი მაინც ისაა, რომ ბრუკი შემოქმედებითს უწოდებს ისეთ ატმოსფეროს, ისეთ შექმნილ სიტუაციას, როცა ამოძრავებას იწყებს მსახიობის ინტუიცია, მისი ქვეცნობიერი, როლზე მუშაობის ეს უხილავი მექანიზმი. ამ შემთხვევაში (ისევე როგორც ყველა სხვა შემთხვევაშიც), ბრუკი საყრდენებს ეძებს შემოქმედების ირაციონალურ იმპულსებში.

ზემოსხენებულ საკითხზე მსჯელობას იგი ასე განაგრძობს: „რეჟისორმა იცის: რეპეტიცია – ევოლუციური პროცესია. ის ხვდება, რომ ყოველივეს თავისი დრო აქვს და მისი ხელოვნება – ეს არის **გადამწყვეტი მომენტის შეცნობის ხელოვნება**. მან იცის, რომ მსახიობებს არ უნდა ჩააგონოს აზრები დროზე ადრე, თორემ ხელთ შერჩება გარეგნულად მშვიდი, მაგრამ შინაგანად დაძაბული მსახიობის სახე, რომელსაც არ ძალუძს ჩაწვდეს იმას, რასაც ეუბნებიან. და მაშინ იგი მიხვდება, რომ არ შეიძლება მსახიობს ზედმეტად უბიძგო და რომ ლოდინის გარდა სხვა არაფერი დარჩენია.

მესამე კვირას ყველაფერი შეიცვლება და სიტყვა ან თავის უბრალო დაკვრაც კი მაშინვე შექმნის ურთიერთკავშირს. აქ რეჟისორი აღმოაჩენს, რომ არც ის დგას ერთ ადგილზე. რაოდენ ბევრიც არ უნდა იმუშაოს შინ, რეჟისორს, თავის თავთან პირისპირ დარჩენილს, არ შეუძლია გაიაზროს პიესა. [...]

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с.150

მსახიობის აღქმა ხდება რეჟისორის აღქმის პროექტორი და იგი ან წინ წაიწევს, ან მკაფიოდ შეიგნებს, რომ ჯერჯერობით ვერ შეძლო რაიმე ფასეულის აღმოჩენა.

ეჭვგარეშეა, რომ ის რეჟისორი, რომელიც პირველ რეპეტიციაზე მოდის მზა სცენარით და წინასწარ ჩანიშნული მოძრაობებით, – თეატრისთვის მკვდარი ადამიანია“.<sup>1</sup>

ბრუკი არსად გვეუბნება, თუ რას თვლის „გადამწყვეტ მომენტად“, მაგრამ ხომ აშკარაა, რომ აქ იგულისხმება როლის მზადების პროცესში ისეთი მომენტის მოხელთება, როცა მსახიობი უკვე მზადაა განახორციელოს გარდასახვის აქტი, ხოლო რეჟისორი მზადაა შექმნას აზრობრივი მეტაფორა, თავი მოუყაროს ანსამბლს, ერთობლივი უღერადობა შესძინოს სპექტაკლს. ანუ, აქაც იგი მიმართავს შინაგან ხმას, ინტუიციას, შემოქმედების ფარულ შრეებს.

თეატრების დიფერენციაცია ბრუკს სჭირდება არა იმისთვის, რომ დააკანონოს ერთი რომელიმე სახეობის უპირატესობა, არამედ იმისთვის, რომ ცხადჰყოს სპექტაკლისადმი შემოქმედებითი მიდგომის აბსოლუტურობა. ცხადია, ჭეშმარიტების ძიების გზაზე, უთუოდ უნდა გამოვლინდეს ის ფაქტორები, რაც ხელს გვიშლის ჭეშმარიტების მოხელთებაში. ბრუკის აზრით, უსიცოცხლო თეატრის მთავარი შეცდომა ის არის, რომ მიჰყვება შაბლონს, თეატრალურ სტერეოტიპს, ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებულ შტამებს.

ბრუკს ასევე დაუშვებლად მიაჩნია ერთხელ ნაპოვნი რომელიმე სტილის გამეორება მომდევნო დადგმებში. მისი აზრით, სტილი, ისევე როგორც სხვა დანარჩენი თეატრალური კომპონენტები, უნდა დაიბადოს სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში. ყოველი ახალი დადგმა ახალი ცარიელი ფურცელია, ახალი „ცარიელი სივრცეა“ და იგი უნდა შეივსოს ყველასათვის მოულოდნელი თეატრალური ტექსტით. და რას მივყავართ ასეთი სიახლისაკენ? პირველ რიგში – პიესის „გრძნობათა ბუნების“ ამოცნობას. ესეც უხილავის ხილულად ქცევის პროცესია და აქაც გადამწყვეტ როლს თამაშობს შემოქმედებითი განწყობილება. ჩასწვდე დრამატურგის უხილავ მისწრაფებას, პერსონაჟების ფსიქიკასა და მოქმედების იმპულსებს – ნიშნავს

---

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с. 152



გამოიცნო პიესის „გრძნობათა ბუნება“. აქედან ერთი ნაბიჯია ფორმის, სტილის დაბადებამდე.

ღიას, თეატრი მარად მოძრავი, მარადცვლადი ხელოვნების სახეობაა და იცვლება იმ გამოწვევების მიხედვით, რასაც მისგან მოითხოვს დრო და ეპოქა. მაგრამ არსებობს თეატრის უცვლელი ღირებულებანი, თეატრის არსი, მხატვრული საყრდენი, რომელიც არ ექვემდებარება გადახედვას დროსთან და ეპოქასთან მიმართებაში. და თუკი ვინმე მოისურვებს უარყოს იგი როგორც უცვლელი ფასეულობა, აუცილებლად მივა უსიციოცხლო თეატრამდე. ასეთი ინოვაცია შაბლონის მეორე მხარეა და სხვა არაფერი.

იმავე საშიშროებას შეიცავს გამომსახველი საშუალებების თვითმიზნური გამოყენებაც. აქ ფორმა წინ უსწრებს შინაარსს და ქმნის ისეთ დისონანს, რასაც მიგყავართ მაყურებელთან სულიერი კონტაქტის დაკარგვისაკენ. ამას უწოდებს ბრუკი შემაწუხებლად აქტიურ თეატრს. მხოლოდ სათქმელს, მხოლოდ დამდგმელი კოლექტივის შემოქმედებით სულისკვეთებას ძალუძს გამონახოს ისეთი გამომსახველი საშუალებები, რომლებიც არ დაარღვევენ სცენური ქმედების ორგანიკას. ასეთია ცოცხალი თეატრის ურყევი კანონი. ხოლო როცა თეატრი ცოცხალია, იგი ადრე თუ გვიან უცილობლად შეიძენს საკრალურ თვისებებს. აქ ბუნებრივად მოხდება უხილავის ხილულად გარდაქმნა. სწორედ ეს არის თეატრის უმთავრესი ფასეულობა და მაყურებელიც, ისე რომ ამის შესახებ არაფერი იცის, თეატრში მოდის სწორედ მასთან შესახვედრად. ასეთ დროს იგი ივიწყებს ცხოვრებისეულ პრობლემებს, წარუმატებლობას ამა თუ იმ წამოწყებაში, ივიწყებს ქიშპობას თუ მტრობას შინაურთან თუ გარეულთან. ასეთ შეხვედრას იგი მიჰყავს სულიერი ამაღლებისკენ, რისი საბოლოო შედეგია კათარსისი, ყველაზე მთავარი ფასეულობა ხელოვნებაში. სწორედ ამიტომ ხელოვნებაში დაუშვებელია ვინმეს ან რაიმეს მიმართ ცალსახად მტრული დამოკიდებულების გამოხატვა. ასეთი ტენდენციურობა მიგვიყვანს უხეშ თეატრამდე. უხეში თეატრი კი ასევე უსიციოცხლო თეატრია, ოღონდ აქტუალობის ნიღაბს ამოფარებული. ერთმნიშვნელოვანი პოზიციები მიტინგების და საპროტესტო გამოსვლების პრეროგატივაა და მას საერთო არაფერი აქვს თეატრალურ ხელოვნებასთან.

## თავი 4.

### რეპეტიცია, მსახიობი, მაყურებელი

#### § რეჟისორის მუშაობა მსახიობებთან

ბრუკი მსახიობს თვლის თეატრის უმთავრეს საყრდენ ძალად. იგი ამ დასკვნამდე მიდიოდა ნაბიჯ-ნაბიჯ, ცდისა და შეცდომის, დაუოკებელი ძიებების გზით.

სამსახიობო ხელოვნებაში, როგორც შემოქმედების ყველა სხვა სახეობაში, ბრუკი უპირატესობას ანიჭებს ინტუიციას, ქვეცნობიერს, შემოქმედების ირაციონალურ იმპულსებს. ასეთ დროს ყველაფერი შეიძლება იქცეს ბიძგად, თვით უმნიშვნელო დეტალიც კი: „იყო შემთხვევა, როცა პოლს (იგულისხმება პოლ სკოფილდი – მ. მ.) არ გამოსდიოდა როლი. [...] საღამოობით პოლი თამაშობდა ჰამლეტს, ხოლო დღისით გავდიოდით ახალი სპექტაკლის რეპეტიციებს გრემ გრინის რომანის მიხედვით „ძალაუფლება და დიდება“. პოლს ძალიან მოსწონდა მორიდებული, სმის მოყვარე მექსიკელი მღვდლის როლი. იგი ნათლად ხედავდა ამ ხასიათს, მაგრამ **მისი სხეული არ ეხმაურებოდა მის ხედვას**. მიმდინარეობდა „ჰამლეტის“ ბოლო წარმოდგენები და ასევე ახალი სპექტაკლის ბოლო რეპეტიციები. ავტორი მოიცვა სასოწარკვეთილებამ, მე – შეშფოთებამ, პოლისაც ეტყობოდა დეღვა – **მისი შემოქმედების იდუმალი მექანიზმი** უძღური იყო რაიმე გაეკეთებინა. მან ვერ შეძლო როლის გარეგნული მონახაზის პოვნაც კი. შაბათს უკანასკნელად ითამაშეს „ჰამლეტი“, ხოლო ორი დღის შემდეგ, ორშაბათს, უნდა შემდგარიყო ჩვენი პრემიერა. კვირას, გენერალური რეპეტიციის წინ, დაკავებული ვიყავი დეკორაციისა და განათების მოწესრიგებით, ხოლო პოლი გაემართა პირდაპირ საგრიმიროსაკენ, სადაც მას ელოდებოდა დალაქი, რათა გადაეპარსა დიდებული რომანტიკული ქოჩორი, რომელიც პოლმა დანიის პრინცის როლისათვის დაიყენა.

უწყვეტი რეპეტიციის დაწყების წინ პარტერში ვიჯექი გრემ გრინთან და ინსცენირების ავტორთან, დენის კენანთან ერთად. აიწია ფარდა, გამოჩნდა მდინარის ყურესთან მდგარი ქოხმახი, ფანჯრიდან მოჩანდა უანგიანი გემი, უძრავი მდინარე,

მექსიკური ცა. წინა პლანზე კბილის ექიმი კბილს აძრობდა ინდიელს. უკანა პლანზე გაიღო კარი და შემოვიდა ვიღაც ჩოფურა კაცი. მას შავი კოსტიუმი ეცვა, სათვალეები რკინის ბუდეში ედო, ხელში მომცრო ჩემოდანი ეჭირა. ჩვენ ვერ მივხვდით, ვინ არის ეს კაცი ან როგორ მოხვდა სცენაზე. ბოლოს და ბოლოს ცხადი გახდა: ეს პოლია, მთლიანად სახეშეცვლილი. იგი მთლიანად იმყოფებოდა ახალი არსების გავლენის ქვეშ, მისი ტანი მნიშვნელოვნად დაპატარავდა და სრულიად უღიმღამო გახდა. აქამდე მას ხელს უშლიდა საკუთარი თავი, უფრო ზუსტად, მისი თმის ჰამლეტური, არისტოკრატიული, დიდებული ვარცხნილობა. რეპეტიციების დროს მსახიობის ინსტინქტი კარნახობდა მას, რომ რაღაც რიგზე არაა, რომ მის გარეგნობაში არის რაღაც სიყალბე. იგი ინტუიციით გრძნობდა, რომ ჰამლეტის სილუეტი იმყოფება სრულ წინააღმდეგობაში მღვდლის როლთან. საკმარისი იყო, სარკეში დაენახა თავისი გადაპარსული თავი, რომ მაშინვე **აზრები და გრძნობები, დაგროვილი მრავალკვირიანი რეპეტიციების განმავლობაში** უეცრად ჩამოყალიბდნენ, და მან თავის თავში იპოვა ის ადამიანი, რომელსაც ეძებდა“.<sup>1</sup>

ამრიგად, როგორც დავინახეთ, ბრუკი სრულ უპირატესობას ანიჭებს მსახიობის „შემოქმედების იდუმალ მექანიზმებს“, მაგრამ არც იმას ივიწყებს, თუ რა მნიშვნელობა აქვს „მრავალკვირიან რეპეტიციებს“.

ბრუკის აზრით, რა ეხმარება მსახიობს და რა არის მისთვის უსარგებლო?

ეხმარება მხოლოდ **მიზნის აღმოჩენა** პერსონაჟის ქცევისა და მოქმედებაში. მისთვის უსარგებლოა ზოგადი მსჯელობა პერსონაჟის ირგვლივ. მას მოჰყავს ისევ სკოფილდის მაგალითი მეფე ლირზე მუშაობის პრაქტიკიდან. მან გააცნო სკოფილდს თავისი ხედვა ლირის ტრაგედიის შესახებ: „ლირი – ადამიანია, რომელსაც სურს ყველაფრისგან გათავისუფლდეს. მაგრამ რა მსხვერპლიც არ უნდა გაიღოს, მაინც რჩება რაღაც, რასთანაც იგი მიჯაჭვულია. იგი უარს ამბობს მეფობაზე, მაგრამ მას რჩება მეფური უფლებები. იგი უარს ამბობს უფლებებზე, მაგრამ რჩება ქალიშვილებისადმი რწმენა. ეს ყველაფერი ქრება, ცა ემხოება თავზე, მაგრამ რჩება გონება. როცა მსხვერპლად მიტანილია გონება, რჩება ღრმა სიყვარული კორდელიას მიმართ. მაგრამ კორდელიაც ქრება ამ დანაკარგების სასტიკ პროცესში. ასეთია

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г., с.54-56

პიესის ტრაგიკული მოქმედების ლოგიკა“. და ბრუკი განაგრძობს: „პოლს არ გამოუხატავს ენთუზიაზმი. იგი ფრთხილად განაპირდა: „მმმ..“. და მერე შეფიქრიანებულმა თქვა: „შესაძლებელია, მაგრამ, მე როგორც მსახიობმა, არ უნდა ვიფიქრო ამაზე იმიტომ, რომ ეს მე როგორც მსახიობს არ მეხმარება. მე არ შემიძლია ვითამაშო ანტიმოქმედება, მე არ შემიძლია ვუჩვენო რაღაცის არქონა. მე უნდა ვიპოვო სხვა გზა ენერგიის მობილიზაციისთვის, უნდა აქტიურად ვიმოქმედო დანაკარგების დროსაც კი, მარცხის დროსაც კი“.

და ბრუკი აკეთებს მრავალმნიშვნელოვან დასკვნას: „ამ მომენტში მე სამუდამოდ მივხვდი, თუ რაოდენ სახიფათოა საკუთარი იდეებით გატაცება. საკმარისია ერთი გაუფრთხილებელი სიტყვა, რომ დაამუხრუჭო ან შეაფერხო მსახიობის შემოქმედებითი პროცესი“.<sup>1</sup>

გამოთქმული მოსაზრების გასამყარებლად ბრუკს მოაქვს მეორე მაგალითი, როცა დრამატურგიული ტექსტი ლიტერატურულად გამართულია, მაგრამ არ გამომდინარეობს გმირის ხასიათიდან და ამიტომ ვერ ეხმიანება მსახიობის შემოქმედების იდუმალ მექანიზმებს: „ერთხელ პოლს მოუხდა ყოველდღიურად გადაელახა ახალ პიესაში ცუდად აგებული და ზერელედ დაწერილი სცენის არასრულყოფილება. რეპეტიციების ბოლოს ავტორმა ირწმუნა თავისი ტექსტის სისუსტე და მეორე დღეს მოიტანა სხვა, უფრო უკეთესი ტექსტი.

ჩვენ აღტაცებული ვიყავით ახალი ვარიანტით, მაგრამ რეპეტიციის დაწყებისთანავე პოლმა თავი გადააქნია: „ძველ ვარიანტში მე უკვე ვიპოვნე **ის ძაფები, რაც ერთმანეთთან აკავშირებს ყოველ ცალკეულ რეპლიკას.** ამ ძაფების წყალობით მე უნარი შემწვევს, გავაცოცხლო ძველი სცენის მონახაზი. ახალი ვარიანტი უკეთესია, მაგრამ მისი თამაში არ შემიძლია“.<sup>2</sup>

იპოვოს ძაფი, რაზეც აიგება პერსონაჟის ყოველი სიტყვა და ქცევა, აი რას თვლის ბრუკი ყველაზე მთავარ მომენტად მსახიობის ხელოვნებაში. სწორედ ეს არის სცენაზე ორგანული მოქმედების სათავე და ბრუკი სწორედ ამას მიიჩნევს თეატრის უმთავრეს ფასეულობად.

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г., с.57

<sup>2</sup> იხ. დასახელებული ნაშრომი, პიტერ ბრუკი, გვ. 58

ბრუკი კატეგორიულად წინააღმდეგია წინასწარ შემუშავებული სქემებისა არა მარტო რეჟისურაში, არამედ მხატვრულ სახესთან მიმართებაშიც, და ეს მისთვის უაღრესად პრინციპული საკითხია. იგი დაუშვებლად მიიჩნევს რეჟისორული ხედვის გამჟღავნებას სცენური შემოქმედების პროცესში, რადგან ასეთი მიდგომა კი არ აღვივებს მსახიობის ენერჯიას, არამედ აქრობს მას: „გაივლის ხოლმე დიდი დრო, ვიდრე რეჟისორი გადაეჩვენა ფიქრს სასურველი რეზულტატის კატეგორიებით და ამის ნაცვლად შეეცდება მსახიობში აღმოაჩინოს ენერჯიის წყარო, რომლითაც წარმოიშობა ნამდვილი [შემოქმედებითი] იმპულსები.

თუკი აღვწერთ და ვუჩვენებთ სასურველ რეზულტატს, მსახიობს შეუძლია გარკვეულ მომენტში მისი გამეორება. მაგრამ იმისათვის, რომ მან ეს გაიმეოროს საკმარისი ენერჯიით, უნდა დაიჯეროს, რომ იმპულსი ნამდვილად მას ეკუთვნის. ეს რწმენა მსახიობს ებადება შიგნიდან და ვერ აღმოცენდება რეჟისორის ბრძანებით“.<sup>1</sup> მაგრამ კვლავ იბადება კითხვა, როგორ, რა გზით არის შესაძლებელი მსახიობში ენერჯიის წყაროს აღმოჩენა? ბრუკის პასუხი სრულიად არაორაზროვანი და მარტივია. რეჟისორმა უნდა ისწავლოს როლზე მუშაობა მსახიობთან ერთად: „ვიდრე მე ვლანძღავდი მსახიობებს სპექტაკლის მარცხის გამო, ბინკი ინტუიციით მიხვდა, რაში ვცდებოდი და თავისებურად, შემოვლით და დელიკატურად ამიხსნა ყოველივე საკმაოდ ნათლად. „მე ვკითხე ალანს, – მეუბნება ის ერთ-ერთ მსახიობზე, – რატომ არ ააგო მან ურთიერთობა პარტნიორებთან, რატომ არ არის სცენაში მოძრაობა კულმინაციისაკენ. ალანმა კი მიპასუხა: „პიტერს ამაზე ჩვენთან არ უმუშავია, ის მხოლოდ ლაპარაკობდა მიზანსცენებზე, სტილზე, სიტყვების მუსიკაზე“.

ბინკიმ თვალეში ჩამხედა, მაგრამ ლაპარაკი განაგრძო კვლავ მინიშნებებით: „მე გამიკვირდა და ვკითხე ალანს: „შენ ფიქრობ, ალან, რომ ჩვენმა მეგობარმა რეჟისორმა უნდა გასწავლოს როგორ ითამაშო?“

ვასწავლო ალანს როგორ ითამაშოს! ამ სიტყვებმა მომცა ბიძგი, მეფიქრა სხვაგვარად. ადრე არ მიფიქრია პროფესიის ამ ასპექტზე, ყოველთვის ვმუშაობდი გამოცდილ მსახიობებთან და კარგ ტექსტებზე, – განა რა ვიცოდი მსახიობის ხელოვნების შესახებ, რისი მიცემა შემეძლო, რა უნდა მესწავლებინა? არც

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г., с. 132

გამოცდილება მქონდა და არც სურვილი, გაემხდარიყავი მასწავლებელი. განა ყველას თავისი პროფესია არა აქვს: განა მსახიობებმა არ უნდა ითამაშონ, მწერლებმა – წერონ, ხოლო რეჟისორებმა შექმნან ვიზუალური სახე, წარმოშვან ენერჯია, ბგერები, გამოავლინონ გამომგონებლობა?

მაგრამ შეკითხვა გაჩნდა და ჯიუტად ითხოვდა ყურადღებას. მე ვხედავდი, რომ მსახიობს ვერაფერს ვასწავლი, სცენაზე არასოდეს მეთამაშა და ვიცოდი, რომ არც არასოდეს ვითამაშებდი. სიტყვა „ვასწავლი“ არ იყო სწორად შერჩეული. მიუხედავად ამისა, იგი გულისხმობდა რაღაც აბსოლუტურად ზუსტს, მოითხოვდა გაგებას...

...სიტყვამ „კონკრეტული“, პირველად შეიძინა უაღრესად პირდაპირი, პრაქტიკული აზრი, თითქოსდა ეს იყო ანკესი, რომელზეც ეკიდა დანარჩენი სიმართლევები, – **პერსონაჟის ცხოვრების წერილმანები, ფსიქოლოგიური წერილმანები, სიუჟეტის წერილმანები** – სპექტაკლის ის შემადგენელი ნაწილები, რომლებსაც მსახიობებთან განვიხილავდი **საერთო ნიშნებით, კონკრეტულის პონას კი მათ ვუთმობდი**. ახლა კი მივხვდი, რომ ეს ყველაფერი ჩემი საფიქრალიცაა“.<sup>1</sup>

ამრიგად, ბრუკი უკვე აყალიბებს მსახიობთან მუშაობის მეთოდოლოგიურ ნორმებს. ენერგეტიკული იმპულსების გაღვივება, მუშაობა როლზე მსახიობთან ერთად – ყოველივე ეს პირდაპირი რეკომენდაციებია. და აი, დგება მომენტი, როცა ბრუკი გვესაუბრება მსახიობების შემოქმედებაზე პარტნიორთან მიმართებაში, მათ ურთიერთობაზე როლის შექმნის მომენტში, სადაც იგი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს მსახიობის მხრიდან პარტნიორის მოსმენის უნარს: „მოუსმინო – ეს გამოცანაა, საიდუმლოებაა. იმისათვის, რომ სხეული ისმენდეს და ამავე დროს იყოს უმოძრაო, საჭიროა იგი ვაგარჯიშოთ მოძრაობაში. შემთხვევითი როდია, რომ ღირიუორები ცოცხლობენ დიდხანს – ისინი მთელი ცხოვრება ვარჯიშობენ, **ჰარმონიაში მოყავთ სხეული, გრძნობა და აზრი**. რეპეტიციებზეც და საჯარო შესრულების დროსაც ღირიუორი ერთდროულად და თანაბარ ხარისხში ეყრდნობა ამ სამ შემადგენელ ნაწილს. [...] ასეთი გზით განვითარებულ სხეულს შეუძლია მშვიდად იდგეს და უსმენდეს“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г., с.134.

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 136.

რა თქმა უნდა, ბრუკს შემთხვევით არ მოაქვს დირიჟორის მაგალითი. აქ იგი ქარაგმულად მიუთითებს იმ ჰარმონიაზე, ურომლისოდაც არ არსებობს სულიერი წონასწორობა და ბუნებრივია, ვერ იარსებებს მოსმენის უნარიც. ამასთანავე, აქ იგრძნობა გადაძახილი გურჯიევის სწავლებასთან, სადაც სულიერი წონასწორობის გარანტი არის სამი შემადგენელი ნაწილი, ოღონდ იმ შემთხვევაში, თუკი სხეულის ქვეშ ვიგულისხმებთ ადამიანის ინსტიქტებს. ბრუკის აზრით, მსახიობში განვითარებული და ჰარმონიულ თანხმობაში უნდა იყოს მოყვანილი ეს სამი საწყისი, მაშინ ადვილად შეძლებს პარტნიორის მოსმენას და, შესაბამისად, მის სიტყვებსა და ქცევაზე რეაგირებას. და კვლავ ქარაგმულად ბრუკი მიუთითებს იმაზე, რომ მოსმენა სულაც არ ნიშნავს უმოქმედობას. უფრო მეტიც, მოსმენა შეიცავს მოქმედების ისეთ სპექტრს, რაც, შესაძლოა, მეტყველებასაც კი სჭარბობდეს: „მიმების დიდმა მამამ ეტიენ დეკრუმ, რომელსაც ჰქონდა პარადოქსის მახვილი გრძნობა, ერთხელ ასეთი რამ მითხრა: „ხალხს ჰგონია, რომ მიმის ხელოვნება – დუმილის ხელოვნებაა, მაგრამ მცირედი გამონაკლისის გარდა, ეს მართალი არ არის. ჩვეულებრივ, მიმი შეუჩერებლად ლაპარაკობს, რადგან უფლება არა აქვს თუნდ ერთი წამით მოაღუნოს მაყურებლის ყურადღება. მან გამუდმებით უნდა გამოსცეს სიგნალები, სხვაგვარად არავინ ინდომებს მის ყურებას“. და ბრუკი იწყებს ამ „სიგნალების“ ძიებას, მათ გამოუმუშავებს მსახიობში: „სავარჯიშოებს, მოფიქრებულს ხმისა და სხეულისათვის, შევყავდით სფეროში, რომლის შესახებ არაფერი ვიცოდით და არც გამოცდილება გვქონდა [...]

...მე გამიქრა სურვილი, შემეთხზა სხვა, წარმოსახული სამყარო, და ყოველივე ამის შედეგად, ჩვენ დავინახეთ, რამდენად უსაზღვროა მსახიობის შესაძლებლობები, როცა ის დამოუკიდებელია და არ სარგებლობს რეჟისორის საბჭვნებით“.<sup>1</sup>

აქვე ბრუკი ეხება იმ საკითხს, რაც განსაზღვრავს საერთოდ ხელოვნებისა და განსაკუთრებით, თეატრალურ ხელოვნების მისიასაც – რელიგიამდე აყვანილ სათნოების საკითხს: „მსახიობებსა და რეჟისორებს უნარი შესწევთ თავიანთი ქვეცნობიერის ბნელი სფეროებიდან აღმოაცენონ ღრმად მიმალული სახეები,

---

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2005г., с. 212 .

რომელთა დამანგრეველი ძალა იმდენად დიდია, რომ საჭიროა მკაცრად ჰკითხო საკუთარ თავს, – გაქვს თუ არა იმის უფლება, გადმოანთხიო იგი სხვებზე.

წლების მსვლელობაში, მრავალი ცდისა და შეცდომის შედეგად, ჩვენ მივხვდით, რომ **სათნოება პარტნიორებს შორის და მაყურებელთა დარბაზის მიმართ ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე თვითგამოხატვის სურვილი**<sup>1</sup>. ანუ, ბრუკი არ თვლის თვითგამოხატვას ხელოვნების უმთავრეს ღირებულებად. მისთვის ის უფრო მნიშვნელოვანია, თუ რას გამოხატავს ხელოვანი და რა მიზნით. ამ დებულებით იგი უახლოვდება ხელოვნების რელიგიურ დანიშნულებას, რომლის მიხედვით ნებისმიერი შემოქმედება იმდენადვე მშვენიერია, რამდენადაც – სათნო და კეთილი. ყველა რელიგიის დანიშნულებაც ხომ ეს არის, სათნოება გაადვივოს მოყვასის მიმართ.

როგორც ცნობილია, ბრუკმა ბევრი რამ ისესხა მეიერსოლდის ბიომექანიკიდანაც. ყურადღების გამახვილება სხეულზე, როგორც მარეგულირებელ და მგრძნობიარე აპარატზე, აუტოტრენინგის სხვადასხვა ფორმები – ეს ყოველივე უკვე აპრობირებული და თეორიულად დასაბუთებულია ვსევოლოდ მეიერსოლდის მიერ. მაგრამ როგორც ყოველთვის, ბრუკი აქაც ეძებს თავის გზას და მისი დამოკიდებულება თეორიული მემკვიდრეობისადმი კვლავაც შემოქმედებითია. მეიერსოლდის იდეებით დაინტერესებამ განსაკუთრებით იჩინა თავი შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარზე“ მუშაობის დროს: „რეპეტიციების დაწყებისთანავე, ამოცანად დავისახე მსახიობებში სპექტაკლისთვის საჭირო ჩვევების გამომუშავება. ამ მიზნით გამოვიყენე სავარჯიშოების კალეიდოსკოპი, რომლებიც შევიმუშავე სხვა ექსპერიმენტების დროს. რამდენიმე კვირის განმავლობაში მსახიობებს ეს სავარჯიშოები თავსატეხად მოეჩვენათ. ისინი მუშაობდნენ მხოლოდ ნდობის წყალობით და ძნელად წარმოედგინათ, თუ როგორ მოიყვანდნენ მთლიანობაში ცალკეულ ნაწილებს. დღე იწყებოდა გიმნასტური სავარჯიშოებით კარგი ფიზიკური ფორმის მოსაპოვებლად; შემდგომში მეცადინეობა მიმდინარეობდა საცირკო ტრიუკებისა და კომიკური იმპროვიზაციების მიმართულებით, რათა გაგვეღვივებინა გამომგონებლობა და თამაშის სურვილი მხოლოდ თამაშისათვის. **თამაში სპექტაკლში უნდა ჰგავდეს სიხარულის მომნიჭებელ სპორტს** – ეს იყო მუშაობის მთავარი მიზანი.

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2005г., с. 213.



[...] მოგვიანებით განრიგში შევიტანეთ მეცადინეობა მუსიკაში, სიმღერასა და ცეკვაში“.<sup>1</sup> და ყოველივე ამის შემდეგ, ბრუკი კვლავ უბრუნდება „სხეულის“ თემას, როგორც ყველაზე მნიშვნელოვან ფაქტორს მსახიობის ხელოვნებაში.

ვფიქრობთ, დროულია, რომ პარალელის გასაღებად, გავისხენოთ მეიერხოლდის „ბიომექანიკის“ ზოგიერთი უმთავრესი დებულება. პირველ რიგში, იგი წარმოიშვა როგორც მსახიობის წვრთნისა და სცენური განწყობის შემუშავების სისტემა. ეს იყო სპეციალური ვარჯიშების წყება (გიმნასტური, პლასტიკური, აკრობატული), რომელთა შესრულებით მსახიობის ტანი მოქნილი და გამომსახველი ხდებოდა. ამასთანავე, ამ გზით მსახიობი თავისუფლდებოდა კუნთური დაძაბულობისაგან, რაც მნიშვნელოვანწილად ხელს უწყობდა ფსიქიკური დაძაბულობის მოხსნასაც.<sup>2</sup>

ზოგად ტრეინინგულ ამოცანებთან ერთად, ბიომექანიკა მიზნად ისახავდა მხატვრულ ამოცანებსაც. მეიერხოლდის თეატრალური ხედვა მსახიობისგან მოითხოვდა როლის პლასტიკურ გახსნას, ტანის მხატვრულ ამეტყველებას. სწორედ ამ გზით მსახიობს უნდა აესახა პერსონაჟის ფსიქიკური და მენტალური თავისებურებანი. მეიერხოლდს ეს გზა მიაჩნდა სცენური შტამპების თავიდან აცილების საუკეთესო საშუალებად.

ბიომექანიკას დიდი როლი ენიჭებოდა სარეპეტიციო პერიოდში. მისი შემწეობით ხდებოდა სცენური განწყობის შემუშავება. მსახიობს სიტყვებსა და მოვლენებზე ჯერ ტანით (პლასტიკით) უნდა მოეხდინა რეაგირება და მხოლოდ ამის შემდგომ – სიტყვით ან უესტით. მეიერხოლდი მოდერნისტთა შორის ერთ-ერთი იმათგანია, ვინც არა მხოლოდ თავისი თეორიული, არამედ პრაქტიკული შეხედულებების ხორცშესხმაც შეძლო. ჩვენ თამამად შეგვიძლია იგივე ვთქვათ ბრუკის შესახებ, რასაც ნათლად მოწმობს მისივე თეორიული შეხედულებანი: **„თუკი სხეული არ არის გადვიდებული და ჩართული პროცესში, მსახიობს იდეები იძულებით ამოაქვს უკვე**

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2005г., с. 235

<sup>2</sup> Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, с. 205

**ცნობილი და მრავალგზის გამოყენებული გონების საღაროდან, რაც ზარალს აყენებს გონებაზე მაღლა მდგომ შემოქმედებით დონებს“.<sup>1</sup>**

თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ბრუკისათვის მსახიობის ხელოვნებაში უმთავრესია ინტუიციის, ქვეცნობიერი შემოქმედებითი იმპულსების ამოქმედება, ნათელი ხდება, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს იგი „სხეულის გამოდვიძებას“.

აღსანიშნავია, რომ ბრუკის ყველა ექსპერიმენტი ემსახურება მაყურებელზე შემოქმედების ყველაზე ეფექტური საშუალებების ძიებას. XX საუკუნის II ნახევრის რეჟისორთა შორის, ბრუკი ალბათ უპირველესია „მაყურებლის ფაქტორის“ შესწავლისა და გათვალისწინების თვალსაზრისით. შემთხვევითი როდია, რომ სწორედ შექსპირი იქცა იმ ავტორად, რომელსაც იგი მთლიანად დაეყრდნო თავის ძიებებში. შექსპირი ხომ უპირველესია დრამატურგთა შორის სწორედ სცენური ეფექტების შეთხზვის თვალსაზრისით.

და აი, ბრუკი კვლავ მიმართავს თამამ ექსპერიმენტს: „მუშაობის ახალი საშუალებების ძიების დროს, პირველად ცხოვრებაში, რეპეტიციებზე მოვიწვიეთ ბავშვები. [...]

ბავშვების რეაქციამ გვიკარნახა, თუ რას შეიძლება ვენდოთ, რა იყო საშინაო, მხოლოდ ჩვენთვის სასიხარულო, რა იყო ნაკლებ დამაჯერებელი, რა – ბანალური ან ბუნდოვანი. ამან შთაგვაგონა ახალი ექსპერიმენტის ჩატარება სამი კვირის შემდეგ. რეპეტიციები დასრულებული არ გვქონდა, როცა ბირმინგემის კლუბში ვუჩვენეთ სპექტაკლის იმპროვიზებული ვარიანტი, სადაც ახალგაზრდები ისხდნენ იატაკზე, ხოლო პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი (ფსკერა), სახეზე გაზეთგადაფარებული, იწვა მათ შორის. ჩვენ შეგნებულად არ წამოვიდეთ რეკვიზიტი, დავივიწყეთ რამდენიმე კვირის განმავლობაში შექმნილი ყველა მიზანსცენა და მონაფიქრი, სპექტაკლის ითხზვებოდა უშუალოდ მსვლელობის პროცესში, არსებული სივრცის გათვალისწინებით. შედეგად მივიღეთ მჩქეფარე, ცოცხალი სპექტაკლი“.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> იქვე, გვ. 236

<sup>2</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2005г., с. 237

ბრუკი აქვე განმარტავს, რომ ეს წარმატება ლოკალურ ხასიათს ატარებდა, წარმოშობილი იყო კონკრეტულ სივრცეში და გათვლილი იყო ბავშვებზე, ანუ ყველაზე გულწრფელ, უშუალო მაყურებელზე.

ცხადია, სცენა-კოლოფმა სხვა პირობები და მოთხოვნები წამოაყენა, თუმცა ის „ნერვი“, რაზეც აიგო წარმატება ბავშვებთან, მსახიობებში შენარჩუნდა. ამის შესახებ ბრუკი წერს: „მაგრამ, როდესაც დაგბრუნდით სტრატეგორდში და დავიწყეთ რეპეტიცია, აღმოჩნდით ერთ-ერთი ვეებერთელა ცარიელი დარბაზის პირისპირ, ჩვენ შეგპრწუნდით და მივხვდით, რომ ვერ გამოვიყენებთ ვერც ერთ მიგნებას, რომელიც დაიბადა იმპროვიზებულ სპექტაკლში. დიდი სივრცე ითხოვს სხვა ხერხებს, მსახიობების ყურადღების გამახვილებას, რათა **გადაიღახოს მანძილი სცენიდან მაყურებელთა დარბაზამდე**. სწორედ ამიტომ, ტრაპეციები, ოჩოფხები, გარბენები, კულბიტები, კოსტიუმების ძირითადი ტონები – რაც მომავალში ასე მოეწონება მაყურებელს, – უკიდურესად აუცილებელი გახდა სცენა-კოლოფის სივრცეში.

ბირმინგემის იმპროვიზაციები უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო, მან გააღვიძა მსახიობებში ახალი ენერჯია და თავისუფლების შეგრძნება, ამან კი, თავის მხრივ, განაპირობა სპექტაკლის „მთელი ეშხი“.

ბრუკი აქვე ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ არსებობს მკაცრი გამიჯვნა კომერციულ და აკადემიურ თეატრებს შორის, სადაც კომერციული ცდილობს, სხვადასხვა ტრიუკისა და თეატრალური ეფექტების გამოყენებით მოხიბლოს და გაართოს მაყურებელი, ხოლო აკადემიური კი ცდილობს, განაცვიფროს მაყურებელი თავისი მაღალი კულტურით და დახვეწილი ოსტატობით.

ბრუკის აზრით, არსებობს მესამე გზაც, როცა მაღალი კულტურა და ოსტატობა კი არ ეფლობა თავმოწონებაში, არამედ ცდილობს, იპოვოს ყველა ტრიუკზე და სცენურ ეფექტზე უფრო ეფექტური სცენური ქმედება, ცდილობს, მიაგნოს მაყურებელთან კონტაქტის წმინდა თეატრალურ საშუალებებს, რომელთა სიმძლავრე გაცილებით მეტია, ვიდრე ნებისმიერი მახვილგონივრული ტრიუკი ან სცენური ეფექტი. სწორედ ასეთი თეატრის აპოლოგეტია პიტერ ბრუკი. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „ცხადი გახდა, რომ მაყურებელთან ურთიერთობის გაკვეთილების მიღება შეიძლება არა მარტო კომერციულ თეატრში. მე მკაფიოდ

გავაცნობიერე: მაყურებელი არის თეატრალური პროცესის განუყოფელი ნაწილი, და მე გადავწყვიტე, უფრო ღრმად შემესწავლა ეს მექანიზმები.

ამას გარდა, ჩვენ გავაკეთეთ დასკვნა, რომ არსებობს სპექტაკლის ორი სრულიად განსხვავებული მხარე, და საჭიროების შემთხვევაში შესაძლებელია მათი დაცალკეება.

არის მიზანსცენები, დადგმის გარეგნული სახე, რომელიც შეიცავს სპექტაკლის ფიზიკურ პირობებს – მაყურებელთა დარბაზი და მასში ადგილების რაოდენობა, სცენის ზომები და სხვა ამდაგვარი ფაქტორები. მაგრამ არის, აგრეთვე, **სპექტაკლის ფარული სიცოცხლე, პერსონაჟების უხილავი ურთიერთობები** და პიესაში აღძრული თემები, რომლებიც ყალიბდება რეპეტიციების პროცესში. დადგმის ეს მხარე ცოცხლობს გარეგნული ფორმისგან დამოუკიდებლად და გარემოს შეცვლის შემთხვევაში შეუძლია მიგვიყვანოს ახალ სადადგმო ვარიანტებთან<sup>1</sup>.

ეჭვგარეშეა, რომ ბრუკის ძიებანი კვლავაც ორიენტირებულია უხილავის ხილულად ქცევის პროცესზე. ამას ნიშნავს „ფარული სიცოცხლე“ და „უხილავი ურთიერთობები“. გარემოს შეცვლით ისინი ითხოვენ ახალ გამომსახველ საშუალებებს, რაც სარეჟისორო და საერთოდ სასცენო ტექნიკის საქმეა. მთავარი კი, სცენური სიცოცხლის ნერვი, უკვე მოპოვებულია და რეჟისორს, მსახიობებს ისდა დარჩენიათ, ეძებონ საშუალებები – როგორ „გადააბიჯონ რამპას“, როგორ „მიაწვდინონ ხმა“ მაყურებელს.

ინტერესს იწვევს ბრუკის საუბრები რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთმიმართების შესახებ. აი, რას ამბობს ბრუკი გაზეთ „იზვესტიას“ კორესპონდენტისთვის მიცემულ ინტერვიუში:

**კორესპონდენტი:** თქვენთან საუბრის დროს, დიდმა პოლონელმა რეჟისორმა ეჟი გროტოვსკიმ თქვა: „ჩემი ძიებანი ეყრდნობა რეჟისორს და მსახიობს, თქვენი – მსახიობს, რეჟისორს და მაყურებელს. ასეთი გზა მისაღებია, მაგრამ ჩემთვის იგი მეტისმეტად დახლართულია“.

თქვენი სამოცწლიანი პრაქტიკიდან გამომდინარე, ხომ არ ფიქრობთ, რომ გროტოვსკი მართალია, რომ თქვენი თეატრალური იდეები უფრო სრულყოფილად

---

<sup>1</sup>Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2005г., с.239

განხორციელდებოდა, თუკი მათ განავითარებდით პუბლიკისაგან მოშორებით და სპექტაკლებს გათვლიდით მხოლოდ მაღალკვალიფიციურ მაყურებელზე.

**ბრუკი:** არასოდეს დამისახავს მიზნად საკუთარი იდეების რეალიზაცია! ზიზღის მომგვრელია, როცა რეჟისორი იდეებს ეპოტინება. მისი პროფესია მისგან ამას არ ითხოვს. [...] ასეთ დროს ნადგურდება ყველაზე ფასეული თეატრში. **პოლიფონიურობის ნაცვლად, რაც გაპირობებულია სხვადასხვა ინდივიდუალობების შერწყმით,** ჩვენ ვღებულობთ სამყაროს შესახებ ცალმხრივ, მიკერძოებულ შეხედულებას. [...] თეატრი რეჟისორს უყენებს სულ სხვა ამოცანას. რეჟისორის მიზანია, და მე ეს არაერთხელ აღვნიშნე, **სიცოცხლე შთაბეროს უნილავს.** ამისათვის მას სჭირდება სხვა ადამიანები, მათთან ხანგრძლივი კონტაქტი, ხანგრძლივი რეპეტიციები, რომლის პროცესში რეჟისორი კი არ თრგუნავს მსახიობებს, არამედ აძლევს სრულფასოვან შესაძლებლობას **გაიხსნას პიროვნულად.** რეჟისორს სჭირდება სხვა ადამიანები. აი, ახლა მე გესაუბრებით და ეს მეხმარება, რომ უფრო ნათლად გამოვხატო ჩემი აზრები. ეს ბევრად უფრო ეფექტურია, ვიდრე ის, როცა მარტო ხარ და დამოუკიდებლად აყალიბებ აზრებს.

