

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს

სახელმწიფო უნივერსიტეტი

*გიორგი აფხაზავა*

*სამუელ ბეკეტის დრამატურგია და მისი პიესის "გოდოს მოლოდინში"*

*ინტერპრეტაციის პრობლემის საკითხისათვის*

ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის

მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

**დისერტაცია**

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

პროფ. ვასილ კიკნაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

პროფ. გიორგი მარგველაშვილი

საქართველო, თბილისი

2013 წელი

## სარჩევი

### შესავალი

სემუელ ბეკეტის შემოქმედების შესახებ	4
ბეკეტი და თეატრი	6
ბეკეტის უკანასკნელი წლები	11

### თავი პირველი

აბსურდის, როგორც ტერმინის და ცნების, წარმოშობის საკითხისათვის	12
ექზისტენციალიზმიდან აბსურდამდე	13
ანტითეატრი, ანტიდრამა, აბსურდი	22
აბსურდი და სცენური კათარზისი	27

### თავი მეორე

"გოდოს მოლოდინის" სცენური ინტერპრეტაციები	30
როჟე ბლენის დადგმა "Au théâtre de Babylone" 1953 წელი	32
იური ბუტუსოვის სასცენო ვერსია "ლენ.სოვეტის თეატრი" 1997 წელი	34
შონ მატეასის დადგმა "The Theater Royal Haymarket" 2009 წელი	36
რობერტ სტურუას დადგმა რუსთაველის თეატრში 2001 წ.	38

### თავი მესამე

"გოდოს მოლოდინში" პიესის შესახებ	43
პიესა "გოდოს მოლოდინის" სტრუქტურა	45
"გოდოს მოლოდინის" პერსონაჟები და სახეები	55
რამდენიმე ეპიზოდის ანალიზი - „თავის ჩამოხრჩობის სცენა“	63

<i>II მეორე მოქმედების დასაწყისი</i>	65
<i>ფინალი</i>	66
<b>თავი მეოთხე</b>	
<i>თემები და თემატურ-იდეური ჩანაფიქრის დამუშავება</i>	68
<i>ტექსტზე მუშაობა</i>	72
<i>ბიჭის პერსონაჟი სპექტაკლში</i>	81
<i>სპექტაკლის მხატვრობა</i>	82
<i>სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება</i>	88
<i>ტექნოლოგიური აღმოჩენები</i>	91
<b>დასკვნა</b>	94
<b>გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები</b>	98

## შესავალი

### სემუელ ბეკეტის შემოქმედების შესახებ

სემუელ ბეკეტი მეოცე საუკუნის ხელოვნების ერთ-ერთ საკვანძო ფიგურას წარმოადგენს, მისი უნიკალური მსოფლმხედველობა და განუმეორებელი მხატვრული სახეები, ქმნიან ბეკეტისეურ სამყაროს, რომელიც, როგორც არც ერთი სხვა, აღსავსეა საოცარი პოეტურობით, ღრმა შინაარსობრივი დატვირთვით და ადამიანთმოყვარეობით.

მისი დამსახურება მრავალი ჯილდოთი აღინიშნა, მათ შორის, უმნიშვნელოვანესია ნობელის პრემია.

ნობელის პრემიის ლაურეატი იგი გახდა 1969 წელს. ბეკეტი მისსავე სიცოცხლეში თანამედროვეობის კლასიკოსად აღიარეს. მისმა შემოქმედებამ უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა მეოცე საუკუნის ხელოვნებაზე.

თავდაპირველად ბეკეტი, როგორც ჯეიმს ჯოისის, მისი შემოქმედებითი მოძღვრისა და უახლოესი მეგობრის, შემოქმედების ინტერპრეტატორად გვევლინება. ჯოისის შემოქმედება მან წარმოადგინა ნაშრომში **დანტე... ბრუნო. ვიკო... ჯოისი** (1929 წელი) ("**Dante... Bruno. Vico.. Joyce**"). შემდგომ ის აგრძელებს პუბლიცისტურ საქმიანობას და წერს ესსეს "**ტრაქტატი პრუსტზე**" (1931 წელი) ("**Proust**"), რომელშიც მან საგანგებო ყურადღება დაუთმო ფილოსოფიისა და ესთეტიკის ურთიერთმიმართების საკითხს მხატვრულ ლიტერატურაში.

ბეკეტმა თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე განსაზღვრა მისთვის პრიორიტეტული მიმართულება - ავტორის ნაწარმოებებში ნათლად იკვეთება მისი ფილოსოფიური მრწამსი და მიდგომა საკითხებისა და მოვლენებისადმი.

მოვლენების ფილოსოფიური კუთხით შეცნობა და გაანალიზება მისი შემოქმედების (დრამა, პოეზია, პროზა და პუბლიცისტიკა) ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მახასიათებელია.