რეჟისორს სჭირდება მსახიობი, მსახიობს სჭირდება პარტნიორი. ასე ყალიბდება ჯგუფი. [...] რეჟისორის ენერგია (იდეა კია არა, ენერგია, რაც ბევრად უფრო ფართო და მძლავრია) გამოხატულებას ჰპოვებს მხოლოდ ადამიანების ჯგუფთან მიმართებაში. **მისი ენერგია მრავლდება მხოლოდ მსახიობების შემწეობით.** ხოლო როცა მოდის პუბლიკა, რეჟისორის ენერგია მრავლდება ათასწილად. მაყურებელთან დამოკიდებულება უნდა განვითარდეს თანდათანობით. მაყურებელს და მსახიობებს უნდა ჩამოუყალიბდეთ მსგავსი განცდა. არა იდეა, არა მესიჯი, არამედ თანაგანცდა! აზრი აღმოცენდება შემდგომ. აზრი და განცდა უნდა შეერთდნენ. [...]

თუკი სპექტაკლი აგებულია მხოლოდ ემოციებზე, არც ის ღირს რამედ. ასეთ შემთხვევაში შეგვიძლია ბევრად უფრო ძლიერი რყევები განვიცადოთ როკ-კონცერტზე. სპექტაკლში აზრი და განცდა უნდა შეერთდნენ“.<sup>1</sup>

ამრიგად, ბრუკის აზრით, **თეატრი ენერგიათა ურთიერთგაცვლის ასპარეზია** და აქ თანაბარი როლი ენიჭებათ მსახიობს, რეჟისორს და მაყურებელს. მისი აზრით,

<sup>1</sup> Газ. „Известия“, №17, 1989.

მხოლოდ ასეთ ვითარებაში არის შესაძლებელი „აზრისა და განცდის შეერთება“. ამიტომ არის მისთვის ნამდვილი თეატრი უწყვეტი შემოქმედებითი პროცესი.

აღსანიშნავია, რომ ბრუკი ხშირად იმეორებს უკვე ცნობილ თეორიებს წყაროების მოშველიების გარეშე. ასე, მაგალითად, მაყურებლისა და თეატრალური ქმედების აბსოლუტური შერწყმის სურვილი, აშკარად გვაგონებს ფ. გ. ლორკას ლიტერატურულ ესსეს „დუენდეს თეორია და თამაში“. წიგნში „ცარიელი სივრცე“ ბრუკი წერს: „როგორც წესი, გამოცდილი მსახიობი, როცა კითხულობს მნიშვნელოვან ნაწყვეტს, თვითონ გამოსტაცებს მაყურებელს ყურადღების იმ ხარისხს, რაც შეესაბამება მისი შესრულების დამაჯერებლობის ხარისხს. ზოგჯერ მსახიობი ახერხებს აუდიტორიის ყურადღების სრულ დაპყრობას, მაშინ მას, როგორც **მატადორ-ვირტუოზს**, შეუძლია თავს მოახვიოს მაყურებელს ყველაფერი, რაც სურს“.<sup>1</sup>

„დუენდეს თეორიაშიც“ მაგალითად მოყვანილია სწორედ მატადორისა და ხარის საბოლოო შერკინების გადამწყვეტი მომენტი, როგორც „დუენდეს“ ყველაზე მკაფიო ნიმუში. იმისდა მიხედვით, შეძლებს თუ ვერ შეძლებს მატადორი ხარის ქედში დაშნის გაყრას, დამოკიდებულია, ერთი მხრივ, მისი და, მეორე მხრივ, ხარის სიცოცხლე. სწორედ ეს ქმნის დაძაბულობის იმ მუხტს, რასაც ლორკა უწოდებდა „დუენდეს“ და რასაც ესწრაფვის თავის შემოქმედებაში პიტერ ბრუკი.

ცხადია, ასეთი „ეგზისტენციალური წამისკენ“ სწრაფვა თავისთავად განსაზღვრავს მსახიობებთან მუშაობის სპეციფიკას, თუმცა ბრუკს კარგად აქვს შეგნებული, რომ აქაც ყოველივე დამოკიდებულია მსახიობის თანდაყოლილ მონაცემებზე: „რჩეული მსახიობები, ისევე როგორც ყველა ნამდვილი მხატვარი, დაჯილდოებულია ერთგვარი იდუმალი ნიჭით, – **რამდენადმე გაცნობიერებულით, მაგრამ სამი მეოთხედი – გაუცნობიერებლით**, რასაც ისინი უწოდებენ „ინსტინქტს“, „წინათგრძნობას“, „შინაგან ხმას“. მათი დახმარებით ისინი სრულყოფენ თავის ხედვას და ოსტატობას“.<sup>2</sup> მაგრამ მსახიობის მონაცემები ის პოტენციალია, რომელიც მუდავნდება მხოლოდ სწორი რეჟისორული მეთოდოლოგიის პირობებში. ბრუკს კარგად აქვს შეგნებული, რომ მსახიობს სწორედ რეჟისორმა უნდა შეუქმნას

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с. 45

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 49

შემოქმედებითი ნიადაგი: ოდითგანვე ცნობილია, რომ სხვადასხვა დასში მომუშავე მსახიობები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ბოლომდე ვერ ავლენენ თავიანთ შესაძლებლობებს. მაგრამ ჩვენთვის ისიც ცნობილია, რომ მუდმივი დასიც განწირულია, თუკი მას არ გააჩნია **მიზანი**, და, შესაბამისად, **მეთოდი** და, შესაბამისად, **სკოლა**.

ბრუკის აზრით, „მიზანი“ ფართო ცნებაა და მოიცავს საზოგადოებრივი თუ პიროვნული ცხოვრების უამრავ ასპექტს. ამ შემთხვევაში „მიზანში“ იგი არ გულისხმობს მაყურებელზე პოლიტიკური ან მორალური ზემოქმედების მცდელობას. აქ საუბარია სწორედ შემოქმედებით მიზანზე, რაც ქმნის კიდევ მეთოდს და, შესაბამისად, სკოლასაც. ბრუკის შემოქმედებაში ასეთ შემოქმედებით მიზნად შეგვიძლია თამამად დავასახელოთ მისი სწრაფვა უხილავის გამოსახვისაკენ. მისი ექსპერიმენტების „ვექტორიც“ აქეთკენაა მიმართული: „ჩვენ წინაშე იჯდა მსახიობი, რომელსაც ვთხოვეთ თავის თავში წარმოესახა ისეთი დრამატული სიტუაცია, რომელიც არ მოითხოვდა ფიზიკურ ქმედებას, და შევეცადეთ მივმხვდარიყავით მის სულიერ მდგომარეობას. რა თქმა უნდა, ეს შეუძლებელი აღმოჩნდა, რაც დაამტკიცა კიდევ ამ ექსპერიმენტმა. შემდეგ ჩვენ შევეცადეთ დაგვედგინა, რა მინიმალური გამომსახველი საშუალებებია საჭირო, რომ გამოცნობა შესაძლებელი გახდეს: ბგერა, მოძრაობა, რიტმი; შეუძლიათ თუ არა ამ ელემენტებს ერთმანეთის ჩანაცვლება, თუ ყოველი მათგანი თავისებურად შემოსაზღვრულია და აქვს განსაკუთრებული ზემოქმედების ძალა? ჩვენ ვმუშაობდით და ყოველ მონაკვეთში ვაყენებდით მკაცრ პირობებს. მსახიობს ვაგალებდით, ეცნობებინა ჩვენთვის საკუთარი განზრახვა – დასაწყისი ყოველთვის იყო აზრი ან სურვილი, რომელიც მას უნდა მიეტანა მაყურებლამდე, – მაგრამ ჩვენი ექსპერიმენტის პირობების მიხედვით, მსახიობს შეეძლო გამოეყენებინა, მაგალითად, მხოლოდ ერთი თითი, ერთი ინტონაცია, ერთი ამოძახილი ან დასტვენა“.<sup>1</sup>

ბრუკი „უხილავს“ ეძებს პარტნიორების ურთიერთობაშიც:

„მსახიობი ზის ოთახის კუთხეში სახით კედლისკენ. მოპირდაპირე კუთხიდან მას ზურგში უმზერს მეორე მსახიობი, რომელსაც აკრძალული აქვს მოძრაობა. მისი

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с. 85

ამოცანა – დამორჩილება აიძულოს პირველს. ვინაიდან პირველი ზის ზურგით, თავისი სურვილების გამოხატვა მას შეუძლია მხოლოდ ბგერებით, რადგან სიტყვის წარმოთქმა აკრძალული აქვს. [...]

სავარჯიშოების პროცესში ჩვენ რამდენჯერმე მივიღეთ ფენომენალური შედეგი: ხანგრძლივი სიჩუმე, ყურადღების მაქსიმალური მოკრება, – მეორე მსახიობი გამოსცემს სხვადასხვა ბგერას – უსტვენს, შიშინებს. და ამის შემდეგ, მოულოდნელად, პირველი მსახიობი დგება და უყოყმანოდ ასრულებს იმ მოძრაობებს, რომლებიც ჩაიფიქრა მეორემ. [...]

ანალოგიური ხერხებით მსახიობები ცდილობდნენ დაემყარებიათ კონტაქტი პარტნიორებთან, მაგალითად, ფრჩხილების კაკუნით, ანუ კვლავაც გამომდინარეობდნენ აუცილებელი მოთხოვნებიდან, რაღაც გამოეხატათ და სარგებლობდნენ მხოლოდ ერთი საშუალებით. მოცემულ შემთხვევაში ეს იყო რიტმი, სხვა შემთხვევაში – თვალების შეხვედრა ან კეფისკენ მიმართული მზერა. განსაკუთრებით ფასეული სავარჯიშო აღმოჩნდა ჩხუბი – დარტყმების გაცვლა, რომლის დროსაც აკრძალული იყო ერთმანეთთან შეხება, თავის, ხელებისა და ფეხების მოძრაობა. ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ამ სავარჯიშოში დაშვებული იყო მხოლოდ ტორსის მოძრაობა. და ამ აკრძალვების მიუხედავად, პარტნიორებს შორის იმართებოდა ბრძოლა – ფიზიკური და ემოციური, – ბრძოლა, რომელიც გაივლიდა ყველა ჩვეულებრივ ფაზას.

ასეთ სავარჯიშოებს არაფერი აქვთ საერთო ტანვარჯიშთან, თუმცა ხელს უწყობენ კუნთების გამაგრებას. მათი აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ შესაძლებლობათა შეზღუდვით გავზარდოთ წინააღმდეგობა და ნამდვილი გამომსახველობის მიღწევის შანსებიც. ორი ჯოხის ერთმანეთზე ხახუნის დროს მოქმედებს იგივე კანონი: ერთმანეთის მოწინააღმდეგე ზედაპირების ხახუნით ჩნდება ცეცხლი; როგორც ჩანს, ამავე ხერხით შესაძლებელია სიცოცხლე მივცეთ სხვა წვასაც. ამ სავარჯიშოების პროცესში მსახიობი ხვდება, რომ **უხილავი სხვისთვის შესაძლებელია გავხადოთ საგრძნობი მხოლოდ ყურადღების მაქსიმალური მოკრების გზით**; რომ ამისათვის საჭიროა ნებისყოფა, მსახიობის მთელი სულიერი ძალები, გაბედულებაც და აზრის სინათლაც. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი შედეგია –



მსახიობის ურყევი რწმენა, რომ ამისათვის საჭიროა ფორმა. არ არის საკმარისი, განვიცადოთ ძლიერი გრძნობები; იმისათვის, რომ შევასრულოთ შემოქმედებითი ნახტომი, **საჭიროა შეიქმნას ახალი ფორმა**, რომელიც გახდება მსახიობის იმპულსების მატარებელი და გამტარი. სწორედ ეს არის ის, რასაც სამართლიანად უწოდებენ „მოქმედებას“.<sup>1</sup> ანუ, გამოსახვის ზუსტი საშუალებების გარეშე, ბრუკს ვერ წარმოუდგენია მსახიობის ხელოვნება. „მოქმედებაში“ იგი გულისხმობს პერსონაჟში კოდირებული მუხტების გადმოცემას ჟესტის, მიმიკის და პლასტიკის მეშვეობით. სწორედ აქ ხდება მისი თანხვედრა მეიერხოლდის ბიომექანიკასთან. ბრუკი მსახიობის მოძრაობას არანაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვიდრე სიტყვის წარმოთქმის ხელოვნებას: **„მსახიობის მოძრაობა – იგივე მეტყველებაა, ეს არის გრძნობის გამოსატყულება**. ეს არის ინფორმაციის გადაცემის საშუალება და, ამავე დროს, სიმარტოვის უადრესად პირადი შეგრძნების დასტურიც. ეს ყოველთვის არის ნიშანი აღმოდებული სახლიდან, როგორც ამას არტო ამბობდა. და მაინც, როგორც კი მსახიობსა და მაყურებელთა დარბაზს შორის მყარდება კონტაქტი, მსახიობის ყოველი მოძრაობა გულისხმობს მაყურებლის თანამონაწილეობას“.<sup>2</sup>

მიუხედავად ზემოთქმულისა, ბრუკი კატეგორიულად წინააღმდეგია გამომსახველი საშუალებების სტაგნაციისა რეპეტიციის პროცესში. გამომსახველი ჟესტი, მიმიკა თუ პლასტიკა უნდა დაიბადოს შიგნიდან, მსახიობის სულის ხვეულებიდან, და ყოველთვის ხელახლა, უშუალოდ როლზე მუშაობის პროცესში. იგი დაუშვებლად მიიჩნევს მის დაყვანას რაიმე მექანიკურ ქმედებამდე: „რეპეტიციის პროცესში იმპროვიზაციის მიზანი ყოველთვის ერთი და იგივეა – თავი დავაღწიოთ უსიცოცხლო თეატრს. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მსახიობი უნდა იხრჩობოდეს სიამოვნების შხეფებისაგან, როგორც ეს სხვებს წარმოუდგენიათ. ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ისევ და ისევ მივიყვანოთ მსახიობი იმ ზღვართან, **სადაც იგი ნაპოვნ სიმართლეს ხელახლა სიყალბით ცვლის**“.<sup>3</sup> ანუ, რეჟისორი, ბრუკის აზრით, ფხიზლად უნდა იყოს, რათა არ გაეპაროს მსახიობის გადახრა მექანიკური თამაშისაკენ. ამიტომაც, რომ ერთადერთ გამოსავალს იგი იმპროვიზაციაში ხედავს.

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с. 86-87

<sup>2</sup> 87

<sup>3</sup> იქვე, გვ 158

იგი სამართლიანად მიიჩნევს (რასაც მოწმობს სამსახიობო ხელოვნების ისტორიული გამოცდილებაც), რომ „უხილავი“ არ ემორჩილება დაფიქსირებას და ყოველთვის იბადება „აქ და ახლა“, რომ მხოლოდ ამ შემთხვევაში წარმოიშობა სასურველი „ხარისხი“, ასე ძნელად ასახსნელი და ასე რთულად მოსახელთებელი.

თეატრში, ბრუკის აზრით, ყველაფრის გამეორება შეიძლება, მაგრამ უმთავრესი იბადება ყოველთვის ხელახლა.

## § მსახიობის ფსიქოტექნიკა და სასცენო ტრეინინგი

ბრუკი დიდ ყურადღებას უთმობს მსახიობის შემამზადებელ პროცედურებს, მთლიანად იზიარებს და ითვალისწინებს წინამორბედთა გამოცდილებას. წიგნში „ცარიელი სივრცე“ დიდი ადგილი ეთმობა მსახიობის ფსიქიკისა და სხეულის წვრთნის პრობლემას. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „სავარჯიშოების ზოგიერთი სახეობა, პირველ რიგში, მიზნად ისახავს მსახიობის გათავისუფლებას შებოჭილობისაგან, ეხმარება მას საკუთარი შესაძლებლობების შემეცნებაში, რის შემდეგ, იგი მზად არის დაემორჩილოს რეჟისორის მითითებებს. ამის შემდეგ, გავარჯიშებული, გულისყურით შეძლებს თავის თავში შეიგრძნოს ისეთი აღმაფრენა, რომელსაც სხვა შემთხვევაში ვერ შეიგრძნობდა“.<sup>1</sup>

მაშასადამე, ამ სიტყვებიდან გამომდინარე, ბრუკისთვის ნებისმიერი ტრეინინგი ემსახურება „გულისყურის გავარჯიშებას“. სავარჯიშოები მსახიობს სჭირდება არა სხეულის, არამედ ფსიქიკის გამოსაწრობად.

შემდგომ ამისა ვკითხულობთ: „მსახიობის თამაში ბევრ რამეში უნიკალურია სირთულის თვალსაზრისით, რამეთუ მას საქმე აქვს ვერაგ, ცვალებად და იდუმალებით მოცულ მასალასთან – თავის თავთან. მისგან ითხოვენ, რომ მთლიანად იყოს შეპყრობილი როლით, მაგრამ ამასთანავე დაიცვას მანძილი – ანუ გასხვისდეს, მაგრამ როლს არ განუდგეს. იგი უნდა იყოს გულწრფელიც და არაგულწრფელიც: მან უნდა ისწავლოს, როგორ იყოს გულწრფელად არაგულწრფელი და იცრუოს აბსოლუტური სიაღვლით. ეს თითქმის შეუძლებელია, მაგრამ მეტისმეტად არსებითია

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с 160

და ამას მსახიობები ადვილად ივიწყებენ. ძალიან ხშირად მსახიობები, – და ეს მათი ბრალი კი არ არის, არამედ იმ მკვდარი სკოლებისა, რომლებითაც სავსეა მსოფლიო, – თავიანთ მუშაობას აგებენ დოქტრინების ნასუფრაღზე. სტანისლავსკის დიდებულმა „სისტემაში“, სადაც საშემსრულებლო ხელოვნება პირველად არის განხილული მეცნიერებისა და ცოდნის კუთხით, ბევრ ახალგაზრდა მსახიობს, იმის გამო, რომ არასწორად წაიკითხეს იგი დეტალებში, იმდენივე არგო, რამდენიც ავნო, რის შედეგადაც იქიდან ამოკრიფეს მხოლოდ სიძულვილი დოქტრინისადმი. სტანისლავსკის შემდეგ, ასევე მნიშვნელოვანმა არტოს ნააზრევმა, წაკითხულმა სანახევროდ, ხოლო გაგებულმა ერთი მეათედით, გამოიწვია გულუბრყვილო რწმენა, რომ ემოციაში ჩაკარგვა და უკანმოუხედავი თვითგამოხატვა – მხოლოდ ესაა, რასაც აქვს მნიშვნელობა.

ჩვენ დროში ამას დამატებით მხარს უმაგრებს ცუდად გადახარშული და უკუღმა გაგებული გროტოვსკის დებულებები.

ამჟამად არსებობს გულწრფელი შესრულების ახალი ფორმა, რომელიც მდგომარეობს იმაში, რომ ყველაფერი უნდა გაატარო შენს სხეულში. ეს არის ნატურალიზმის ნაირსახეობა. ნატურალიზმის სკოლის მსახიობი გულწრფელად ისწრაფვის, მოახდინოს ადამიანების განცდისა და ქცევის იმიტირება მის ირგვლივ არსებულ სამყაროში და სწორედ ასე იცხოვროს როლში. მისდევს რა ამ ახალ ფორმის ნაირსახეობას, მსახიობი მთლიანად გარდაისახება და თან ცდილობს გაექცეს ნატურალიზმს. ეს თავის მოტყუებაა. მხოლოდ იმის გამო, რომ თეატრი, რომელთანაც ის არის დაკავშირებული, იმყოფება ძველმოდური ნატურალიზმის საპირისპირო პოლუსზე, მსახიობი იმედოვნებს, რომ მანაც შეძლო შორს გასცდენოდა ამ მისთვის სათაკილო მანერას. სინამდვილეში კი, თავისი განცდების სურათს იმ რწმენით ეკიდება, რომ ყოველი დეტალი აისახოს ფოტოგრაფიული სიზუსტით. ამის შედეგი ხშირად არის ბუნდოვანება, სიძაბუნე, არადამაჯერებლობა<sup>1</sup>. ასეთ შემთხვევებში ბრუკი გამოსავალს სწორედ ტრეინინგებში ხედავს და არა თეორიულ დისკუსიებში: „არსებობს სამსახიობო ჯგუფები, კერძოდ აშშ-ში, აღზრდილები ჟენესა და არტოს იდეებზე, ნატურალიზმის ყველა ფორმის უარმყოფელნი. ისინი რომ

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 163

შერაცხო ნატურალისტური სკოლის წარმომადგენლებად, მათი აღშფოთება გარდაუვალია. მაგრამ სწორედ ამით იზღუდება მათი შემოქმედებითი შესაძლებლობები. ჩაერთო მოქმედებაში შენი არსების მთელი სულიერი ძაფებით – ესაა საერთო გატაცების სურათი. მაგრამ ნამდვილი ხელოვნება ითხოვს სხვა რამეს და საჭიროებს გამოსატვის უფრო ძუნწ და ზოგჯერ სრულიად სხვა ფორმებს. ამის გასაგებად საჭიროა გვახსოვდეს, **რომ ემოციურობასთან ერთად, ყოველთვის წარმოიშობა ინტელექტუალური წვდომის საჭიროება**, რომელიც არ არსებობს თავისთავად და რომელიც, უნდა განვითარდეს როგორც შერჩევის ინსტრუმენტი. წარმოიშობა ცნობილი განდგომის (გასხვისების, გაუცხოების) აუცილებლობა, კერძოდ, ისეთი ფორმების პოვნა, რომელთა ახსნა ყოველთვის როდი ხერხდება, მაგრამ მათი გაუთვალისწინებლობა დაუშვებელია“.<sup>1</sup>

და რას შეუძლია ასეთი „ფორმების“ პოვნა? ბრუკის აზრით, ისევ და ისევ სამსახიობო ტრენინგებს. მხოლოდ ამ გზით ყალიბდება მსახიობის ურთულესი ფსიქოტექნიკა. მაგრამ ეს გზის მხოლოდ დასაწყისია. ყველაზე რთული „გაორება“ მსახიობს წინ ელოდება: „თეატრი, შესაძლოა, ერთი ყველაზე რთული ხელოვნებათაგანია, რამეთუ მასში აბსოლუტურად ჰარმონიულად უნდა შეერთდეს სამი კომპონენტი: მსახიობი – თავისი შინაგანი ცხოვრებით, მისი პარტნიორები და მაყურებელი.

ჯერ ერთი, მსახიობი უნდა გრძნობდეს მის მიერ წარმოთქმული სიტყვების იდუმალ აზრს. [...] [მისი] **სმენა მიმართული უნდა იყოს როგორც შიგნით, ისე გარეთ**. ამას უნდა ესწრაფვოდეს ყოველი ნამდვილი მსახიობი. მან **უნდა იარსებოს ერთდროულად ორ სამყაროში“**.<sup>2</sup>

აქვე ბრუკი საუბრობს თეატრში პოზიტიური ინტონაციის ასახვის სირთულეებზე. მისი ღრმა რწმენით, ე. წ. დადებითი გმირის თამაში შესაძლებელია არა პერსონაჟის იდეალიზაციის, არამედ მისი სრული გაცოცხლების გზით. ნიმუშად მას მოჰყავს სპარსული „თა’ზია“,<sup>3</sup> ტრაგედიის წარმოდგენის ტრადიციული ფორმა: თა’ზია ირანის უძველესი რელიგიური თეატრის ერთ-ერთი ფორმაა, შიიტთა

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 164

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 225

<sup>3</sup> სპარს. თა’ზია, თა’ზიე – დატირება

ტრაგიკული მისტერიის თეატრი. იგი მესამე შიიტი იმამის, ჰუსაინ ბ. აღის მოწამეობრივი სიკვდილისადმი მიძღვნილი თეატრალიზებული წარმოდგენაა, რომელშიც შედის სამგლოვიარო რიტუალი შაჰსეი-ვაჰსეი.

ბრუკისთვის საეჭვოა სცენაზე გმირის გათამაშების შესაძლებლობა. საზოგადოდ მიღებულია აზრი, რომ გმირები, როგორც დადებითი პერსონაჟები, უმეტესად სუსტები და სენტიმენტალურები არიან, ან გახევებული და არასაინტერესონი. ხოლო როცა სცენაზე არამზადები გამოჩნდებიან, მოქმედება მეტად დინამიკური და მომნუსხავი ხდება. სწორედ თა'ზიასთან დაკავშირებით უჩნდება ეს ეჭვები რეჟისორს.

ბრუკი აკეთებს დასკვნას, რომ: **„ნამდვილი განცდის დროს წარმოიშობა რეალური და გამოგონილი პირის გამოუცნობი ნაზავი, რომლებსაც ჩვენ ერთდროულად აღვიქვამთ“<sup>1</sup>**

და აი, ბრუკი უკვე ეძებს პრაქტიკულ სავარჯიშოებს მსახიობში ცოცხალი იმპულსების გასაღვიძებლად. ყოველივე ამას იგი ასე ასაბუთებს:

„თავისუფალ სხეულში ყველაფერი ცოცხალია, შებოჭილში – ყოველივე მკვდარი. მოდით, გავსინჯოთ ეს პრაქტიკულ მაგალითზე. ჩვენ გამოვდივართ იქიდან, რომ ყველაფერი, ან თითქმის ყველაფერი, რაც ათავისუფლებს ენერგიას, შეიძლება იყოს სასარგებლო. ამიტომ ნუ დავიწყებთ რაღაც არაჩვეულებრივის ძებნას. მოდით ერთად რამე გავაკეთოთ, და არა აქვს მნიშვნელობა იმას, თუკი ეს უაზრობად მოგვეჩვენება. ამრიგად, ადექით და შეკარით წრე. იატაკზე დევს ბალიშები, დაე ყოველმა თქვენგანმა აიღოს ბალიში, აისროლოს მალლა და მერე დაიჭიროს...“

სცადეთ ამის გაკეთება და დაინახეთ, რომ გამოგივიდათ. თქვენ იცინით, თავს გრძნობთ ბევრად უკეთესად. მაგრამ თუ კვლავ გააგრძელებთ ბალიშებით უაზრო თამაშს, სიამოვნება გაქრება და უეჭველად დაგებადებათ შეკითხვა, რა საჭიროა ყოველივე ეს.

იმისათვის, რომ ინტერესი არ ჩაქრეს, უნდა რაღაც ახალი გამოიგონოთ. მოდით გავართულოთ სავარჯიშო. მაგალითად, ისევ ააგდეთ ბალიში, ერთხელ შემოტრიალდით და მერე დაიჭირეთ. ისევ წარმოიშვა ინტერესი, რადგან, თუ

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 235

პირველად ვერ დაიჭერთ, თქვენ დააპირებთ უფრო მოხერხებულად შეასრულოთ ეს ამოცანა. მაგრამ თუკი ტემპს უმატებთ და ბრუნვის რაოდენობასაც, ეს მოქმედება კიდევ უფრო საინტერესო გახდება.

საკმაოდ მალე თქვენ შეძლებთ გააკონტროლოთ თქვენი მოძრაობა, ამიტომ შესატანია ახალი ელემენტი. ააგდეთ ბალიში, გადადგიით ნაბიჯი განზე, დაიჭირეთ მეზობლის ბალიში და შეეცადეთ, ყველაფერი ისე გააკეთოთ, რომ მოძრაობები იყოს მწყობრი, აუჩქარებელი.

ეს სავარჯიშო უკვე აღარ არის უბრალო, მაგრამ, მოდით, ნუ მივიყვანთ მას სრულყოფამდე. აღვნიშნოთ მხოლოდ, რომ ჩვენ რამდენადმე გამოვცოცხლდით და ჩვენი სხეული გახურდა“.<sup>1</sup>

მომდევნო მაგალითში აშკარად გამოსჭვივის, ერთი მხრივ, გ. გურჯიევის ეზოთერიკული სავარჯიშოების და, მეორე მხრივ, მ. ჩეხოვის „ვერითმის“<sup>2</sup> გავლენა: ის მიმართავს სრულიად სხვა მაგალითს, აგებულს იმავე პრინციპზე. მსახიობები ასრულებენ თავისუფალ მოძრაობას მარჯვენა ხელით, მთლიანად განთავისუფლებულები, ასრულებენ ამ მოძრაობას, შემდეგ ჩერდებიან, იწყებენ!.. სდექ!

მოგვიანებით აფიქსირებენ ხელის მდგომარეობას, მას არ ცვალიან, არ აკონტროლებენ, ცდილობენ, მხოლოდ მიხვდნენ, რისი გამოხატვა უნდათ ამ ქუსტით. მათი შთაბეჭდილება დიდად არის დამოკიდებული მთლიანად სხეულის მდგომარეობაზე. თუმცა ისინი არ აპირებდნენ რაიმეს „თქმას“, მიუხედავად ამისა, ყოველი მათგანი რაღაცას გამოხატავს... [...]

შემდეგ ინარჩუნებენ მდგომარეობას, რომელშიც აღმოჩნდნენ და ცდილობენ შეიგრძნონ კავშირი ხელის მტევანსა და ხელს შორის, კავშირი მხართან და დანარჩენ სხეულთან, თვით თვალების კუნთების ჩათვლით. ისინი გრძნობენ, რომ მთელ ამ ურთიერთკავშირს აქვს გარკვეული შინაარსი.

მომდევნო ცდაში ბრუკი ყურადღებას ამახვილებს მსახიობის მხრიდან ე. წ. „მოძრაობის გამართლების“ ფსიქოტექნიკურ საშუალებაზე:

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с. 247

<sup>2</sup> ვერითმია – (ძვ.-ბერძ. კეთილხმოვანება, შეწყობილობა) მოძრაობების ხელოვნება, რომელიც XX საუკუნის პირველ მესამედში ჩამოყალიბდა ანტროპოსოფიის საფუძველზე. სძენს ხილულ გამომსახველ ფორმას მეტყველებასა და მუსიკას. გამოიყენება სამსახიობო ხელოვნების შესწავლის დროს, პედაგოგიური და სამკურნალო მიზნებით.

„ჩავატაროთ კიდევ ერთი ცდა. ეს კვლავაც იქნება ხელის უბრალო მოძრაობა, მაგრამ ერთი პრინციპული განსხვავებით. ნაცვლად იმისა, რომ ვიმოქმედოთ საკუთარი ინიციატივით, დაჰყევით ჩემს ბრძანებას: გაიშვირეთ ხელი წინ ხელისგულით მაღლა. თქვენ ამას აკეთებთ არა იმიტომ, რომ ასე გსურთ, არამედ ასრულებთ ჩემს თხოვნას და მზად ხართ, დამემორჩილოთ, თუმც არ იცით, შედეგი რა იქნება.

ამრიგად, თქვენ შეხვედით იმპროვიზაციის საპირისპირო სფეროში: ადრე თქვენ ირჩევდით ჟესტს, ახლა ის თვითონ ხდება მოკარნახე... [...]

თქვენ წართმეული გაქვთ თავისუფლება, მოძრაობა დაგეგვალათ, მაგრამ თუ მზად ხართ იგი შეასრულოთ, ჟესტი გახდება ბუნებრივი, თქვენი, თქვენ იგი მიისაკუთრეთ.

თუკი ამას განიცდით, **ნათელი გახდება სხვისი ტექსტის მითვისების პრობლემა, ავტორობის, რეჟისურის პრობლემა**.<sup>1</sup>

და აი, ბრუკი უკვე საუბრობს მხატვრული რეალობის თავისებურებებზე, როცა „მოძრაობის გამართლება“ აყვანილია აღმატებულ ხარისხში. იგი ანზოგადებს მხატვრული სინამდვილის მონაცემებს და აკეთებს ასეთ დასკვნას:

„მცდარია შეხედულება, რომ თითქოსდა ყოფითი ჟესტი თავისთავად უფრო „რეალურია“, ვიდრე ის, რომელიც გამოიყენება ოპერასა და ბალეტში. საკმარისია ვნახოთ მსახიობების სტუდიური ნამუშევრები სტილში, ან უფრო სწორად დამახინჯებულ სტილში, რომ შევიგნოთ: ნატურალიზმი და ჰიპერრეალიზმი ისეთივე ხელოვნურია, როგორც საოპერო სიმღერა. ყველა სტილი შესაძლოა ყალბი გვეჩვენოს. **შემსრულებლის ამოცანაა – ნებისმიერი სტილი ბუნებრივი გახადოს**“.<sup>2</sup>

ბრუკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს სახასიათო შტრიხების გამოვლენას სამსახიობო ხელოვნებაში. პერსონაჟის მიმიკას, ჟესტს, პლასტიკას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვთ მხატვრული სახის შექმნის დროს. მაგრამ თვით ამ გამომსახველი საშუალებების წიაღში მსახიობმა უნდა შეძლოს ისეთი სახასიათო დეტალის აღმოჩენა, რაც გაამთლიანებს მის მიერ შექმნილ სურათს. ამასთან დაკავშირებით

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 249

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 273. 251

ბრუკი აღნიშნავს: „**ნებისმიერი ტექსტი ცოცხლდება დეტალის საშუალებით, ხოლო ზუსტი დეტალი – [ხასიათში] წვდომის ნაყოფია**“.<sup>1</sup>

ცხადია, აქ ნაგულისხმებია მსახიობის მიერ პერსონაჟის სულიერი სამყაროს წვდომა. და რაკი ასეთი „წვდომა“ მსახიობს უნდა დაებადოს როლზე მუშაობის პროცესში, ბრუკი პრინციპულად წინააღმდეგია იმისა, რომ რეჟისორმა მსახიობს ეს ინიციატივა ჩამოართვას. იგი თვლის, რომ ასეთ ვითარებაში უეჭველად შეიზღუდება მსახიობის წარმოსახვა, მისი შემოქმედებითი პოტენციალი: „რასაც უეჭველად უნდა ვერიდოთ, ესაა რეჟისორის მხრიდან იმის ჩვენება, თუ როგორ უნდა ითამაშოს მსახიობმა ესა თუ ის როლი. **მისთვის დაუშვებელია საკუთარი ხედვის თავზე მოხვევა**. პირიქით, საჭიროა მსახიობის დამოუკიდებელი ძიებების მუდმივი სტიმულირება“.<sup>2</sup>

და ბოლოს, ბრუკი კვლავ უბრუნდება „უხილავის გამოსახვის“ თემას, რადგან სწორედ ამას მიიჩნევს თეატრის მთავარ იარაღად და შესაბამისად, მთავარ ფასეულობად: „ამრიგად, მსახიობი ახდენს გარკვეულ შთაბეჭდილებას, რომელიც, თუკი ვისარგებლებთ თანამედროვე ტერმინოლოგიით, შეიცავს რაღაც კოდს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანთა ურთიერთობის საშუალებათა მთელ ნაკრებში, მეტყველება არის ერთ-ერთი შესაძლო ვარიანტი. მეტყველების გარდა არსებობს სხეულის ენა. ხმის მუსიკა – ესეც ენაა. სივრცეში მოძრაობა – ესეც ენაა. დუმილი, სიჩუმე – ესეც ენაა. რიტმი – აგრეთვე ენაა. ამასთან დაკავშირებით, მეჩვენება, დღეს კვლავაც შეგვიძლია ვისარგებლოთ ძველი ტერმინით „ტოტალური თეატრი“, თუკი მას ხელახლა გავიაზრებთ. ამ ცნების ტრადიციული ინტერპრეტაცია დაკავშირებულია ექსპრესიონიზმთან და გულისხმობს იმას, რომ მსახიობთა თამაში, დეკორაცია, განათება, მუსიკა – ეს ყოველივე არის თეატრალური ენის ფორმები, რისგანაც შემდგომში ყალიბდება სპექტაკლი. მაგრამ ასეთ გაგებაში დევს, ჩემი აზრით, დიდი საშიშროება. **თეატრის მატერიალური კომპონენტი გათანაბრებულია ადამიანურთან**. ანუ, იგულისხმება, რომ პროექტორის შუქი, გატარებული ფერად ფილტრში, შეიძლება იყოს ისეთივე გამომსახველი, როგორც მსახიობის სახე. ჩემმა

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 273

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 273



მრავალწლიანმა მუშაობამ თეატრში, როცა ხელთ არაფერი გვქონდა საკუთარი რეალობის გარდა, მსახიობების რეალური არსებობის გარდა, დამარწმუნა, რომ „ეს არაფერი“ თავის თავში მოიცავს მთელ სამყაროს. რა თქმა უნდა, განათება, კოსტიუმები, დეკორაციები – შეიძლება გამოდგეს თანაშემწეებად, მაგრამ ეს მაინც დამხმარე ელემენტებია, რომელთა მოწოდებაა მოემსახუროს თეატრის მთავარ ორგანიზმს, რადაც გვევლინება მსახიობი“.<sup>1</sup>

ცხადია, ეს დასკვნა არ შეიძლება მივაკუთვნოთ თეორიის რიგს. ბრუკმა იგი გამოსცადა მთელი თავისი შემოქმედებით, ცდისა და შეცდომების, ძიებისა და მიგნების პროცესში. სწორედ ამიტომაც ეს დასკვნები განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და ძვირფასი.

პიტერ ბრუკმა თავისი შემოქმედების დასაწყისშივე უპირატესობა მიანიჭა ე. წ. „არატრადიციულ თეატრს“. მაგრამ სტილისა და რეჟისორული ხედვის თვალსაზრისით, უადრესად მნიშვნელოვანი იყო მის მიერ ანტონენ არტოს თეატრალური იდეების გაზიარება. 1964 წელს იგი ქმნის „სისასტიკის თეატრის სეზონს“ და დგამს ორ სპექტაკლს – ჟან ჟენეს „თეჯირებს“ და პიტერ ვაისის „ჟან პოლ მარატის დევნას და მკვლელობას, გათამაშებულს შარანტონის საგიჟეთის ბინადართა მიერ მარკიზ დე სადის ხელმძღვანელობით“. ეს ბოლო სპექტაკლი დაიდგა თეატრ „ოლდვიჩში“ შექსპირის სამეფო თეატრის დასის მონაწილეობით. მარკიზ დე სადის როლი შეასრულა პატრიკ მეიჯიმ, მარატი – იენ რიჩარდსონმა, შარლოტა კორდე – გლენდა ჯეკსონმა. შემდგომში ამ სპექტაკლის მიხედვით ბრუკმა შექმნა კინოვერსია სახელწოდებით „მარატი/სადი“, რაც წარმოდგენას გვიქმნის აღნიშნული სპექტაკლის რეჟისურასა და სამსახიობო შესრულების სტილზე.

აშკარაა, რომ „სისასტიკის თეატრის“ ზოგიერთი პრინციპის გამოყენებით, ბრუკმა შექმნა მეტაფორული, თეატრალური პირობითობებით აღსავსე სპექტაკლი.

მხატვრული პირობითობა მრავალპლანიანი და მრავალნიშნადი ცნებაა და ძირითადად გულისხმობს მხატვრული ხედვის არაიდენტურობას ასახვის ობიექტის მიმართ, სიმართლისმაგვარობის შეგნებულ, დემონსტრაციულ რღვევას. ბრუკმა ამ სპექტაკლში, შეიძლება ითქვას, მიაგნო იმ „ოქროს კვეთს“, იმ „ოქროს შუალედს“,

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 288

რომელსაც ასე გატაცებით ეძებდა და რომელზეც გამახვილებული აქვს ყურადღება თავის თეორიულ ნაშრომებში. სპექტაკლი „მარტი/სადი“ ნამდვილად არის რეალობის ტრანსფორმაცია, მისი სტილიზაცია. მასში დარღვეულია დრამის კლასიკური პროპორციები, ხდება მოქმედების კომბინირება და განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მომენტების მხატვრული აქცენტირება. ბრუკის მიერ გამოყენებულია ისეთი სტილური ხერხები, როგორებიცაა – ფანტასტიკა და გროტესკი, ჰიპერბოლა და სიმბოლო, ალეგორია და პარაბოლა. ამასთანავე, სამსახიობო შესრულება მთლიანად ეყრდნობა გარდასახვის პრინციპს, ამოზრდილია მოვლენიდან და აბსოლუტურად ზუსტია მოქმედების თვალსაზრისით. ანუ, სპექტაკლში რეალობა და გამონაგონი შეზავებულია ისეთი განუყრელობით, რომ ხშირად ჭირს კიდევ მათი დაცალკეება. ცხადია, ამას ხელი შეუწყო იმანაც, რომ სპექტაკლი თამაშდება საგიჟეთში, არაადეკვატური ხედვისა და ქცევის ადამიანების მიერ.

ბრუკის მიერ განხორციელებულ დადგმაში ყურადღებას იპყრობს მსახიობების მწყობრი, თანაფარდი თამაშში, რაც ხელს უწყობს რეჟისორის ჩანაფიქრის სრულად გადმოცემას, სპექტაკლის სტილურ მთლიანობას. სპექტაკლში ანსამბლურობა მიღწეულია თითოეული მსახიობის მხატვრული ამოცანების მისადაგებით პარტნიორებთან, საერთო ტონის, რიტმისა და განწყობილების ჰარმონიული შეთანხმებით.

ასევე საგრძნობია ესთეტიკური თანამოაზრობა, დასის ერთიანი სულისკვეთება.

თეატრალურ ხელოვნებაში არსებობს ცნებები – „გარეგნული“ და „შინაგანი“ ანსამბლი. „გარეგნულში“ იგულისხმება სპექტაკლის ყველა კომპონენტის (დეკორაცია, ფერი, განათება, ბგერები, მიზანსცენური მონახაზი, რიტმი და ა. შ.) ჰარმონიული შერწყმა, ხოლო შინაგანში – საერთო იდეური ჩანაფიქრის მიხედვით ხასიათთა ინტერპრეტაცია, მსახიობთა ურთიერთქმედების მკაცრი კოორდინაცია. ამ სპექტაკლში სწორედ ასეთი ანსამბლი შექმნა პიტერ ბრუკმა.

ნებისმიერი ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები შეიცავს ფარულ კოდებს (ინფორმაციულ სიგნალებს), რომელთა აღქმა ხორციელდება ქვეცნობიერად ან არაცნობიერად, ხელოვანის განწყობის უშუალო გაზიარების შედეგად. თეატრალური პირობითობა კი თავისთავად გულისხმობს მაყურებელთან კოდების ცნობიერ

შეთანხმებას მხატვრული რეალობის გათვალისწინებით (კოდების ასეთი რიტუალიზაცია ტრადიციულია აღმოსავლური თეატრისათვის, ხოლო დასავლეთში დაინერგა მოდერნიზმის გავლენით). კოდების მრავალფეროვნება თავისთავად მეტყველებს მათ მნიშვნელობაზე თანამედროვე თეატრში. სპექტაკლი „მარტი/სადი“ აღსავსეა ასეთი ფარული კოდებით, რაც სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებს ნაწარმოების შინაარსს. მართალია, მოქმედება ხდება საგიჟეთში, მაგრამ ამასთანავე იგი ძალიან მოგვაგონებს ადგზნებადობის ხარისხს პოლიტიკური დაძაბულობის პერიოდში. არც ის არის შემთხვევითი, რომ საგიჟეთში გათამაშებულ ისტორიას ხელმძღვანელობს სადიზმის აპოლოგეტი მარკიზი დე სადი. ნებისმიერი რევოლუცია, ნებისმიერი ბუნტი ხომ აღსავსეა სადისტური ელემენტებით.

სპექტაკლის დასაწყისი ჩვეულებრივი წარმოდგენის იმიტაციაა. მოწვეულნი არიან მაყურებლებიც, მაღალი წრის ქალბატონი ქალიშვილთან და ვიღაც ჯენტლმენტთან ერთად. ჯამბაზის კოსტიუმითა და გრიმით შეფერადებული განყენებული პერსონაჟი (პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ მთხრობელი) დამსწრე საზოგადოებას სპექტაკლის დაწყებას ამცნობს. იგი ხაზგასმით თეატრალურად წარმოგვიდგენს შემლილებისა და პერსონაჟების ვინაობას. ამას მოჰყვება მარსელიოზის მწყობრი სიმღერა, რაც უკვე ამხელს პერსონაჟების (ისევე როგორც შემლილების) განწყობილებას.

აი, გამოჩნდა ტრანსპარანტებიც სხვადასხვა მოწოდებით, რომელთა შინაარსი და ფორმა უფრო თანამედროვეობას მოგვაგონებს, ვიდრე საფრანგეთის დიდ რევოლუციას. იაკობინელები ირჩევენ ბელადსაც, კერძოდ მარატს, რომელსაც მარკიზ დე სადი განასახიერებს. გაისმის შეძახილები: თავისუფლება! თავისუფლება! მარტი იკავებს თავის გამორჩეულ ადგილს და სიტყვით მიმართავს ხალხს. მაგრამ, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, რევოლუციური იდეები სწრაფად გადაიზრდება შიდაპარტიულ განხეთქილებაში, და ბოლოს, ძალაუფლებისათვის ბრძოლაში. აქტიურ დაპირისპირებულ ძალად გვევლინებიან ჟირონდისტები, რომლებსაც აცვიათ ჯამბაზების კოსტიუმები და ახალი ღოზუნგებით შეიარაღებულნი, ცდილობენ ადამიანების გადმობირებას. ეს ღოზუნგები დეკლარაციული ხასიათისაა და სპექტაკლში აღიქმება როგორც „აპარტი“ – პირდაპირი დიალოგი მაყურებელთან.

იაკობინელებიც, მარატის მეთაურობით, ცდილობენ გააქარწყლონ მეტოქეების მოწოდებები. აქვე გამოჩნდება შარლოტა კორდე, ჟირონდისტების მიერ შერჩეული კანდიდატურა, რომელმაც უნდა მოკლას მარატი. მიუხედავად იმისა, რომ ეს სცენა გათამაშებულია უკიდურესად პირობით პლანში, კორდეს შემსრულებელი მსახიობი ქალი ფსიქოლოგიური სიზუსტით ასახავს მკვლელის სულიერ მდგომარეობას.

პარიზის ქუჩებში შეტაკებები პიკს უახლოვდება. აზარტში შესული შეშლილები უკვე რეალობაზე ავრცელებენ თავაწყვეტილ აგრესიას. მათი ძალადობის მსხვერპლნი ხდებიან წარმოდგენაზე დაპატიუებული სტუმრებიც.

ფსიქიატრიული საავადმყოფოს მესვეურები საშველად უხმობენ სანიტრებსა და აჯანყებულებთან შედარებით, კიდევ უფრო მეტი ძალადობის გამოყენებით, აღკვეთენ შეშლილების მიერ წარმოშობილ ქაოსს.

მომდევნო სცენაში ასახულია შარლოტას მარატთან შეღწევის ეპიზოდი. და აი აქ ხდება ის, რისი თქმაც სურდათ წარმოდგენის შემქმნელებს: შარლოტა დანას მოუღერებს მარატს, მაგრამ ბოლომდე ვერ ახორციელებს ჩანაფიქრს, რადგან საშინლად უჭირს მკვლელობის ჩადენა. მის საშველად მოდის თავად მარატი/სადი. მოღერებულ დანას იგი მკერდში ჩაიცემს. მომხდართი შეძრწუნებულს, შექმნილ ვითარებაში მას სიცოცხლე არ სურს. აქ ერთმანეთს ეხლართება ორი რეალობა – ერთი გათამაშებული შეშლილების მიერ სადის ხელმძღვანელობით, და მეორე, თვით სადის სურვილი, ნებაყოფლობით გამოეთხოვოს სიცოცხლეს. და ეს ორი რეალობა წვეთი წყალივით ჰგავს ერთმანეთს. ყველა რევოლუცია აბსურდულია – ასე იკითხება ამ დიდებული სპექტაკლის სათქმელი.

სპექტაკლით „მარატი/სადი“ პიტერ ბრუკმა გარკვეულწილად დაასრულა ძიებათა პირველი ეტაპი, განახორციელა სხვადასხვა მხატვრულ ტენდენციათა სინთეზი და შეამზადა ნიადაგი ახალი თეატრალური ფორმების ძიებისათვის. სწორედ ამ მიზნით იგი მიემგზავრება პარიზში და იქ აარსებს თავის საკუთარ სტუდიას.

ყოველივე ზემოთქმული უკვე შეიძლება შევაჯამოთ. ზუსტად შერჩეული და სპექტაკლის მხატვრულ ამოცანებთან მისადაგებული სავარჯიშოები მსახიობს, პირველ რიგში, ათავისუფლებს უცხო მასალასთან შეხვედრით წარმოშობილი შებოჭილობისაგან. ამ გზით გადალახავს იგი იმ ფსიქოლოგიურ ბარიერს, რასაც

წარმოშობს მასსა და პერსონაჟს შორის არსებული მენტალური და ფსიქოფიზიკური დისტანცია. ჯერ კიდევ მისთვის უცნობი ადამიანის მიერ წარმოთქმული სიტყვები, მოქმედების მიზნები და მოტივები, მსახიობს აიძულებს თავის თავში ეძებოს საყრდენები. თუკი მას რეჟისორი ხელს არ შეუწყობს ზუსტად შერჩეული სავარჯიშოებით, მსახიობი ან ვერ შეძლებს გაემიჯნოს საკუთარ თავს, ან კი იძულებული გახდება, დაეყრდნოს წინა პერიოდში მოპოვებულ მზა მოდელებს. სწორედ ამ გზას მიჰყავს იგი ხელოსნობასა და შტამპისაკენ.

თუკი მსახიობი ვერ გაემიჯნება საკუთარ თავს, იგი არა მხოლოდ ვერ შეძლებს ჩასწვდეს დრამატურგის ჩანაფიქრს, არამედ უფრო მეტიც, სტილზე მუშაობის დროს იგი აღმოჩნდება სრულიად შეუიარაღებელი მხატვრული ამოცანების წინაშე. მსახიობის ფსიქიკაში უნდა მოხდეს სერიოზული ძვრა როლისაკენ. სხვაგვარად შეუძლებელია გარდასახვის აქტის განხორციელება და შესაბამისად, ინტეგრაცია სპექტაკლის მხატვრულ სტრუქტურაში.

შედარებით უფრო გამოცდილი მსახიობები ხშირად უფრო იოლ გზას ირჩევენ, ისინი სესხულობენ ფსიქოფიზიკურ განწყობას უკვე ნათამაშები როლებიდან. ასეთი მიდგომა ადრე თუ გვიან გამოიწვევს მსახიობის წარმოსახვის სტაგნაციას, რაც მთავრდება გარდასახვის სრული უუნარობით.

რეჟისორის ამოცანაა, არ დაუშვას მსახიობის სვლა მხატვრული ამოცანის იოლი გადაწყვეტისაკენ და სათავეშივე აღკვეთოს მისი ასეთი მიდრეკილება. მაგრამ ერთია, როცა რეჟისორი მსახიობს სიტყვიერად მიუთითებს მის არასწორ არჩევანზე და სულ სხვაა, როცა აწვდის სწორი არჩევანის კონკრეტულ გეგმას. ერთ-ერთი მათგანია ფიზიკური სავარჯიშოები, პერსონაჟის ფიზიკურ და სულიერ ცხოვრებასთან დაკავშირებული სავარჯიშო ეტიუდები. ისინი ხელს შეუწყობენ მსახიობს, უფრო ღრმად შეიგრძნოს პერსონაჟის ცხოვრების პერიპეტიები, გაითავისოს გარემო, რომელშიც ცხოვრობს განსასახიერებელი გმირი. ასეთ სავარჯიშოებს, ასეთ ეტიუდებს ქმნის რეჟისორი და შემდგომ ფაზაში მსახიობთან ერთად ავითარებს და ხვეწს როლის ცალკეულ დეტალებს. ამ სტადიის გავლა აუცილებელია როლში გარდასახვის პროცესში და ეს თანაბრად ესაჭიროება როგორც ახალბედა, ისე ზრდასრულ, გამოცდილ მსახიობს.

ეტიუდი ფართო ცნებაა და შეიძლება მოიცავდეს ფიზიკურ სავარჯიშოებს, ქორეოგრაფიულ და ვოკალურ ნომერს. ეს ყოველივე საჭიროა იმისათვის, რომ მსახიობმა იგრძნოს პიესის ავტორის მიერ შემოთავაზებული ატმოსფერო, მიუახლოვდეს იმ მიჯნას, სადაც ცხოვრობს და მოქმედებს მისი გმირი.

ბრუკის მიერ ზუსტად შერჩეული და მხატვრულ ამოცანასთან მისადაგებული სავარჯიშოები მსახიობს ათავისუფლებს შებოჭილობისაგან, ხელს უწყობს გადალახოს სხვადასხვა ფსიქოლოგიური ბარიერი.

როლთან მიახლოება და შემდგომში პერსონაჟის ფსიქოფიზიკაში წვდომა, დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. ძალიან ხშირად, ორგანული მოქმედების ძიების დროს, ახალბედა მსახიობი თავის თავს უსადაგებს პერსონაჟის სიტყვებს და ქცევას. დასაწყისში ასეთი მიდგომა დასაშვებია, მაგრამ იმ პირობით, რომ მომავალში იგი უპირობო გარდასახვაში გადაიზრდება. რეჟისორი ვალდებულია ხელი შეუწყოს ამ პროცესს არა მხოლოდ სიტყვიერი მითითებებით, არამედ ზუსტი დეტალების და ნიუანსების მოშველიებით. ყოველად დაუშვებელია რაიმე ძალდატანება მსახიობის ფსიქიკაზე. რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთთანამშრომლობა უნდა ეყრდნობოდეს სრული ჰარმონიის პრინციპს.

სცენური პრაქტიკის, გარკვეული გამოცდილების მქონე მსახიობებს სულ სხვა ფსიქოლოგიური ბარიერი აქვთ გადასალახავი. როლზე მუშაობის სირთულე და წარსულში მოპოვებული წარმატებები მათ იოლი გზისკენ უბიძგებს. როლში გარდასახვის ნაცვლად, ისინი სესხულობენ ფსიქოფიზიკურ განწყობას უკვე ნათამაშები როლებიდან. სტანისლავსკი ასეთ მიდგომას უწოდებდა ხელოსნობას, სადაც სუფევს არა შემოქმედება, არამედ შტამპების მექანიკური გამოყენება. ასეთი მიდგომა, ბუნებრივია, ვერ მოგვცემს „ხარისხს“, ვერ წარმოშობს „უხილავს“, ესოდენ ფასეულს თეატრალურ ხელოვნებაში.

ხელოსნობისა და შტამპის თავიდან ასაცილებლად, რეჟისორმა გამოცდილ მსახიობს უნდა დაუყენოს ისეთი მხატვრული ამოცანები, რომელთა შესრულება მას უბიძგებს ორგანული ქმედებისაკენ. ასეთი მხატვრული ამოცანის ნიმუშებია – უსიტყვო მოქმედება, ფიზიკური მოქმედების კასკადი, სიტყვების ჩანაცვლება გამოსხვდვით, რეპლიკებზე სხეულით რეაგირება. ეს ყოველივე აიძულებს გამოცდილ

მსახიობს, უარი თქვას შტამპებზე და მონაწილეობა მიიღოს ორგანულ სასცენო მოქმედებაში. ამ ბარიერის გადალახვის შემდეგ იგი გაორმაგებული ენთუზიაზმით გააგრძელებს დაწვებულ საქმეს და მიიყვანს მას საბოლოო შედეგამდე, ანუ როლში სრულ გარდასახვამდე.

მას შემდეგ, რაც მსახიობში მომწიფდება გარდასახვის ყველა ელემენტი, რეჟისორი იწყებს სტილზე მუშაობას. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტი მომენტია სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში და სწორედ აქ უნდა მოხდეს რეჟისორისა და მსახიობის ესთეტიკური მრწამსის თანხვედრა.

სტილი მრავალნიშნადი მოვლენაა და მისი შერჩევა რეჟისორის პრეროგატივაა. მაგრამ, ამასთანავე დაუშვებელია სამსახიობო ხელოვნებაში სტილის იძულებით ჩანერგვა. რეჟისორმა უნდა დაარწმუნოს მსახიობი, რომ მის მიერ შერჩეული სტილი გამომდინარეობს დრამატურგიული მასალიდან და რომ იგი შერჩეულია მაქსიმალური სცენური ეფექტის მისაღებად. სწორედ ეს წარმოშობს შემოქმედებით თანამოაზრეობას, რის შემდეგ მსახიობი რეჟისორის თანაშემოქმედი ხდება და ახალი შტრიხებით თუ ნიუანსებით ამდიდრებს რეჟისორის ჩანაფიქრს.

როცა ვსაუბრობთ მსახიობის უბიწოებაზე, უთუოდ ვგულისხმობთ იმ შინაგან მზადყოფნას, რაც თან უნდა ახლდეს როლზე მუშაობის დაწყებას. ცხადია, აქ დიდ როლს თამაშობს მსახიობის გატაცება დრამატურგიული ნაწარმოებით და რაღა თქმა უნდა, რეჟისორით, რომელსაც მან წინასწარ გამოუცხადა ნდობა.

ცნობიერების ყველა რგოლის გახსნა გულისხმობს მსახიობის ფანტაზიის ისეთ ამუშავებას, როცა მისი ქვეცნობიერი შემოქმედებითი იმპულსები მზადაა გადაჭრას ურთულესი მხატვრული ამოცანები. უმთავრესი აქ მაინც ის არის, რამდენად შეიგრძნო მსახიობმა ის რეალური და შემდგომ მხატვრული ატმოსფერო, რომელიც ნაკარნახევია რეჟისორის მხრიდან და გამომდინარეობს პიესის მხატვრული რაობიდან.

თანამედროვე სამსახიობო ხელოვნება, ისევე როგორც თანამედროვე რეჟისურა, არ არის ჩაკეტილი ერთ რომელიმე სტილის ჩარჩოებში. პოსტმოდერნიზმის მიერ შემოთავაზებული მხატვრული პოლისტილისტიკა უკვე გულისხმობს ერთმანეთისგან თუნდაც დიამეტრულად დაშორებული სტილების ურთიერთშერწყმას, რაც საგრძნობლად ზრდის სცენური ქმნილების დიაპაზონს. ასე ყალიბდება სპექტაკლზე

მუშაობის მყარი რეკისორული და სამსახიობო მეთოდოლოგია. შემოქმედების პროცესი, პიესის რეალიებში „ყოფნა“, გამომსახველი ხერხები ვითარდება ეტაპობრივად და მკაცრად ექვემდებარება საერთო მხატვრულ ჩანაფიქრს. აქ გადამწყვეტ როლს თამაშობს დამდგმელი ჯგუფის ურთიერთგაგება და შემოქმედებითი სულისკვეთება.

სტილი, ისევე როგორც ყველა სხვა მხატვრული ელემენტი, უნდა დაიბადოს შემოქმედების პროცესში და აქ მსახიობის მონაწილეობა უადრესად კრეატიული მომენტია. მსახიობი უნდა მოემზადოს ასეთი აღმშენებლობისათვის და ეს შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი იგი გაივლის შემოქმედების ყველა იმ ეტაპს, რაც აუცილებელია როლის შექმნისათვის. ეს მეთოდი უნივერსალურია და თანაბრად ესადაგება ყველა თეატრალურ სკოლას თუ მიმდინარეობას.

## **§ თეატრალური ქმედება და მაყურებელი**

ბრუკი უდიდეს ყურადღებას უთმობს მაყურებლის პრობლემას. ეს მისთვის საკვანძო მნიშვნელობის მოვლენაა. ყველა მისი ექსპერიმენტი მაყურებელთან არის დაკავშირებული და ყოველ დონეს ხმარობს, როგორმე დაძლიოს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის არსებული დისტანცია, გამმიჯნავი ბარიერი. ამასთან დაკავშირებით, იგი მზადაა მიმართოს ყველა მის ხელთ არსებულ ხერხს, ერთი შეხედვით, ბანალურსაც კი: „სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, ჩვენ ავტომატურად ვდგებით და მივდივართ. როცა სპექტაკლის „US“ („US“ – სათაური ქართულად ორაზროვნად ითარგმნება: „ჩვენ“ და „შეერთებული შტატები“) შემდეგ ადმინისტრაციამ პუბლიკას შესთავაზა დარჩენილიყვენ თავიანთ ადგილებზე, სრულ სიჩუმეში, რომელმაც დარბაზში დაისადგურა, საინტერესო იყო თვალყურის დევნება იმაზე, თუ როგორ არ ესიამოვნა ეს შეთავაზება პუბლიკის ერთ ნაწილს, და პირიქით, როგორ ესიამოვნა ეს შეთავაზება პუბლიკის მეორე ნაწილს. და მართლაც, რა საჭიროა სპექტაკლის დამთავრებისთანავე ადამიანების თეატრიდან განდევნა. აღნიშნულ შემთხვევაში, მაყურებელთა დიდი ნაწილი ჩუმად იჯდა დაახლოებით 10



წუთის განმავლობაში და ცოტა უფრო მეტ ხანსაც, მერე კი დაიწყეს შთაბეჭდილებების გაცვლა-გაზიარება. მეჩვენება, რომ ეს ერთად ჩატარებული ექსპერიმენტის უფრო ბუნებრივი და ჯანმრთელი დასასრულია...<sup>1</sup>

ჟურნალ „Театр“-ის საზღვარგარეთ განხორციელებული დადგმების მიმომხილველი ი. კოვალიოვი ასე აღგვიწერს სპექტაკლიდან ”US” მიღებულ შთაბეჭდილებას: „ღონღონის თეატრი „ოლდვიჩი“ (Oldwich Theatre) 1966 წლის შემოდგომიდან იქცა ინგლისური „ფაქტის თეატრის“ ცენტრად. [...]

სპექტაკლი ბრალს სდებს არა მხოლოდ ამერიკის შეერთებულ შტატებს. იგი ასევე მიმართულია იმ ადამიანების წინააღმდეგ, რომლებსაც არაფერი აღეგებთ საკუთარი ვიწრო ინტერესების გარდა. [...]

... მსახიობი, რომელსაც მოაქვს ბენზინის კანისტრა და თავზე აქვს მოხვეული ზაფრანისფერი ნაჭერი, დგება რამპასთან. მასთან მიდის მეორე მსახიობი, უსიტყვოდ ართმევს კანისტრას, გადაასხამს ბენზინს, მერე განერიდება უსაფრთხო მანძილზე, ბენზინის უკანასკნელ წვეთებს იატაკზე აქცევს და ასანთს უკიდებს.

ის, რომელიც მოვიდა კანისტრით, აღმოდებული, ჯერ წინ გადაიხრება, მერე კი მოცეკვილ ხესავით ეხეთქება იატაკს.

სცენის სიღრმეში განლაგებულა სპექტაკლის ყველა მოქმედი პირი. ისინი სდუმან, სახე გაქვავებული აქვთ. არავინ ცდილობს, ადამიანის შეჩერებას, რომელსაც გადაწყვეტილი აქვს თავის დაწვა – ომის მიმართ პროტესტის ნიშნად.

ასე იწყება ეს სპექტაკლი. მთელი პირველი მოქმედება – ესაა კალეიდოსკოპი სკეტჩების, დიალოგების, მიმიკური სცენების, სადაც ფაქტი შერწყმულია ფანტაზიასთან, ლირიკა და სიმბოლო – „საშინელებათა თეატრთან“.<sup>2</sup>

ამრიგად, როგორც ამ წერილიდან ირკვევა, ბრუკმა შექმნა ერთგვარი კოლაჟი ვიეტნამის ომის ირგვლივ, სადაც გამოიყენა როგორც ფაქტები, ისე შეთხზული სცენები ომის თემაზე. ცხადია, თავად ბრუკის სარეჟისორო ხელწერიდან გამომდინარე, მასში უთუოდ დაცული იქნებოდა სტილური მთლიანობა და კომპოზიციური სიმწყობრე. ი. კოვალიოვი წერს: „აი, პიესის ერთ-ერთი გმირი

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 175–176

<sup>2</sup> Журн. „Театр“, 1967, с. 113

ხმამაღლა კითხულობს ინგლისელი ჟურნალისტის მამხილებელ რეპორტაჟს ხანოიდან და საიგონიდან. აგერ სცენა, სადაც ამერიკელები მხეცურად აწამებენ ტყვე ვიეტნამელს. წამების სცენას ფონად გასდევს როკ-ენ-როლის თავბრუდამხვევი რიტმი, უხეში ჯარისკაცური მხიარულება. აქვე გაისმის სირენის ხმა, იწყება დაბომბვა. ამერიკელი ჯარისკაცის უზარმაზარი ფიტული ნელა ეშვება საშინელებისგან დაზაფრული ადამიანების თავზე... გაისმის ინგლისელი პოეტის – ანდრიან მიტჩელის სიტყვები: „ერთხელ მე სხეულზე გადამიარა და გამჭყლიტა სიმართლემ, მირჩევნია მიაბოთ სიცრუე ვიეტნამის შესახებ“. ეს სიტყვები რეფრენად გასდევს მთელ სპექტაკლს“. თავად ბრუკის შესახებ კი მიმომხილველი წერს: „მისი მთავარი ამოცანაა – დაამსხვრიოს მაყურებელთა დარბაზის ჩვეული სიმყუდროვე“.<sup>1</sup>

ეჭვგარეშეა, „სისასტიკის თეატრის“ იდეებით გატაცებული ბრუკი, ამ პერიოდში მართლაც ისახავდა ასეთ ამოცანას. სპექტაკლის მეორე ნაწილი – ეს არის დიალოგი ყოველგვარი სენსაციების გარეშე. ერთმანეთში კამათობენ ლიბერალი ახალგაზრდები: – გოგონა და მამაკაცი, რომელსაც გადაწყვეტილი აქვს, პროტესტის ნიშნად თავი მოიკლას. ძნელია, დაარწმუნო ახალგაზრდა ქალბატონი, რომ მისი პასიურობა არის ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ დედამიწის რომელიღაც ნაწილში იბომბება მშვიდობიანი სოფლები. აქვე გაისმის გოგონას კვილი – ნეტავ ეს ბომბები ცვიოდეს ინგლისის თავზე. მაშინ გავიგებდით, რა შემზარავი რამ ხდება.

სპექტაკლის ბოლოს თამაშდება სიმბოლური სცენა: ერთ-ერთი მსახიობი კოლოფიდან უშვებს პეპლებს. ისინი ფარფატით იფანტებიან სხვადასხვა მხარეს. რჩება ერთადერთი, უკანასკნელი. მსახიობი იჭერს მას და შემდეგ სანთებელას აღზე წვავს. პეპლის სხეული წამით ანათებს სცენას. უკლებლივ ყველა მსახიობი წარსდგება მაყურებლის წინაშე და დგანან მანამ, ვიდრე დარბაზი მთლიანად არ დაცარიელდება.

თავად ბრუკმა ასე შეაფასა თავისი დადგმა: ეს არის ახალი დრამატურგიის ძიება, რომელსაც აწარმოებს შექსპირის სამეფო თეატრი. დიდხანს ვერ შევძელით გვეპოვნა პიესა, რომელსაც დავდგამდით.

---

<sup>1</sup> Журн. „Театр“, 1967, с. 114

გაზეთ „ობსერვერში“ ( Observer Newspaper) დაიწერა: „სპექტაკლმა “US” გადააბიჯა თანამედროვე თეატრის საზღვრებს“. და მართლაც, ბრუკმა შეძლო ფაქტების გადაქცევა თეატრალურ ქმედებად, მაყურებლის აქტიური ჩართვა სპექტაკლის ქსოვილში. ამ წარმოდგენიდან ვერავინ წავიდოდა გულგრილი. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი ნაწილია იმ ოცნებისა, რომელსაც ამ პერიოდში ძალიან ღრმად ატარებს რეჟისორი ბრუკი. მას სურს, რომ თეატრი აქციოს ადამიანების აუცილებელ მოთხოვნილებად. იგი წერს: **„ეს ვითარება (იგულისხმება თეატრის განკერძოებულობა – მ. მ.) არ შეიცვლება, თუკი კულტურა და ხელოვნების ნებისმიერი სახეობა დარჩება ცხოვრების დანამატად**, მისგან ადვილად გამოსაყოფ და ამიტომ არა აუცილებელ მოვლენად. ასეთი ხელოვნებისთვის მთელი ძალების დაძაბვით იბრძვის მხოლოდ შემოქმედი, რომლისთვისაც იგი გარდაუვალი მოთხოვნილებაა. თეატრშიც იგივე ხდება. აბსოლუტურად არასაკმარისია, თუკი მის აუცილებლობას გრძნობენ მხოლოდ დრამატურგები და მსახიობები – **მის გარდაუვალ საჭიროებას უნდა გრძნობდეს პუბლიკაც**. ამ შემთხვევაში, ეს არ არის უბრალოდ თეატრში მაყურებლის შემოტყუების საკითხი. მნიშვნელოვანია ისეთი ნაწარმოებების შექმნა, რომლებიც პუბლიკისთვის გახდება ისეთივე საჭირო, როგორც საკვები და წყალი“.<sup>1</sup> ანუ, იდეალური თეატრი ბრუკმა გაუთანაბრა ადამიანის უპირველეს მოთხოვნილებებს. და რა გასაკვირია, რომ ასეთმა მიდგომამ იგი მიიყვანა თეატრის წარმოშობის საკითხებამდე.

პირველყოფილი ადამიანისათვის თეატრი იყო არა გართობის, არამედ რელიგიური რწმენების გამოვლინების ადგილი. გვარი თუ თემი სწორედ **თეატრალური რიტუალის დახმარებით ეძებდა თავშესაფარს უკიდურესად მტრულ გარემოცვაში**. ბუნებრივია, რომ მათთვის თეატრი იყო პირველადი მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ადგილი. და ბრუკი იქვე დასძენს: „აი, ასე მესმის თეატრი, რომელიც აუცილებლად საჭიროა: თეატრი, სადაც მსახიობი და მაყურებელი ერთმანეთისგან განსხვავდებიან ფუნქციონალურად და არა არსობრივად“.<sup>2</sup> და შემდგომ ამისა იგი განსაზღვრავს თეატრში მოღვაწე ხელოვანის უმთავრეს

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 177

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 178

დანიშნულებას: „...შემოქმედი არსებობს არა იმისთვის, რომ ვინმეს ბრალდებები წაუყენოს, წაუკითხოს მორალი, წარმოთქვას სიტყვა, ან კიდევ უარესი, ვინმეს ჭკუა დაარიგოს. იგი ხომ ერთ-ერთი „მათგანია“. იგი გამოიწვევს აუდიტორიას მაშინ, **როცა თავად აუდიტორია არის მზად გამოიწვიოს თავისი თავი.** მას გულწრფელად უნდა უხაროდეს მაყურებელთან ერთად, როცა მათ აქვთ სიხარულის საფუძველი“.<sup>1</sup>

როდის არის მაყურებელი „მზად“ გამოიწვიოს თავისი თავი? ალბათ მაშინ, როცა თეატრში აღძრული პრობლემები უშუალოდ ეხება მას, მის ყოფას, მორალს, სოციალურ თუ პოლიტიკურ ყოველდღიურობას, რელიგიურ მრწამსს. უფრო მეტიც, ამ მიზნის მისაღწევად ბრუკი მზადაა, მთლიანად იმპროვიზაციის რელსებზე გადაიყვანოს თეატრალური წარმოდგენა: „თუკი ახალი მოვლენები წარმოიშობოდნენ **პირდაპირ მაყურებლის თვალწინ** და თუკი მაყურებელი მზად იქნებოდა მის აღსაქმელად, სცენა და მაყურებელთა დარბაზი უეჭველად შეეჯახებოდნენ“.<sup>2</sup> ბუნებრივია, რომ ასეთი თეატრალური აქტის განსახორციელებლად აუცილებელი არ არის ამჟამინდელი „თეატრი-კოლოფი“ ყველა თავისი უამრავი ატრიბუტიკით და აქსესუარით. სწორედ ამიტომ, ბრუკს ყურადღება გადააქვს ახალი „სათეატრო მოედნის“ ძიებისაკენ. სამყარო, რომელშიც ყოველივე ასე ცვალებადი და მოძრავია, ძიება თავისთავად გადაიქცევა ფორმის ძიებად (იგულისხმება არა მხატვრული, არამედ მაყურებელთან ურთიერთობის სხვადასხვა ფორმა – მ.მ.). ძველი ფორმების ნგრევა, ახლის ექსპერიმენტირება, **ახალი სიტყვები, ახალი ურთიერთობები, ახალი სივრცეები, ახალი ნაგებობები** – ყოველივე ამას კავშირი აქვს ერთსა და იმავე პროცესთან. და ყოველი ახალი დადგმა – სხვა არაფერია, თუ არა ერთჯერადი გასროლა უხილავი სამიზნისაკენ.

„სისულელეა იმის ლოდინი, რომ რომელიღაცა **სპექტაკლი, სტილი ან მიმდინარეობა გვაპოვნინებს იმას, რასაც ვეძებთ.** თეატრს არ შეუძლია სწორხაზოვნად განვითარდეს იმ სამყაროში, რომელიც მოძრაობს არა მხოლოდ წინ,

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с. 179

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 179

არამედ გვერდზეც და უკანაც. სწორედ ამიტომ უკვე დიდი ხანია აღარ არსებობს ერთიანი სტილი...“<sup>1</sup>

ანუ, ბრუკს მიაჩნია, რომ გამომდინარე წარმოდგენის თემატიკიდან და საერთო სულისკვეთებიდან, აუცილებელია, ყოველ კერძო შემთხვევაში შეირჩეს სათამაშო სივრცე, ნაგებობა, ურთიერთობის ფორმები. ის გეთავაზობს თეატრის დანიშნულების საკუთარ ხედვას, ბრუკი დარწმუნებულია, რომ თეატრის ზემოქმედება – განთავისუფლებაშია. როგორც სიცილი, ისე ძლიერი განცდები ასუფთავებენ ორგანიზმს, და ამ თვალსაზრისით ისინი უპირისპირდებიან იმას, რაც მეხსიერებაში ნაღვეს ტოვებს, რამეთუ ნებისმიერი განწმენდა გულისხმობს განახლებას. აი ასე, თავისი დამოუკიდებელი გზით მიდის ბრუკი კათარსისის უბევეს თეორიამდე.

ბრუკი დიდ ყურადღებას უთმობს დრამატულ შემოქმედებაში მექანიკურისა და ორგანული სინთეზს. ხაზგასმით აღნიშნავს მექანიკური გამეორების აუცილებლობას სცენური ქმნადობის პროცესში და ამასთან დაკავშირებით მოჰყავს სპორტსმენების და მომღერლების მაგალითი: „გამეორება – შემოქმედებითი პროცესია; ზოგიერთი საესტრადო მომღერალი, მთელი წელი, ზოგჯერ უფრო მეტ ხანსაც გადის სიმღერის რეპეტიციას, ვიდრე წარსდგება მაყურებლის წინაშე. ამის შემდეგ, ისინი ამავე სიმღერას იმღერებენ ორმოცდაათი წლის განმავლობაში. ლოურენს ოლივიე დიალოგის რეპეტიციას იმეორებს იმ დრომდე, ვიდრე ენის კუნთებს არ მიიყვანს სრულ მორჩილებამდე. სწორედ ამ გზით მოიპოვებს იგი სრულ თავისუფლებას. კლოუნი, აკრობატი, მოცეკვავე აბსოლუტურად დარწმუნებულნი არიან, რომ მხოლოდ გამეორების გზითაა შესაძლებელი გარკვეული მოძრაობების ათვისება. და ყველა ის, ვინც უარყოფს გამეორებას, უნდა შეურიგდეს იმ გარემოებას, რომ ზოგიერთი გამოსახვის საშუალება მისთვის ჩაკეტილია ავტომატურად“.<sup>2</sup>

შემოქმედების ორგანულ ნაწილად იგი თვლის წარმოდგენის (ანუ წარმოსახვის) და თანამონაწილეობის (ანუ თანაგანცდის) პროცესს. მისი აზრით, ეს ორი ელემენტი არის ერთგვარი გარანტი იმისა, რომ აუცილებელი მექანიკა, ადრე თუ გვიან, გარდაიქმნება ორგანულ ქმედებად: გამეორება, წარმოდგენა, თანამონაწილეობა. ეს

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с. 179

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 204

სიტყვები აჯამებენ სამ ელემენტს, რომელთაგან თითოეული აუცილებელია იმისათვის, რომ სცენაზე შედგეს მოვლენა. მაგრამ არსი კვლავ განზე რჩება, რადგან ნებისმიერი სამი სიტყვა სტატიკურია, ნებისმიერი ფორმულა – გარდაუვალი მცდელობაა – დადგინდეს ჭეშმარიტება ერთხელ და სამუდამოდ. **„ჭეშმარიტება თეატრში კი – მუდმივად მოძრაობაშია [...]"<sup>1</sup>**

რა იწვევს წარმოსახვის თამაშს და მსახიობის მასში თანამონაწილეობას? იმის წარმოდგენა, თუ რა რეაქცია ექნებოდა პერსონაჟს, ამ კონკრეტულ სიტუაციაში რომ მოხვედრილიყო. სტანისლავსკი ამას უწოდებდა მაგიურ ძაღას სახელწოდებით „ასე რომ ყოფილიყო“. ბრუკი არ იზიარებს „შემოთავაზებული ვითარების“ ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვრის პრინციპს. პირიქით, თვით „შემოთავაზებული ვითარებაც“ კი მისთვის მუდმივ მოძრაობაშია. იგი წერს: „ყოველდღიურობაში „ასე რომ ყოფილიყო“ – ფიქციაა, თეატრში კი – ექსპერიმენტი. **ყოველდღიურობაში „ასე რომ ყოფილიყო“ – ორჭოფობაა, თეატრში კი – სიმართლე. როცა გვარწმუნებენ ამ სიმართლეში, მაშინ თეატრი და ცხოვრება – ერთი მთლიანობაა.** ეს მაღალი მიზანია. მაგრამ ეს მძიმე შრომაცაა.

თამაში ღირს თავაუღებელ შრომად. მაგრამ როცა შრომას განვიხილავთ როგორც თამაშს, ეს უკვე შრომა აღარ არის.

თამაში არის თამაში“?<sup>2</sup>

თეატრი არ შეიძლება იყოს ადამიანთა ცხოვრების დანამატი. ისევე როგორც ჩასახვის პერიოდში, თეატრის არსებობა უნდა იქცეს საზოგადოების გარდაუვალ მოთხოვნილებად.

თეატრალური რიტუალი პირველყოფილი ადამიანისთვის იყო სულიერი თავშესაფარი. იგი მატებდა რწმენას, მატებდა ძაღას, რათა გამკლავებოდა სტიქიურ უბედურებებს, მედგრად დახვედროდა მის მიმართ მტრულად განწყობილ მის მსგავს ან მისგან განსხვავებულ ცოცხალ არსებებს.

იმავე დროს თეატრი იყო თემის, გნებავთ, ტომის უდიდესი შემაკავშირებელი ფაქტორი. თეატრალურ ქმედებაში მივიწყებებს ეძლეოდა იერარქიული განსხვავებანი,

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г. с. 182

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 204

პირადი წყენა თუ სხვა ცხოვრებისეული უთანხმოებანი. დიახ, თეატრი იყო არა ცხოვრების დანამატი, არამედ თავად ცხოვრება, ყველა ნიშნითა და ატრიბუტიკით.

იმისათვის, რომ თეატრმა დაიბრუნოს პირვანდელი სახე, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღდგეს თანაშემოქმედების პროცესი. დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი სრული ერთსულოვნებით, ერთად ქმნიან ისეთ წარმოდგენას, სადაც უკვე ნაგულისხმებია მაყურებლის თანამონაწილეობა არა როგორც დამკვირვებლის, არამედ სრულუფლებიანი მონაწილის. ეს შესაძლებელია, თუკი ისინი ერთად ეძებენ ჭეშმარიტებას, ერთად გამოთქვამენ პროტესტს მანკიერი მოვლენების მიმართ. ყველაფერი ის, რასაც ეძებს, რისკენაც ისწრაფვის თეატრი, უნდა გაიაზროს მაყურებელმა. სწორედ აქ მოიშლება ყოველგვარი ბარიერი სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის, შეიქმნება ის ერთსულოვნება, რაც ასე სჭირდებათ ადამიანებს. ამიტომ, დაუშვებელია თეატრალური ფორმების სტაგნაცია, მათი მოქცევა ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ ჩარჩოში. სცენა-კოლოფი არ უნდა იყოს თეატრალური ქმედების უაღტერნატივო მოედანი. ფორმის ასეთი დაკანონება იწვევს გაუცხოებას, წარმოშობს დაპირისპირებას თეატრში მოღვაწე ხელოვანსა და მის შემფასებელს შორის. თეატრის სულიერი მისია ბევრად უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ თავშესაქცევი სანახაობა ან რაიმე ბანალური ისტორიის თხრობა სცენიდან.

თეატრალური სივრცე უნდა შეირჩეს იმის შესატყვისად, თუ რა მიზანს ისახავს შემოქმედებითი კოლექტივი, უკლებლივ ყველა წევრის ჩათვლით. და რაც მთავარია, ასეთ სივრცეში მაყურებელმა თავი უნდა იგრძნოს შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ. და მაშინ უთუოდ შედგება სულიერი გამოთლიანების თეატრალური აქტი.

ასეთი გამოთლიანება გამორიცხავს თავმომწონეობას და კარჩაკეტილობას ერთ რომელსამე თეატრალურ სტილში. თეატრალური ხერხები და გამოსახვის საშუალებები მიზნად უნდა ისახავდეს მაყურებელზე სულიერი ზემოქმედების მოხდენას მოვლენების მხატვრული ტრანსკრიფციის გზით. აქ ზემოქმედების იარაღია არა მხოლოდ სიტყვა, არამედ მუსიკაც და ქორეოგრაფიაც. მიზნის სიცხადე თავისთავად გამორიცხავს ეკლექტურობას, თავისთავად წარმოშობს მხატვრულ მთლიანობას. სტილური მინარევები, თუკი ისინი ემსახურებიან აზრისა და ემოციის

მკაფიო გადმოცემას, არათუ მხოლოდ სასურველი, გარდაუვალი საჭიროებაცაა. სხვაგვარად წარმოდგენელია ტექნოგენურ-კომპიუტერული ეპოქის ადამიანის დაინტერესება თეატრალური ქმედებით და მასში მონაწილეობის სურვილის აღძვრა.

სწორედ ამიტომ, თეატრის უპირველესი ამოცანაა, არ შეაჩეროს ძიებანი გამომსახველი საშუალებებისა და ახალი თეატრალური ხერხების მიმართულებით. და მაშინ, ადრე თუ გვიან, გამოიძებნება გზა მაყურებელთა გულებისაკენ. ხოლო ამ გზის ერთადერთი მანათობელი შუქურაა ისეთი მხატვრული რეალობა, რომელიც შექმნილია და განმსჭვალულია იდეალის ძიების სულისკვეთებით. ასეთ ვითარებაში თვით იდეალისგან დაშორების ასახვა უკვე გულისხმობს იდეალის ძიებას.



## თავი 5.

### თეატრის „გლობალიზაცია“

#### (თეატრალური ექსპერიმენტის საერთაშორისო ცენტრი (C.I.R.T.) და საერთაშორისო თეატრალური ექსპერიმენტების სტუდია)

ბრუკის რეჟისორულ ძიებათა ნუსხაში ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს მის მიერ 1968 წელს ჟან-ლუი ბაროს მიწვევით პარიზში ჩამოყალიბებულ „თეატრალური კვლევების საერთაშორისო ცენტრს“.

1971–1974 წლებში იგი მუშაობას აგრძელებს ამერიკის შეერთებულ შტატებში, 1974 წლიდან კი კვლავ ბრუნდება პარიზში და ხელმძღვანელობს საერთაშორისო თეატრალური ექსპერიმენტების სტუდიას.

აღნიშნულ წლებში მან დასახა უამრავი შემოქმედებითი ამოცანა, რომელთაგან უმნიშვნელოვანესია:

1. თეატრის გლობალიზაცია: „ცენტრში“ და ექსპერიმენტულ სტუდიაში მოიწვიეს სხვადასხვა თეატრალური ტრადიციის (სისტემის) წარმომადგენლები როგორც დასავლეთიდან, ისე აღმოსავლეთიდან.
2. უარყვეს სცენა-კოლოფი, როგორც უალტერნატივო „სათამაშო მოედანი“. თეატრალური ქმედებისათვის გამოიყენეს ნებისმიერი ცარიელი სივრცე.
3. უარყვეს სცენური სიტყვა, როგორც პერსონაჟთა შორის ყოფითი დიალოგის გამართვის და ცხოვრებისეული მონოლოგის წარმოქმნის უალტერნატივო საშუალება. „ცენტრის“ სპექტაკლებში სიტყვა იქცა თეატრალური ინტონაციის გამოსატვის საშუალებად და შეიძინა საკრალური ქდერადობა.
4. უარყვეს სპექტაკლის ტრადიციული აქსესუარები, ბუტაფორია, რეკვიზიტი, ისტორიული და ყოფითი დეტალები. „ცენტრის“ აქსესუარებმა – ცეცხლი, ჯოხი, ქვები და ა.შ. შეიძინა სიმბოლურ-მისტიკური შინაარსი.
5. უარყვეს ლიტერატურული სიუჟეტი. სპექტაკლის ფაბულა ააგეს ერთ რომელიმე თემატიკაზე – სიყვარული, შური, სიძულვილი, სიხარბე და ა. შ.
6. ორივე სტუდიაში განხორციელდა თეატრის სრული საკრალიზაცია.

ამასთანავე, აღნიშნულ სტუდიებში დიდი ადგილი დაეთმო მოსამზადებელ ეტაპს, რომელსაც ბრუკი შემდეგნაირად აღწერს: „ჩვენ აქ (იგულისხმება თეატრალური კვლევების ცენტრი – მ. მ.) შევიკრიბეთ არა იმისათვის, რომ ვისწავლოთ, არამედ იმისათვის, რათა გადავჩვიოთ, თავიდან მოვიშოროთ შექმნილი უნარები და ავიღოთ ის, რაც ჰქონდათ თეატრალური ჩვევებისგან თავისუფალ წევრებს ჩვენს სახელოსნოში.

ყველაფრის თავიდან დაწყება მოითხოვდა გულუბრყვილობასა და მიმნდობლობას. ზოგიერთი ახალგაზრდა რეჟისორიც ყოველივე ამას ასევე დაბნეულობით და მოუთმენლობით შეხვდა. ისინი იმედოვნებდნენ, რომ შეისწავლიდნენ პროფესიის საიდუმლოებებს, ამის ნაცვლად კი მათ აიძულებდნენ ესწავლათ ის, რაც შეიძლება გამოდგომოდეთ მხოლოდ ბავშვებს“.<sup>1</sup> ანუ, ბრუკი კვლავ უბრუნდება „სიცარიელის“ თემას, ოღონდ ამჯერად სამსახიობო ხელოვნების ჭრილში. სწორედ ამას გულისხმობს „გადაჩვევაში“. მას სჭირდება „უბიწო“ მსახიობი, რომელიც დაუფიქრებლად გაჰყვება სულიერ ძვრებს.

აშკარაა, ეს იყო დამღლევი და სავარჯიშოებით დატვირთული პროცესი, რომელსაც ბრუკი ასე იხსენებს: „წლების განმავლობაში ვასრულებდი რეჟისორის მოვალეობას და აი, ცხოვრების ახალი წესი ჩემთვისაც უფრო ნაკლებ საინტერესო გამოდგა, ვიდრე ვვარაუდობდი. მეც ვექვემდებარებოდი გადაჩვევებს და ვიგრძენი ძრწოლა, როცა მივხვდი, რომ კვლევითი მეცადინეობა სრულიადაც არ შეიცავს იმ ფიზიკურ აგზნებულობას, რომელსაც განვიცდიდი სპექტაკლზე გაცხარებული მუშაობის დროს.

ადრე, დარბაზში მჯდომი, არა მარტო თვალყურს ვადევნებდი მსახიობების მუშაობას, არამედ ავიჭრებოდი ხოლმე სცენაზე, მსახიობებს რაღაცას წავჩურჩულებდი, ვამხნევებდი, ვეჯავჯავრებოდი, სადღაც მივათრევდი, უკან ვბრუნდებოდი და ხელახლა ვუყურებდი, ვცდილობდი დამეტენა ისინი ჩემი ენერგიით. ახლა კი თავს მივუსაჯე, საათობით ვმჯდარიყავი ნოსხე და ვყოფილიყავი მხოლოდ ყურადღებიანი. და რაკი ჩემმა ჭკუამ გადაჭრით მითხრა უარი წინასწარ დაეგეგმა რაიმე, ყოველ ახალ დღეს ვიწყებდი მტანჯველი შეკითხვით, რა ვაკეთო მომდევნო

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с.259\_260

მეცადინეობის დროს, [...] ამიტომაც მთელი დღე იმაზე ვფიქრობდი, როგორ შემენარჩუნებინა ჯგუფისა და საკუთარი თავის ინტერესი საქმის მიმართ... იძულებული გავხდი, მეღიარებინა, რომ რაოდენადაც არ უნდა შთააგონებდეს მსახიობს ახლის ძიება თავის პროფესიაში, პუბლიკას მას ვერაფერი შეუცვლის. [...] ამიტომ, მოწყენილობის გასაფანტად, დღის რაღაც ნაწილს ვუთმობდიოთ თამაშს. რაღაცა დროის განმავლობაში მეც ვწყნარდებოდი“.<sup>1</sup>

აღსანიშნავია, რომ „ცენტრის“ მუშაობა არ იყო აგებული რაიმე კონკრეტულ სისტემაზე და ძირითადად მიმდინარეობდა ინტუიციაზე დაყრდნობით. იმპროვიზაცია, ამ ცნების უფართოესი გაგებით, აქ თამაშობდა გადამწყვეტ როლს: „მუშაობა მართლაც საგონებელში გვაგდებდა, თუნდაც იმიტომ, რომ ვცდილობდით ერთდროულად რამდენიმე კარის გაღებას. მიუხედავად ამისა, ამ უწყესრიგობის მიღმა, მაინც მოჩანდა გარკვეული კონტურები, მომავალი სპექტაკლის მონახაზი.“<sup>2</sup>

ბრუკი აღწერს სცენას, რომელიც სავსებით ადასტურებს იმ ვარაუდს, რომ ძიება მიმდინარეობდა თეატრის ირაციონალური პლასტების სფეროში: „ერთ-ერთ პირველ აღმოჩენად იქცა ნატაშას<sup>3</sup> და ბრიუსის<sup>4</sup> იმპროვიზებული სცენა. წარმოთქვამდნენ რა ტექსტს ძველბერძნულ ენაზე, მათ წარმოდგენაც კი არ ჰქონდათ ტექსტის შინაარსზე. გარეშე პირს რომ ენახა ეს იმპროვიზაცია, იგი აუცილებლად იფიქრებდა, რომ ტექსტის ასე გზნებითა და ოსტატურად წარმოთქმა მსახიობებს შეუძლიათ მხოლოდ ხანგრძლივი ანალიზისა და რეპეტიციების შემდეგ. სინამდვილეში კი, ისინი ამ ტექსტს კითხულობდნენ პირველად ცხოვრებაში, მაგრამ მეტ ყურადღებას უთმობდნენ მოსმენას, ვიდრე წარმოთქმას, და ექო, გახმიანებული მათ ცნობიერებაში, ან კი, შესაძლებელია, ქვეცნობიერებაში, შინაარსს და სინათლეს სძენდა მათ თამაშს“.<sup>5</sup>

ბრუკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს შთაგონებას, შემოქმედებით აღმაფრენას, მაგრამ უდიდეს ადგილს უთმობს მსახიობის ფსიქოტექნიკასაც. უშუალოებაში იგი კვლავაც გულისხმობს შემოქმედის „უბიწოებას“, მის მზადყოფნას – განიცადოს

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с. 260

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 261

<sup>3</sup> Natasha Parry – მსხაიობი, პიტერ ბრუკის მეუღლე.

<sup>4</sup> Bruce Myers – საერთაშორისო თეატრალური ექსპერიმენტების სტუდიის მსახიობი.

<sup>5</sup> იქვე: გვ. 263

პერსონაჟის ბედი. ცხადია, ამის გარეშე ზედმეტია შთაგონებაზე საუბარი: „**უშუალობა ადვილად არ გვეძლევა, ამისათვის საჭიროა ტალანტი, დაუღალავი შრომა და ოსტატობით შექმნილი სიზუსტე.** მსახიობის ინსტრუმენტი (ანუ მისი სხეული – მ. მ.) უნდა იყოს მძაფრი და გულისხმიერი. აი მაშინ კი, **შემოქმედების მომენტში, ცნობიერების ყველა რგოლი გაიხსნება და სიმართლეს შესძენს სიტყვას, მოქმედებას**“.<sup>1</sup>

პრინციპული მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ბრუკი იდეალურ მაყურებლად მიიჩნევს ბავშვს. აქ კვლავ წამოტივტივდება „სიცარიელის“, „უშუალობის“ „უბიწოების“ თემა.

ჩვეულებრივ, ბავშვი ჯერ კიდევ შორსაა სოციალური დანაშრევებისაგან, მორალური და პოლიტიკური ტენდენციურობისაგან. ს. პ. ეგზიუპერისა არ იყოს, „ბავშვს ვერ მოატყუებ“. სწორედ ამიტომ იგი ბავშვებს ირჩევს „სასინჯ აპარატად“, „სიცრუის დეტექტორად“. ამასთან დაკავშირებით წერს: „მომდევნო მეცადინეობა დაიწყო სხვაგვარად. ჩვენ მშვიდად შევეკრიბეთ ბავშვები პლატფორმის ირგვლივ და მსახიობებმა, რომლებიც ასრულებდნენ უბრალო იმპროვიზაციებს, მაგალითად, იგონებდნენ ხან საშიშ, ხან სასაცილო ისტორიებს მუყაოს კოლოფის ირგვლივ, შეძლეს ბავშვების ყურადღებისა და წარმოსახვის დაპყრობა. შემდგომ ამისა, მსახიობებმა ჩაატარეს რთული ექსპერიმენტი: ჩამოვიდნენ პლატფორმიდან და დაიწყეს სიარული ბავშვებს შორის იმის შესამოწმებლად, შეძლებდნენ თუ ვერა ბავშვების ყურადღების შენარჩუნებას. სრულიად ბუნებრივია, რომ მსახიობების ჯგუფური მდგომარეობის გაქრობასთან ერთად, გაქრა ბავშვების ყურადღებაც. მაგრამ აი, ჩვენდა გასაკვირად, იოშამ (საკვლევი ცენტრის ერთ-ერთი მსახიობი – მ. მ.) შეძლო ის, რაც ვერ შეძლეს სხვებმა. რაღაც აუხსნელი, მაგრამ ზუსტი ძაღლისხმევით, რამაც მოითხოვა ენერჯის მართვის მისი დახვეწილი უნარი, შექმნა, მისივე სიტყვებით თუ ვიტყვით, „სიცარიელე“, იგი გახდა იმდენად მიმზიდველი მაგნიტი, რომ მას შემდეგაც კი, როცა ჩამოვიდა პლატფორმიდან და დაიწყო სიარული ბავშვებს შორის, წინასწარგანზრახულად რომ ეფარებოდა თვალს და მერე ისევ ჩნდებოდა,

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с. 267

მიადწია იმას, რომ ბავშვები მოუთმენლად, თუმცა ყურადღების სრული მოკრებით, ელოდნენ პლატფორმაზე მის გამოჩენას.

კონკრეტულ შედეგებს ჰქონდა დიდი მნიშვნელობა, რადგან გვიბიძგებდა მომდევნო ექსპერიმენტისაკენ, რომლის მიზანი იყო **პროცესის მიმდინარეობის უფრო ზუსტი განსაზღვრა**, რომელსაც ჩვეულებრივ, მონიშნავდნენ ისეთი ძალზე ბუნდოვანი ცნებით, როგორიცაა *ყოფნა*<sup>1</sup>.

აქ საგულისხმოა ორი პრინციპული ცნება – **პროცესი** და **ყოფნა**. ყოფნის ცნება ბრუკს ნასესხები აქვს გურჯიევისაგან და შინაარსით გულისხმობს განსაზღვრულ ვითარებასთან უშუალო შერწყმას. რაც შეეხება პროცესს, ეს კომპლექსური მოვლენაა. ეს ის კონტაქტია, რაც უნდა იშვას შინაარსსა და შემსრულებლებს შორის, მსახიობებს შორის პარტნიორულ ურთიერთმიმართებაში, მაყურებლებსა და თეატრალურ წარმოდგენას შორის.

ბრუკს შეგნებული აქვს, რომ ცივილურ სამყაროში ეფექტის მოსახდენად მოწესრიგებული უნდა იყოს მსახიობის ყველა გამომსახველობითი კომპონენტი. ღრმად შეცდება ის, ვინც ჩათვლის, რომ ბრუკი ეძებს მაყურებელზე უშუალო ზემოქმედების აბსტრაქტულ ხერხებს. მისი ღრმა რწმენით, მაყურებელზე თვით აბსტრაქტული ზემოქმედებაც კი, მიიღწევა დახვეწილი გამომსახველი საშუალებების შემწეობით. ამასთან დაკავშირებით წერს: „ჩვენ ახალ ცოდნას ვიძენდით გამომსახველი საშუალებების შესახებ, მსახიობის სხეულის შესახებ, მისი ხელების და ფეხების შესახებ, მუსიკის ადგილის შესახებ სპექტაკლში, სიტყვის ძალის, თვით სიტყვათწყობის შესახებაც კი – ყოველივე იმის შესახებ, რაც მოგვიანებით ჩვენი მკვებავი გახდება, მას შემდეგ, როცა წლები გაივლის და ჩვენ უცილობლად დავბრუნდებით ნორმალურ თეატრში იმ მაყურებელთა თანდასწრებით, რომლებიც ყიდულობენ ბილეთებს“<sup>2</sup>.

ბრუკი პრინციპულად წინააღმდეგია თეატრში, თუნდაც ზოგადად, დაკანონდეს გრძნობების გამომხატველი ფორმები, ისეთები, როგორებიცაა: ქესტი, მიმიკა ან პლასტიკა. გრძნობის გადმოცემა შესაძლებელია **უხილაფად**, – თვით ქესტის,

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с. 276

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 269

პლასტიკის და მიმიკის გამოყენების გარეშე. იგი იზიარებს სტანისლავსკის დებულებას გრძნობის (განცდის) „სულიდან სულში“ გადაცემის თაობაზე და ასევე იზიარებს მეიერსოლდის დებულებას იმის შესახებ, რომ გრძნობის გამოსახვის დროს საწინააღმდეგო ქესტი ან პლასტიკა თუ მიმიკა უფრო გამომსახველია, ვიდრე ადეკვატური. ანუ, **ფაქტობრივად იგი ახდენს პოლარული თეატრალური ცნებების სინთეზს.**

მიმიკისა და ქესტის შესაძლებლობებს ბრუკი შეისწავლიდა წლების განმავლობაში და სულ სხვადასხვა რაკურსით, მათ შორის ანთროპოლოგიის თვალსაზრისითაც. მისთვის ჩვეული ქარაგმული სტილით ბრუკი აგვიწერს ანთროპოლოგებთან შეხვედრების შედეგს: „ზოგჯერ ჩვენ ვხვდებით ანთროპოლოგებს და მათთან ყოველთვის მოგვდიოდა კამათი, რადგან ისინი ამტკიცებდნენ, რომ ყოველი ქესტი, ყოველი წესი, ყოველი ფორმა – სხვა არაფერია, თუ არა კოდირებული ენა, რომელიც ეკუთვნის მხოლოდ ამ კულტურას. ჩვენ კი მიგვაჩნდა, რომ თეატრი ამტკიცებს სრულიად საპირისპიროს, რაც დასტურდებოდა ჩვენი ყოველდღიური გამოცდილებით. ტუჩებით კოცნა ან ცხვირებით შეხება შესაძლოა მართლაც იყოს გარკვეული პირობითობის შედეგი, რომლის ფესვები მიმაღულია სპეციფიკურ გარემოში, მაგრამ მნიშვნელოვანი ისაა, რომ როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში, ეს არის ნაზი გრძნობის გამოხატულება“.<sup>1</sup>

ამრიგად, სამსახიობო ხელოვნებას ბრუკი მიიჩნევს თეატრალური ხელოვნების ცენტრალურ მოვლენად და **ძალზე ეფექტურად ახორციელებს სხვადასხვა სამსახიობო სკოლის სინთეზს.** მისი ძირითადი თეორიული საყრდენებია: სტანისლავსკი, არტო, მეიერსოლდი, ბრეხტი.

1970 – 1991 წლების განმავლობაში ბრუკის მიერ აღნიშნული მეთოდოლოგიის გამოყენებით განხორციელდა მრავალი დადგმა, რომელთაგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა:

1. ტ. ჰიუზის „ორგასტი“ (წარმოადგინეს შირაზის საერთაშორისო ხელოვნების ფესტივალზე. პერსეპოლი, ირანი);

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с. 288

2. სავარჯიშოების და იმპროვიზაციების დემონსტრაცია პ. ჰანდკეს პიესა „კასპარის“ მიხედვით (პარიზი);
3. „ფრინველთა საუბარი“ ატარას სპარსული პოემის მიხედვით („ცენტრის“ ექსპერიმენტული ნამუშევარი თეატრ „ელ კამპეზინოსთან“ ერთად. აშშ);
4. „იკების შთამომავლობა“ (კ. ტორნბულას წიგნის მიხედვით. თეატრი „ბუფ დიუ ნორ“ – Bouffes Du Nord, პარიზი);
5. ა. ჟარის „უბიუ“ (თეატრი „ბუფ დიუ ნორ“, პარიზი);
6. უ. შექსპირის „საწყაული საწყაულის წილ“ (თეატრი „ბუფ დიუ ნორ“, პარიზი);
7. ა. ჩეხოვის „აღუბლის ბაღი“ (თეატრი „ბუფ დიუ ნორ“, პარიზი).
8. ჟ. ბიზეს „კარმენის ტრაგედია“ (პარიზის ნაციონალურ საოპერო თეატრთან ერთად. თეატრი „ბუფ დიუ ნორ“, პარიზი);
9. ძველინდური პოემა-ეპოსი „მაჰაბჰარატა“ (პ. ბრუკის და ჟ.-კ. კარერას ინსცენირებით. პრემიერა შედგა ავინიონის ფესტივალზე);
10. უ. შექსპირის „ქარიშხალი“ (თეატრი „ბუფ დიუ ნორ“, პარიზი);
11. „ადამიანი, რომელსაც თავისი ცოლი ფარფლებიან ქუდად მოეჩვენა“ (ო. საქსის წიგნის მიხედვით. თეატრი „ბუფ დიუ ნორ“, პარიზი).

„საკვლევი ცენტრის“ რეპერტუარის უბრალო თვალის გადავლებითაც კი ადვილია კანონზომიერების აღმოჩენა. დასაწყისში „ცენტრის“ მუშაობა აშკარად ატარებდა ექსპერიმენტულ ხასიათს. ა. ჟარის პიესიდან მოყოლებული, ბრუკი ზედიზედ დგამს მსოფლიო კლასიკას. ეს მეტისმეტად საყურადღებო მოვლენაა, რადგან სწორედ კლასიკური ნაწარმოებების სცენური მოდიფიკაცია ბოლომდე ავლენს ბრუკის სარეჟისორო ხედვის თავისებურებებს.

„საწყაული საწყაულის წილ“ შექსპირის პიესებს შორის ყველაზე ნაკლებად პოპულარულია და ყველაზე ნაკლებად – ვერსიფიცირებული. იგი არ გამოირჩევა პრობლემის სიღრმითა და ხასიათების არქეტიპულობით. ერთადერთი ღირსება, რაც, მართლაც, გამოარჩევს ამ პიესას, ეს არის მისი ქმედითობა და სიუჟეტური სიმძაფრე. საგულისხმოა, რომ „ცოცხალი თეატრისთვის“ შესაფერისი მასალის ძიების დროს, ბრუკმა არჩევანი სწორედ ამ პიესაზე გააკეთა.

„საწყაული საწყაულის წილ“ ეძღვნება „კეთილი მონარქის“ თემას და მიუხედავად იმისა, რომ შეიცავს მძაფრ დრამატულ მოვლენებს, უფრო კომედიაა, ვიდრე დრამა. შექსპირმა ამ პიესაშიც დაარღვია ჟანრული საზღვრები და დრამის ფაბულა კომედიის კოლიზიებთან შეაზავა. პიესაში მრავლადაა შემოფოტების გამომწვევი სცენები, კომიკური პასაჟები, თეატრალურად ეფექტური ეპიზოდები. აქაც, როგორც შექსპირის ყველა პიესაში, მსახიობებს ეძლევათ ფართო გასაქანი ხასიათების წარმოსახენად. კრიტიკოსები ერთხმად აღნიშნავენ, რომ ბრუკმა ამ პიესას შესძინა ახალი სიცოცხლე.

თავად ბრუკი ვრცლად საუბრობს ამ პიესაზე ქვეთავში „უხეში თეატრი“. ცხდია, მისი მოსაზრებები ამ პიესის შესახებ, საფუძვლად დაედო დადგმის პროცესსაც. იგი წერს: „ვიდრე შექსპიროლოგები არკვევდნენ, კომედიაა ეს თუ არა, მისი თამაში შეუძლებელი იყო. სინამდვილეში კი, სწორედ ეს ორსახოვნება გადააქცევს მას ერთ-ერთ ყველაზე შექსპირულ პიესად, რამეთუ უხეში და საკრალური თეატრი მასში შეერთებულია თითქმის მექანიკურად. ისინი ერთმანეთს უპირისპირდებიან კიდევ და ამასთანავე თანამშრომლობენ. პიესაში „საწყაული საწყაულის წილ“ მოქმედება ფესვებით დაკავშირებულია უხეშ, ცხოვრებისეულ სამყაროსთან. ეს არის გულისამრევი შუასაუკუნეების სამყარო. მისი შავბნელი გარემოცვა საჭიროა იმისთვის, რომ უკეთ შევიმეცნოთ პიესის არსი: იზაბელას ვედრება შეწყალების შესახებ, ქლერს ბევრად უფრო გამომსახველად ამ რეალიების ფონზე და მოგვაგონებს დოსტოევსკის გმირებს, ვიდრე იგი იქდებდა ლირიკულ კომედიაში. საკმარისია, ეს პიესა დაიდგას ნატიფ სტილში, იგი დაკარგავს ყოველგვარ აზრს. სცენაზე მისი განხორციელება შეიძლება მხოლოდ უხეში და უხამსი საღებავების გამოყენებით“.<sup>1</sup>

ამრიგად, თვით შექსპირის პიესების დადგმის დროსაც კი, ბრუკი ეძებს ნაწარმოების გაცოცხლების გზებს. იმავეს თქმა შეიძლება ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ შესახებ. ბრუკმა მასში გამოკვეთა არა იმდენად რუსეთის ინტელიგენციის პრობლემები, რამდენადაც ზოგადად პრაგმატულობის მშვენიერებასთან შეჯახების თემა, სადაც მშვენიერების მარცხი გარდაუვალია, თუკი მას არ ექნება პრაქტიკულ-

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 135



მატერიალური დაცვა. ცხადია, ბრუკს, ისევე როგორც ჩეხოვს, აღარდებს არა იმდენად ალუბლის ბაღის გაჩეხვა, რამდენადაც იმ ადამიანების უსუსურობა, ვისაც არ ძალუძს დაიცვას მშვენიერება და მხოლოდ მაღალფარდოვანი დეკლარაციებით იფარგლება. ბრუკმა ეს მარცხი წარმოსახა ტრაგიკულ სიბრტყეზე. ამასთანავე, ასეთი ადამიანების მარცხი გარდაუვალია იმიტომაც, რომ მშვენიერება ზოგჯერ ითხოვს არა მხოლოდ პრაქტიკულ დაცვას, არამედ თვით გმირულ შემართებასაც კი. ბრუკის ინტერპრეტაციით, ლოპახინის ჩანაფიქრი – გაანადგუროს ალუბლის ბაღი და მის ადგილას ააშენოს სასტუმროები, უფრო შურისძიებითაა ნაკარნახევი, ვიდრე მხოლოდ პრაქტიკული მოსაზრებით. ფინალურ ეპიზოდში რეჟისორს გამოყენებული ჰქონდა ფსიქოანალიტიკოსების მიერ გამოკვლეული ცნობილი ეფექტი – „ნიადაგის გამოცლა წარმატების მწვერვალზე“. რანევსკაიას ოჯახმა იმდენად ირწმუნა თავისი უპირატესობა, რომ თითქმის უბრძოლველად დაუთმო ლოპახინს საგვარეულო განძი. უაღრესად ეფექტური იყო ფინალური სცენა, სადაც ვარია ხელის გაქნევით ხსნის ქოლგას და გვერდზე მდგომი ლოპახინი შიშით გადაქანდება. ირონიულად იყო წარმოთქმული ვარიას სიტყვები: „როგორ გეკადრებათ... ფიქრადაც არ გამივლია“. სპექტაკლს აშკარად ჰქონდა მკვეთრად გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი უღერადობა.

თავად ბრუკი ასე ახასიათებს ჩეხოვის დრამატურგიას: „ერთი შეხედვით, ჩეხოვის ტექსტი აღებულია ყოველდღიური მეტყველებიდან. მაგრამ ჩეხოვთან ვერ შეხვდებით ერთ ფრაზასაც კი, რომელიც არ არის საგულდაგულოდ დამუშავებული ისე, რომ უღერდეს როგორც ყოველდღიური მეტყველება. მაგრამ ჩვენ ვერ ვითამაშებთ ჩეხოვს, თუკი ვიმეტყველებთ და ვიმოქმედებთ ისე, როგორც ეს მიღებულია ჩვენც ყოველდღიურობაში. მსახიობმა და რეჟისორმა უნდა გაიაროს ის გზა, რომელიც გაიარა ავტორმა და მაშინ მიხვდება, რომ ყოველი სიტყვა პიესაში, გარეგნული შემთხვევითობის იერის მიუხედავად, სულაც არ არის შემთხვევითი. მასში, ისევე როგორც მის შემდეგ ან მანამდე არსებულ პაუზებში განთავსებულია ენერგეტიკული დენის კვანძები, რაც ერთმანეთთან აკავშირებს პერსონაჟებს. თუკი მსახიობი აღმოაჩენს ამ კვანძებს და ამასთანავე დამალავს მათ, მაშინ შეძლებს იმეტყველოს ცხოვრებისეულად და შექმნას რეალური ცხოვრების შთაბეჭდილება“. ცხადია, ბრუკს

კარგად აქვს შეგნებული ჩეხოვის პიესების დადგმის სირთულეც და ნაპოვნიც აქვს მისი სცენური განხორციელების ოპტიმალური საშუალებებიც.

რაც შეეხება „კარმენის“ დადგმას, აქ ბრუკი ეძებს არა იმდენად ოპერის დრამატულ თეატრთან დაახლოების გზებს, რამდენადაც ოპერის გათანაბრებას საერთოდ თეატრალურ აქტთან, რაც გულისხმობს ოპერის „გაცოცხლებას“. ინტერესს იწვევს ის გარემოება, რომ ბრუკი არ დაკმაყოფილდა „კარმენის“ რომელიმე არსებული ვერსიით და შექმნა ვერსიების ერთგვარი „ნაკრები“. მასში შევიდნენ: ბიზე, მერიმე, მელიაკუ და გალევი. სპექტაკლის ხანგრძლივობა შეადგენდა საათნახევარს ანტრაქტის გარეშე. მასში დაკავებული იყო მხოლოდ ექვსი მსახიობი. წარმოდგენაში არ ფიგურირებდა არც ბიზეს ოპერის სახელგანთქმული გუნდი და არც საბალეტო დასი, თავისი გასაოცარი ესპანური ცეკვებით.

ყველაფერი დაიწყო იმით, რომ ბრუკმა „კარმენს“ სპეციალურად შეურჩია „სათამაშო სივრცე“. ამისათვის შეიქმნა არა მხოლოდ შესატყვისი სცენოგრაფია, არამედ შესატყვისად გადაკეთდა თეატრიც „ბუფ დიუ ნორ“, შემდგომში მყარად დაკავშირებული ბრუკის სახელთან და მის შემოქმედებასთან.

პარიზის გარეუბანში მდებარე ეს მიტოვებული შენობა ზუსტად ესადაგებოდა თეატრის ბრუკისეულ ხედვას. თვითმხილველების გადმოცემით, გარედან არაფრით გამორჩეული შენობა, შიგნით ატარებდა მისტიკურ ელფერს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებდა ინტერიერის სრული განსხვავებულობა ტრადიციული „სცენა-კოლოფისაგან“.

სცენას არ გააჩნდა არც ფარდა, არც კულისები, არც „შტანგეტები“ და „კოლასნიკები“. ორკესტრი განლაგებული იყო იქ, სადაც კულისები იყო ნავარაუდები. პარტერში არ იყო სავარძლები. და რაც მთავარია, მაყურებელთა დარბაზი და სცენა შეადგენდა ერთ თეატრალურ სივრცეს. აქვე იყო ამფითეატრიც, რომელზეც ეწყო ჩვეულებრივი სკამები. მაყურებელთა დარბაზის პირველ რიგში უწესრიგოდ ეყარა ბალიშები, რომლებზეც ფესმორთხმით სხდებოდნენ მაყურებლები. ანუ, ყველაფერი ემსახურებოდა განსაკუთრებული თეატრალური ინტიმის შექმნას.

მოგვიანებით, ერთ-ერთ თეატრალურ მიმომხილველთან საუბარში ბრუკი იტყვის: „უკვე შვიდი წელია, რაც ჩვენ აქ ვიმყოფებით. როცა აქ, ამ ძველ შენობაში

პირველად მოვხვდი, თითქოსდა ჩავიძირე მის წარსულში. ამ სივრცეს აქვს ადამიანის სახე და უნარი შესწევს, სახე შეიცვალოს ჩვენი სურვილის მიხედვით. შემდგომში აქ გამოდიოდნენ ქუჩის თეატრის მსახიობები ალჟირიდან, დასი ტიბეტიდან, აქ ვითამაშეთ „ტიმონ ათენელი“ და „ალუბლის ბაღი“, და ყოველთვის ეს კედლები, თავისი სახის შენარჩუნებით, მაინც განსვავებული ხდებოდა, თითქოსდა იმსჭვალეოდა პიესის ქსოვილით. დეკორაციები აქ სრულიად უადგილოა“.<sup>1</sup>

ბრუკმა მინიმალისტური სცენოგრაფიით მოახერხა სათქმელის მაყურებლამდე მიტანა... ერთი სკამი, ამ სკამზე თეფში იდო, რომელზეც ნამდვილი ყურძნის მოდილო მტევანი, ფორთოხლები, ყურძნის წვენიტ სავსე ხელადა ეწყო. და ამით ამოიწურებოდა „კარმენის“ არა მხოლოდ რეკვიზიტი, არამედ მთლიანად დეკორაციაც.

მაქსიმალური სიზუსტისათვის აუცილებელია მოვიხსენიოთ მარცხენა და მარჯვენა პორტალთან არსებული ორი კარი, და ასევე სცენის შუაგულში დაგებული ჯვალოს ნაჭერი.

მცირე, კამერული შემადგენლობის ორკესტრი არენის შუაგულში გამოდიოდა, რათა შესამჩნევნი და დასამახსოვრებელი გამხდარიყვნენ, რამეთუ ყოველი ცალკეული პირის ძალისხმევით იქმნება საერთო წარმატება – ამ თეატრში წმინდად იცავდნენ ანსამბლურობის პრინციპს.

ვის არ ახსოვს ბიზეს „კარმენის“ საოცარი დასაწყისი! მისი უვერტიურის აღმაფრენა შეერთებული ტორეადორის სახეიმო-სამარშო თემასთან, ბოშათა „ხუთი ნოტისაგან შემდგარი საბედისწერო მოტივი“... ვის არ ახსოვს სევილიის მოედნის ესპანური მწველი კოლორიტი!

პიტერ ბრუკის სპექტაკლი სხვაგვარად იწყებოდა.

ალტის გაბმულ მელოდიაში თავშეკავებული განგაში და სევდა გამოსჭვივოდა... ეს თემა – მომავლის საბედისწერო განსაზღვრულობის თემა – ოპერაში ბევრად უფრო გვიან აღმოცენდება, – მესამე მოქმედების მკითხაობის სცენაში, კარმენის პარტიაში.

---

<sup>1</sup> Журн. „Театр“, 1981, №7, с. 141

სცენაზე დილის ნახევარგარიჟრაჟია. კარებიდან ზანტად გამოდის ჯარისკაცი. მას მუნდირი არ აცვია და ხელში კასრი უჭირავს. გადაივლის მთელ სცენას მარცხნიდან მარჯვნივ და კარს მიღმა თვალს მიეფარება. შემდეგ ბრუნდება და წყლიან კასრს მიწაზე გადმოაპირქვავენს. კაზარმაში მორიგი დღე დაიწყო...

მუსიკაში ტრაგედიის წინათგრძნობა უკვე გაუღერდა, და სულ მალე, ამ ყოველდღიურობით გართული ჯარისკაცის ცხოვრებაში აღმოცენდება მოულოდნელი სიახლე. იატაკზე დაფენილი ჯვალოს ნაჭერი ჯერ ბორცვად გადაიქცევა, ხოლო შიგნიდან გამოჩნდება ქალის ხელი, რომელსაც ბანქო უჭირავს. მერე იგივე ხელი მიწაზე რაღაც ბანგს მიმოაპნევს და იდუმალ ნახევარწრეს მოხაზავს. ორი სრულიად განსხვავებული, ერთმანეთის საპირისპირო სტიქია ერთბაშად ერთდება.

ნახ დილის შუქზე უკვე შესაძლებელი ხდება შემსრულებლების დანახვა. ყველანი ძალიან ახალგაზრდები არიან და თითოეული მათგანი თითქოსდა შექმნილია იმ როლისათვის, რომელსაც ასრულებს. უნებლიეთ გახსენდება შერჩევის ის გზა, რომელიც გაიარეს სხვადასხვა ქვეყნის მომღერლებმა, ვიდრე ეს ანსამბლი ჩამოყალიბდებოდა.

კარმენი – ელენ დელაუო (საფრანგეთი), ხოზე – გოვარდ ჰენზელი (აშშ), მიქაელა – აგნეს ჰოსტი და ესკამილიო – ჯონ რატი (ინგლისი). აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს ანსამბლი არ იყო ერთადერთი. არსებობდა კიდევ ორი შემადგენლობა.

ამ სპექტაკლში არის მცირე ზომის დრამატული როლები, რომლებსაც თამაშობენ დრამის მსახიობები. ორ როლს – ლილიასა პასტიას და კარმენის ქმარს გარსიას თამაშობს ალენ მარატრა, ოფიცერ ცუნიგუს – ჟან-პოლ დენიზონი.

... ხოზე ჯერ კიდევ გართული იყო მიქაელეს მიერ გადმოცემული წერილის კითხვით და ამიტომ მხოლოდ ერთხელ შეავლო თვალი ქალიშვილს, რომელმაც ეს ესაა ჯვალო მოიშორა და იატაკიდან წამოღვა. არადა, წესით, მეტი ყურადღება უნდა დაეთმო ამ ოდნავ გამომწვევი, დასამახსოვრებელი სილამაზისათვის...

კარმენი მღერის ხაბანერას და თან მიემართება ხოზესა და მიქაელესაკენ. სწორედ რომ მღერის და არა ასრულებს ერთ-ერთ ყველაზე ცენტრალურ არიას... მიქაელესთან და ხოზესთან მისული, იგი ყვავილს მათ ფერხთით აგდებს.

რა თქმა უნდა, ეს კამერული ოპერაა. მოქმედებას იწყებს სამი ფიგურა, რის გამოც ისინი კიდევ უფრო რელიეფურნი და გამომსახველნი არიან. შესაძლოა სევილიის მოედნის მრავალხმიანობა დააკლდეს მაყურებელს, რაც მოქმედების მიღმა დარჩა, მაგრამ რას იზამ, ასეთი თამაშის წესია არჩეული...

ჩვენ წინაშეა ოპერა რაღაც ახალ, მოულოდნელ სახიერებაში – ნაცნობი არიები, დუეტები, საორკესტრო თემები და ფრაგმენტები მასში აღმოცენდებიან ხშირად არა იქ, სადაც მათ ყველაზე მეტად ელოდები.

დროული იქნება თუ ვიტყვით, რომ „ბუფ დიუ ნორ“-ში დადგმული ოპერა გათვლილია, ჩემი აზრით, მეტ-ნაკლებად ამ ოპერის მცოდნე მაყურებელზე: ეს მუდმივი „შეტყობინება“ და „გაოცება“, როგორც ჩანს, შედის ჩვენი აღქმის პროგრამაში – წარმოიშობა ნომრების, თემების, ფრაგმენტების ახალი და იმავდროულად ბუნებრივი კავშირი, რომლებიც დატვირთულია მოულოდნელი და ახალი გაგებით. ამავე დროს ძირითადი, ასე ვთქვათ, ოპერის გენერალური თემები ხელუხლებელი რჩება.

ადაპტაციის ავტორები – მარიუს კონსტანტი, ჟან-კლოდ კარიერი და პიტერ ბრუკი დინამიზმით და კოლოსალური შინაგანი დაძაბულობით აღსავსე მუსიკალურ დრამას ქმნიან. მოქმედება კონცენტრირებულია სამი ფიგურის ირგვლივ და სცენიდან განდევნილია ყოველივე, რაც ჩაითვალა არასაჭიროდ. რა თქმა უნდა, ასეთი შეკვეცა ვერ ჩაივლიდა მსხვერპლის გარეშე...

გუნდური ცეკვები და სიმღერები პიტერ ბრუკის ვერსიის მიღმა დარჩა, და შემდგომ, როცა სპექტაკლის ნახვის შემდეგ, იწყებ „დანაკარგების“ აღრიცხვას, რა გასაკვირია, რომ დაგენანება გუნდის სიმღერა პირველ მოქმედებაში და კონტრაბანდისტების გუნდის სიმღერა მესამე მოქმედებაში.

მაგრამ ეს დანანება მოდის გვიან, სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, ხოლო სპექტაკლის ყურების დროს ისინი არ გვახსენდება, რამეთუ მოქმედების დინამიკა იმდენად ჩამთრევია, რომ ადამიანების ბედი უფრო გაინტერესებს, ვიდრე რომელ სცენას რომელი არია თუ გუნდის სიმღერა მოჰყვება.

ამ სპექტაკლის კარმენი განთავისუფლებულია გამორჩეული პიროვნების შარავანდედისაგან. მას ასევე არ ახასიათებს ვნებების მოულოდნელი აფეთქება და

ასეთივე მოულოდნელი ჩაქრობა. ლილიასა პასტიას კარმენი ვერც ასწრებს ხოზეს საკმარისად შეყვარებას, თუმც არის სიმპათია და ცნობისმოყვარეობა, მაღლიერების გრძნობა ერთგულებისა და გაღებული მსხვერპლის გამო. სრულიად ძალდაუტანებლად მასში აღმოცენდება ტარანტელა. მისი ცეკვა არ გამოირჩევა საკონცერტო ბრწყინვალეობით, მაგრამ გამორჩეულია ბუნებრიობით. მას უნდა, რომ იცეკვოს, მაგრამ კასტანიეტები ხელთ არ აღმოაჩნდება. ისე, რომ არც დაფიქრდება, იგი იღებს თეფშს, ამტვრევს კარის ღირეზე და ნამსხვრევებისაგან ქმნის კასტანიეტებს. აღსანიშნავია, რომ კარმენი მერიმესთან სწორედ ასე იქცევა.

მოქმედება ამ სპექტაკლში, როგორც უკვე ვთქვი, ვითარდება უსწრაფესად. კარმენის ლოდინით დაღლილი ოფიცერი ცუნიგა გაშმაგებული გამოდის ოთახიდან. ძნელი სათქმელია, რამ გააღიზიანა იგი – თავისი ხელქვეითის დანახვამ აქ, ტავერნაში, სადაც რიგითებს არაფერი ესაქმებათ, თუ იმის შეგნებამ, რომ სხვას, როგორც ჩანს, მეტად გაუმართლა? სავარაუდოა, რომ ყველაფერმა ერთად.

და გონდაკარგული, გაშმაგებული ცუნიგა მუშტს სახეში ჩასცხებს ხოზეს.

აქ სიუჟეტი აკეთებს ახალ და მოულოდნელ ბრუნს – ხოზე მუშტის დარტყმით ძირს დასცემს უფროსს და ახრჩობს მას.

...საქმე ადაპტაციაში როდია და არც იმაში, რომ ოპერა კვლავ უახლოვდება მერიმეს მოთხრობას (იქ ხოზე ცოტა სხვაგვარია და მის სინდისზე, სულ ცოტა, რამდენიმე მკვლელობაა), მნიშვნელოვანი ის არის, რომ აქვე ახალი მოტივი წარმოიშობა, რაც დაკავშირებულია ტორეადორის მოსვლასთან.

ესკამილიო, რომელიც ოპერის მიხედვით გამოჩნდება მეორე მოქმედების დასაწყისში, გამოჩნდება ახლა, ყველაზე შეუფერებელ მომენტში, როცა ცუნიგა იატაკზეა გართხმული და ირგვლივ ყველანი დაბნეულები არიან. სწორედ ამ დროს, სადღესასწაულო ფეიერვერკივით ორკესტრში გაიჟღერებს ტორეადორის თემა... მას ახალი თემა შემოაქვს მოღუშულ ტავერნაში – თემა პატიოსანი ოსტატობის, პროფესიისა და ღირსების, მოვალეობისადმი ერთგულების.

ტავერნის მეპატრონე, ადამიანი ანგარებიანი და საქმიანი, წამით ივიწყებს საქმეებს და ხარად გადაქცეული თავს ესხმის ტორეადორს, ის კი სასწრაფოდ მოიმარჯვებს რაღაც ნაჭერს და რამდენიმე პასა და პენოს შემდეგ „გააცურებს

გაშმაგებულ ცხოველს“. ეს მსუბუქი კომიკური სცენა კარგად ერწყმის სასიძღვრო კუპლეტებს და ერთიან მოქმედებად აღიქმება.

თავის კუპლეტებს ესკამილიო უმდერის კარმენს, რომელიც გვერდით მიუჯდა. ის მდერის არა მის ირგვლივ შეკრებილ თაყვანისმცემელთა გასაგონად, არამედ მხოლოდ კარმენისთვის, რის გამოც კუპლეტები იძენს არა მარტო ინტიმურ ქლერადობას, არამედ სხვა შინაარსსაც: მხატვარი უზიარებს თავისი ოსტატობის საიდუმლოს და კუპლეტებს ამთავრებს შეუფერებლად ჩუმად, თითქოსდა აგრძელებს ფიქრს თავისი ცხოვრების უმთავრეს საკითხზე.

აქვე უნდა ითქვას ერთი დეტალის შესახებ: კარმენი უსმენს ესკამილიოს და თან ფორტოხალს ფცქვნის. შემდეგ იგი ამ ფორტოხალს ესკამილიოს აწვდის. ის კი, თითების უბრალო მოძრაობით ფორტოხალს ხელს ისე მოუჭერს, რომ იქიდან წვენი სწრაფ ნაკადად გადმოდინდება. კარმენი მაშინვე მიუხვდება მას და წვენს პირს მიუშვერს.

ჩვენ დაახლოებით ვხვდებით, როგორ მოიქცევა ამის შემხედვარე ხოზე. მას ხელი, ჩვეულებისამებრ, დანისკენ გაურბის...

იწყება სპექტაკლის ჩანაფიქრის გაგებისთვის საკვანძო სცენა.

რა თქმა უნდა, პროფესიონალი ტორერო დანას ფლობს ხოზეზე არანაკლებად. ისინი თანაბარი ძალის მეტოქეები არიან და ამავე დროს ყველაფერში ურთიერთსაპირისპირონი: ერთი თავიდანვე სიძულვილითაა შეპყრობილი, ცხოველური გაშმაგებით (და მართლაც, ხოზე, მოქმედების მსვლელობის დროს, სულ უფრო და უფრო მოგვაგონებს ხარს კორიდაზე, რომლის ერთადერთი მიზანია, როგორმე რქებზე წამოაგოს საძულველი მეტოქე). და მეორე, – რომლისთვისაც სიშმაგე სრულიად უცხოა და თითქოს უხარია კიდევ, რომ შესაძლებლობა ეძლევა კიდევ ერთხელ გამოსცადოს თავისი ოსტატობა. და ესკამილიო ნატიფი მოძრაობით, ლამაზად, ყოველგვარი სიძულვილის გარეშე მეტოქის (უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა – პარტნიორის) მიმართ აკეთებს თავის ჩვეულ მოძრაობებს, ბრუნს, ვერონიკებს და ასე შემდეგ. მისი უპირატესობა აშკარაა.

ყოველივე ამას ხედავს და ხვდება კარმენი. მის სახეზე აღბეჭდილია არა გულშემატკივრის აზარტი, არა შეშინებულის გამომეტყველება, რომ შესაძლებელია

ერთ-ერთი მათგანი დანას წამოეგოს, არამედ სევდა და იქნებ სიბრაღულიც კი ერთ-ერთი მათგანის მიმართ.

ტორერო კი, ამასობაში, დემონსტრაციულად დანას ბუდეში აბრუნებს. ის, როგორც ჩანს, ცოტა არ იყოს, დაიდალა და ტაიმ-აუტს იღებს (მისთვის ხომ ეს თამაშია, ძალიან სერიოზული, მაგრამ მაინც თამაში). ცხვირსახოციით იწმენდს შუბლზე გამოდენილ ოფლს, და როცა გამხეცებული მეტოქე ისევ თავს ესხმის, ადვილად იცდენს დარტყმას.

და აი, ხოხე წონასწორობას კარგავს და ეცემა, დანა ხელიდან უვარდება და ხვდება, რომ ყველაფერი დამთავრდა. განწირული, სიკვდილთან შერიგებული, იგი წამოდგება, ხოლო ტორერო, სპორტის კანონებიდან გამომდინარე და ყოველგვარი დამცირების ან ირონიის გარეშე, შერიგების ნიშნად, მიწიდან აღებულ დანას უწვდის ხოხეს.

ჩვეულებრივ ვერსიაში, როგორც გვახსოვს, ყველაფერი პირიქით ხდებოდა – არასასურველ მდგომარეობაში ვარდებოდა ესკამილიო. მაგრამ ბრუკის სპექტაკლს განზრახული აქვს გადაადგილოს მაყურებლის სიმპათიები.

ღიას, არა პუბლიკის თაყვანისცემა და ტაში (რაც სპექტაკლში არც არის), არამედ რაღაც სხვა უბიძგებს კარმენს გააკეთოს არჩევანი მეტოქეებს შორის.

და განა კარმენი თავადაც არ შეიცვალა? მისი ნატურის ველური თავშეუკავებლობა სადღაც გაქრა და მის ნაცვლად მივიღეთ თავშეუკავებული და სევდიანი ქალბატონი. იგი ზურგს აქცევს ხოხეს. იგი მისთვის არასაინტერესო გახდა. გუშინდელი გლეხი, გულდია, გულისხმიერი ჯარისკაცი სულ უფრო ამუდავნებს მიდრეკილებას თავაწყვეტილი ძალადობისაკენ. კარმენი მიდის და ტავერნის მეპატრონე ხურავს კარს. და აი აქ, დახურულ კარს აქეთ, ყოველივე იმის შემდეგ, რაც თავს გადახდა და განიცადა, საშინელი დამცირების შემდეგ, კარმენის წასვლის შემდეგ, ხოხეში უეცრად ამოხეთქავს ცენტრალური არია. გასაოცარი ტაქტით არის გადაადგილებული მეორე მოქმედების ეს არია, სადაც იგი გვევლინება დუეტის გაგრძელებად. ახალ კონტექსტში ეს არის იმ ადამიანის სასოწარკვეთილი მონოლოგი, რომელმაც დაკარგა ყველაფერი.



და აი, თეატრი კვლავ გვიმზადებს მოულოდნელ და ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით საოცრად ზუსტ გარდატეხას. ჰო, კარმენი თითქოსდა მზადაა, სხვას მიაკუთვნოს თავისი სიმპათიები, მაგრამ ამ ახალი კარმენისათვის სიბრაღული და თანაღმობა სრულიად არ არის უცხო: ხოზესთვის შეუმჩნეველად, შემთხვევის წყალობით იგი ხდება მისი ბოლო მონოლოგის მოწმე და იქნებ სიბრაღული ან იქნებ სინდისის ქენჯნა შეიპყრობს მას და მოულოდნელად ისინი შერიგდებიან. ამას მოსდევს მათი მოკლევადიანი, მაგრამ ბედნიერებით აღსავსე წუთები.

ღამდება. ორკესტრში აღმოცენდება მესამე მოქმედების მოსამზადებელი ცნობილი ანტრაქტი.

შემდგომ ამისა, უგინი აღწერს მესამე მოქმედების მსვლელობას, სადაც ხოზე ორთაბრძოლაში კლავს კარმენის ქმარს. წერილის ავტორი ხაზს უსვამს კარმენის სულიერ მდგომარეობას. ბოშა ქალი დაღალა მუდმივმა სასიკვდილო დრამებმა. კარმენის სახეს ახალი ელფერი მიეცა – ეს ნორჩი, სიცოცხლით სავსე ქალი დაღალა გარდაცვლილთა დატირებამ, დაღალა უბედურების მუდმივმა მოლოდინმა. თუმცა, მის ცხოვრებაში მალე შემოიჭრება ნათელი სხივი, – ეს თემა თანმიმდევრულად ვითარდება მომდევნო სცენაში.

ქდერს მეოთხე მოქმედების საზეიმო შესავალი, რომელიც ყველას უხმობს კორიდისაკენ.

შემოდის ესკამილიო. ახლა მას მოოქროვილი კოსტიუმი აცვია. ის ემზადება ბრძოლისათვის და ამიტომ თავდაჭერილი და თვითნადრმავეებულია. მთელი ამ ხნის განმავლობაში კარმენი მის გვერდითაა. ტორეადორი მკერდთან შეიკრავს თავის წამოსასხამს და გადის კორიდაზე.

კარმენისა და ხოზეს მთელი ფინალური სცენა, რომელიც წარმოიშობა აქვე და დაუყოვნებლივ, შეფერილია კარმენის შეშფოთებით – მაგრამ არა თავისი თავის გამო. ხოზეს მუდარას – „დრო კიდევ გვაქვს“, იგი სევდიანად და ადამიანურად, ყოველგვარი გამოწვევის გარეშე ეპასუხება. და ცნობილი მოტივი – „მონა არა ვარ! თავისუფალი მოგკედები!“ ორკესტრშიაც და მომდერლის ხმაშიც ძალზე თავშეკავებულად ქდერს. ეს არ არის მუსიკალური დეკლამაცია, რადგან ახლავს თავდაჯერებულობა და არ საჭიროებს ხმის აწევას.

ისევ გაისმის ტორეადორის თემა, რასაც თან სდევს ბედისწერის ნაღვლიანი მოტივი მესამე მოქმედებიდან. სწრაფად, აჩქარებულად, თითქმის სირბილით გააქვთ ესკამილიოს სხეული.

არ ჩაგვესმის კარმენის არც ოხვრა, არც ყვირილი – სიკვდილი მისთვის არ არის მოულოდნელი. კიდევ ერთი სიკვდილი. მაგრამ ამჯერად, სავარაუდოა, რომ მისმა სიცოცხლემაც დაკარგა ყოველგვარი აზრი და ფასი. ნელა შორდება იგი ესკამილიოს ცხედარს. ორკესტრში კვლავ უღერს მკითხაობის ნაღვლიანი თემა, კარმენის ბედის თემა. კარმენი იჩოქებს, ლოცულობს, მერე ხელებით მიწას თხრის, თითქოსდა იმზადებს უკანასკნელ სარეცელს. მის გვერდით დაიჩოქებს ხოზეც. ორკესტრი ჩუმდება. სიჩუმეში გაისმის ლიტაერების დარტყმის მოგუგუნე ხმა, საიდანაც გამოსჭვივის ხაბანერას მოღუშული პუნქტირი აკლდამიდან.

ხოზე თითქმის მშვიდად, ადევნების გარეშე, დანის ჩარტყმით კლავს კარმენს.

აშკარაა, კარმენის მოკვლით ხოზე მხოლოდ ეხმარება კარმენს ჩანაფიქრის აღსრულებაში.

სპექტაკლს უდიდესი წარმატება მოჰყვა. გამოძახებას და ოვაციებს ბოლო არ უჩანდა, მაყურებელს თითქოსდა არ სურდა ბუფ დიუ ნორის შენობის დატოვება.

ოპერის ფინალი გვაფიქრებს. იქნებ კარმენს ესკამილიოსთან აკავშირებდა ყოველისმომცველი ვნება, რომლის გარეშეც ყოველივე ამაოა?

არა, სპექტაკლში არ არსებობს ამის დასაბუთება. პირიქით, – მან ხოზე ადამიანურად შეიყვარა. მაგრამ კარმენის შეყვარებულის თანამდევი ძალადობა და სიკვდილი იყო, ქალი დაღალა უაზრო, ბრმა სიძულვილით დაღვრილი სისხლის ყურებამ. სინათლე მას სულ სხვა, – შემოქმედებითად განწყობილმა ადამიანმა მოუტანა.

ამრიგად, ბრუკმა ახალ სიბრტყეზე და ახალ სიმაღლეზე აიყვანა კარმენის ტრაგედია. აქ შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს მისი მოწოდება თეატრის დანიშნულების შესახებ. სათნოება, რომლის მაყურებლისთვის გაზიარება მას ხელოვნების უმთავრეს დანიშნულებად მიაჩნია, აშკარაა, რომ ამ დადგმაშიც იჩენდა თავს.

გარდა ამისა, კარმენის ასეთი შერიგება სიკვდილთან, რაღაცით გვაგონებს მარატის თვითმკვლელობას სპექტაკლში „მარატი/სადი“. ადამიანებს არ შეუძლიათ ჰარმონიული ურთიერთობა და ყველა ამაღლებული გრძნობა, ბოლოს და ბოლოს, განხილვით და სასოწარკვეთით მთავრდება. ცხადია, ოპერა „კარმენის“ ასეთი ინტერპრეტაცია საკმაოდ მოულოდნელიც არის და მრავლისმთქმელიც.

ამასთანავე, კარმენის სახის ასეთი გაადამიანურება, თავისთავად იწვევს ამ პერსონაჟის მიმართ თანაგრძნობას. აქ კი არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ბრუკის სურვილი, რომ დადებითი გმირი აქციოს ცოცხალ, სცენურად მომხიბლავ არსებად. როგორც ჩანს, ამ სპექტაკლში მან მიაღწია დასახულ მიზანს.

## § მუშაობა „მაჰაბჰარატაზე“

ნებისმიერ ექსპერიმენტს მოჰყვება ხოლმე შემაჯამებელი ქმედება, რომლის მიხედვით მოწმდება ექსპერიმენტების ეფექტურობა. ასეთ „შემაჯამებელ ქმედებად“ იქცა ბრუკის მუშაობა „მაჰაბჰარატაზე“. ამ წარმოდგენამ ცხადყო, რომ „ცენტრის“ ძალისხმევამ ნაყოფი გამოიღო. სპექტაკლს წილად ხვდა უდიდესი წარმატება და კიდევ უფრო განამტკიცა პიტერ ბრუკის შემოქმედებითი რეპუტაცია.

„მაჰაბჰარატაზე“ მუშაობა დაიწყო პოემა-ეპოსის ატმოსფეროში „ჩაძირვით“, რომელსაც ბრუკი ასე აღწერს: „ჩვენ ვმოგზაურობდით მსახიობებთან ერთად და დიდი წრე შემოვსახეთ [...] თითოეული მათგანი მრავალი მნიშვნელოვანი ტიპაჟით მონიუსსა, ხოლო ჯგუფმა მთლიანობაში მოაგროვა ის შთაბეჭდილებები, რომლებიც ძალიან გამოგვადგებოდა რეპეტიციის პროცესში“.<sup>1</sup>

ნაცვლად იმისა, რომ გაჰყოლოდა ეპოსის დრამატულ ფაბულას, ბრუკმა უმთავრეს მიზნად დაისახა ხასიათების გამოკვეთა. მითოსური პერსონაჟები ხელს უწყობდნენ ხასიათების განზოგადებას, ხოლო მათთან ადამიანების რთული ურთიერთობა, ნიადაგს უქმნიდა დრამატულ მუხტებს, ანიჭებდა სპექტაკლს ფილოსოფიურ უღერადობას, რომელსაც ხშირად შექსპირულს უწოდებენ, რადგან ნებისმიერი სქემატური იდეა ფეთქდება ხასიათების ჭეშმარიტი გამოვლენის დროს.

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с.334

ამას გამოჰყავს ყველა წინააღმდეგობანი ზედაპირული მორალის და პრიმიტიული მსჯელობების ფარგლებს გარეთ.

მსახიობების მოგზაურობა ინდოეთში, შესაძლოა, სარეპეტიციო პროცესის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწილად გადაიქცა. იგი საჭირო იყო არა იმისთვის, რომ „განეწყოთ“ მსახიობები, არამედ იმისთვის, რათა განედევნათ ბანალური წარმოდგენები აღმოსავლეთზე და საერთოდ მითზე.

ჯგუფისთვის ინდოეთში ყოფნა მრავალფეროვანი და უამრავი სიურპრიზით დატვირთული აღმოჩნდა. სწორედ ამიტომ, პარიზში ინტელექტუალურად და ემოციურად საესენი დაბრუნდნენ.

„ახლა ჩვენ წინაშე იდგა პრაქტიკული ამოცანა: შეგვეჩინა თეატრალური ფორმები ყოველივე ამის გამოსახატად. ადრე ჩვენთვის არ იყო ასე ნათელი ის გარემოება, რომ საბოლოო ფორმები ჩამოყალიბდება გზის ბოლოს, რომ წარმოდგენის ნამდვილი ხასიათი აღმოცენდება მას შემდეგ, როცა სხვადასხვა სტილის ნაზავი გაიფილტრება და ყოველივე ზედმეტი ჩამოშორდება.

ჩვენი ერთადერთი პრინციპი იყო აღმოგვეჩინა აზრი ჩვენივე თავისათვის, ხოლო მერე მიგვესადაგებინა მოქმედება, რომელიც ამ აზრს სხვას გადასცემდა. ამ პროცესში უარის თქმა არაფერზე შეიძლებოდა, საჭირო იყო ყველაფრის გამოკვლევა.

ჩვენ მივმართავდით ძველი წეს-ჩვეულებების იმიტაციას, თუმცა ვიცოდით, რომ ვერ შევძლებდით ამ წეს-ჩვეულებების კარგად შესრულებას, ვაწყობდით ბრძოლებს, ვმდეროდით, მივმართავდით იმპროვიზაციას, ვყვებოდით ისტორიებს, ვიყენებდით ჩვენი ჯგუფის მსახიობების სრულიად განსხვავებულ ნაციონალურ ნიშნებს. გზა გადიოდა ქაოსიდან და უგემოვნებობიდან წესრიგსა და კავშირებზე. მაგრამ დრო ჩვენზე მუშაობდა. მოულოდნელად ის დღე გათენდა, როცა დავინახეთ, რომ ყველანი ვყვებოდით ერთსა და იმავე ისტორიას. სხვადასხვა რასისა და ტრადიციების წარმომადგენლები გადაიქცნენ ერთ სარკედ, სადაც არეკლილი იყო მრავალი თემა“.<sup>1</sup>

აღსანიშნავია, რომ „მაჰაბჰარატა“ თამაშდებოდა ღია ცის ქვეშ. წარმოდგენა იწყებოდა ღილით, მზის ამოსვლისთანავე და მთავრდებოდა მზის ჩასვლასთან ერთად. მაყურებლები ღია მინდორში თავად ზრუნავდნენ საკუთარი ადგილების პოვნაზე.

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с. 343

ასეთი ატმოსფერო ხელს უწყობდა ნაწარმოების სიღრმისეულ აღქმას და მაყურებლის ჩართულობას მოქმედების პროცესში.

სანსკრიტის ენაზე დაწერილ ამ ხალხურ ეპოსში აღწერილია ორი გვარის და მათი მოკავშირეების ბრძოლა ჰასტინაპურაზე (ამჟამინდელი ქალაქი დელი) ბატონობის მოსაპოვებლად. მიუხედავად იმისა, რომ დასი შედგებოდა სხვადასხვა რასის წარმომადგენლებისგან, ხოლო ნაწარმოებში ასახული იყო მხოლოდ ინდოელთა ცხოვრების ეპიზოდები, ბრუკმა თამამად დაარღვია ეს ბარიერი, მაგრამ ტემპერამენტის და „ტიპაჟის“ თვალსაზრისით, მსახიობები ზუსტად მიუსადაგა მაჰაბჰარატას გმირებს. ამასთანავე, ასეთმა რასობრივმა მრავალფეროვნებამ განაზოგადა ნაწარმოების მორალი, მისი ეზოთერიკული და ფილოსოფიური შინაარსი.

ერთადერთი სიზუსტე, რომელიც თითქმის პედანტურად დაიცვა რეჟისორმა, ეს იყო ატმოსფერო, რომელშიც ვითარდება მოქმედება. აქ მას მოკავშირედ მოეგლინა აღმოსავლური, ძირითადად ძველინდური რიტუალები. სწორედ რიტუალებმა წარმოშვეს სპექტაკლის ორიგინალური ფორმა და მთლიანად სპექტაკლის „გრძნობათა ბუნება“.

მიუხედავად იმისა, რომ „მაჰაბჰარატაში“ აღწერილია რეალურად მომხდარი კონფლიქტი, თავად ნაწარმოების აზროვნების სტილი და შინაარსი მოიცავს ყოფიერების უმთავრეს საკითხებს. მასში სიცოცხლე არ განიხილება როგორც მხოლოდ მოქმედება ან როგორც მხოლოდ მოქმედების ანალიზი. ეს საკითხი ბრუკისთვისაც საკვანძოა (სწორედ ეს აკავშირებს გურჯიევის სწავლებასთანაც). მთავარი მისთვის მაინც ადამიანური ინერციის მიზეზების შესწავლაა. სპექტაკლშიც სწორედ ეს მომენტი იყო ყველაზე მეტად გამოკვეთილი.

ინერციის ასახვა პოტენციურ დრამატულ ველს უქმნიდა ბოხოქარ გრძნობებს, რაც უაღრესად გულწრფელად და მხატვრული სიღრმით გადმოსცეს მსახიობებმა. ადამიანური შეგნების გამარჯვება, ესოდენ მნიშვნელოვანი „მაჰაბჰარატას“ შინაარსის აღსაქმელად, წარმოშობდა სპექტაკლის გამჭოლ მოქმედებას. ჭეშმარიტების ძიება, მაგრამ არა ცხოვრებისგან განდგომის, არამედ ცხოვრების შუაგულში ყოფნის პროცესში, აი რაზე იყო გამახვილებული როგორც რეჟისორის, ისე მთლიანად დასის

ყურადღება. მოქმედება და უმოქმედობა, შეტევა და უკანდახევა, უკომპრომისობა და დათმობის უნარი – ასეთი იყო სპექტაკლის თემატიკური პანორამა.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ბრუკმა შეძლო წმინდა ინდური პრობლემატიკის შეხამება ევროპულ აზროვნებასთან, რამაც წარმოშვა კიდევ სპექტაკლის უმთავრესი სიბლი. არ შეიძლება უარყოთ ძალა, მაგრამ იგი უნდა გამოვიყენოთ მხოლოდ როგორც მოკავშირე მშვიდობისა და ჰარმონიის დასამყარებლად. ეს იყო სპექტაკლის ძირითადი სათქმელი და იგი თითქოსდა მოძღვრავდა იმ ინდოელ ახალგაზრდას, რომელიც დამატებითი პერსონაჟის სახით გასდევდა მთელ წარმოდგენას.

ღმერთების მოქმედებაში ჩართვა იწვევდა ერთგვარ გადაძახილს ანტიკური ხანის ბერძნულ-რომაულ დრამატურგიასთან. ღმერთების მთავარ ნიშნად აქაც გამოყოფილი იყო არა უკვდავება ან თვითკმარობა, არამედ შეუზღუდავი ძალა.

ბრუკმა აღნიშნულ სპექტაკლში ვრცლად გამოიყენა ის საგარჯიშოებიც კი, რომლებიც მას სჭირდებოდა მსახიობების ფსიქოტექნიკის გამომუშავებისათვის. სანიმუშოდ საკმარისია დავასახელოთ აფექტური ჩხუბის სცენა, სადაც მსახიობები კონტაქტის გარეშე გაითამაშებენ ფიზიკურ თავდასხმებს და ასევე რეაქციას მიყენებულ დარტყმებზე.

„მაჰაბჰარატაზე“ მუშაობამ შეაჯამა ბრუკის ძიებების პირველი ეტაპი. მითოსმა და არქეტიპმა თითქმის მთლიანად გადაჭრა „ცარიელი სივრცის“ შევსებისა და „უხილავის გამოსახვის“ პრობლემა. ახლა საჭირო იყო ყოველივე ამის რეალობასთან მისადაგება. ბრუკი თავად აღიარებს, რომ: „როცა ჩვენ მოვრჩით „მაჰაბჰარატას“ თამაშს, გამიჩნდა გადაულახავი სურვილი განვრიდებოდი წარსულის მითებს, ისტორიულ თემებს და ისტორიულ კოსტიუმებს, წარმოსახულ სამყაროებს. [...] ცხადია, რომ აწმყომ უნდა შეითავსოს წარსული, და დიდებული მითი სიმბოლოების ენაზე ზუსტად გამოხატავს ღრმად მიმალულ სიმართლეს ადამიანის შესახებ. ამავე დროს, სიმართლე რჩება ფანტაზიის სფეროში, თუკი არ ძალგეიძს ხელახლა აღმოვაჩინოთ იგი და მივუსადაგოთ დღევანდელობას“.<sup>1</sup> მაგრამ მიმდინარე რეალობის ამსახველი მასალის მოძიება რთული გამოდგა, რამაც კარგა ხნით შეაფერხა „ცენტრის“ მუშაობა. ბოლოს და ბოლოს მასალა იპოვეს და ბრუკი ჩვეული

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с. 345

თავდავიწყებით დაეწაფა ახალ თემას: „ურთიერთწინააღმდეგობა მოიხსნა, როცა ნატაშამ (მსახიობი, ბრუკის მეუღლე – მ. მ.) საშობაო დღესასწაულზე მაჩუქა ოლივერ საქსის წიგნი „ადამიანი, რომელსაც თავისი ცოლი ფართოფარფლებიან ქუდად მოეჩვენა“. ამის შემდეგ, სულ მალე, ოლივერ საქსმა მიჩვენა პალატები ნევროლოგიური ავადმყოფებით თავის კლინიკაში, რომელიც მდებარეობდა ნიუ-იორკში. გამაოცა აღმოჩენამ, რომ ნევროლოგია – თეატრისათვის საესეებით კანონიერი მოღვაწეობის სფეროა. მიხვდი, დიდმა რუსმა ნევროლოგმა ალექსანდრე ლურიამ რატომ უწოდა ნევროლოგიას „რომანტიკული მეცნიერება“...<sup>1</sup>

აი, აქ კი, ბრუკი აღძრავს ე. წ. „რეალობის იმიტაციის“ პრობლემას. ჩვეულებრივი ადამიანი ჩვეულებრივ გარემოში შეიძლება და საჭიროც არის მსახიობმა გაითამაშოს საკუთარ თავთან გაიგივების გზით, მაგრამ ხომ შეუძლებელია თავის გაიგივება იმასთან, რაც მსახიობისგან ესოდენ შორსაა. ანუ, სულიერი აშლილობის თამაში შესაძლებელია მხოლოდ ზუსტი იმიტაციის გზით. და ბრუკი თამამად გაჰყვა ამ გზას. იგი წერს: „ჩვენ დავუბრუნდით მუშაობის იმ პრინციპს, რომლითაც შეექმენით სპექტაკლი „იკების მოდგმა“, რომელიც მოგვითხრობდა შიმშილზე აფრიკაში.

ჩვეულებრივ, მსახიობები ამბობენ, რომ მუშაობას იწყებენ „შიგნიდან“, ანუ – პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის შესაცნობად, ისინი საკუთარ თავში ისეთ მსგავს შეგრძნებებს ეძებენ, რომლებსაც შემდგომ გარეგნულად გამოხატავენ. მაგრამ შიმშილის ხარისხის გაცნობიერება შესაძლებელია მხოლოდ გარეგნული დაკვირვებით. [...] ამ პრინციპით, – აგრძლებს ბრუკი, – წარიმართა მუშაობა სპექტაკლზე „ადამიანი, რომელსაც...“. [...] კლინიკაში ჩვენ შევხვდით პაციენტებს, რომელთა ფსიქიკური აშლილობა არ ჰგავდა იმას, რაც ადრე ნანახი გვქონდა. და ჩვენ კვლავ აღმოჩნდით „განცვიფრების ველზე“. [...] შემდგომ ამისა, დაიწყო ჩვეულებრივი მუშაობა: მარი-ელენი წერდა და ამუშავებდა კლინიკაში გაგონილ სიტყვებს, მსახიობები ეძებდნენ გამომსახველ საშუალებებს, რათა დამაჯერებლად გადმოეცათ ადამიანის არსებობის იდუმალი სფეროები [...] პირველსავე უწყებებ

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с 346.

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 349

რეპეტიციაზე მივხვდი, რომ ნაპოვნი გვქონდა დამაკავშირებელი რგოლი იმასთან, რის გაკეთებასაც ვაპირებდით აფრიკაში. [...]¹

**„წვდომის“** საშუალებით, მსახიობები იწყებენ **„ყოფნას“**. წვდომა და ყოფნა **მოქმედების ორგანულობას** განსაზღვრავს. მაყურებელთა მხრიდან იბადება მოვლენების თანაგანცდა. იგი იბადება **სიჩუმეში**, სულგანაბული მაყურებლის ფსიქიკაში, როცა ის თავადაც განიცდის „წვდომას“ და „ყოფნას“. იბადება **„ხარისხი“**. ბრუკი აღწერს ასეთი ურთიერთმიერთების მარტივ სცენას:

„[...] იოშა ოიდა („ცენტრის“ მსახიობი – მ. მ.) მივიდა მაგიდასთან, ანთო სანთელი, ყურადღება მაქსიმალურად მოიკრიბა და სანთელს დაუინებით ჩააცქერდა. მერე სანთელი შებერვით ჩააქრო, ისევე აიღო ასანთი, ანთო სანთელი და ისევე ჩააქრო. როცა მან ეს მოქმედება მესამედ გააკეთა, მე ვიგრძენი პუბლიკის მზარდი დაძაბულობა. უბრალო ქმედებაში მაყურებელმა ამოიკითხა იმაზე ბევრად მეტი, რასაც ეს გარეგნული ქმედება შეიცავდა, [...] რა მოსდიოდა ადამიანს, ჩანდა უშუალოდ მოქმედებიდან. **ბოლოს და ბოლოს მივადწიეთ იმ გამჭვირვალობას, რასაც ამდენ ხანს ვესწრაფვოდით**“.<sup>2</sup>

თეატრალური კვლევების საერთაშორისო ცენტრმა ცხადყო ბრუკის ძიებათა ეფექტურობა. სწორედ აქ დადასტურდა ის მარტივი ჭეშმარიტება, რომ ნებისმიერი მხატვრული ხასიათი ეყრდნობა რომელიღაც სტერეოტიპს, განსაზღვრულს როგორც ფსიქოლოგიური მეცნიერების მიერ, ისევე დრამატული ხელოვნების განვითარების შესატყვისად. მაგრამ სტერეოტიპი მხოლოდ ნიადაგია, მხოლოდ ასაფრენი ზოლია, რომლის შემდეგ იწყება მოცემული სპექტაკლისთვის მხატვრულად შესაფერისი ინდივიდუალური ნიშნების ძიება. ამ გზაზე უმთავრესია მსახიობის ინდივიდუალობა, მისი სწრაფვა როლში გარდასახვისაკენ, რაც შედეგად წარმოშობს ერთგვარ ჰიბრიდს მსახიობისა და როლის ურთიერთშერწყმის გზით. სწორედ ეს წარმოშობს როლის როგორც ზოგად, ისე კონკრეტულ ნიშნებს. სწორედ ესაა მაყურებელზე ზემოქმედების მყარი გარანტი. დაუშვებელია მეტისმეტი გატაცება გამომსახველი ფორმებით, ჭარბი

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с. 350

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 350



ფსიქოლოგიური წიადსვლებით. ამან შეიძლება გააბუნდოვანოს როლი და დააკარგინოს ესოდენ საჭირო გამჭვირვალობა.

იქ, სადაც არ არის როლის გამჭვირვალობა, არ წარმოიშობა ემპათია მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის. სპექტაკლის ფორმამ და მსახიობის გამომსახველობითმა ხერხებმა არ უნდა გადაწონოს დრამატული ქმედება, ხელი არ უნდა შეუშალოს ცხოვრებისეული სურათების ასახვას. მხოლოდ ასეთ სინთეზს ახლავს მაქსიმალური ეფექტი და ეს გათვლისწინდეს როგორც სპექტაკლზე მუშაობის, ისე როლის მხატვრული ჩამოყალიბების პროცესში.

„ცენტრმა“ ერთგვარად შეაჯამა ყველა წინამორბედი ძიებანი თეატრალურ ხელოვნებაში, რომელთა შორის, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა სტანისლავსკის, მეიერხოლდის, არტოს, ბრეხტის და გროტოვსკის თეორიული მემკვიდრეობა. მაგრამ, ბრუკის აზრით, ყველა მემკვიდრეობა მხოლოდ გზის მანიშნებელი ბოძია. თავად გზა კი ყველა ხელოვანმა თავიდან უნდა გაიაროს.

## § სცენური სივრცე და თეატრალური ქმედება

თუკი დრამატურგიასთან მიმართებაში და განსაკუთრებით კი სამსახიობო ხელოვნების მიმართ ბრუკი აშკარად აგრძელებს მსოფლიო თეატრის საუკეთესო ტრადიციებს, სცენოგრაფიის საკითხებში იგი რადიკალურად ემიჯნება თეატრალური ხელოვნების მსოფლიო პრაქტიკას. რომ არაფერი ვთქვათ რეალობის მიმბაძველ ტრადიციულ დეკორაციასა და ბუტაფორიულ აქსესუარებზე, ბრუკს ხელოვნური და მოსაწყენი ეჩვენება თვით სცენური კოლოფი თავისი რამპით, პორტალებით, სოფიტებით და კოლოსნიკებით. წარმოსახვითი ეფექტის მისაღებად, მისთვის ბევრად უფრო შესაფერისია ისეთი ნატურალური გარემო, რომელიც შეიცავს „ხარისხს“ და აღძრავს სხვადასხვა ასოციაციას. ამასთან დაკავშირებით იგი აგვიწერს იფეში (იორუბას ხალხების რელიგიური დედაქალაქი) მოგზაურობის ეპიზოდს, რომლის ნატურალურმა გარემომ და რიტუალურმა შინაარსმა მას შეუქმნა ჭეშმარიტი თეატრალური განწყობა:

„დადამებისთანავე აქ ჩამოსულები ტოვებენ ბაზარს და იგი გადაიქცევა რიტუალური წეს-ჩვეულებების ადგილად.

აქ მოსულები არ ცდილობენ, რომ ეს ადგილი გააღამაზონ, გახადონ იგი უფრო რესპექტაბელური მორწმუნეთათვის. ეს აიხსნება სრულიად უბრალოდ: აქ არსებული ქვების გროვა მიჩნეულია წმიდათაწმიდად, რის გამოც ჩვეულებრივ სახეს იცვლის, გარდაიქმნება ისე, რომ არ იცვლის გარეგნულ იერს.

ყოველთვის მეჩვენებოდა, რომ აქ არის დავანებული თეატრის ერთ-ერთი უმთავრესი ელემენტი. არ არის საჭირო დავამზადოთ ბუტაფორული სამკაულები და კათხები, როგორც ეს ხდება ცუდი ოპერის ყალბ პრაქტიკაში. შეგვიძლია ავიღოთ ნებისმიერი ქვა, ნებისმიერი ჭურჭელი და მათთან გათამაშების დროს, **მივანიჭოთ მათ აუცილებელი ხარისხი და მნიშვნელობა**.<sup>1</sup>

ანალოგიურ ეფექტზე ამასვილებს ყურადღებას პიტერ ბრუკი, როცა მოგვითხრობს ამერიკის შეერთებულ შტატებში მოგზაურობის შესახებ. აქ იგი დაუმეგობრდა ამერიკაში მცხოვრებ მექსიკელებს, გაეცნო „ელ ტეატრო კამპეზინოს“ და ამ თეატრის ხელმძღვანელის, ლუის ვალდესის შემოქმედებას. აქაც, ისევე როგორც აფრიკაში, ბრუკს აინტერესებდა, თუ რა შედეგი მოაქვს **თეატრის პირდაპირ კავშირს ცხოვრებასთან**, რა ეფექტი აქვს **მხატვრულისა და რეალურის განუყოფლობას** თეატრალური ქმედების მომენტში.

ბრუკი ვრცლად აგვიწერს ამ თეატრალური კოლექტივის მონაწილეობას მექსიკელთა საპროტესტო გაფიცვაში, რომელთა მიერ გათამაშებულ სატირულ სცენებს ამერიკის ცხოვრებიდან, უდიდესი გამოხმაურება ჰქონდა გაფიცვის მონაწილეებში. ამიტომაც, რომ ბრუკს თეატრალური თანამოაზრეობა აჰყავს რელიგიური სექტის რანგში: „ცეცხლით ნათლობამ შექმნა არაჩვეულებრივი თეატრალური ჯგუფი, რომელმაც სწრაფად იპოვა თავისი ადგილი, განსაზღვრა რა ზუსტად და პრაქტიკულად თეატრალური პროცესი. „როცა ჩვენ ვზივართ წრეში, – თქვა ლუის ვალდესმა, პირველ დილას, – დრო გადის ჩვეულებრივად. მაგრამ როგორც კი ვიღაც დგება და იწყებს მოქმედებას, დრო იცვლება. პირველი ნაბიჯი

<sup>1</sup> Брук П. „Нити времени”. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с. 294

არის დაბადება, ბოლო – სიკვდილის ფორმა. წარმოდგენის დროს დაძაბულობას ქმნის დროის არამდგრადი ბუნება“. <sup>1</sup>

ცხადია, ბრუკი აქ გულისხმობს წარსულის, აწმყოს და მომავლის დროში მონაცვლეობის ეფექტს, რაც დამატებით მნიშვნელობას და „ხარისხს“ ანიჭებს თეატრალურ ქმედებას. ხოლო ასეთი ქმედებისთვის, ცხადია, სრულიად მიუღებელია სცენოგრაფიული კონკრეტობა. მისი აზრით, „დროის მერყევი ბუნების“ გადმოცემა შესაძლებელია მხოლოდ ისეთ გარემოში, სადაც **ყველა საგანს თუ აქსესუარს მინიჭებული აქვს სიმბოლური, განყენებული ხარისხი**. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „სიცარიელე სცენაზე ხელს უწყობს წარმოსახვას, რომ დაასრულოს მონიშნული სურათი. პარადოქსალურია, მაგრამ **რაც უფრო ნაკლებ საკვებს აძლევ წარმოსახვას, იგი მუშაობს უფრო ეფექტურად**. და ეს იმიტომ, რომ წარმოსახვას უყვარს თამაში“.<sup>2</sup>

აქ საუბარია პირობით-გამომსახველობითი თეატრის უპირატესობაზე ე. წ. გადმოცემის „რეალისტურ“ მანერასთან. მისთვის მთავარია მაყურებლის წარმოსახვის გაღვივება, მაყურებლის ფანტაზიის აქტიური მონაწილეობა სცენურ ქმედებაში. ასეთი ეფექტის მიღება შესაძლებელია მხოლოდ „ცოცხალ“ თეატრში. ბრუკი არამც და არამც არ არის მომხრე, რომ რეჟისორი ჩაიკეტოს რომელიმე ერთი სტილის ფარგლებში. ყველა ხერხი მისაღებია, თუკი იგი მიგვიყვანს მთავარ მიზანთან – ავამოქმედოთ მაყურებლის წარმოსახვა. ამის შესახებ ბრუკი პირდაპირ და არაორაზროვნად გვეუბნება: „ამრიგად, როცა მუშაობას ვიწყებთ, აუცილებელია გამოვიყენოთ თეატრის ყველა ელემენტი, ყველა შესაძლებლობანი და არ უნდა ვეცადოთ გამოვყოთ ის, რაც უფრო მეტად შეესატყვისება ჩვენს ჩანაფიქრს. მთავარი მიზანია – მივალწიოთ **საერთო შთაბეჭდილების სინამდვილესთან კავშირს**. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ საუბარია რეალიზმზე ან ნატურალიზმზე. შესრულება შესაძლოა იყოს პირობითი, სტილიზებული, ხოლო რეჟისორი ადბეჭდილი იქნება

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с. 297

<sup>2</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г., с. 222

სინამდვილის ნიშნით. და პირიქით, შესაძლოა ყველაფერი ვაკეთოთ „ნატურალურად“, მაგრამ შედეგად მივიღოთ ნაჯახირევი ხელოვნურობა“.<sup>1</sup>

წიგნში „ცარიელი სივრცე“ პიტერ ბრუკს მოჰყავს იმის მაგალითი, როგორ გადაიქცა გათამაშების წყალობით მცირე ზომის ფარდაგი სპექტაკლის ყველაზე გამომსახველ ატრიბუტად. **დეტალისთვის მნიშვნელობის მინიჭება** – აი რას თვლის იგი სცენოგრაფიის უმთავრეს გამომსახველ საშუალებად. აჯამებს რა თავის შეხედულებას სცენოგრაფიის მნიშვნელობის შესახებ, იგი უყოყმანოდ ათანაბრებს მას სპექტაკლის რეჟისურასთან: „მე დაწვრილებით აღვწერე მუშაობა სპექტაკლის ერთ მხარეზე – სცენოგრაფიაზე, მაგრამ მას შეუძლია წარმოდგენა შეგვიქმნას **მთლიანად სპექტაკლზე მუშაობის პროცესზე**. სპექტაკლის რომელ მხარესაც არ უნდა შევეხოთ, მისი შექმნის პროცესი ყოველთვის აიგება ცდისა და შეცდომის პრინციპით, ძიებით, მოფიქრებულის უარყოფით და ბედნიერი შემთხვევის წყალობით. ყოველივე ეს შესძენს ფორმას სამსახიობო თამაშს, ხოლო მუსიკოსებისა და მხატვრების შრომას გადააქცევს მთლიანის ნაწილად“.<sup>2</sup>

რეჟისორმა, ბრუკის აზრით, არ არის სავალდებულო, ყველაფერი წინასწარ „იცოდეს“, მაგრამ სავალდებულოა, გარკვეული ჰქონდეს ძიების „ვექტორი“. პირადად მისთვის ძიება წარმოებს სამკუთხედის ფარგლებში: მსახიობი, მსახიობი-პარტნიორი, მაყურებელი. ამასთანავე, იგი სრულიადაც არ გამორიცხავს ძიების სხვა ფორმებსაც, თვით ამ სამკუთხედის დარღვევის პირობებშიც კი. მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ თეატრის ჩაკეტვა საკუთარ წრებრუნვაში, მისი დასამარების ტოლფასია. ბრუკისთვის თეატრი ერთდროულად არის სიცოცხლის საზრისის, საკუთარი თავის სრულყოფის და მაყურებელზე ზემოქმედების საიდუმლოებათა ძიება. სწორედ ძიებათა იდენტურობამ დააკავშირა იგი გურჯიევის ეზოთერიკასთან. ყველა ინტუიტივისტების მსგავსად, მისთვისაც ურყევია ფორმულა: „მიხვდე – ნიშნავს იგრძნო“.

ამით აიხსნება მისი სიფრთხილე ამა თუ იმ თეორიული თუ პრაქტიკული მოსაზრების წამოყენების დროს და ამასთანავე მისი მოკრძალებული

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г., с 290

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 277

დამოკიდებულებაც საკუთარი დასკვნების მიმართ. წიგნი „დროის ძაფები“ იწყება ასეთი სიტყვებით: „მე მხოლოდ ვცდილობ გადავაბა ძაფები, რომლებმაც შექმნეს ჩემი გამოცდილების საფუძველი. იმედი მაქვს, რომ ისინი ჩემს გარდა სხვასაც გამოადგება“.<sup>1</sup>

ასეთივე მოწიწებული და არაერთგვაროვანია ბრუკის დამოკიდებულება მისი წინამორბედების მიერ შექმნილი თეორიული მემკვიდრეობისადმი. აქაც მოქმედებს ფორმულა „მისვდე – ნიშნავს იგრძნო“. ამიტომ მოუწოდებს თეატრის მოღვაწეებს, რომ კვლავ და კვლავ დაუბრუნდნენ დიდ ხელოვანთა თეორიულ დანატოვარს. იგი წერს: „ჩვენ გვაქვს ერთადერთი გამოსავალი – ხელახლა წავიკითხოთ არტოს, მეიერხოლდის, სტანისლავსკის, გროტოვსკის და ბრეხტის დეკლარაციები, გამომდინარე იმ რეალური პირობებიდან, რომელშიც ამჟამად ვიმყოფებით“.<sup>2</sup>

შემთხვევითი როდია, რომ პიტერ ბრუკის შემოქმედება, ისევე როგორც მისი თეორიული შრომები, საფუძვლად დაედო პოსტმოდერნისტულ ტენდენციებს თეატრალურ ხელოვნებაში. პოსტმოდერნიზმი, როგორც ფართო კულტურული მიმდინარეობა, თანამედროვე კულტუროლოგიაში მიჩნეულია XX საუკუნის II ნახევრის დადლილ, ენტროპიულ (გაურკვეველ) ეპოქის პირმშოდ, სადაც მეფობს ესქატოლოგიური (ანუ – სამყაროს დასასრულის) განწყობილება. მას მართლაც ახასიათებს ესთეტიკური მუტაცია, სტილების ეკლექტიკური შერევა, მაგრამ ამასთანავე **გამოირჩევა ავანგარდისტული მიდრეკილებით სიახლისაკენ**. მასში აშკარად იკითხება მისწრაფება, რომ **თანამედროვე ხელოვნებაში შევიდეს მსოფლიო მხატვრული კულტურის გამოცდილება** (თუნდაც ირონიული ციტირების გზით). მოდერნისტული კონცეფცია სამყაროს ქაოტურობის შესახებ აქ იცვლება სურვილით, რომ ეს სამყარო გააზრებულ იქნას გათამაშების პოზიციიდან. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის სპეციფიკა ითვალისწინებს კლასიკური ტრადიციების არაკლასიკურ გააზრებას. იგი ემიჯნება კლასიკას, მაგრამ გაურბის მასთან კონფლიქტს და ცდილობს მოარგოს იგი ახალ თეორიულ საფუძვლებს. ეს ყოველივე აღბეჭდილია

<sup>1</sup> Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005 г., с

<sup>2</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г., с. 133

ბრუკის შემოქმედებაშიც, თუმცა, ამასთანავე, ბრუკი რჩება იმ რომანტიკოსად, ვინც დაუოკებლად ეძებს ჭეშმარიტებას როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში.

**პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა პრინციპულად ანტისისტემური, ადოგმატური, კონცეპტუალური სქემების გარე მდგომი მოვლენაა.** მისი მთავარი სიმბოლოა **ლაბირინთი**. აქედან მომდინარეობს ორიენტაცია ასონანსზე, ასიმეტრიაზე. ბრუკი, წმინდა აზრობრივი თვალსაზრისით, იზიარებს ანტისისტემურობას, მაგრამ სძულს ასიმეტრია და ასონანსი. ქაოსიდან წესრიგის ამოზრდა – აი რა არის მისი ურყევი პრინციპი. **პოსტმოდერნიზმში ამაღლებულს ცვლის საკვირველი, ტრაგიკულს – პარადოქსული.** ცენტრალურ ადგილს იჭერს კომიკური თავის ირონიულ ჰიპოსტასში. მოზაიკურ პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში ირონია აზრის წარმომთქმელი პრინციპია. ბრუკი არ იზიარებს ასეთ ირონიულობას. უფრო მეტიც, თეატრის საკრალურობის აღიარებით, იგი პატივს მიაგებს ყოველივე ამაღლებულს.

**პოსტმოდერნიზმის მეორე თავისებურებაა ხელოვნების სრული გახსნილობა, ორიენტაცია შეუცნობელზე, გაურკვეველზე.** პოსტმოდერნიზმმა მოდერნიზმისგან ისეხსა მხატვრული და ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური ხედვის ძირითადი პოსტულატები, რომელთაგან უმთავრესია **ზედროულობა და ზენაციონალურობა**. იგი ხაზგასმით **გლობალური ხელოვნებაა**. ამასთანავე, მოდერნიზმისგან განსხვავებით, პოსტმოდერნიზმი არ ცდილობს ესთეტიკური დოქტრინების შექმნას. მისი მიზანი მარტივია – გაამთლიანოს მსოფლიოს ხელოვნება, **წაშალოს ზღვარი ელიტარულ და მასობრივ კულტურას შორის**.

კურსივით გამოყოფილი დებულებები სრული სიზუსტით ემთხვევა ბრუკის ნაზრევს და მთლიანად მისი შემოქმედების მამოძრავებელ სტიმულებს. ავანგარდისტული მიდრეკილება სიახლისაკენ, მსოფლიოს თეატრის გამოცდილების გამოყენება, კონცეპტუალური სქემების გარეთ დგომა, პარადოქსულობა, ორიენტაცია შეუცნობელზე, გაურკვეველზე, **ზედროულობა და ზენაციონალურობა**, ზღვარის წაშლა ელიტარულ და მასობრივ კულტურებს შორის, ეს ყოველივე მუდამ იყო ბრუკის უმთავრესი შემოქმედებითი პოსტულატები.

ცხადია, ზემოთქმული არ ნიშნავს იმას, რომ ბრუკი ხელადებით მივაკუთვნოთ პოსტმოდერნისტულ კულტურას. პოსტმოდერნიზმმა მოდერნიზმისგან ისეხსა ფორმის

პრიმატი. ბრუკი საკმაოდ გულგრილია შიშველი ფორმის მიმართ. სამაგიეროდ, მან გაიზიარა ხელოვნების უნივერსალური ენისკენ პოსტმოდერნისტული სწრაფვა, რომლის შემწეობით ხელოვნების ნიმუში გასაგები უნდა გახდეს ყველა ადამიანისათვის, განურჩევლად მრწამსისა და ეთნიკური კუთვნილებისა.

პოსტმოდერნიზმი უგულვებელყოფს ინტელექტუალურ კარჩაკეტილობას და თვითმიზნურ ექსპერიმენტებს. ბრუკისთვისაც სრულიად უცხოა თვითმიზნური ექსპერიმენტები.

პოსტმოდერნიზმი ხელოვნებისგან მოითხოვს ემოციურობას, გრძნობებზე ზემოქმედების მძლავრი ბერკეტების გამონახვას. ბრუკიც ეძებს ასეთ ბერკეტებს. მაგრამ თუკი პოსტმოდერნიზმში ამ მიზნის მისაღწევად ყველა ხერხი მისაღებია, მათ შორის გარეგნული ეფექტები და ტექნიკური მიღწევების გამოყენებაც, ბრუკი მხოლოდ მსახიობის შინაგანი ენერგეტიკას მიიჩნევს უმთავრეს თეატრალურ ფენომენად და სწორედ მასზე დაყრდნობით ცდილობს მაქსიმალური ეფექტის მიღებას.

პოსტმოდერნიზმი შეეცადა მეცნიერული და მითოლოგიური აზროვნების მორიგებასაც. ეს მცდელობა ბრუკთანაც აშკარაა. პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებში მეცნიერული დასკვნები კი არ უპირისპირდება ეზოთერიკას, არამედ ნაყოფიერად თანამშრომლობს მასთან. ბრუკთანაც ეზოთერიკა თანამშრომლობს მეცნიერებასთან.

პოსტმოდერნიზმს დასაშვებად მიაჩნია ხელოვნების ნაწარმოებში კლასიკოსთა „ციტირება“ მათი სახელის მოხსენიების გარეშე. ხელოვნებას იგი წარმოებად თვლის და საუკეთესო „პროდუქტის“ მისაღებად ყველა ხერხს მიმართავს. ასეთი მიდგომა ბრუკისთვის მიუღებელია.

ინდივიდუალური შემოქმედების სანაცვლოდ, პოსტმოდერნიზმი ამკვიდრებს გუნდურ შემოქმედებას. ბრუკისთვისაც ეს არის თეატრალური შემოქმედების აუცილებელი პირობა.

პოსტმოდერნიზმში წარმატების კოეფიციენტი განისაზღვრება ნაწარმოების კომერციული წარმატების მიხედვით. ასეთი მიდგომა ბრუკისთვის სრულიად მიუღებელია. ზემოთქმულის დასადასტურებლად საკმარისია მოვიყვანოთ ბრუკის

მოსაზრებები წიგნიდან „ცარიელი სივრცე“. ამ წიგნის დასკვნით ნაწილში ვკითხულობთ:

„ბევრი ვილაპარაკე შიდა და გარე სამყაროების შესახებ, მაგრამ როგორც ყოველთვის, როცა საუბარია ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენებზე, მათი დაპირისპირება შეფარდებითი აღმოჩნდება ხოლმე. მე ხშირად ვიყენებდი ისეთ ცნებებს, როგორებიცაა – სილამაზე, მაგია, სიყვარული – და როცა ერთი მხრივ, მათ ვანადგურებდი, მეორე მხრივ, ვცდილობდი მათთან მიახლოებას. ეს **პარადოქსი** კი უადრესად მარტივია. ყოველივე რასაც იგი შეიცავს, არის ის, რაც დღეს გვაკლია. თუკი ჩვენ ვერ ვიგებთ, რა არის კათარსისი, მხოლოდ იმიტომ, რომ ახლა მას აიგივებენ ემოციონალურ საუნასთან. თუკი ჩვენ დღეს არ ძალგვიძს შევიცნოთ ტრაგედია, ეს იმიტომ, რომ ახლა მას ცვლიან სცენაზე მეფეების ჩვენებით. ჩვენ გვსურს მაგია, მაგრამ მას ვურევთ ფოკუსნიკობაში, ისევე როგორც უიმედოდ ავურიეთ ერთმანეთში სიყვარული და სექსი, ლამაზი და ესთეტიკური.

ჩვენ უნდა შევქმნათ ახალი შესაძლებლობები, რადგან მხოლოდ ამ შემთხვევაში გახდება შესაძლებელი **რეალიზმის ჰორიზონტების გაფართოება**. და მხოლოდ ამ შემთხვევაში თეატრი გახდება აუცილებლად საჭირო, რამეთუ გვჭირდება სილამაზე, რომელიც შეგვმატებდა რწმენას. ჩვენ თავდავიწყებით **მივიღტვით მაგიის ტყვეობისაკენ** და გვსურს იგი დავიჯეროთ იმდენად, რომ **შეიცვალოს თვით ჩვენი წარმოდგენები რეალობის შესახებ**.<sup>1</sup>

დიდი ხნის ძიებათა ერთგვარ შეჯამებად ედერს პიტერ ბრუკის მიერ ჩატარებული ლექციები „მოსკოვის სამხატვრო თეატრში“, რაც შეტანილია ცალკე ქვეთავად მის წიგნში „ცარიელი სივრცე“. აქაც მრავლად არის პოსტმოდერნისტული სენტენციები. თეატრის მოღვაწეებთან საუბრის დროს ბრუკი აყალიბებს თავის შეხედულებებს თეატრის საკვანძო საკითხებზე:

„მიმაჩნია, რომ თეატრში მომუშავე ადამიანი ბედნიერია ცხოვრებასთან მუდმივი სიახლოვით, მუდმივი მოძრაობით. [...] **შეაჩერო არჩევანი ერთ რომელიმე მეთოდზე და უარყო ყველა დანარჩენი, ჩემის აზრით, არაგონივრულია**. ის რაც თავის დროზე მიეერხოლდმა მოიტანა თეატრში, იყო რეაქცია იმ მოვლენებზე, რომლებიც მასში

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г., с. 143



იწვევდნენ პროტესტს. მაგრამ ვინაიდან გენიოსი იყო, მან მთელი თავისი ენერჯია წარმართა თეატრის ყველაზე ფუნდამენტური, ყველაზე დინამიკური ელემენტებისაკენ.

იმავედროულად, სტანისლავსკიმ, რომელიც აგრეთვე იყო გენიოსი, თავი მიუძღვნა სულიერ ჭეშმარიტებათა ძიებას. ამ თვალსაზრისით, მათ შორის არ არსებობს რაიმე დაპირისპირება. გროტოვსკიმ განიცადა როგორც სტანისლავსკის, ისე მეიერხოლდის გავლენა. თავის მხრივ, მან ისე, როგორც არავინ, თეატრალურ ხელოვნებაში, გამოიკვლია ადამიანის სხეულის ბუნება ფიზიკურ და სულიერ არსებობაში.

სიტყვა „სულიერება“ დღეს ბევრს აშინებს იმიტომ, რომ იგი მეტისმეტად აბსტრაქტულია. მაგრამ ყოველმა ჩვენგანმა იცის, რომ არსებობს განცდა, რომლის ბუნება არაჩვეულებრივად დახვეწილი და იდუმალია. **ეს იდუმალი და უხილავი სამყარო, შეადგენს ადამიანის არსებობის განუყრელ ნაწილს და სწორედ მსახიობის სხეულის მეშვეობით შეიძლება გადმოიცეს განსაკუთრებული ინტენსივობით.**

თქვენს შეკითხვებში გაუღერდა ანტონენ არტოს სახელიც. არტო იყო გენიოსი, შესაძლოა, შეშლილი გენიოსი. იგი იყო ვიზიონერი და არა პრაქტიკოსი. არტო ამტკიცებდა, რომ თეატრალურ განცდას შეუძლია მიაღწიოს ინტენსივობის ისეთ ხარისხს, რომ წარმოიშვას აფეთქება, რომელიც დაარღვევს ყოველდღიური ცნობიერების საზღვრებს.

რა თქმა უნდა, არტოს იდეები უპირისპირდებოდა ინტელექტუალურ თეატრს. მისი თეორიის რევოლუციურობა იყო აბსოლუტური, მაგრამ ასეთივე აბსოლუტური იყო მათი პრაქტიკული ხორცშესხმის შეუძლებლობა. არტოს შრომებში არ არსებობს თვით მინიშნებაც კი, ყოველივე ეს როგორ უნდა განხორციელდეს. და მიუხედავად ამისა, **არტოს იდეები თეატრის შემოქმედს აძლევს კოლოსალურ იმპულსებს და შეახსენებს, რომ ხელოვნებაში ყოველივე გაშუალებული ყოველთვის მანკიერია.** მოხარული ვარ, რომ განვიცადე ეს გავლენები<sup>1</sup>.

ყურადღებას იპყრობს ბრუკის დამოკიდებულება ზოგადად თეატრალური ტრადიციისადმი. ერთი შეხედვით, შესაძლოა მოგვეჩვენოს, რომ იგი მთლიანად

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г., с.292-293

უარყოფს თეატრალურ მემკვიდრეობას და ფუტურისტების ან დადაისტების მსგავსად მიისწრაფვის აბსტრაქტული კატეგორიებისაკენ. მისი შეხედულებების ასეთი შეფასება უთუოდ მცდარი იქნებოდა, რადგან ბრუკი ტრადიციას კი არა, უარყოფს სტანდარტებს, დოგმებს, სტანდარტებს, შტამპებს. მისი აზრით, ნებისმიერი შაბლონი, რაოდენ ოსტატურადაც არ უნდა შეეფუთოთ ის, ეწინააღმდეგება თვით თეატრის ცოცხალ ბუნებას, თვით თეატრის მიზანს – გაიკაფოს გზა მაყურებლის გულისაკენ:

„მიუხედავად ისტორიული სიძველისა, თეატრი თავისი ბუნებით ყოველთვის არის თანამედროვე ხელოვნება. იგია ფენიქსი, რომელიც ვალდებულია მუდმივად დაუბრუნდეს ცხოვრებას. ეს საჭიროა იმიტომ, რომ ჩვენ ირგვლივ არსებულ სამყაროში მოქმედი სახეები, ისევე როგორც თეატრალურ ქმედებასა და აუდიტორიას შორის პირდაპირი კავშირის გამომწვევი ეფექტები კვდებიან ძალიან მალე. ხუთი წლის შემდეგ თეატრალური პროდუქტი უვარგისი ხდება. ამიტომ ჩვენ ვალდებულნი ვართ, მთლიანად უარი ვთქვათ თეატრალური ტრადიციის თვით ცნებაზეც კი“.<sup>1</sup>

რომელ სივრცეს შეიძლება ეწოდოს „ხარისხის“ შემცველი ნატურალური გარემო? ცხადია, მხოლოდ ისეთ სივრცეს, სადაც უკვე მოცემულია საკრალური ატმოსფერო. ასეთი ატმოსფერო კი უცილობლად დაკავშირებულია რაღაც რიტუალთან, ანუ ისეთ ფასეულობასთან, რასაც ადამიანებმა უკვე მიანიჭეს იღუმალის შინაარსი. სწორედ ეს არის თეატრის პრაქტიკული დანიშნულების ძიება, მისი გათანაბრება ცხოვრების ყველაზე სანუკვარ მომენტებთან. და ამის მიღწევა შესაძლებელია მხატვრული და ცხოვრებისეული რეალობის ურთიერთშერწყმით. აქ უდიდეს როლს თამაშობს მაყურებლის წარმოსახვა, რომელიც თავად არის მხატვრული რეალობის შემქმნელი და მის ფანტაზიას ბევრად უფრო მეტის გაკეთება შეუძლია, ვიდრე ყველაზე უფრო მახვილგონივრულ სასცენო ილუზიებს.

ყოველივე ის, რაც არ შეიცავს სიმბოლურ მნიშვნელობას, თეატრისთვის ზედმეტია, გამოუსადეგარია, უვარგისია. სცენის ყოველი დეტალი, ყოველი საგანი უნდა მეტყველებდეს არა როგორც აქსესუარი, არა როგორც სამშვენისი, არამედ

---

<sup>1</sup> Peter Brook in Gerard Montassier, *le Fait Culturel*, Paris, Fayard, 1980, p. 121

როგორც ქმედითი, საკრალური სიმბოლო. და სწორედ ამ გზით არის შესაძლებელი მსოფლიო მხატვრული კულტურის თეატრში შეტანა.

ვფიქრობ, იმავე პრობლემას უკავშირდება თეატრის ზედროულობა და ზენაციონალურობა. აშკარაა, თუკი მუსიკას, ფერწერას, ქორეოგრაფიას, არქიტექტურას არ სჭირდება თარგმანი, რატომ არ უნდა ვეძიოთ თეატრის ისეთი ენა, რომელიც გასაგები იქნება ყოველგვარი თარგმანის გარეშე. ეს ხომ ხელს შეუწყობს ერების ურთიერთგაგებას, მსოფლიო კულტურის გაერთიანებას. იგივე ითქმის ელიტურისა და მასკულტურის გაერთიანების თაობაზე. საკუთრივ თეატრალური ენის გამონახვა, უთუოდ დაახლოებს და შეკრავს ყველა სოციალური ფენის წარმომადგენელს. თეატრის დანიშნულებაც ხომ ესაა, აღკვეთოს არასასურველი დაპირისპირება ადამიანებს შორის. და ეს ყოველივე შესაძლებელია, თუკი გაფართოვდება რეალიზმის საზღვრები. ასეთი მიდგომა უთუოდ გულისხმობს მეთოდების მრავალგვარობას, მათ შერჩევას ყოველი კონკრეტული დანიშნულების მიხედვით. მაგრამ სად ვეძიოთ ის ინსტრუმენტი, რომლის შემწეობით შესაძლებელი იქნება თეატრის გადაქცევა ყველასათვის გასაგებ ქმედებად? პასუხი აქაც მარტივია. ასეთი ინსტრუმენტი შეიძლება იყოს მხოლოდ მსახიობის სხეული, რომელსაც თუკი დავტვირთავთ შესატყვისი მიზნებით და ამოცანებით, შეუძლია იმეტყველოს ყოველგვარი დამხმარე საშუალებების გარეშე. და მაშინ, თეატრი უეჭველად დაიბრუნებს თავის საკრალურ მნიშვნელობას.

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ აქ საუბარია პანტომიმაზე, სადაც სწორედ სხეულის მეშვეობით, მიმიკით და ქესტით გადმოიცემა რაღაც კონკრეტული შინაარსი. მაგრამ თუკი ამბავს ავსახავთ, რატომ არ უნდა მოვიშველიოთ სიტყვები? სიტყვების წინააღმდეგ გალაშქრება დრამატული თეატრის უარყოფამდე მიგვიყვანდა. აქ საუბარია არა სიტყვების უარყოფაზე, არამედ მათ გათანაბრებაზე სხეულის, მიმიკის, ქესტის, თვალების გამომსახველობასთან. სწორედ ამ გზით მივდივართ თეატრალურ პოლიფონიზმამდე. სწორედ ეს და მხოლოდ ეს არის მხატვრული ნიადაგი, სადაც შემდგომში შესაძლოა აღმოცენდეს საკრალური თეატრი.

აი, ასე ორგანულად აკავშირებს პიტერ ბრუკი თავის შემოქმედებაში თეატრალურ სივრცეს და თეატრალურ ქმედებას. მიზი დევიზია: ყველა გზა

მაყურებლისაკენ უნდა მიდიოდეს! რადგან მისი ღრმა რწმენით, მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში დაიბრუნებს თეატრი თავის საკრალურ მნიშვნელობას.

## § საიდუმლო განზომილება

უკვე ვისაუბრეთ გიორგი გურჯიევის სწავლების იმ ნაწილზე, რომელმაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობა პიტერ ბრუკის დამოკიდებულება თეატრალური ხელოვნების მიმართ. მაგრამ გურჯიევის სწავლებას გააჩნია კიდევ მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მხარე, რომელიც მთელი სიღრმით გამოიყენა ბრუკმა. ეს არის ადამიანის ფსიქიკის იდუმალი შრეები, რაც საფუძვლად დაედო პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ დახასიათებას და მსახიობის პერსონაჟისადმი განწყობის შემუშავებას. რაც მთავარია, ამ სწავლების ბირთვი ბრუკისთვის აღმოჩნდა გზამკვლევი მაყურებლის ფსიქიკის შესასწავლად. მსახიობში, ლიტერატურულ მასალაში, მაყურებელში ბრუკი ეძებს ირაციონალურ საყრდენებს. ამ საყრდენებში, ფსიქონალიტიკოსების მსგავსად, იგი გამოყოფს ადამიანის ფარულ ლტოლვებს და გაუცნობიერებელ მიდრეკილებებს.

ადამიანის ფსიქიკის არაცნობიერ ველში მიმდინარე ეს პროცესები, ბრუკის აზრით, ხშირად გამოწვეულია ჩაგონებით, რომელიც ინდივიდის მიმართ განხორციელებულია ბავშვობის ასაკში. იგი თვლის, რომ ხელოვნება ეხმარება ადამიანს მოაწესრიგოს შინაგანი კონფლიქტი და აირჩიოს მისთვის მისაღები და ბედნიერებისაკენ მიმავალი გზა. თავის ხუთგვერდიან ესსეში სახელწოდებით „საიდუმლო განზომილება“ ბრუკი წერს: „გადგმული აქვს რა ფესვები უძველეს დაკარგულ ტრადიციაში, გურჯიევის სწავლება, მიუხედავად ამისა, საოცრად თანამედროვეა. იგი ამომწურავი სიზუსტით აანალიზებს ადამიანურ შეფერხებებს. იგი გვიჩვენებს, ბავშვობის ასაკიდან მოყოლებული, თუ როგორ არიან გაპირობებული ადამიანები, როგორ მოქმედებენ ისინი მათში ღრმად ჩანერგილი პროგრამის მიხედვით, როგორ ცხოვრობენ მიზეზიდან შედეგამდე რეაქციების უწყვეტი ჯაჭვით. ეს რეაქციები რიგობრივად ქმნიან შეგროვებების და სახეების დინებას, რაც ახდენს

**რეალობის სიმულირებას;** მაგრამ ეს არის რეალობის მხოლოდ ინტერპრეტაცია და იძულებითი მიმალვა მის წიაღში“.<sup>1</sup>

ბრუკი კატეგორიულად წინააღმდეგია იმისა, რომ ადამიანს დაეუმალოთ შემოქმადი ფაქტორები, თუმცა კი, ამასთანავე, ეს ფაქტორები უნისონში უნდა იყოს ჰუმანიზმის იდეალებთან. მხოლოდ თავის თავთან მართალ ადამიანს აქვს ჯანმრთელი ენერგეტიკა, ესოდენ აუცილებელი როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში. ამიტომაც, რომ არტოსა და გროტოვსკის დარად, ისიც მსახიობისაგან ითხოვს „აღსარებას“ შემოქმედების პროცესში. ენერგეტიკული ველის შესახებ წერს: „ყველა ფენომენი აღმოცენდება ენერჯის ველიდან: ყოველი აზრი, ყოველი გრძნობა, ტანის ყოველი მოძრაობა – განსაზღვრული ენერჯის გამოვლინებაა, მაგრამ ადამიანის დეფორმირებულ არსებაში მუდმივად იბერება და ერთმანეთს ისრუტავს ხან ერთი და ხან მეორე ენერჯია. ეს გაუთავებელი წრიალი გონებას, გრძნობასა და სხეულს შორის, წარმოშობს მერყევი იმპულსების სერიას, რომელთაგან თითოეული ცბიერად განამტკიცებს თავის თავს როგორც „მე“-ს. ერთ სურვილს მეორე ცვლის, და ამის გამო, ადამიანს არ გააჩნია არც მტკიცე განზრახვა, არც ნამდვილი სურვილი. რჩება მხოლოდ ურთიერთწინააღმდეგობების ქაოტური გროვა, რომელშიაც ვცხოვრობთ ჩვენ ყველანი და რომელშიც ჩვენს ეგოს აქვს ნებისყოფის და დამოუკიდებლობის ილუზია. გურჯიევი ამას უწოდებდა „საზარელ სიტუაციას“. მისი მიზანი არ არის ჩვენი დამშვიდება; იგი მხოლოდ იმაზე ზრუნავს, რომ **მიუკერძოებლად გამოსატოს ჭეშმარიტება**“.<sup>2</sup>

ისევე როგორც გურჯიევი, ბრუკიც თვლის, რომ ემოციებს, ინსტინქტებს და გონს არ ძალუძს ჭეშმარიტების მიგნება. მისი აზრით, ეს ხდება იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ადამიანური ქცევის განმსაზღვრელი ეს სამი მოკარნახე ერთმანეთთან კონფლიქტში იმყოფება.

მაშ, მისი აზრით, სად არის გამოსავალი?

პასუხს გვაძლევს ე. წ. „სუფთა ფურცელი“, ანუ იდეა მინარევების გარეშე, ანუ აბსოლუტური „მე“. ეს არის მხოლოდ ინტუიციასზე დაყრდნობით წარმოშობილი

<sup>1</sup> Брук П. Тайное измерение. с. 1 [www.aramenfi.nm.ru](http://www.aramenfi.nm.ru)

<sup>2</sup> იქვე

ხედვა, რომლის საფუძველია მოვლენასთან სრული იდენტიფიკაცია, მოვლენის ვეზისტენციალური განცდა. ამას გვასწავლის გურჯივეიც, რომლის შესახებ ბრუკი წერს: „თუკი გვეოფნის გაბედულება მოვუსმინოთ, მაშინ შესაძლებლობა გვეძლევა ვეზიაროთ მეცნიერებას, რომელიც მეტად შორსაა იმისაგან, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ. აღორძინების ხანიდან მოყოლებული, ჩვენი მეცნიერება განსაკუთრებული სიზუსტით აღნიშნავდა სამყაროში მიმდინარე უსასრულოდ დიდ და უსასრულოდ მცირე პროცესებს და მექანიზმებს, მაგრამ აბსოლუტურად უძლური იყო თავისი განტოლებანი გავერცელებინა ცოცხალი გამოცდილების მიმართ. მეცნიერება უყურადღებოდ ტოვებს ცნობიერებას; მას არ შეუძლია ახსნას არც აღქმის აზრი და არც აზროვნების სპეციფიკა. უკიდურესად აბსტრაქტული მათემატიკური სიმბოლოების წმინდა მენტალურ სისტემას არ გააჩნია გასაღები მხატვრულ გამოცდილებაში ან სულიერებაში შესაღწევად. ამის შედეგად ჩვენ გვაქვს ორი პარალელური ინტერპრეტაცია, რომლებიც ვერასოდეს შეერთდებიან: **ახსნა-განმარტების მეცნიერული ენა და აღქმა-შეგრძნების სიმბოლური ენა.** ჩვენ იძულებულნი ვართ, ვიყოთ ან ერთის, ან მეორეს მხარეს, „ფიზიკოსები“ „ლირიკოსების“ წინააღმდეგ, და ამასთანავე ჩვენ გარდუვალად შევეჩხებით უძველეს დუალიზმს: მატერია და სული“.<sup>1</sup>

ამრიგად, ბრუკი გარესამყაროს შემეცნების პროცესში აშკარა უპირატესობას ანიჭებს „აღქმა-შეგრძნების სიმბოლურ ენას“. ცხადია, აღქმა-შეგრძნება ინდივიდუალურია და სწორედ ეს, როგორც თანდაყოლილი ნიჭი, გამოარჩევს ხელოვანს ჩვეულებრივი ადამიანისაგან. როგორც ყველაფერი ამქვეყნად, აღქმა-შეგრძნებაც ემორჩილება წვრთნას, მაგრამ იგი უთუოდ უნდა არსებობდეს როგორც საწყისი ფენომენი.

სრულიად ბუნებრივია ბრუკის პროტესტი იმ მეცნიერთა მიმართ, რომელთაც სურთ ახსნა-განმარტება დაუძებნონ ყველა მოვლენას ბუნებაში. პრაქტიკამ დაარწმუნა, რომ ხელოვნებაში და განსაკუთრებით თეატრალურ ხელოვნებაში ბევრი რამ ხდება ისეთი, რომლის ახსნა მეცნიერულ ენაზე შეუძლებელია და საეჭვოა, რომ ოდესმე იქნება შესაძლებელი. უფრო მეტიც, იგი დარწმუნებულია, რომ ასეთი

<sup>1</sup> Брук П. Тайное измерение. с. 2 [www.aramenfi.nm.ru](http://www.aramenfi.nm.ru)

მეცნიერული ახსნა ხელს შეუშლის შემოქმედების ორგანულ პროცესს. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „მეცნიერისთვის აუტანელია თავად იდეს, რომ არსებობს „რადაც“, რასაც ხელით ვერ შეეხები, ვერ დაინახავ და ვერც აღმოაჩენ ვერანაირი ინსტრუმენტით; მისთვის ეს არის რადაც „მუმბო-იუმბო“. და სრულიად გასაგებია გაღიზიანება, რომლითაც ისინი მოისვრიან ცრუმორწმუნეობის სანაგვე ყუთში როგორც მეტაფიზიკას, ისე სულიერებას.

სულიერების სანაცვლოდ ისინი გეთავაზობენ სამყაროს გარეგნულად დამარწმუნებელ სურათს, სადაც ყველა მოვლენა თანმიმდევრულ, ლოგიკურ ურთიერთკავშირშია და რამაც ოდესღაც წარმოშვა კიდევ ადამიანი. ამ ხედვით კოსმოსი წარმოდგება ბლაგვ დინამო-მანქანად, ხოლო ყველა ენერგია – უგრძობ ბრმა ძალად.

თანამედროვე მეცნიერებაში ვერსად შეხვდებით იდეას იმის შესახებ, რომ ცნობიერება – ენერგიის განუყრელი ნაწილია და რომ ცნობიერების დონე უწყვეტ კავშირშია ვიბრაციების სიხშირესთან. გურჯიევის სწავლების სიღრმე იმაშია, რომ **იგი მოიცავს „მთლიან ველს“**, რასაც ასწლეულების განმავლობაში ეძებდნენ როგორც მეცნიერები, ისე ხელოვნების მოღვაწეები. ეს საშუალებას გვაძლევს, ყოველი ფენომენი მივუერთოთ სხვას იმ განზომილებით, რომელშიც შესულია ადამიანის გამოცდილება: ეს განზომილება – აღქმადია; ჩვენ ვაღიარებთ მას, ჩვენ ვსაუბრობთ მასზე, თუმცა იგი რჩება განსაზღვრების გარეშე – **ჩვენ მას ვუწოდებთ „ხარისხს“**.

სიტყვა „ხარისხი“ ჩვენ დროში ისე ხშირად იხმარება, რომ პრაქტიკულად გაუფასურებელია – შეიძლება ითქვას, რომ დაკარგა ხარისხი – მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მთელი ცხოვრების განმავლობაში ჩვენ ვცხოვრობთ მისი შინაარსის ინტუიციური შეგრძნებით და სწორედ „ხარისხით“ განისაზღვრება კიდევ თითქმის ყველა ჩვენი მიდგომები და გადაწყვეტილებები.<sup>1</sup>

„მთლიან ველში“ უთუოდ იგულისხმება ენერგეტიკულ მონაცვლეობათა ჯამი, რაც განაპირობებს ადამიანის ქმედებას, ქცევას, მეტყველებას, ფიქრებს. აშკარაა, როლზე მუშაობის დროს, მსახიობი სწორედ ამ „მთლიან ველს“ ეძებს. იგი უთუოდ

<sup>1</sup> Брук П. Тайное измерение. с. 4-5 [www.aramenfi.nm.ru](http://www.aramenfi.nm.ru)

შეიცავს სხვადასხვა „ხარისხს“, რაც აისახება გარეგნულ ნიშნებზე, ადამიანის ფიგურასა და მთლიანად ფიზიოგნომიკაზე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სწორედ ეს არის ქარიზმა, როგორც ვიწრო, ისე ფართო გაგებით და ცხადია, სწორედ იგი წარმოშობს „ხარისხს“, რასაც ესოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს პიტერ ბრუკი.

თუკი გავყვებით ბრუკის ამ მოსაზრებას, სულ მარტივად აღმოვაჩინოთ, რომ ყველა აბსტრაქტული ცნება – სამშობლო, რელიგია, სიყვარული, მეგობრობა, კაცთმოყვარეობა, სიკეთე, ბოროტება და ა.შ. წარმოშობილია „ხარისხის საფუძველზე. მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კონკრეტული საგნების „ხარისხში“ აყვანის ფაქტი. ასეთ „ხარისხს“ იძენს სრულიად უბრალო ნივთი, თუკი იგი აღძრავს ჩვენთვის ძვირფას მოგონებებს. ამრიგად, „ხარისხი“ სხვა არაფერია, თუ არა ის შარავანდედი, რომელიც გარს არტყია მოვლენას თუ საგანს. ეს შარავანდედი, ცხადია, ადამიანის წარმოსახვის ნაყოფია.

ამ ესეისტურ ოპუსს ბრუკი ასე ამთავრებს: „მოდური გახდა უნდობლობა „სუბიექტური შეფასების“ მიმართ, და მაინც, ჩვენ ვახდენთ ადამიანის შეფასებას, ვრეაგირებთ მათ ყოფნაზე ჩვენს გვერდით, აღვიქვამთ მათ გრძნობებს, აღტაცებულნი ვართ მათი ოსტატობით, ვკიცხავთ მათ მოქმედებას, იქნება ეს ნახელავი, პოლიტიკა, ხელოვნება თუ სიყვარული – ხარისხის დაუწერელი იერარქიის ტერმინებით. ვერაფერი ვერ იქნება ამის უკეთესი ილუსტრაცია, ვიდრე საინტერესო ფენომენი სახელწოდებით „ხელოვნება“, რომელიც გარდაქმნის ჩვენი აღქმის თვით ბუნებას და ბადებს ჩვენში სასწაულის და თვით უსაზღვრო მოწიწების გრძნობას“.<sup>1</sup>

თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბრუკი ხელოვნებაში უკიდურესი სუბიექტივიზმის მომხრეა. ეს პროცესი თავისთავად არის თვითგამოხატვის შემადგენელი ნაწილი. **იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად საინტერესო და ღრმაა ხელოვნების აღქმა-შეგრძნების უნარი, იმდენადვე მნიშვნელოვანი იქნება მისი შემოქმედება.** სწორედ ეს არის „ხარისხი“, რასაც მოითხოვს იგი ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც, სწორედ ამ „ხარისხის“ აღმოჩენა და შენარჩუნება წარმოადგენს მისი ძიებების ძირითად მიმართულებას.

---

<sup>1</sup> Сб. Гурджиев: Эссе и размышления о человеке и его учении, „Общество друзей абсолюта“, 2002г.



## თავი 6.

### დრამატული ნაპერწკალი

ბრუკის ძალისხმევა მიმართულია „ხარისხის“ მისაღებად. მაგრამ რა განაპირობებს წარმოდგენის ხარისხს? ნუთუ მხოლოდ მსახიობების ორგანული თამაში? ცხადია, თავის პროფესიას დაუფლებული დიდი მსახიობი გადალახავს ნებისმიერ ბარიერს და თავად შექმნის „ხარისხს“. მაგრამ ხომ არსებობს მსახიობისათვის ხელის შემწყობი და ხელის შემშლელი გარემოებანი. რეჟისორის ვალია უზრუნველყოს სამსახიობო შესრულების მაქსიმალური ეფექტი. სწორედ ამ თემაზე გვესაუბრება პიტერ ბრუკი თავის წიგნში სახელწოდებით „საიდუმლოებანი არ არსებობს“: „იმისათვის რომ მივაღწიოთ გარკვეულ ხარისხს, პირველ რიგში, აუცილებელია ცარიელი სივრცის შერჩევა. ცარიელი სივრცე ხელს უწყობს ახალი მოვლენის წარმოშობას, რადგან ყოველივე, რაც შეიცავს შინაარსს, აზრს, გამომსახველობას, სიტყვას, მუსიკას, ცოცხლდება მხოლოდ მაშინ, როცა აღმოცენდება **ცინცხალი, ახალი განცდა**. მაგრამ ცინცხალი, ახალი განცდა არ აღმოცენდება, თუკი არ გვაქვს **სუფთა, უბიწო სივრცე**, რომელიც მზად არის ყოველივე ამის მისაღებად“.<sup>1</sup>

აქ, ცხადია, არ არის საუბარი მხოლოდ სცენოგრაფიაზე. ცარიელ სივრცეში არც მხოლოდ სათამაშო მოედანია ნაგულისხმები. საუბარია იმ სივრცეზე, რომელშიც უნდა გაიშალოს მოქმედება, და იმ სივრცეზეც, რომელსაც თავის ფსიქიკაში ამზადებენ მსახიობები. ყველაფერი მზად უნდა იყოს მოქმედების მისაღებად, ამბის გადმოსაცემად.

სივრცის „უბიწოებას“ განაპირობებს არა თავისთავად არსებული, არამედ მოვლენასთან მისადაგებული მოქმედების არეალი. ამის უზრუნველყოფა რეჟისორის უპირველესი მოვალეობაა. მაგრამ სივრცის „უბიწოება“ მხოლოდ ნიადაგია, რომელშიც უნდა ჩაინერგოს და შემდგომ აღმოცენდეს სცენური ქმედება. ეს კი ვერ მოხდება შემოქმედებითი აღმაფრენის გარეშე. ამასთან დაკავშირებით ბრუკი წერს: „ძალიან ბევრია დამოკიდებული იმაზე, არის თუ არა ტექსტში ან თამაშში ის

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 207

ნაპერწკალი, ის აალებს, რომელიც გაღვივების შემდეგ, დაძაბულობას სძენს შეკუმშულ, ზედმეტობისგან გაწმენდილ მომენტს. დრამატული მომენტის მხოლოდ შეკუმშვა, მხოლოდ თავმოყრა საკმარისი არ არის. პიესა შესაძლოა შევამოკლოთ, თუკი გვეჩვენება, რომ იგი მეტიმეტად გრძელია, მეტისმეტად მრავალსიტყვიანია, და მაინც, იგი ისევ მოსაწყენი იქნება. **ყველაფერს განსაზღვრავს ნაპერწკალი, ის კი იშვიათი სტუმარია.** ეს გვიჩვენებს, თუ რაოდენ არამდგრადი და მომთხონია თეატრალური ფორმა: **ცხოვრების ეს ნაპერწკალი სცენაზე უნდა სუფევდეს ყოველწამიერად**.<sup>1</sup>

რა შემთხვევაში წარმოიშობა სცენაზე „ცხოვრების ნაპერწკალი“?

**მხოლოდ მაშინ, როცა გვაქვს დრამატული მუხტი და მათი გულწრფელი, ორგანული განცდა მსახიობების მხრიდან.** აქ, ცხადია, არ არის ნაგულისხმები სპექტაკლის მხოლოდ კულმინაციური მომენტები. კარგად შეთხზულ პიესაში ყოველი სცენა, ყოველი ეპიზოდი შეიცავს დრამატიზმს. მაგრამ ასეთი პიესა არ ქმნის „ცხოვრების ნაპერწკლის“ გარანტიას. უფრო მეტიც, არასწორი გააზრების ან ინტერპრეტაციის შემთხვევაში იგი უფრო დამაბრკოლებელი გარემოებაა, ვიდრე ხელშემწყობი. ამას გულისხმობს ბრუკი, როცა წერს: „რაც უფრო დიდებულია ნაწარმოები, მით უფრო დიდია მოწყენილობა, თუკი შესრულება და ინტერპრეტაცია არ შეესატყვისება მის დონეს“. და იქვე დასძენს: „მუდმივი ინტერესის წარმოსაშობად, ორიგინალობის, სიახლისა და დაძაბულობის შესანარჩუნებლად საჭიროა ზეადამიანური ძალისხმევა“.<sup>2</sup>

ბრუკი ერთმანეთს უპირისპირებს ფსევდოაკადემიურ და დაუფარავად კომერციულ თეატრებს. ამ დაპირისპირებაში იგი უპირატესობას ანიჭებს კომერციულს, რამეთუ ასეთი თეატრები ყველა დონეს ხმარობენ იმისათვის, რომ მაყურებელმა არ მოიწყინოს. მათ წადილს ხშირად შედეგიც მოჰყვება, რადგან მაყურებელთან კონტაქტის ძიება თავისთავად იწვევს სწორი გზის მონიშვნას. ეგრეთ წოდებულ აკადემიურ თეატრებს კი იგი ასეთ ბრალდებას უყენებს: „დიდებულ

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 212

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 213

ნაწარმოებს, შედეგს ისე წარმოუდგენენ პუბლიკას, რომ არ ფიქრობენ იმ მთავარ რგოლზე, რამაც უნდა შეაკავშიროს სპექტაკლი და მაყურებელი...<sup>1</sup>

აღსანიშნავია, რომ კინოფილმის მთავარ მომხიბლველობად ბრუკს მიაჩნია მოქმედების ბუნებრიობა, რასაც აძლიერებს ნატურალური ინტერიერი და ბუნების ღანდშაფტი. ცხადია, რეალობის ასეთ „ბაძვაში“ თეატრი კინოს ვერასოდეს გაეჯიბრება. მაგრამ თეატრს აქვს თავისი უძლეველი იარაღი, მხატვრულ-მეტაფორული აზროვნება შერწყმული მსახიობების ორგანულ და ამავე დროს სტილიზებულ თამაშთან. ასეთი სინთეზი, ბრუკის აზრით, აძლიერებს ზემოქმედების ეფექტს და სპექტაკლი გადაჰყავს სრულიად ახალ, მხატვრულ სიბრტყეზე. ასეთი სინთეზის პირობებში კი, ბრუკის აზრით, თეატრს მეტოქე არ ჰყავს. მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ღია სცენას აქვს თავისი „აქილევსის ქუსლი“. კინოფილმისგან განსხვავებით, პირობითი დეკორაცია და თეატრალური აქსესუარები შთაბეჭდილებას ახდენენ მხოლოდ უწყვეტი მოქმედების პირობებში. ასეთ დროს მეტისმეტად მჭიდროა მსახიობის კავშირი სცენოგრაფიასა და მუსიკასთან, რაც ქმნის დამატებით სირთულეებს. აქ უნდა „გაისროლოს არა მხოლოდ დამბაჩამ, რომელიც კედელზე ჰკიდია“, არამედ ყველა სცენურმა დეტალმა თვით სცენური სივრცის ჩათვლით. ასეთი ინტენსივობის მიღწევა, ბრუკის აზრით, შესაძლებელია მხოლოდ უწყვეტი, დაძაბული მოქმედებით. იგი წერს: „...აუცილებელია შეგვეუმოთ დრო, რათა გავაძლიეროთ ენერჯია. სწორედ ეს უზრუნველყოფს მაყურებელთან კავშირს“.<sup>2</sup>

და აი, ბრუკი უბრუნდება თემას, რომელიც ლაიტმოტივად გასდევს მთლიანად მის ნააზრევს:

„ჩემს მუშაობაში მთავარ გამაფრთხილებელ ნიშნად მიმაჩნია **მოწყენილობა**. იგი, როგორც უეშმაკესი ეშმაკებს შორის, შეიძლება მოგვეკვლინოს ნებისმიერ მომენტში. [...] ამ ეშმაკს შეუძლია შეუმჩნეველად შეძვრეს მოქმედებაში, ვესტში, რეპლიკაში. [...] მისასაღამებელია, თუკი რეპეტიციის ან სავარჯიშოების შესრულების დროს ჩემ თავს ვეუბნები: „რაკი მომწყინდა, მაშასადამე არსებობს მიზეზი“. და მე სასოწარკვეთილად ვიწყებ ამ მიზეზის ძიებას. ჩემ თავს მევე ვაძლევ ბიძგს, და აი,

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г., с. 214

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 224

იბადება ახალი იდეა, რომელიც ელვისებური სისწრაფით გადაეცემა სხვას და კვლავ მიბრუნდება“.<sup>1</sup>

მაყურებლის მოწყენა-არმოწყენის კოეფიციენტის გასარკვევად ბრუკი ირჩევს დარბაზის არა ხმაურიან რეაქციას, არამედ **სიჩუმის ხარისხს**. ყველაზე ამადლებული ფიქრები და განცდები, მისი ღრმა რწმენით, სწორედ სიჩუმეში იბადება. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „როცა ბოლოს და ბოლოს ჩვენ ვხვდებით ნამდვილ მაყურებელს, ჩვენთვის მთავარი მაჩვენებელია სიჩუმე. სპექტაკლის შესახებ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ იმის მიხედვით, მაყურებელი როგორ უსმენს და **როგორი სახის სიჩუმე სუფევს**. ზოგჯერ ემოცია მსუბუქ ტალღასავით გადაუვლის დარბაზს, და მაშინ სიჩუმე იძენს სხვა ხარისხს. [...]

უცებ ვიღაც ჩაახველებს, ვიღაც სკამზე აწრიალდება – წარმოშობილი მოწყენილობა მსუბუქი ხმაურით ამხელს თავს... [...]

არსებობს მაყურებელი შედარებით მსუბუქი და შედარებით მძიმე. ჩვენი ამოცანაა, ყველანი ვაქციოთ კარგ მაყურებლად. მაყურებელი თავისთავად, საკუთარი ბუნებიდან გამომდინარე, ეწინააღმდეგება ჩვენს ზემოქმედებას, და ჩვენ უნდა ვეძიოთ ის, რაც აღძრავს მის ინტერესს“.<sup>2</sup>

ამ შემთხვევაში ბრუკი გამოკვეთს პოსტმოდერნიზმისთვის ძირეულ პრობლემას, რაც გულისხმობს ზემოქმედებას ყველა სახის მაყურებელზე. პოსტმოდერნიზმისთვის მიუღებელია მაყურებელთა დიფერენციაცია ელიტარულ და არაკვალიფიციურ მაყურებლად. სპექტაკლმა თანაბრად უნდა დააკმაყოფილოს ყველა, ვინც წარმოდგენის დროს დარბაზში იმყოფება. ეს პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი პოსტულატია.

და იგი კვლავ უბრუნდება პირობითი თეატრალური ხერხების ძიების თემას, რაც მისთვის უშუალოდ დაკავშირებულია დრამატურგიულ მასალასთან. იგი წერს: „დიდებული ტექსტი პოტენციურად შეიცავს უსასრულოდ ბევრ ფორმას. საშუალო

---

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г., с. 227

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 228

ტექსტს შეუძლია დაბადოს მხოლოდ რამდენიმე ფორმა, მაშინ როცა **დიდებული ტექსტი, დიდებული პარტიტურა არის შეკუმშული ენერგია**.<sup>1</sup>

სწორედ ამ შეკუმშული ენერგიის გამოთავისუფლებას ემსახურება ყველაფერი და მათ შორის სცენური სივრცეც. ხოლო სცენური სივრცის, ისევე როგორც მსახიობების „თამაშის წესის“ განსაზღვრა შესაძლებელია მხოლოდ ზუსტად მისადაგებული ფორმის შემწეობით: „არაფერი არ არსებობს ფორმის გარეშე: ჩვენ გამუდმებით – მაგალითად, როცა ვლაპარაკობთ, – იძულებულნი ვართ ვეძიოთ ფორმა. მაგრამ ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ **ფორმის არსებობა შესაძლოა იქცეს გადაულახავ წინააღმდეგობად ცხოვრების ასახვის პროცესში**, რამეთუ ცხოვრებას ფორმა არ გააჩნია. მოცემულ წინააღმდეგობას ვერ გავექცევით: ფორმა აუცილებელია, მაგრამ იგი ყველაფერი არ არის“.<sup>2</sup>

ანუ, **მოქმედების შესატყვისი ფორმის** პოვნა, ბრუკის აზრით, რეჟისორის ერთ-ერთი რთული და უმნიშვნელოვანესი „თავსატყვია“. მისი მოძიება ევალება სპექტაკლის დამდგმელს და აქ იგი სრულიად მარტოა. ეს აუცილებელია იმიტომ, რომ ფორმის ძიება ემსახურება ძირითად მიზანს – შეიქმნას ისეთი მხატვრული რეალობა, რომლის წიაღში დაიბადება ცინცხალი მოქმედება, რასაც შედეგად მოჰყვება ზეაწეული, გაწმენდილი გრძნობები და აზრები; ანუ ის, რასაც ბრუკი უწოდებს „საკრალურს“. ბრუკის თეორიული მემკვიდრეობის ასათვისებლად, უადრესად მნიშვნელოვანია სწორად გავშიფროთ მისი შეხედულებანი საკრალური თეატრის ირგვლივ. შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ საკრალურის ქვეშ მას ნაგულისხმები აქვს რაღაც განსაკუთრებული თემები და პერსონაჟები. პირიქით, სრულიად ჩვეულებრივის, ყოფითის აყვანა განსაკუთრებულ ხარისხში – აი რამ უნდა წარმოშვას საკრალურობის განცდა. ამ საკითხთან დაკავშირებით იგი წერს: **„ხარისხობრივი თვალსაზრისით საკრალური არის გარდაქმნა იმისა, რაც დასაწყისში არ იყო საკრალური**. თეატრი ეფუძნება ადამიანთა ურთიერთობას, რომლებიც,

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г., с 239

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 240

საერთო აღიარებით, არ არიან წმინდანები. ადამიანის ცხოვრება ხილულია, მაგრამ მის სიღრმეში შეიძლება განვჭვრიტოთ უხილავი“.<sup>1</sup>

ასეთი თამამი დასკვნების გვერდით, ბრუკი იჩენს შესაშურ სიფრთხილეს. მას კარგად აქვს შეგნებული, რომ შემოქმედება ინდივიდუალური პროცესია და მასში არ შეიძლება არსებობდეს წინასწარ განსაზღვრული „რეცეპტები“. სწორედ ასეთ გაფრთხილებად გაისმის მისი სიტყვები: „ ... „ცარიელ სივრცეში“ მე ვლაპარაკობდი თეატრზე თავისთავად, რითაც ხაზს ვუსვამდი იმას, რომ ყოველივე ჩემ მიერ თქმული უთუოდ შეფარდებითია. ჩემს წიგნში არსებული დებულებები დოგმად არ უნდა მივიღოთ და ასევე მოცემული განსაზღვრებები არ უნდა მივიჩნიოთ მკაცრ კლასიფიკაციად. ყველაფერი მიედინება და ყოველივე იცვლება“.<sup>2</sup> ცხადია, ცვალებადობაში იგი გულისხმობს დროის მოთხოვნებს, რაც დაკავშირებულია მსოფლიოში მიმდინარე მხატვრულ პროცესებთან, მთლიანად კულტურულ კონტექსტთან.

არცთუ იშვიათად, გამომდინარე ბრუკის მიდრეკილებიდან „გამოსახოს უხილავი“, მას მიიჩნევენ ხელოვნებაში ინტუიტივიზმის მიმდევრად. ბრუკის სიბრძნე სწორედ იმაშია, რომ იგი გაურბის მხატვრულ უკიდურესობებს და მიიღტვის პრაქტიკული შედეგისაკენ. ასეთი შედეგის მისაღებად კი ყველა არსებული ხერხი დასაშვებია, თუკი იგი მიგვიყვანს საბოლოო მიზანთან – დრამატული ნაპერწკალი აღმოცენებასთან. იგი წერს: „...რაციონალური ანალიზი ნაყოფიერია მაშინ, თუკი იგი დაკავშირებულია ინტუიციურ გაგებასთან. მაგიდასთან მუშაობის დროს ანალიზს, გონების მუშაობას ანიჭებენ უფრო დიდ მნიშვნელობას, ვიდრე ინტუიციას. სინამდვილეში კი ინტუიცია – ბევრად უფრო ღრმა მოვლენაა და იძლევა უფრო მეტს, ვიდრე ანალიზი. როცა შევეჯახებით რთულ პრობლემას, ჩვენ იძულებულნი ვართ, მივმართოთ როგორც ინტუიციას, ისე ანალიზს. აუცილებელია როგორც ერთი, ისე მეორე“.<sup>3</sup>

„დრამატული ნაპერწკლის“ უმთავრეს ფასეულობად აღიარებას მოწმობს ბრუკის შემდეგი სიტყვებიც: „თეატრი – არ არის შენობა, არც ტექსტი, არც

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 243

<sup>2</sup> იხ. პიტერ ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 244

<sup>3</sup> იქვე; გვ. 253

მსახიობები, არც სტილი და ფორმა. თეატრის არსი – გამოცანაა, რომელსაც ჰქვია „ამჟამინდელი მომენტი“. [...]

მაგრამ რა არის საჭირო იმისათვის, რომ სპექტაკლში „ამჟამინდელი მომენტი“ იყოს უწყვეტი? ამ შეკითხვას ბრუკი ასე პასუხობს – **განცდათა ერთობლიობა, განცდების გაცვლა-გამოცვლა**: „პირველ რიგში ქაოსი, აღმოცენებული იმით, რომ თითოეული პიროვნება ავლენს თავის იდუმალ სამყაროს, **უნდა იქცეს ჩვენი განცდის ნაწილად**. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იმ რეალობამ, რომელიც შემსრულებელს გამოაქვს სამსჯავროზე, უნდა ნახოს გამოძახილი უკლებლივ ყველა მაყურებელში, რათა დარბაზში მყოფებმა, თუნდ ერთი წამით, თუნდ ერთი გაელვებით მიიღონ მთლიანი, კოლექტიური შთაბეჭდილება. აქედან გამომდინარე, წარმოდგენილი მასალა, გარკვეული სიუჟეტი ან თემა, პირველ რიგში, საჭიროა საერთო ნიადაგის შესაქმნელად, **პოტენციური ველის წარმოსაშობად**, რათა მან შეძლოს ერთ განცდაში მოაქციოს ყველა – ასაკისა და წარმომავლობის, აღზრდისა და მსოფლმხედველობის მიუხედავად“.<sup>1</sup>

„პოტენციურ ველში“, ცხადია, იგულისხმება დრამატული მუხტები, რომელთა ამოქმედება თავისთავად წარმოშობს „თეატრალურ ელექტრონებს“. თვით ე. წ. გამავალი სცენებიც კი, ბრუკის აზრით, უნდა შეიცავდეს დრამატულ ნაპერწკალს და გვამზადებდეს მასთან ახალ აზრობრივ-ემოციურ სიბრტყეზე შესახვედრად. სწორედ დრამატული ნაპერწკლების უწყვეტობა წარმოშობს თეატრალურ დაძაბულობას, რაც თავისთავად ქმნის კიდევ წარმოდგენის უწყვეტ სიცოცხლეს. და აქვე ბრუკი გამოკვეთს სპექტაკლის შეფასების მთავარ საყრდენს, მთავარ „სასწორს“: **„ყოველი მომენტის ხარისხის დონე – თეატრის შეფასების ერთადერთი შესაძლო კრიტერიუმი“**.<sup>2</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ ბრუკი მთლიანად იზიარებს პირობით-გამომსახველობითი თეატრის მხატვრულ პრინციპებს, იგი, იმავედროულად, ე. წ. „განცდის თეატრის“ აპოლოგეტიცაა. ანუ, აქაც იგი მხატვრული პრინციპების სინთეზის მომხრეა და ასაბუთებს კიდევ ასეთი სინთეზის შესაძლებლობას. მაგრამ

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 257

<sup>2</sup> იქვე;

ისიც გასარკვევია, მისი აზრით, რას შეუძლია სცენაზე განცდის გამეფება? რა თქმა უნდა, მხოლოდ და მხოლოდ ზუსტად გათვლილ და სცენური მეტაფორებით გარემოცულ მოქმედებას. აქ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მსახიობს, რომლის წარმოსახვითი „ყოფნა“ მოცემულ ვითარებაში და პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის გადმოცემა, განსაზღვრავს კიდევ „ყოველი მომენტის ხარისხის დონეს“. დამაჯერებლობა და მხოლოდ დამაჯერებლობა, აი რა არის ბრუკის მთავარი ორიენტირი: „თეატრი არ უნდა იყოს მოსაწყენი. თეატრი არ უნდა იყოს ჩვეულებრივი. იგი უნდა იყოს მოულოდნელი. მას ჩვენ მივყავართ ჭეშმარიტებისკენ გაკვირვების, მღელვარების, თამაშის, სიხარულის გავლით. ის წარსულს და მომავალს აქცევს სინამდვილის ნაწილად, საშუალებას გვაძლევს გავემიჯნოთ იმას, რაც გარს გვარტყია და გვაახლოვებს იმასთან, რაც ჩვენგან შორსაა. დღევანდელი საგაზეთო ისტორია შეიძლება მოგვეჩვენოს ნაკლებ დამაჯერებლად, ნაკლებ მშობლიურად, ვიდრე სხვა დროში და სხვა ქვეყანაში მომხდარი ამბავი. მნიშვნელოვანია მხოლოდ **ამჟამინდელი მომენტის სიმართლე, სრული დამაჯერებლობის შეგრძნება, რომელიც აღმოცენდება მსახიობისა და მაყურებლის ერთიანობის შემთხვევაში**“.<sup>1</sup>

ერთი შეხედვით, ბრუკი ქადაგებს სპექტაკლზე მუშაობის იმპროვიზაციულ მეთოდს, მაგრამ მისთვის სრულიად მიუღებელია უმისამართო ძიებანი. მისი აზრით, იმპროვიზაციას ფასი ედება მხოლოდ მაშინ, თუკი რეჟისორი გრძნობს, საით უნდა წავიდეს ძიება. სწორედ რომ „გრძნობს“, და არა – „იცის“. აქ კვლავაც ურყევია ცნება – „მიხვდე, ნიშნავს – იგრძნო“. თავის ნააზრევს „დრამატული ნაპერწკლის“ შესახებ იგი ასე ამთავრებს:

„საჭიროა დიდი ძალისხმევა – იგი ქმნის ენერგეტიკულ ველს, რომელიც კრიტიკულ მომენტში თითქოსდა იზიდავს **ერთადერთ სწორ გადაწყვეტილებას**. მეორე მხრივ, უწესრიგო ექსპერიმენტები შეიძლება გაგრძელდეს უსასრულოდ, ყოველგვარი კონკრეტული შედეგის გარეშე. **ქალის ნაყოფიერია მხოლოდ მაშინ, როცა მივყავართ წესრიგისაკენ**. სწორედ აქ ხდება ნათელი რეჟისორის როლი. მუშაობის დაწყების წინ, მას უნდა გააჩნდეს ის, რასაც მე ვუწოდებ **„გაუფორმებელ წინათგრძნობას“**. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს არის ძლიერი, მაგრამ გაურკვეველი ინტუიციური

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 265



გრძნობა, რომელიც მას უკარნახებს საწყის ფორმას, იმ წყაროს, საითკენაც მას იხმობს პიესა. მთავარი, რაც უნდა განვიითაროს რეჟისორმა, ესაა უნარი, **მოუსმინოს საკუთარ თავს**. ყოველდღიურად, რეპეტიციის პროცესში, შეცდომებით გარშემორტყმული, იგი უნდა აკვირდებოდეს იმას, რაც ზედაპირზეა, მაგრამ აუცილებელია მოუსმინოს საკუთარ თავს, იმ პროცესს, რომელიც მასში მიმდინარეობს.

მუშაობის პროცესში რეჟისორს მუდმივად ექნება დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა, ხან მიიღებს და ხან უარყოფს უკვე მიღებულ გადაწყვეტილებებს, ვიდრე, **ერთ მშვენიერ დღეს, არ გაიგონებს იდუმალ ხმას**, რომლის გაგონებას ელოდა და **აზრობრივად დაინახავს კიდევ სასურველ ფორმას**.

ამასთანავე, გარეგნულად მისი მოქმედება უნდა იყოს კონკრეტული, რაციონალური. სპექტაკლის ვიზუალური აღქმა, ტემპი, აზრის სიციხადე, დიქცია, ენერჯია, მუსიკალობა, რიტმი – ყველაფერი უნდა იყოს ღრმად პრაქტიკული, პროფესიონალური ზრუნვის საგანი.

ჩვენი მუშაობა – ოსტატის მუშაობაა, აქ არ უნდა იყოს მისტიფიკაცია და შამანობა. თეატრი – ხელოსნობაა. **რეჟისორი მუშაობს და აყურადებს**. იგი ეხმარება მსახიობებს.

ასეთია საერთო პრინციპი. აი რატომაა მუდმივად ცვლადი პროცესი – განვითარების პროცესი, და არა ქაოსი. ამაშია გასაღები. ამაშია მთელი საიდუმლო. როგორც ხედავთ, საიდუმლოებანი არ არსებობს<sup>1</sup>.

თეატრალურ ხელოვნებაში არაფერი ისე არ ფასობს, როგორც გულწრფელი, ნაწარმოების შინაარსიდან აღმოცენებული ცინცხალი განცდა. იმისათვის რომ გულწრფელი, ცინცხალი განცდა აღმოცენდეს, აუცილებელია მისთვის შესაფერისი ატმოსფეროს შექმნა. ასეთი ატმოსფერო კი იქმნება, პირველ ყოვლისა, სამსახიობო ანსამბლით, ქმედითი ურთიერთობებით პარტნიორებს შორის. სხვა ყოველივე, სცენოგრაფია, მუსიკა, ქორეოგრაფია თუმცა საჭირო და აუცილებელი, მაგრამ მაინც დანამატია და ხელს უწყობს სამსახიობო ანსამბლის სიმწყობრეს. მაგრამ რა წარმოშობს ცინცხალ, გულწრფელ ურთიერთდამოკიდებულებას მსახიობებს შორის?

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 278

რადღა თქმა უნდა, დრამატული მუსიკა, დრამატული ნაპერწკალი, ესოდენ მარტივი და ესოდენ რთულად მოსაპოვებელი თეატრალურ ხელოვნებაში. და რაც უფრო უწყვეტია ასეთი მუსიკები, მით უფრო ძლიერია სპექტაკლის მაყურებელზე ზემოქმედების კოეფიციენტი.

თეატრალურ წარმოდგენაში ორგანულობისა და დრამატული მუსიკების დეფიციტი მაშინვე აისახება მაყურებლის მოწყენილობაში. მაყურებლის სიჩუმე მრავალნიშნადი მოვლენაა. იგი შეიძლება იყოს მოწყენილობის მომასწავებელიც, რომელსაც მაყურებელი, საზოგადოებრივი ეტიკეტიდან გამომდინარე, საგულდაგულოდ მაღავს, მაგრამ ზოგჯერ უნებლიეთ ამხელს სავარძელში წრიალით და ხმამაღალი ჩახველებით. მაყურებლის სიჩუმე შესაძლოა გამოწვეული იყოს „შიშველი მეფის“ ეფექტით, როცა მაყურებელი, რეჟისორის ავტორიტეტის გათვალისწინებით, ვერ ბედავს, ღიად დაიწუნოს მისთვის არასასიამოვნო სანახაობა. მაგრამ არსებობს სიჩუმე, აღძრული მაყურებლის განსაკუთრებული გულისყურით, სრული ემპათიით სცენაზე მიმდინარე მოვლენების მიმართ. ასეთი სიჩუმე, ისევე როგორც მაყურებელთა დარბაზის ერთობლივი რეაქცია, წარმატების მომასწავებელია და ერთგვარ ბარომეტრულადც გამოდგება.

უდიდესი მნიშვნელობა აქვს დრამატული ქმედების პირველწყაროს, თავად დრამატულ ქმნილებას, რომელზე დაყრდნობით უნდა შეიქმნას სპექტაკლი. რეჟისორის ხელოვნება პიესის შერჩევით იწყება. სწორედ პიესაშია დავანებული ის შეკუმშული ენერგია, რაც შემდგომში თეატრალურ ქმედებად უნდა გადმოიდგაროს. მაგრამ პიესის პირდაპირი, გულუბრყვილო ილუსტრაცია ვერ აიყოლიებს ინფორმაციით განებივრებულ თანამედროვე მაყურებელს. რეჟისორმა მუშაობის პროცესში უნდა მოიძიოს დრამატურგიული ნაწარმოების შესატყვისი მკაფიო თეატრალური ფორმა. დაუშვებელია პიესისგან მოწყვეტით, სპექტაკლისთვის დასრულებული თეატრალური ფორმის მისადაგება. ასეთი დისპროპორცია აუცილებლად დაარღვევს ორგანულ კავშირს მაყურებელთან.

და ბოლოს, ყველა ძიებისა და სწრაფვის გვირგვინია სპექტაკლის საკრალური ელერადობა, რაც მიიღწევა როგორც სწორი რეჟისორული გათვლით, ასევე შემოქმედებითი პროცესის სწორი წარმართვით. აქ აუცილებელია დავეყრდნოთ

როგორც ინტუიციას, ასევე ანალიზს. მხოლოდ მათი თანხმიერი ურთიერთთანამშრომლობა გვაძლევს იმ რეზულტატს, რასაც საკრალური თეატრი ჰქვია. მიუხედავად იმისა, რომ ბრუკი პრინციპულად გაურბის „მზა რეცეპტებს“, აშკარაა, რომ მისი ეს ნააზრევი ესადაგება ყველა დროისა და ხალხის თეატრალურ პრაქტიკას და ყველა რეჟისორისთვის გამოდგება სახელმძღვანელოდ.

## თავი 7.

### თეატროლოგიის მოსაზრებანი ბრუკის შესახებ

წინამდებარე ნაშრომის პირველ თავში „პიტერ ბრუკის რეჟისორული ძიებანი“ უკვე ვისაუბრეთ ბასარაბ ნიკოლესკუს მხრიდან ბრუკის შემოქმედების ზოგიერთ შეფასებაზე საბუნებისმეტყველო პოზიციიდან. ეს პოზიცია ნამდვილად იმსახურებს უფრო ვრცელ მიმოხილვას, რადგან გვაძლევს პასუხს ზოგიერთ ჯერაც გაუცემელ შეკითხვაზე.

ნარკვევში „პიტერ ბრუკი და ტრადიციული აზრი“ ბ. ნიკოლესკუ წერს: „ესთეტიკური რეალობა, სულიერი რეალობა, მეცნიერული რეალობა: განა ისინი თავს არ იყრიან ერთსა და იმავე ცენტრში, თუმცა ამასთანავე რჩებიან შემოფარგლულნი და ერთმანეთისგან მკვეთრად გამიჯნულნი. განა თანამედროვე მეცნიერულმა გამოკვლევებმა (კვანტურმაც და სუბკვანტურმაც) არ აღმოაჩინა ბუნების პარადოქსული და საკვირველი ასპექტები, რომელთა შესახებ ადრე ვარაუდებიც კი არ არსებობდა.“

განა ყოველივე ამან არ დაახლოვა მეცნიერული აზრი იმასთან, რაც დიდი ხნის წინ ცნობილი იყო ტრადიციისათვის?

თეატრალური შემოქმედება, ტრადიციული აზრი, მეცნიერული აზრი – ასეთი თანხვედრა შესაძლოა, ჩვეულებრივი არ არის, მაგრამ, რა თქმა უნდა, არც შემთხვევითია. პიტერ ბრუკის აღიარებით, სწორედ ასეთი ღია დაპირისპირება ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის, იყო ის ფაქტორი, რაც იზიდავდა მას როგორც თეატრალური მოღვაწეობის პროცესში, ისე ტრადიციის შესწავლის თვალსაზრისით. ამიტომ სულაც არ არის გასაკვირი, რომ ისეთმა წიგნმა, როგორცაა მატელა გიკის „ოქროს კვეთი“, მასზე იქონია დიდი ზეგავლენა, რადგან მასში საუბარია რიცხვების, პროპორციების და ემოციების ურთიერთკავშირზე.

შესაძლო დიალოგი მეცნიერებასა და ტრადიციას შორის, ხელოვნებასა და ტრადიციას, მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის უადრესად ნაყოფიერია,

შინაარსიანია და პოტენციურად შეუძლია მოგვცეს საშუალებები და მეთოდები ჩვენი სულ უფრო გართულებული სამყაროს შესამეცნებლად.<sup>1</sup>

ასევე უაღრესად საინტერესოა ძიებათა ანალიზი და სინთეზი, რომელსაც მიმართავს ბ. ნიკოლესკუ ქვეთავში „თეატრი როგორც ენერჯის, მოძრაობისა და ურთიერთობის შესწავლის ველი“. იმოწმებს რა ბრუკისავე მოსაზრებებს, ნიკოლესკუ ახდენს უაღრესად საინტერესო დიფერენციაციას: „ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ბრუკის ძიებანი თეატრში სტრუქტურირებულია სამი პოლარული ელემენტის ირგვლივ: ენერჯია, მოძრაობა და ურთიერთობა. ბრუკი წერდა – „ჩვენ ვიცით, რომ სამყაროს ხილული ნაწილი არის მხოლოდ ქერქი, ხოლო მის ქვეშ დუღს მატერია, მსგავსად იმისა, რასაც ვხედავთ, როცა ვუღკანის სიდრმეში ვიყურებით. როგორ გავათავისუფლოთ, ზედაპირზე როგორ ამოვუშვათ ეს ენერჯია?“<sup>2</sup>

ენერჯის ამოშვება, ემოციური აფეთქება – ეს ყოველივე ძალიან გვაგონებს ანტონენ არტოს მანიფესტების უტოპიურ სულისკვეთებას „სისასტიკის თეატრიდან“. ცხადია, ეს სრულიადაც არ აკნინებს თავად იდეას იმის შესახებ, რომ სცენურ ხელოვნებაში მთავარია ენერჯის გათავისუფლება და მისი ზედაპირზე ამოტანა. პიტერ ბრუკს არ აქვს მცდელობა შეიმუშაოს უნივერსალური ხერხები ენერჯის ასეთი გათავისუფლებისათვის, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ მას ცდა არ დაუკლია ასეთი ხერხის საპოვნელად. ამით აიხსნება დასთან ერთად მოგზაურობანი ან სტუმრობანი და მიახლოებანი იმ რეალებთან, რაც სცენურ მასალაშია მოცემული. იმავე მიზანს ემსახურება ის ტრენინგები, რომლებიც მან მსახიობებს დაუწესა. ცხადია, ენერჯის ზედაპირზე ამოტანა სულაც არ გულისხმობს „აფეთქებას“. ეს არის იმ უხილავი წარმოსახვითი კონტაქტის ძიება, რომლის ძალით მსახიობს ძალუქს თავის ენერგეტიკულ ველს მიუერთოს მაყურებელი. აქ არ არის საუბარი მეტყველებაზე, პლასტიკასა და მიმიკაზე. აქ მთავარია არა თეატრალური სემიოტიკა, არამედ სულიერი მოძრაობა, რომელიც ერთდროულად შეიცავს წარმოსახვასა და ენერჯიას. აი, საით არის მიმართული ბრუკის ძიებების მახვილი. ნიკოლესკუ განაგრძობს: „თეატრალური რეალობა შეიძლება განისაზღვროს როგორც ენერჯის

<sup>1</sup> Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль. с. 3 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>

<sup>2</sup> Brook P. the Empty Space. – Penguin Book, 1977, p.58

მოძრაობა, მოძრაობა თავისთავად, რომელიც შეიმეცნება გარკვეული ურთიერთობების მეშვეობით: მსახიობებისა და ტექსტების ურთიერთობით, მსახიობებისა და აუდიტორიის ურთიერთობით. მოძრაობა არ შეიძლება იყოს მსახიობის მოქმედების შედეგი: მსახიობი არ „ასრულებს“ მოძრაობას, მოძრაობა თავად მოძრაობს მასში გავლით“.<sup>1</sup> მაგრამ, იბადება კითხვა, – რა წარმოშობს იმ მოძრაობას, რომელმაც შემდგომ უნდა გაიაროს მსახიობის სხეულში? აქაც პასუხი მარტივია: „ენერჯის, მოძრაობისა და განსაზღვრული ურთიერთობის ერთდროული თავმოყრა სიცოცხლეს შთაბერავს თეატრალურ მოვლენას. „ორგასტთან“ დაკავშირებით ბრუკი ლაპარაკობდა „მოვლენის ცეცხლის“ შესახებ, რაც არის „თეატრალური წარმოდგენის ყველაზე საოცარი რამ, რომლის შემწეობით, ყველა მოვლენა, რაზეც ვმუშაობდით, უეცრად განთავსდა თავის კუთვნილ ადგილზე“. ნიკოლესკუ განაგრძობს: „მოვლენების თავის კუთვნილ ადგილზე მოხვედრა ნიშნავს იმ სტრუქტურის უეცარ აღმოჩენას, რომელიც მიმალული იყო ფორმათა მრავალფეროვნებაში. ამიტომაც, რომ ბრუკს თეატრალური ხელოვნების არსად მიაჩნდა „დინამიკური პროცესის გამოთავისუფლება. სწორედ იმიტომ, რომ ეს არის „გამოთავისუფლება“ და არა „ფიქსაცია“ ან „ჩაგდება“, **წარმოიშობა მოვლენის მოულოდნელობა“.**<sup>2</sup>

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ სტრუქტურული ერთიანობა ბრუკს მიაჩნდა წარმოდგენის უმთავრეს ღირსებად. მაგრამ, ამასთანავე, შეცდომად მიაჩნდა სტრუქტურის ძიება სპექტაკლზე მუშაობის დაწყებამდე ან თუნდაც სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში. სტრუქტურის წარმოშობას იგი მიიჩნევდა სპონტანურ მოვლენად და არ ცდილობდა მის დაჩქარებას. მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ამ სრული ქაოსიდან იბადება სტრუქტურა“,<sup>3</sup> ხოლო სტრუქტურის წარმოშობა მისთვის გაიგივებული იყო სპექტაკლის გაცოცხლებასთან. ამასთანავე, მისთვის სულაც არ იყო სავალდებულო, რომ „გაცოცხლება“ მომხდარიყო მაინცდამაინც სპექტაკლის პრემიერის დღეებში. პრაქტიკამ იგი დაარწმუნა, რომ სასურველი შედეგი მოდის

<sup>1</sup> Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль. с. 6 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>

<sup>2</sup> Smith A.G.H. Orgast at Persepolis, London, Eyre Methuen, 1972, p.257

<sup>3</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003г., 259

შედარებით უფრო გვიან. ამიტომ წერდა, რომ: „სპექტაკლის გასაცოცხლებლად აუცილებელია იგი ვითამაშოთ 50-ჯერ,“<sup>1</sup> და მუდმივად შექმონდა ცვლილებები.

ამრიგად, მოვლენების განთავსება თავის ადგილზე ნიშნავს სტრუქტურის უეცარ აღმოჩენას, რაც დამალული იყო ფორმათა მრავალფეროვნებაში. სწორედ ამიტომ, ბრუკი თეატრალური შემოქმედების ფუძე-არსად მიიჩნევდა „დინამიკური პროცესის გამოთავისუფლებას“. როგორც ირკვევა, ბრუკი უმთავრეს ფაქტორად მიიჩნევს მოვლენაში მსახიობის ისეთ განზავებას, როცა მხატვრული რეალობა მისთვის ისეთივე შეგრძნებადია, როგორც ჩვეულებრივი, ყოფითი რეალობა.<sup>2</sup> ამასთან დაკავშირებით ბ. ნიკოლესკუ წერს: „მოვლენა – ეს არის კიდევ ერთი საკვანძო სიტყვა, რომელსაც ბრუკი ხშირად იყენებს. ნუთუ ეს აიხსნება უბრალო თანხვედრით, რომ სწორედ ეს სიტყვა წითელ ზოლად გასდევს მთელ თანამედროვე მეცნიერულ თეორიებს, დაწყებულს აინშტაინიდან, ვიდრე მინკოვსკამდე. ხომ არ აიხსნება ეს იმით, რომ რეალობა ეყრდნობა ერთ საფუძველს, შეიცავს რა უსასრულოდ ბევრ გარეგნულად ხილულ ფორმებს“.<sup>3</sup> ბ. ნიკოლესკუ კვლავ იმოწმებს ბრუკის სიტყვებს: „მე ვეძებდი მოძრაობასა და ენერგიას, სხეულის ენერგიას, რომელიც მიერთებულია ემოციასთან და მასთან ერთად გამოთავისუფლებული, იწვევს მაყურებელში სასიცოცხლო ნექტარით ავსების შეგრძნებას, რასაც იგი ვერ იპოვნის ყოველდღიურობაში“.<sup>4</sup> ამდენად, სწორედ ყოველდღიურობის ახალ „ხარისხში“ აყვანა წარმოადგენს ბრუკის სარეჟისორო მრწამსის მთავარ საფუძველს.

ბასარაბ ნიკოლესკუ ყურადღებას ამახვილებს ბრუკის კიდევ ერთ ფუნდამენტურ პოსტულატზე, რომელიც ცნობილია „ამჟამინდელი მომენტის“ სახელით. იგი წერს: არის რაღაც უბრალო, პირდაპირი და უშუალო „ამჟამინდელი მომენტის“ თავად იდეაში – რაც არის აბსოლუტური თავისუფლების ნაირსახეობა წარმოდგენასთან მიმართებაში, მაცოცხლებელი და უშუალოდ შეგრძნობილი სპონტანურობა. „ამჟამინდელი მომენტის“ იდეა, – წერს პირსი, – რომლის შიგნით არსებობს თუ არ არსებობს იგი – ჩვენ აღმოვაჩინეთ დროის წერტილს, სადაც

<sup>1</sup> Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003г. с. 260

<sup>2</sup> Heilpern J. Conference of the Birds: The story of Peter Brook in Africa, Harmondsworth, Penguin, 1979, p. 103

<sup>3</sup> Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль. с. 4 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>

<sup>4</sup> Brook P. Le Fait Culturel, op.cit., p.111

შეუძლებელია რაიმე აზრის გაშლა, სადაც ვერც ერთი დეტალი ვერ იქნება მიუფიქრებელი, – ეს არის პირველადობის იდეა...<sup>1</sup> და ნიკოლესკუ განმარტავს: „პირველადობა არის ყოფიერების ისეთი მდგომარეობა, როცა ყოველივე წარმოსდგება მხოლოდ თავისი სახით, პოზიტიური დამოუკიდებლობით, ყოველგვარი მინარევების გარეშე“.<sup>2</sup> ნიკოლესკუ განაგრძობს: „წინააღმდეგობა (ბრუკთან – მ. მ.) – არის არა დამანგრეველი, არამედ გამაწონასწორებელი ძალა და მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ყველა პროცესის გენეზისში. წინააღმდეგობის უქონლობას მივყავართ ჰომოგენიზაციისაკენ, რასაც მოყვება ენერჯისგან დაცლა და ბოლოს სიკვდილი. „ყოველივე, რაც შეიცავს წინააღმდეგობას... შეიცავს მთელ სამყაროს“ – აცხადებს ს. ლუპასკო,<sup>3</sup> რომლის დასკვნები ეფუძნება კვანტური ფიზიკის ფუნდამენტს.

ნიკოლესკუ აქვე აანალიზებს ბრუკის კავშირს გურჯიევის მიერ წამოყენებულ „ადამიანის კონცეფციასთან“. კერძოდ, იგი წერს: „გასამებელი სტრუქტურა, რომელიც აგრეთვე აქტიურია თეატრალურ სივრცეში, შეიძლება გამოვლინდეს, თუკი გავიზიარებთ გურჯიევის იდეას „ცენტრების“ არსებობის შესახებ ადამიანის ფსიქიკაში. იგი თვლიდა, რომ კაცობრიობა დედამიწაზე მცხოვრებ სხვა ორგანულ არსთაგან განსხვავდება თავისი „სამცენტრულობით“... [...] ფუძეს ქმნის ემოციონალური ცენტრი (სადაც განთავსებულია შემრიგებლური ძალა), დანარჩენი ორი მხარეა – ინტელექტუალური ცენტრი (სადაც განთავსებულია განმამტკიცებელი ძალა) და ინსტინქტურ-მამოძრავებელი ცენტრი (სადაც განთავსებულია უარყოფელი ძალა). ჰარმონიას წარმოშობს წონასწორობა ამ სამ ცენტრს შორის“.<sup>4</sup>

„ადამიანის კონცეფციის“ ასეთი განმარტების შემდეგ, გურჯიევს შემოაქვს ე. წ. „მეოთხე ცენტრის“ იდეა, რამაც უნდა წარმოშვას ეს ჰარმონია. ადამიანში „მეოთხე ცენტრის“ განვითარება თვითნაღიზის წყალობით ხდება და გულისხმობს სულიერი სრულყოფის ხარისხობრივად განსხვავებულ, განვითარების მაღალ საფეხურს, რაც მიიღწევა საკუთარ ფსიქიკაში თვითნაღრმავებით. ეს იოგასა და სუფიზმის ერთგვარი სინთეზია, სადაც განხორციელებულია რთული შეზავება, ერთი მხრივ, აბსოლუტური

<sup>1</sup> Charles S. Piers, *Ecrits sur le signe*, Paris, Editions du Seuil, 1978, pp. 23-24

<sup>2</sup> Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль. с. 7 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>

<sup>3</sup> Stéphane Lupasco (born Ștefan Lupașcu; 11 August 1900 – 7 October 1988) was a [Romanian philosopher](#) who developed [non-Aristotelian logic](#).

<sup>4</sup> Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль. с. 9 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>



განდგომისა (იოგა) და, მეორე მხრივ, ექსტაზის შემწეობით კავშირის დამყარებისა აბსოლუტურ იდეასთან. სწორედ ასეთი „აბსოლუტის“ ძიებამ (ოლონდ თეატრთან მიმართებაში) დააკავშირა პიტერ ბრუკი გურჯიევს ეზოთერიკულ შეხედულებებთან. პირობითად ამას შეიძლება ვუწოდოთ „თეატრალური კვინტესენციის“ ძიებაც. ამასვე გულისხმობს ნიკოლესკუ, როცა წერს: „ცენტრებს შორის ჰარმონია ხელს უწყობს აღქმის ახალი ხარისხის განვითარებას, რაც გამოიხატება „პირდაპირ“, უშუალო აღქმაში, რომელსაც ვეღარ ამახინჯებს ტვინის აქტიური ცენტრი“.<sup>1</sup> ნიკოლესკუ აქვე იმოწმებს ბრუკის სიტყვებს: „შედეგი, რომლის მიღებაც გვინდა, არ არის არც ფორმა, არც იერსახე. ეს არის გარკვეული პირობების კომპლექსი, რომლის შიგნით შეიძლება აღმოცენდეს თეატრალური წარმოდგენის საძიებელი ხარისხი“.<sup>2</sup>

იმავე მოსაზრებას გამოთქვამს ი. კაგარლიციკი ნაშრომში „რეჟისორი ბრუკი“. იგი წერს: „ბრუკი შეისწავლის თეატრის კანონებს ცდისა და შეცდომის მეთოდით. მისი ყოველი წარმატებული სპექტაკლი – ნიშნავს ხელოვნების ობიექტური კანონის გამოცნობას, წარუმატებელი – არასწორ ჰიპოთეზას, უარყოფილს ცდის მსვლელობის დროს. ამასთანავე იგი არ ეძებს რაღაც საბოლოო, ამომწურავ, ყველა თეატრალურ მოვლენასთან მისადაგებულ „ხელოვნების კანონს“.<sup>3</sup>

ბრუკის თეატრალური კრედოს გასაშიფრად აუცილებელია იმის გათვალისწინება, რომ თეატრს იგი არ განიხილავს ერთ რომელიმე ჰიპოსტასში. ყოველივე ის, რასაც ახლავს სცენური სიცოცხლე, მისთვის მისაღებია როგორც თეატრალური ფორმა. ამიტომაც, რომ თეატრს ყოფს არა სკოლებისა და მიმდინარეობების, არამედ ცოცხალ და არაცოცხალ თეატრებად. ბრუკი ვერ ხედავს წყალგამკვეთს თვით ისეთ პოლარულ მხატვრულ ტენდენციებშიც კი, როგორებიცაა არტოსა და ბრესტის თეატრალური პრინციპები. აი, როგორია მისი მოსაზრება ამ საკითხთან დაკავშირებით: „ბრესტისეული „გაუცხოება“ ჩვეულებრივ განიხილება როგორც რაღაც მკვეთრად დაპირისპირებული არტოს თეატრთან თავისი უშუალო, ძლიერი, სუბიექტურობით შეფერადებული შთაბეჭდილებებით. მე არასოდეს

<sup>1</sup> 1 Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль. с. 10 <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>

<sup>2</sup> 2 Smith A.C.H. Orghast at Persepolis, op. cit., p.108

<sup>3</sup> 3 Брук, Питер. Пустое пространство [Текст] : перевод с английского / Питер Брук ; [вступ. ст. Ю. И. Кагарлицкого, с. 5-32 ; коммент. Ю. Г. Фридштейна, М. Е. Швыдкокого]. - М. : Прогресс, 1976. - 239 с., [16] л. ил. : ил. ; 17 см. - **Пер. изд.** : The empty space / Peter Brook. - London, 1968. - (В пер.) : 1.12 p. (dasax. naSr. gv.130).

გამიზიარებია ეს აზრი. მე ვთვლი, რომ თეატრი – ცხოვრების მაგვარად, შთაბეჭდილებათა და მოსაზრებათა, შეცდომათა და მოულოდნელ განჭვრეტათა განუწყვეტელი კონფლიქტია, რომლებიც უპირისპირდებიან ერთმანეთს, მაგრამ ამასთანავე განუყოფელი არიან“.<sup>1</sup>

თითქოსდა ამ მოსაზრებას ამაგრებს ბრუკის დამოკიდებულება სცენური ქმედების წარმომშობი ფაქტორის (ან ფაქტორების ჯამის) შესახებ: „სცენაზე, სადაც არის სწრაფვა სრულყოფისაკენ, ყოველი ელემენტი განისაზღვრება გვერდით მდებარე ელემენტით: სერიოზული – კომიკურით, ამაღლებული – უბრალო ხალხურობით, დახვეწილი – უხეშით, ინტელექტუალური – ხორციელით; ყოველივე აბსტრაქტული მასში გაცოცხლებულია თეატრალური სახიერებით, სისასტიკე მოწრდილულია აზრის ცივი მდინარებით“.<sup>2</sup>

უკვე ვისაუბრეთ იმის შესახებ, რომ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში რეჟისორმა, ბრუკის აზრით, ნულიდან უნდა დაიწყო. ისიც ითქვა, რომ ნული მისთვის არის მრავლისმეტყველი კითხვის ნიშანი. რეჟისორს ინტუიციამ უნდა უკარნახოს ძიების ვექტორი, რომელიც წარმოებს სამკუთხედის ფარგლებში: მსახიობი, მსახიობი-პარტნიორი, მაყურებელი. ამასთანავე, იგი სრულიადაც არ გამორიცხავს ძიების სხვა ფორმებსაც, თვით ამ სამკუთხედის დარღვევის პირობებშიც კი. ბრუკისთვის თეატრი ერთდროულად არის სიცოცხლის საზრისის, საკუთარი თავის სრულყოფის და წარმატების საიდუმლოების ძიება. სწორედ ძიებათა იდენტურობამ დააკავშირა იგი გურჯიევის ეზოთერიკასთან. ყველა ინტუიტივისტის მსგავსად, მისთვისაც ურყევია ფორმულა: „მიხედე – ნიშნავს იგრძნო“.

---

<sup>1</sup> Trewin J.C. Peter brook. london, 1972, p. 160.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 146

## დასკვნა

პიტერ ბრუკის რეჟისორული ძიებანი მიზნად ისახავს თეატრის მეტაფიზიკური არსის გამოვლენას. ასეთი არსის გამოსავლენად კი აუცილებელია თეატრალური ქმედების მეტაენის პოვნა. ეს სრულიადაც არ ნიშნავს თეატრში ლიტერატურული საწყისის, პიესის ტექსტის უარყოფას, მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ მისი აზრით, მეტაფიზიკურ თეატრში სიტყვა არის არა მხოლოდ მხატვრული სამკაული ან მოქმედების იარაღი, არამედ საკრალური მნიშვნელობის ფენომენიც.

ბუნებრივია, რომ თეატრის არსის კვლევა შეუძლებელი იქნებოდა მისი გენეზისის გააზრების გარეშე. მაგრამ ბრუკისთვის თეატრის ისტორიული განვითარების გააზრება არ არის საკუთრივ რაციონალური პროცესი. უფრო მეტიც, თავად კვლევის პროცესში იგი უპირატესობას ანიჭებს ინტუიციას, მოვლენის ინსტინქტურ ხედვას. იგი თვლის, რომ მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი თეატრის ჩასახვასა და განვითარებაში მიმალული წესრიგის აღმოჩენა. მისი აზრით, სწორედ აქ არის განთავსებული თეატრის მეტაენა, მისი უცვლელი სიდიდე. მაგრამ ბრუკისთვის თეატრის მეტაენის ძიება სულაც არ ნიშნავს ისტორიული განვითარების უარყოფას. მისი ღრმა რწმენით (რაც მან დაადასტურა კიდევ თავისი პრაქტიკით), თეატრი შედგება უცვლელი და ცვლადი ფასეულობებისაგან. მათი სინთეზია ის იდეალი, რისკენაც უნდა ისწრაფვოდეს თანამედროვე თეატრი. თუმცა, უპირატესობა, ცხადია, ენიჭება უცვლელ სიდიდეებს. ეს კი მისთვის ნიშნავს ისეთი ირაციონალური იმპულსების გამოსხივებას სცენიდან, რაც დაამყარებს უმჭიდროეს კავშირს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის.

ხშირ შემთხვევაში, ბრუკის თეორიული ნააზრების არასწორი ინტერპრეტაციის გამო, ირაციონალური სცენური იმპულსების ძიება გაიგივებულია ფაბულის, სიუჟეტის უარყოფასთან. ბრუკისთვის თეატრი ნამდვილად არის ის ადგილი, სადაც ყვებიან ისტორიას და სადაც მსახიობები ერთობლივად უამბობენ მაყურებელს ცხოვრების ერთ ან რამდენიმე მნიშვნელოვანი მოვლენის შესახებ. მაგრამ თხრობაც არის და თხრობაც. ბრუკის აზრით, იმისათვის, რომ თეატრალური „თხრობა“ შედგეს, აუცილებელია ამბის ქსოვილის სრული განცდა და მასში განზავება. მსახიობმა

„ტანით“ (და არა გონებით) უნდა უპასუხოს პიესაში ასახულ მოვლენებს, მხოლოდ ამ შემთხვევაში წარმოიშობა სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის დამაკავშირებელი უხილავი საკრალური ძაფები.

აღსანიშნავია, რომ მაყურებელთან კონტაქტის უხილავი ძაფების ძიება დამახასიათებელი იყო ნატურალისტური თეატრალური სკოლისთვისაც. მაგრამ მათგან განსხვავებით, ბრუკი პერსონაჟის დახასიათების პროცესში ეძებს არა მხოლოდ იმ უხილავ იმპულსებს, რასაც ჩვეულებრივ წარმოქმნის მოქმედების გაუცნობიერებელი მოტივები, არამედ მათი მხატვრული გამოსახვის გზებსაც. მაგრამ ეს სრულიად არ ნიშნავს როლის სტილიზაციას ან გამომსახველობითი ორნამენტების ძიებას. მხატვრული სახის გარეგნული გამომსახველობა ბრუკისთვის ისეთივე საიდუმლოებითაა მოცული, როგორც პერსონაჟის სულიერება, მისი ფსიქიკური თავისებურებანი. ამიტომაც ეძებს „მთლიან ველს“, საიდანაც უნდა აღმოცენდეს გმირის დახასიათების როგორც შინაარსი, ისე ფორმა. მისი აზრით, მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი „ხარისხის“ მოპოვება, რაც, მისი აზრით, წარმოადგენს კიდევ თეატრალური წარმოდგენის საბოლოო მიზანს.

წინამდებარე შრომაში ჩვენ არაერთხელ განვიხილეთ „ხარისხის“ საკითხი, რადგან ბრუკის თეორიულ ნააზრევში მას საკვანძო მნიშვნელობა აქვს. ბრუკის აზრით, იმისათვის, რომ მაყურებელში აღვძრათ საკრალური განცდები, საჭიროა მსახიობმა თავად იგრძნოს მოვლენის მნიშვნელობა, თავად აიყვანოს იგი სასურველ ხარისხში. ბრუკი თვლის, რომ იმისდა მიხედვით, თუ რას და რა სახით ვანიჭებთ მნიშვნელობას, წარმოიშობა ახალი ფსიქოლოგიური სიბრტყე „ხარისხის“ სახით. იგი თვლის, რომ ამის გარეშე თეატრალური ქმედება მოკლებულია ყოველგვარ მიმზიდველობას და არ შეუძლია ზემოქმედება მოახდინოს მაყურებელზე. ამასთანავე, რაკი ნებისმიერი აქტი თეატრში ხორციელდება „აქ და ახლავე“, აუცილებელია, რომ „ხარისხის“ შეგრძნება მაყურებელს გაუჩნდეს წარმოდგენის დაწყებისთანავე, გაყვეს მას მთელი სპექტაკლის განმავლობაში და მის თანამგზავრად იქცეს წარმოდგენის დამთავრების შემდგომაც. აი მაშინ კი, ბრუკის აზრით, თეატრი გადაიქცევა შეუცვლელ ადგილად, ადამიანების უპირველესს მოთხოვნილებად. მისი ღრმა რწმენით, მხოლოდ „ხარისხის“ შეუძლია გააუფასუროს ან უდიდესი მნიშვნელობა

მიანიჭოს ერთსა და იმავე მოვლენას. ეს ეფექტი, მისი აზრით, ძალიან მოგვაგონებს ეგზისტენციალურ სიტუაციას და უშუალოდ ენათესავება მაგიურ, ეზოთერიკულ აქტს. რაც უფრო ხშირია ის წამი, როცა მაყურებელთა დარბაზი შეკრულია აბსოლუტური ერთსულოვნებით, მით დიდია ინტერესი სპექტაკლის მიმართ. „ხარისხის“ მისაღწევად არ არის აუცილებელი განსაკუთრებული ვნებების ფრქვევა, სხვადასხვა პოეტური პასაჟის გამოყენება. „ხარისხი“ შესაძლოა დაიბადოს სრულ სიჩუმეში, გარეგნულად სრული სიმშვიდის დროს.

ბრუკს დროის ფუჭ კარგვად და ამაო მცდელობად მიაჩნია „ხარისხის“ მისაღებად გარეგნული რეჟისორული ხერხების გამოყენება. მსახიობს და მხოლოდ მსახიობს შეუძლია გამოსახოს „უხილავი“, მხოლოდ მას ძალუძს ჩააგონოს მაყურებელს მოვლენის მნიშვნელობა. ასეთ დროს თავისით იბადება გამომსახველი საშუალებები. სწორედ ინტუიცია კარნახობს მსახიობს საჭირო დეტალს, საჭირო მიმიკას, პლასტიკას, ჟესტს. თუკი მსახიობი ამას შეძლებს, სათქმელი თავისით დაიბადება. აქდან გამომდინარე, რეჟისურა ბრუკისთვის უშუალოდ დაკავშირებულია მსახიობის ხელოვნებასთან. მისი აზრით, ყველაფერი, რისი თქმაც სურს რეჟისორს, გადმოიცემა მხოლოდ მსახიობის შემწეობით.

ცხადია, ეს არ ნიშნავს ბრუკის მიერ დამხმარე სცენური ხერხების უარყოფას. მუსიკალური ფონი, სცენოგრაფია, სინათლის და სივრცის სხვადასხვა ეფექტი, ისევე როგორც მახვილგონივრული მიზანსცენები, ხელს უწყობს სპექტაკლის აღქმას და დადებითად მოქმედებს მაყურებლის შთაბეჭდილებაზე. მაგრამ „უხილავის“ გადმოცემა შეუძლია მხოლოდ მსახიობს. „უხილავის“ გადმოცემა კი თეატრის ყველაზე დიდი ფასეულობაა. „უხილავი“ არის ის ფარული ენერჯია, გონებისა და გრძნობის ის განსაკუთრებული ვიბრაცია, რომელიც ასევე უხილავი გზით გადაეცემა მაყურებელს და სამუდამოდ რჩება მის მეხსიერებაში. რეჟისორმა ხელი უნდა შეუწყოს მსახიობს „უხილავის“ გამოსახვაში და ამის მიღწევა შესაძლებელია მხოლოდ სტილისტურად და კომპოზიციურად შეკრულ, მწყობრ სპექტაკლში.

არცთუ იშვიათად კამათობენ იმის შესახებ, არის თუ არა მისტიკური ბრუკის შეხედულებანი თეატრის შესახებ. თავად ბრუკს ნაკლებად აინტერესებს საკუთარი

ხედვის ფილოსოფიური მხარე. იგი პრაქტიკოსია და აინტერესებს შედეგი. შედეგებმა კი იგი სწორედ ასეთ დასკვნებამდე მიიყვანა.

სხვა საკითხია, რომ ბრუკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს რეჟისორულ გამომგონებლობას. რეჟისორმა უნდა შეძლოს პიესის ტექსტის გაცოცხლება, სიმბოლოების და მეტაფორების მოშველიება, რიტმისა და ტემპის ორგანიზება. მაგრამ აქ სიზუსტე აუცილებელია. რეჟისორი არ უნდა გაიტაცოს თავისმა გამომგონებლობამ, საკუთარი ფანტაზიის თამაშმა, თორემ შედეგად მაყურებლის აღქმის მიღმა დარჩება უმთავრესი ფასეულობა – „უხილავი“, რომლის გარეშე ნებისმიერი თეატრალური სანახაობა აუცილებლად მოსაწყენი ხდება. მოწყენილობა კი, ბრუკის აზრით, თეატრის მთავარი მტერია.

რიტმს ბრუკის სასცენო თეორიაში მინიჭებული აქვს სრულიად განსაკუთრებული ადგილი. აქაც, ისევე როგორც სხვა შემთხვევაში, იგი დაუშვებლად მიიჩნევს სპექტაკლის რიტმის ხელოვნური გზით ჩამოყალიბებას. რიტმიც, ისევე როგორც საერთოდ სცენური მოქმედება, უნდა წარმოიშვას სპონტანურად, მოვლენისა და მოქმედების მნიშვნელობიდან გამომდინარე. თუკი სცენური მოქმედება ორგანულია და წარმოშობს „უხილავს“, ამ შემთხვევაში მოქმედების გრძლიობა უშუალოდ მსახიობის ინტუიციაზეა დამოკიდებული. ხოლო იმისათვის, რომ ინტუიცია ამოქმედდეს, აუცილებელია პერსონაჟის სულიერი ცხოვრების ლაბირინთებში შესვლა. იქ და მხოლოდ იქ არის პასუხი ყველა შეკითხვაზე და მსახიობი სწორედ იქ იპოვნის როლისთვის ყველა საჭირო დეტალს თუ შტრიხს.

ნებისმიერი ამბავი განთავსებულია დროსა და სივრცეში. თეატრის სპეციფიკიდან გამომდინარე, რეჟისორს შეუძლია პირობითი ხერხების გამოყენებით თავის ჩანაფიქრს მოარგოს დროისა და სივრცის კომპოზიციური განლაგება. მაგრამ, ბრუკის აზრით, აქ აუცილებელია გარკვეული საზღვრების დაცვა. თეატრი მისთვის არის მხატვრულისა და რეალურის ისეთი შერწყმა, სადაც მაყურებლის პოეტური ფანტაზია ავსებს სინამდვილის დეფიციტს. მაგრამ ამ „დეფიციტმა“ არ უნდა გადააჭარბოს დასაშვების, შესაძლებლის ზღვარს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ბრუკის აზრით, აუცილებლად წარმოიშობა დამაჯერებლობის ნაკლებობა, რაც უეჭველად გათიშავს სცენასა და მაყურებელს შორის არსებულ უხილავ კავშირს. როგორც

არაერთხელ აღვნიშნეთ, ბრუკი ამ უხილავ ძაფებს ანიჭებს გადამწყვეტ მნიშვნელობას მოწყენილობასთან ბრძოლის საქმეში. აქ კი დროისა და სივრცის სწორი ორგანიზება, მისი აზრით, ერთ-ერთი გადამწყვეტი ფაქტორია.

ჯერ კიდევ სარეჟისორო კარიერის დასაწყისში ბრუკმა უდიდესი მნიშვნელობა მიანიჭა დრამატული მუხტის საკითხს სპექტაკლის ქმნადობის პროცესში. ცხადია, დრამატულ მუხტებს წარმოშობს პიესაში ასახული კონფლიქტი. ცხადია, მხოლოდ ურთიერთდაპირისპირების მნიშვნელობა და სიღრმე განაპირობებს სცენური ქმედების დრამატულობას. საკმარისია, აქ თავი იჩინოს რაიმე სიყალბემ, ამას გახდება როგორც რეჟისორის, ისე მსახიობების ყოველგვარი ძალისხმევა. ამიტომ, მისი აზრით, აუცილებელია, კარგად გავერკვეთ პრობლემის არსში, კიდევ გავიზიაროთ და კიდევ შევიგრძნოთ იგი. არ შეიძლება პრობლემის მიმართ მზა რეცეპტების გამოყენება. ეს, ბრუკის აზრით, ხელს შეუშლის დრამატული მუხტების წარმოშობას. ამ საკითხთან მიბმულია ენერჯის გამოთავისუფლების პრობლემაც, რაც ასევე ნაკლებად არის დამოკიდებული სცენაზე შექმნილ გარეგნულ მოძრაობასთან. ენერჯის წარმოშობა უშუალოდ უკავშირდება მსახიობის სულში მიმდინარე კრეატიულ პროცესებს და ამასთანავე დაკავშირებულია როგორც პარტნიორის, ისე მაყურებლის რეაქციასთან.

აღსანიშნავია, რომ პროცესუალობის თვალსაზრისით, ბრუკი არ განასხვავებს სპექტაკლს რეპეტიციისაგან. როგორც ერთი, ისე მეორე პროცესი მისთვის დაუსრულებელი ძიების წყაროა და სწორედ ეს ძიება განაპირობებს როგორც რეპეტიციის, ისე სპექტაკლის განვითარების მოულოდნელობას, მის იმპროვიზაციულობას. ეს ყოველივე მისთვის იმდენად ორგანულია, რომ წარმოუდგენლადაც კი მიაჩნია სხვაგვარი მიდგომა და პრინციპულად წინააღმდეგია იმისა, რომ ამას ეწოდოს მუშაობის ექსპერიმენტული მეთოდი. და რაკი სპექტაკლის ქმნადობა არის მოგზაურობა უვალ გზებსა და ლაბირინთებში, მაშასადამე, ეს არ შეიძლება იყოს ექსპერიმენტი. თავად გზა, თავად ლაბირინთი მოითხოვს ასეთ მიდგომას.

თეატრში ასახული ნებისმიერი მოვლენა შეიცავს თავის არგუმენტს და კონტრარგუმენტს. სწორედ მათი ჭიდილი წარმოშობს სპექტაკლის მჩქეფარებას.

ბრუკი წინააღმდეგია იმისა, რომ ხელოვანი დადგეს ერთ რომელიმე პოზიციაზე. თვით ჭეშმარიტებაც კი მისთვის ფარდობითი ცნებაა და სპექტაკლში უნდა დაიბადოს ხელახლა, მოქმედების ლოგიკიდან გამომდინარე.

არაერთხელ აღვნიშნე, რომ ბრუკმა არა მხოლოდ გაიზიარა წინამორბედთა სრულიად განსხვავებული თეორიული მოსაზრებანი, არამედ შეძლო კიდევ მათი სინთეზი. ერთი შეხედვით, წარმოდგენელიცაა სტანისლავსკის, მეიერხოლდის, არტოს, ბრეხტის, გროტოვსკის თეატრალური პოზიციების ერთ ფოკუსში თავმოყრა, მაგრამ ფაქტია, რომ ბრუკმა ასეთი სინთეზი განახორციელა. სწორედ ამიტომ, იგი მიჩნეულია პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ მამამთავრად. მან შეძლო მოდერნისტული და ფსიქოლოგიური თეატრის სინთეზი, ანუ, ფაქტობრივად, პოლარული საწყისების გაერთიანება და ეს ნამდვილად არის მისი უდიდესი დამსახურება მსოფლიო თეატრის წინაშე.

მოდერნისტულ მხატვრულ სტილიზაციას და სუბიექტური აღქმის მეთოდს ბრუკმა მოუძებნა უაღრესად ეფექტური და დამაჯერებელი თეატრალური არგუმენტები. მისი აზრით (და მან ეს პრაქტიკითაც დაამტკიცა), ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით თეატრალურ ხელოვნებაში გამონაგონი შესაძლოა იქცეს უაღრესად დამაჯერებელ, სრულიად ბუნებრივ მოვლენად და არანაკლებ დამაჯერებლად, ვიდრე ბუნების პირდაპირი, უშუალო მიბაძვაა. აქ კვლავ აღიძვრის „ხარისხისა“ და „უხილავის“ საკითხი. თვით უაღრესად ხელოვნური ქესტიც კი, შესაძლებელია გამართლდეს მსახიობის მხრიდან, თუკი მას მისადაგებული აქვს შესაბამისი ფსიქოლოგიური განწყობა. ამ შემთხვევაში ასეთი ქესტი შესაძლოა იქცეს გამოსახვის უდიდეს იარაღად. იგივე ითქმის მსახიობის მეტყველების, პლასტიკის და მიმიკის შესახებაც. იგივე კანონი მოქმედებს რეჟისორული მიზანსცენების, სპექტაკლის სცენოგრაფიის და მუსიკალურ-ბგერითი გაფორმების მიმართაც. ამასთანავე, მისთვის არ არსებობს გამოსახვის მეორეხარისხოვანი მოვლენები. ყოველივე ის, რასაც შეუძლია იქონიოს ზემოქმედება მაყურებლის აღქმაზე, მისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანი კომპონენტია. ზემოქმედების ასეთ კომპონენტებად მიიჩნევს იგი ფერს, ბგერას, ასიმეტრიას, სიმეტრიას, დისონანსს, კონსონანსს. და რაც მთავარია, მათ წარმოშობასაც იგი უკავშირებს სპონტანურ შემოქმედებით პროცესს. ეს არამც და



არამც არ არის ანალიზის შედეგი ან წინასწარ მოფიქრებული რამ. გამოსახვის პალიტრა, ისევე როგორც სხვა ყველაფერი, უნდა დაიბადოს სპექტაკლის ქმნადობის პროცესში. და მიუხედავად იმისა, რომ ბრუკი კატეგორიულად წინააღმდეგია რაიმეს დაკანონებისა თეატრში, აღნიშნულ მიდგომას იგი აბსოლუტურ კრიტერიუმად მიიჩნევს.

აქვე წარმოიშობა პოსტმოდერნიზმისთვის საჭირობოროტო თემა, რაც დაკავშირებულია სტილურ საკითხებთან. აქაც ბრუკი აბსოლუტურად გასაგებად და თანმიმდევრულად აყალიბებს თავის პოზიციას. რა თქმა უნდა, იგი იზიარებს იმ დებულებას, რომ სტილი თავად ადამიანია, თავად ხელოვანია. მაგრამ სასტიკად წინააღმდეგია სტილური კარჩაკეტილობის. მას წარმოუდგენლად მიაჩნია ერთ გასაღებში, ერთი და იმავე გრძნობათა ბუნებით და გამოსახვის ხერხებით თამაში შექსპირისა და ჩეხოვის, ჟარისა და ვაისის. მისი აზრით, ყოველი დრამატული ნაწარმოები მოითხოვს არა მხოლოდ შესატყვის სცენურ გარემოს, არამედ მისი სულიერების გამჟღავნებას, მის მხატვრულ არსში წვდომას. ცხადია, ასეთი მიდგომა გამორიცხავს სტილურ გამეორებას, რამეთუ ყველა ავტორი და ნაწარმოები თავისებურად უნიკალური მოვლენაა. სწორედ ამ უნიკალობის გამოვლენაა თეატრის ამოცანა და ბრუკი ამას ესწრაფვის თავის სპექტაკლებში და ამასვე ქადაგებს თავის თეორიულ ნაშრომებშიც.

საინტერესოა ბრუკის დამოკიდებულება თეატრალური სტერეოტიპების მიმართაც. იგი შორს არის იმ აზრისაგან, რომ სტერეოტიპებს წარმოშობს დრო ან რომელიმე დიდი ხელოვანის ავტორიტეტი. მისი აზრით, სტერეოტიპების წარმოშობას აქვს თავისი მყარი ლოგიკა და მისი გაუთვალისწინებლობა დაუშვებელია. მაგრამ სტერეოტიპების ტყვეობაში ყოფნას იგი მიიჩნევს კიდევ უფრო დიდ ბოროტებად, ვიდრე მათ გაუთვალისწინებლობას. რა გზით არის შესაძლებელი სტერეოტიპების რღვევა? ბრუკი ხედავს მხოლოდ ერთ გამოსავალს – ნაწარმოებიც და გმირის ფსიქოლოგიაც გააზრებულ უნდა იქნეს ახლებურად, დროისა და პრობლემის აქტუალობის შესატყვისად. ამ შემთხვევაში სტერეოტიპი ირღვევა უმტკივნეულოდ, ყოველგვარი პედალიზაციის გარეშე და შედეგადაც ვლენულობთ სტილურ გარდაქმნასაც, გმირის დახასიათების სრულიად ახალ შტრიხებს და დეტალებს.

იმავე საკითხს უკავშირდება თეატრალური ფორმის სტერეოტიპის რღვევაც. კლასიციზტური ნაწარმოები, ბუნებრივია, სცენა-კოლოფში უღერს უკეთესად, ვიდრე ნებისმიერ სხვა სივრცეში, მაგრამ ჰეპენინგისათვის, რა თქმა უნდა, უფრო შესაფერისი იქნება სცენა-კოლოფის და მაყურებელთა დარბაზის სრული გაერთიანება. მაგრამ აქაც აუცილებელია „საზღვრის გადაკვეთის“ დასაშვები ნორმის დაცვა, აქაც აუცილებელია მაყურებლის ხედვითი წერტილების შერჩევა, სინათლის და მუსიკალურ-ბგერითი ანტურაჟის ეფექტური გამოყენება და, რაც მთავარია, წარმოდგენის რიტმის შენარჩუნება.

ყოველივე ზემოთქმული ბრუკის თეორიულ ნააზრევში ყალიბდება მხატვრულ კონცეფციად, რომელსაც ეწოდება „ცოცხალი თეატრი“. ამ ცნებაში თავმოყრილია მისი თეატრალური მსოფლმხედველობა, სარეჟისორო კრედი, ძიებათა ყველა მიმართულება. აქ ნაგულისხმებია პიესის მიზანმიმართულ ხარისხში აყვანა, თეატრალურ ქმედებაში უხილავის წარმოქმნა, სტერეოტიპების რღვევა ახალი მხატვრული და შინაარსობრივი კონტექსტების გათვალისწინებით.

წყალგამკვეთის გამოსაველენად, ბრუკი ბევრს გვესაუბრება „უსიცოცხლო თეატრის“ შესახებ. იგი განმარტავს, რომ „უსიცოცხლო თეატრი“ არ ნიშნავს თეატრს, რომელიც უკვე მოკვდა. მისი აზრით, უსიცოცხლო თეატრს აქვს გასაოცარი უნარი – კარგად შეინიღბოს, თავი მოგვაწონოს პრესტიჟულობით და აკადემიზმით. სინამდვილეში კი იგი არის „უხილავს“ მოკლებული წარმოდგენა და სწორედ ამის გამო – საოცრად მოსაწყენი და არაფრისმთქმელი.

უსიცოცხლოა ის თეატრიც, რომელსაც, ერთი შეხედვით, ყველაფერი წესრიგში აქვს, მაგრამ არ გააჩნია აზრობრივი სწრაფვა, არ გააჩნია სულისკვეთება. იგი გულგრილია იმის მიმართ, რასაც წარმოადგენს და ეს გულგრილობა გადაეცემა მაყურებელსაც. შედეგად ვღებულობთ ისევ და ისევ მოსაწყენ სანახაობას.

„ცოცხალ თეატრს“ აქვს კიდევ ერთი განმასხვავებელი ნიშანი – იგი ტანჯვაში იბადება. რეჟისორს პიესაში იზიდავს „რადაც“, მაგრამ კერძოდ რა, ამის შესახებ არაფერი იცის. თავის ამ მიზიდულობას იგი მსახიობებს გადასდებს სრულიად უხილავი გზებით, უფრო რწმენით, ვიდრე ლოგიკური დასაბუთებით. შემდგომ ამისა იწყება ძიების, პოვნისა და დაკარგვის, ცდისა და შეცდომის მტკივნეული პროცესი.

მაგრამ აი, უცებ ჩნდება სცენური ნაპერწკალი. საჭიროა, იგი მოგუგუნე კოცონად გადავაქციოთ. მაგრამ ეს არცთუ ისე იოლი საქმეა. ამისათვის აუცილებელია გაერთიანდეს მთელი დასი, მთელი სადადგმო ჯგუფი. ცხადია, ამის მიღწევა შეუძლებელია თანამოაზრეთა დასის გარეშე. ბრუკის მთელი შემოქმედებითი საქმიანობა არის კიდევ დაკავშირებული ასეთ თანამოაზრობასთან.

„ცოცხალ თეატრს“ აქვს კიდევ ერთი თვისება, რომლის შესახებ ბრუკი ვრცლად საუბრობს, ასეთი თეატრი აუცილებლად საკრალურია, ანუ მასში წამოჭრილია წმიდათაწმიდა საკითხები და თემები. მის აზრით, მხოლოდ ასეთ თეატრში უხილავი (უკეთესი იქნებოდა თუ ვიტყოდით – მოუხელთებელი) ხდება ხილული (ანუ გაცხადებული). აქვე ბრუკს მოაქვს მაგალითები ხელოვნების სხვა დარგებიდან, სადაც უხილავი ხილული ხდება რიტმისა და ფორმის შემწეობით. ასეთი ხელოვნების დარგებია მუსიკა და ქორეოგრაფია. რეჟისორს იმის თქმა სურს, რომ სათქმელი შესაძლებელია მოგვეწოდოს „სუფთა ფორმის“ (ჰეგელის მიერ შემოტანილი ტერმინია) შემწეობით. აშკარაა, რომ ანტონენ არტოს გავლენით (თუმცა მისგან სრულიად განსხვავებულად) ბრუკი თეატრშიც ეძებს „სუფთა ფორმას“, იმ თეატრალურ ენას, რომლის შემწეობით ყველაფრის თქმა შეიძლება სიტყვების დაუხმარებლადაც. მთავარი პრობლემა ის არის, რომ ჯერ მსახიობმა და რეჟისორმა უნდა იგრძნონ უხილავი და შემდგომ აღმოაჩინონ ის ფორმა, რომლითაც შეძლებენ „უხილავის“ ხილულად გადაქცევას. აქ, ცხადია, წამოიჭრება თეატრალური სემიოტიკის პრობლემაც, რომელზეც იგი ვრცლად საუბრობს თავის წიგნში „დროის ძაფები“. მაგრამ ისიც გასარკვევია, თუ რა იწვევს საკრალურობის ეფექტს. ბრუკის პასუხი ერთმნიშვნელოვანია – ის მდგომარეობა, როცა მაყურებელი ივიწყებს თავის კერძო, პირად, ეგოისტურ მიზნებს და ამოცანებს; როცა იგი ინტერესდება საყოველთაო, საკაცობრიო პრობლემებით; როცა სხვა ადამიანის ბედს განიცდის როგორც საკუთარს; და ბოლოს, როცა პასიური მოქალაქიდან გადაიქცევა მოქმედ აქტიურ ძალად. აი ეფექტი, რომელსაც თეატრში ეძებს რეჟისორი ბრუკი, აი მიზანი, რომელსაც იგი მთელი ცხოვრება ემსახურება.

ბრუკს რეჟისორის უპირველეს დანიშნულებად მიაჩნია რეპეტიციებზე შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნა. აქ უდიდეს როლს თამაშობს შემოქმედებითი

ჯგუფის და მთლიანად დასის დაინტერესება მომავალი სპექტაკლის ჩანაფიქრით. ჯგუფის, დასის ყოველ წევრს უნდა მიეცეს ძიების სრული თავისუფლება. სხვადასხვა ცდის დროს მარცხის შემთხვევაში რეჟისორი ვალდებულია გაამხნევოს მსახიობი, შთაბეროს მას რწმენა მომდევნო ძიებისათვის, მასთან ერთად შეუდგეს უკეთესი ვარიანტის ძიებას, უკარნახოს მას ძიების გზები და საშუალებები. აქ იგი წამოჭრის პრობლემას, რომელიც დგას ყველა დროის რეჟისორების წინაშე. ეს არის იმ „გადამწყვეტი მომენტის“ შეგრძნება, როცა ცალკეულმა ძიებებმა ერთ ფოკუსში უნდა მოიყარონ თავი და გადაიქცნენ ერთიან, მყარ მხატვრულ სისტემად. თუ როდის დადგა ეს „გადამწყვეტი მომენტი“, რეჟისორს ვერაფერს უკარნახებს. ეს დამოკიდებულია მის პროფესიულ აღდგომა და გამოცდილებაზე. ეს მდგომარეობა შეგვიძლია შევადაროთ სპექტაკლის კულმინაციას, რომლის შემდეგ ხდება კვანძის გახსნა. ბრუკის აზრით, სწორედ ასეთ „კვანძის გახსნას“ მოჰყვება ენერჯის გამოთავისუფლება, რაც იწვევს შემოქმედების ახალ აღმავლობას.

ბრუკი თეატრის ანთროპოლოგიას იკვლევს მხოლოდ ერთი მიზნით, რათა ახსნას ის გარემოება, თუ რატომ იყო წარსულში თეატრი ადამიანების ცხოვრების განუყრელი ნაწილი და რატომ იქცა შემდგომ მათი ცხოვრების მხოლოდ დანამატად. მისი პასუხი ერთმნიშვნელოვანია – ეს აიხსნება იმით, რომ წარსულში თეატრს ჰქონდა საკრალური მნიშვნელობა, რომელიც მან დაკარგა სოციალური და მორალური ფორმაციების ცვლის შედეგად. იგი დარწმუნებულია, რომ თუკი თეატრი ვერ დაიბრუნებს თავის საკრალურ მნიშვნელობას, ვერ გასცდება ფორმალური რიტუალის საზღვრებს და ვერასოდეს დაიბრუნებს ადამიანთა საზოგადოების წინამძღოლის როლს. ამიტომ ითხოვს ძველი ფორმების ნგრევას, მაყურებელთან ახალ ურთიერთობებს, ახალ სივრცეებსა და ახალ ნაგებობებს. და ეს მისთვის ექსპერიმენტი კი არა, სასიცოცხლო მნიშვნელობის მოვლენაა. მისი დრმა რწმენით, აუცილებელი ცხოვრებისა და თეატრის გაერთიანება, გამთლიანება.

საერთოდ ხელოვნება და, ბუნებრივია, მათ შორის თეატრიც, არის პიროვნული თვითგამოხატვის ასპარეზი. მაგრამ აქვეა ჩასაფრებული თეატრალური მოღვაწისთვის სახიფათო მეჩხეი: თვითგამოხატვის დროს მან არ უნდა დაივიწყოს სათნოება, რომლის გარეშე თეატრი გადაიქცევა უარყოფითი მუხტების გავრცელების ადგილად.

თეატრალური ხელოვნების უმთავრესი პოსტულატი – სწრაფვა ადამიანების ურთიერთშეგაკავშირებისაკენ, ბრუკისთვის ურყევი ჭეშმარიტებაა და იგი არ საჭიროებს გადახედვას. ასეთ ვითარებაში თეატრი ვერ გადაიქცევა უარყოფითი იდეების პიპნოტური ჩაგონების არენად. მისი მოწოდებაა – სულიერი სრულყოფისკენ უბიძგოს მაყურებელს.

ბრუკი შეგვახსენებს, რომ თეატრი არ არის დიდაქტიკური იდეების საქადაგო ადგილი. სპექტაკლს იგი ადარებს სიხარულის მომნიჭებელ სპორტს. აქ ერთმანეთს ეჯიბრებიან მსახიობთა ვნებები, სამსახიობო მონაცემები, ენერგეტიკული პოტენციალი. შედეგად ვღებულობთ ჯანსაღ მეტოქეობას, ესოდენ აუცილებელს ნებისმიერი წინსვლისათვის. ასეთი ენერგეტიკული ურთიერთგაცვლა ბრუკს სავსებით დასაშვებად მიაჩნია.

სამსახიობო ხელოვნებაში ბრუკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს მსახიობის უნარს – „გადააბიჯოს რამპას“ და მოიცვას თეატრალური ნაგებობის მთელი სივრცე. ერთი შეხედვით ეს უბრალო ჭეშმარიტება ხშირად გადაულახავ დაბრკოლებად არის გადაქცეული მათთვის, ვისაც არა აქვთ გამთლიანებული ენერგეტიკული პოტენციალი და სამსახიობო ოსტატობა. ყველაფრის თავი და თავი როლის ხარისხში აყვანის უნარია. მსახიობი, რომელსაც არ შეუძლია განახორციელოს ეს აქტი, მაყურებლის აღქმის მიღმა რჩება. ამასთანავე, ასეთი მსახიობი არის რეჟისორის ენერჯის წყაროც. სწორედ აქ ისახება ენერგეტიკული ურთიერთგაცვლა მსახიობსა და რეჟისორს შორის.

თეატრალური დასის თანამოაზრობაზე საუბრის დროს ბრუკი პირდაპირ მიუთითებს ურთიერთშეგაკავშირებელი ერთიანი მიზნის არსებობის აუცილებლობაზე. მაგრამ მარტო მიზანი არასაკმარისია, თუკი იგი არ გადაიქცევა ჯერ მხატვრულ მეთოდად, ხოლო შემდგომ მხატვრულად ჩამოყალიბებულ თეატრალურ სკოლად. სკოლა უკვე შეიცავს აღზრდა-განვითარების ყველა ელემენტსა და სეგმენტს. გულისხმობს როგორც ფსიქოტექნიკის გამომუშავებას, ისე მსახიობის ფიზიკური მონაცემების წრთობასაც. ბრუკის აზრით, მსახიობი არ უნდა შემოიფარგლოს მხოლოდ რეპეტიციებით და სპექტაკლების თამაშით. მან სხვა საშემსრულებლო ხელოვნების წარმომადგენლების დარად, ყოველდღიურად უნდა იზრუნოს ფიზიკურ

და ფსიქიკურ მზადყოფნაზე. სამსახიობო ხელოვნება, ისევე როგორც საერთოდ თეატრი, მოითხოვს ხელოვანის მთელი სულიერი და ფიზიკური ძალების მობილიზებას. ეს ბრუკისთვის სრულიად უწყვეტი პროცესია.

ბრუკის თეორიულ ნააზრევში მრავლად არის მოცემული მეთოდური მითითებანი მსახიობის თავის თავზე მუშაობის შესახებ. თითოეული მათგანი მიზნად ისახავს, მსახიობს შეუქმნას ფსიქოფიზიკური ნიადაგი, შეამზადოს მაყურებლის წინაშე წარსადგომად. ბრუკისთვის მსახიობის ხელოვნება წარმოდგენელია შემოქმედებითი აღმაფრენის გარეშე. თვლის, რომ საგარჯიშოებს შეუძლიათ მსახიობში შემოქმედებითი პოტენციალის გაღვივება, ენერგეტიკული მუსტების გაძლიერება.

ბრუკი დიდ ყურადღებას უთმობს სამსახიობო დუალიზმის პრობლემას. ცნობილია, რომ გარდასახვის პროცესში მსახიობში ხდება საკვირველი გაორება, როცა იგი ცხოვრობს გმირის სულიერი და ფიზიკური ცხოვრებით და ამავე დროს რჩება თავისივე თავად, სცენური გმირის შემოქმედად. ეს თეატრალური აქტი ბრუკისთვის არსებითია და ამასთანავე უშუალოდ დაკავშირებულია როლის არა მხოლოდ ემოციურ, არამედ ინტელექტუალურ წვდომასთანაც. იგი ამას უწოდებს ერთდროულ არსებობას ორ სამყაროში. ამ თვალსაზრისით ბრუკის მოსაზრებები მთლიანად ემთხვევა სამსახიობო ხელოვნების მსოფლიო თეორიასა და პრაქტიკას. მაგრამ ბრუკს განსხვავებული შეხედულება აქვს მსახიობის როლში გარდასახვის პროცესის მიმართ. თუკი ბრუკამდე თეატრის თეორეტიკოსები და პრაქტიკოსები მსახიობის როლზე მუშაობას იწყებდნენ გმირის ქცევის ზუსტი ფსიქოლოგიური ნიუანსების ძიებით, ბრუკს დასაშვებად მიაჩნია ამ პროცესის უკუსვლით, უკუკავშირით განხორციელება. მისი აზრით, ხელოვნურად შექმნილ ქესტს, მიმიკას, პლასტიკას, მეტყველებასაც კი შეუძლია გამოაცოცხლოს მსახიობის ფანტაზია, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი იგი გაითავისებს მათ. მისი აზრით, კარგად მოფიქრებული როლის დეტალი შესაძლებელია იქცეს მარცვლად იერსახის ჩამოყალიბების გზაზე. როლში გარდასახვას იგი მონიშნავს სრულიად მარტივი სიტყვით – „ყოფნა“. ეს იგივე უშუალოებაა, მაგრამ მოპოვებული არა სპონტანურად, არამედ დაუღალავი შრომით და ოსტატობით. ამასთანავე, უშუალოებაა ის ნიადაგი,

საიდანაც აღმოცენდება შთაგონებად წოდებული შემოქმედებითი აღმაფრენა. იქ სადაც არ არის ასეთი აღმაფრენა, არ არის „ყოფნაც“. ბრუკისთვის უშუალობა და შთაგონება ურთიერთდაკავშირებული პროცესებია.

საკმარისია თვალი გადავაგვლოთ ბრუკის შემოქმედებას და მის თეორიულ ნაშრომებს, რომ თავისთავად მწიფდება დასკვნა – ყველგან და ყველაფერში იგი მიისწრაფვის პოლარული დებულებების სინთეზისაკენ. და რომ ასეთი სინთეზი შესაძლებელია, მან დაამტკიცა თავისი სარეჟისორო პრაქტიკით. სტანისლავსკისაგან მან ისესხა გრძნობათა სიწრფელე და როლის განცდის სისტემა, არტოსაგან – მსახიობ-იეროგლიფის თეორია, მეიერხოლდისაგან – როლის პლასტიკური გააზრების მნიშვნელობა, ბრესტისაგან – როლთან გაუცხოების პრაქტიკა. ბრუკი კატეგორიულად წინააღმდეგია რაიმეს დაკანონებისა თეატრალურ ხელოვნებაში, მაგრამ სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ხერხით იყენებს წინამორბედთა მიერ მოპოვებულ ჭეშმარიტებებს. ანუ, უშუალოდ გამომდინარეობს პრაქტიკული საჭიროებიდან და ყველა თეორიას მისაღებად მიიჩნევს, თუკი იგი ხელს შეუწყობს სპექტაკლის გაცოცხლებას.

ბრუკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს სივრცეს, სადაც უნდა გათამაშდეს მოქმედება. მისი აზრით, ერთ ზედმეტ, არასაჭირო დეტალსაც კი შეუძლია დაარღვიოს სცენური სიმყუდროვე და მოქმედებაში შეიტანოს დისჰარმონია. ამიტომაც, რომ სპექტაკლის სცენოგრაფია მისთვის პირველხარისხოვანი მხატვრული მოვლენაა და ხშირად განსაზღვრავს კიდევ წარმოდგენის აზრობრივ არსს.

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ბრუკი სპექტაკლზე მუშაობას იწყებს სწორედ სცენოგრაფიული მონახაზის შექმნით. აქ იგი უკვე განათავსებს ჩანაფიქრს, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე ჩამოყალიბებული. სპექტაკლის საბოლოო ფორმა ყალიბდება მუშაობის პროცესში და ბრუკი დაუშვებლად მიიჩნევს ამ პროცესის დაჩქარებას.

თეატრალური პროცესის დინამიკა, პოლარული მხატვრული ხერხების სინთეზი, მოვლენის ხარისხში აყვანის უნარი, წვდომა და ყოფნა – აი, ის შემადგენელი ნაწილები, რომელთაგანაც შედგება პიტერ ბრუკის სარეჟისორო მეთოდიკა. ეს არის მწყობრივი სისტემა, რომელსაც მომავალი თაობებისათვის გზის გაკვლევის უნარი შესწევს.

1. თეატრი არის ადამიანთა წარმოსახვითი თანაშემოქმედება, რომელშიც აუცილებლად ნაგულისხმებია მაყურებელიც.
2. თეატრი არის უხილავის გამოსახვის ასპარეზი.
3. უხილავის გამოსახვა შესაძლებელია მხოლოდ წარმოსახვითი „ხარისხის“ მოძიებით.
4. თეატრში მთავარია ენერგეტიკული ველის წარმოშობა. ენერგეტიკული ველების ურთიერთგაცვლით წარმოიშვება თანაგანცდა მსახიობებსა და მაყურებელთა შორის.
5. სამსახიობო ხელოვნება არის პერსონაჟის სულიერებაში წვდომა და როლში ყოფნა.
6. დრამატულ ქმედებას ქმნის რეალობისა და გამოგონილის ურთიერთმიმართება და სინთეზი.
7. ცოცხალი თეატრი შეიძლება დაიბადოს მხოლოდ იქ, სადაც მოცემულია ცარიელი სივრცე.
8. თეატრი გარეგნულად მარადცვლადი, ხოლო არსობრივად მარად უცვლელი ხელოვნების სახეობაა.



**ბრუკი** პიტერ (დაბ. 1925) – ინგლისელი რეჟისორი. დაიბადა ლატვიელი ემიგრანტების ოჯახში. სწავლობდა ვესტმინსტერის სკოლაში, რომელიც წარმატებით დაამთავრა. ბავშვობიდან გატაცებული იყო ლიტერატურითა და პოეზიით, წერდა ლექსებს. სამსახიობო ხელოვნება შეისწავლა ოქსფორდის უნივერსიტეტში. მისი სარეჟისორო დებიუტი შედგა 1943 წელს ლონდონის თეატრში „ტორჩი“. ამავე წელს გადაიღო ფილმი ქრისტოფერ მარლოს „დოქტორი ფაუსტის“ მიხედვით. შემდგომ მუშაობა განაგრძო „ბირმინგემის სარეპერტუარო თეატრში“, ერთდროულად თანამშრომლობდა სხვა თეატრებთანაც. განახორციელა შექსპირის პიესების დადგმები მემორიალურ თეატრში (სტრადფორტ-ონ-ეივონ). 1955 წელს დადგა „ჰამლეტი“, 1964 წელს კი – „მეფე ლირი“. 1968 წელს ჟან ლუი ბარომ მიიწვია პარიზში, სადაც დააარსა თეატრის საერთაშორისო ცენტრი და განახორციელა ექსპერიმენტული დადგმა „მაჰაბჰარატა“. 1971–1974 წლებში მუშაობს ამერიკის შეერთებულ შტატებში, 1974 წლიდან გადადის პარიზში და ხელმძღვანელობს საერთაშორისო თეატრალურ ექსპერიმენტულ სტუდიას. მისი სარეჟისორო ხელწერა გამოირჩევა სტილური მრავალფეროვნებით, თეატრალური აზროვნების უნივერსალობით. ავტორია წიგნებისა „ცარიელი სივრცე“, „მოხეტიალე წერტილი“ „მოწყენილობა – ეს არის ეშმაკი“, „დროის ძაფები“.

## გამოყენებული წყაროები:

- ანტიკური ლიტერატურის ანთოლოგია, შეადგინა წინათქმა და განმარტებანი დაურთო ნანა ტონიამ, წიგნი 1, „ლოგოსი“, თბ., 2009
- ბრუკი პ., სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1995, №4-5-6
- ბრუკი პ., ცარიელი სივრცე, „ხელოვნება“, თბ., 1984
- გურაბანიძე ნ, პიტერ ბრუკის სიბრძნე და პარადოქსები, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1/2004წ
- ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989 წ. № 10
- შექსპირი უილიამ, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ნიკო ყიასაშვილის საერთო რედაქციით, წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით, „ხელოვნება“, თბ., 1983
- Газ. „Известия“, № 17, 1989.
- Журн. „Театр“, 1967, № 4
- Журн. „Театр“, 1981, № 7
- Арган Дж. К. История Итальянского Искусства, М., «Радуга», 1990
- Арто А. Театр и его двойник. изд. «Мартис» М., 1993г.
- Барт Р. Драма, поэма, роман. М. «Прогресс». 1986.
- Барт Р. Структурализм: «за» и «против». М. 1975.
- Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М. 1989.
- Барт Р. Драма, поэма, роман. «Прогресс». М. 1986.
- Бартошевич А. В. Шекспир на английской сцене: конец XIX- половина XX в. М., «Наука» 1985г.,
- Бартошевич А. Диалоги с Шекспиром. ж. «Театр» 1976. № 6.
- Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса.  
[www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html](http://www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html) Последний раз было проверено 21.01.2014

- Брехт Б. Театр. М. 1963 г. Т. 4; 5/1; 5/2.
- Брук П. Шекспир в наше время. Журн. «Англия», № 2, 1964г.
- Брук П. Нити времени. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2005г.
- Брук П. Шекспир в наше время. Ж. «Англия» 1964. №2.
- Гротовский Ежи. К Бедному Театру, Из., «Артист. Режиссер. Театр», 2009
- Деррида Ж. Постмодернизм и Культура. М. «институт философии». 1991.
- Лотман Ю. Об Искусстве, структура художественного текста, семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления. С-П. 2005.
- Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. ч. первая. 1891-1917. М. «Искусство». 1968.
- Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы ч. вторая. 1917- 1939. М. «Искусство». 1968.
- Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968
- Мифы Народов Мира, Энциклопедия, Под ред. С.А. Токарева, , «Советская Энциклопедия», М., 1987
- Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль. с. 3  
<http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>
- Сб. Гурджиев: Эссе и размышления о человеке и его учении, «Общество друзей абсолюта», 2002г.
- Статья Питера Брука «Тайное измерение» взята из сборника «Гурджиев: Эссе и Размышления о Человеке и Его Учении», «Общество Друзей Абсолюта» 2002г.
- Станиславский К. С. Собрание Сочинений «Искусство», 1960
- Театральная Энциклопедия, Под ред. С. с. Мокульского, «Советская Энциклопедия», М., 1961
- Billington M. Peter Brook: and for my next trick ...  
<http://www.theguardian.com/stage/2011/mar/16/peter-brook-magic-flute-interview>
- Brook P. Le Fait Culturel, op.cit
- Brook P. The Empty Space. – Penguin Book, 1977
- Brook P. The Shifting Point. “Methuen Drama”. 1988

- Brook P., *Le Fait Culturel*, op.cit., Charles S. Piers, *Ecrits sur le signe*, Paris, Editions du Seuil, 1978
- Carter H. *The new spirit in European theatre 1914-1924*. Ernest Benn Limited, 1925
- Charles S. Piers, *Ecrits sur le signe*, Paris, Editions du Seuil, 1978
- Edgar D. *The best performance I've ever seen*  
<http://www.theguardian.com/stage/2010/jul/18/best-performance-david-edgar-marat-sade>
- Encyclopædia Britannica <http://www.britannica.com/>
- Gibbons F. *The prayers of Peter Brook* <http://www.theguardian.com/stage/2010/jan/17/peter-brook-eleven-twelve>
- Heilpern J. *Conference of the Birds: The story of Peter Brook in Africa*, Harmondsworth, Penguin, 1979
- Heilpern J. *Conference of the Birds: The story of Peter Brook in Africa*, Harmondsworth, Penguin, 1979  
<http://www.theguardian.com/stage/2011/jan/02/peter-brook-bouffes-paris-theatre>
- Innes C. *Avant Garde Theatre: 1892-1992*. London. "Butler and Tanner" 1993  
<http://books.google.ge> Finally had been reviewed in 20.12. 2012.
- Tynan K. *at the Observer: Paul Scofield and Peter Brook's King Lear*  
<http://www.theguardian.com/stage/2014/jan/24/kenneth-tynan-paul-scofield-peter-brook-king-lear>
- Brook Peter on *A Midsummer Night's Dream: a cook and a concept*  
<http://www.theguardian.com/stage/2013/apr/15/peter-brook-midsummer-nights-dream>
- Brook Peter on the playwright Denis Cannan: 'He was angry about everything but always with relish' <http://www.theguardian.com/stage/2011/oct/17/peter-brook-denis-cannan>
- Brook Peter: 'simplicity is not a style' - video interview  
<http://www.theguardian.com/stage/video/2012/may/25/theatre-peter-brook-director-interview-video>
- Lupasko Stephane, *Les trios matieres*, op. Cit.
- Peter Brook's *The Mahabharata*  
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4378860?uid=3738048&uid=2&uid=4&sid=21103397354157>
- Peter Brook in Gerard Montassier, *le Fait Culturel*, Paris, Fayard, 1980
- Smith A.G.H. *Orgast at Persepolis*, London, Eyre Methuen, 1972,

- The Continuum Companion Twentieth Century Theatre. Edited By Colin Chambers, "Continuum", London. New York, 2002/2005
- The Development of Theatre: Peter Brook and the Human Connection  
<http://www.studentpulse.com/articles/101/the-development-of-theatre-peter-brook-and-the-human-connection>
- Thorpe V. Peter Brook bids farewell to Paris theatre after 36 years  
<http://www.theguardian.com/stage/2011/jan/02/peter-brook-bouffes-paris-theatre>
- Trewin J.C. Peter brook. london, 1972