ორმოციანი წლები ბეკეტისთვის, როგორც ლიტერატორისთვის, საკმაოდ ნაყოფიერი აღმოჩნდა - 1931 წელს, იგი ლექსების კრებულს აქვეყნებს. 1933 წელს მისი მოთხრობების პირველი კრებული გამოდის, ხოლო 1938 წელს იბეჭდება მისი პირველი რომანი **"მერფი" (Murphy)**.

ბეკეტს, როგორც ყველა ნოვატორს, რომლებიც ბევრად უსწრებდნენ თანამედროვეობას და საკუთარი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ხედვით, სახისმეტყველური ორიგინალობით, განსხვავდებიან დანარჩენ მოღვაწეთაგან, შემოქმედებითი გზის დასაწყისში უამრავი პრობლემა ხვდება. მისმა ნაწარმოებებმა უარყოფითი გამოხმაურებების ტალღა გამოიწვია ლიტერატურულ სივრცეში. კრიტიკოსები, გამომცემლები და მისი თანამედროვე ავტორების უმეტესობა, მის მიერ შემოთავაზებულ შემოქმედებას არ იზიარებდნენ და დიდი სიფრთხილითა და სკეპტიციზმით ღებულობდნენ მის შემოქმედებით ძიებებსა თუ ექსპერიმენტებს. მისი შემოქმედებისადმი ასეთ ნეგატიურ დამოკიდებულებას ბეკეტი აბრალებდა ეკლესიის უსაზღვრო დიქტატს, ნაციონალისტური განწყობების გაძლიერებას და, ზოგადად, ნოვაციებისა და პროგრესული აზროვნების მიმართ უარყოფით დამოკიდებულებას. ეს ყველაფერი შემოქმედი ადამიანისთვის ნეგატიურ გარემოს ქმნიდა. ყოველივე ამან ბეკეტს უბიძგა რადაკალური გადაწყვეტილება მიეღო და სამუდამოდ დაეტოვებინა მისთვის ისედაც გაუცხოვებული მშობლიური ირლანდია და, საერთოდ, ბრიტანეთი. ბრიტანეთიდან წასვლით მთავრდება ბეკეტის ადრინდელი შემოქმედების პერიოდი.

ბეკეტი პარიზში ჩადის, იმ ქალაქში, სადაც მისი შემოქმედების არაერთი საეტაპო მოვლენა მოხდა. ის პარიზზე დიდ იმედებს ამყარებს, აქ ხომ მან საუნივერსიტეტო განათლება მიიღო. აქ მისი, როგორც ლიტერატურის პედაგოგის, კარიერა დაიწყო და ბოლოს, აქ იგი ჯეიმს ჯოისს დაუახლოვდა და მისი ლიტერატურული მდივანი გახდა. ამ პერიოდში ბეკეტი ყალიბდება, როგორც შემოქმედი, მაგრამ მეორე მსოფლიო ომმა რადიკალურად შეცვალა მისი ცხოვრება.

ბეკეტი, რომელიც ყოველთვის დეკლარირებდა პოლიტიკისადმი უარყოფით დამოკიდებულებას, ფრანგული წინააღმდეგობის მოძრაობის აქტიური წევრი ხდება, მაგრამ ამ ორგანიზაციის მარცხის შემდეგ, იძულებული ხდება პარიზი დატოვოს და თავი ერთ-ერთ სოფელს შეაფაროს. მთელი ამ დროის განმავლობაში ბეკეტი ელოდებოდა ამ საგიჟეთის დასასრულს, მაგრამ აქაც, მიუხედავად ურთულესი მდგომარეობისა, უძლიერესი ფსიქოლოგიური წნეხისა, მწერალი მუშაობას აგრძელებდა. ამ დროის განმავლობაში ბეკეტი რამდენიმე ნაწარმოებზე მუშაობს, და რაც მთავარია, თავის შემდგომ რომანზე "უოტ" ("Watt"), რომელსაც იგი 1945 წელს ამთავრებს (გამოცემულია 1953 წელს).

შემდგომი რამდენიმე წელიწადი ბეკეტისთვის გადამწყვეტი აღმოჩნდა. მისივე სიტყვებით, ის თითქოს "ომით გამოწვეული დანაკარგის ანაზღაურებას ცდილობდა" და "შეზარებული" მუშაობდა. ერთმანეთის მიყოლებით ბეკეტი ნოველებს, მოთხრობებს, ლექსებს, პუბლიცისტურ ნაწარმოებებს და, რა თქმა უნდა, პიესებს ეძინა, მისთვის არამშობლიურ, ფრანგულ ენაზე. შემდგომ იგი თავად თარგმნიდა ამ ნაწარმოებებს, თუმცა ამას ნაკლებად შეიძლება თარგმანი ეწოდოს - მეტწილად ყოველი ამგვარად თარგმნილი ნაწარმოები უფრო ახალ რეადაქციას ან ახალ ვერსიას წარმოადგენდა. მისი ცხოვრების ამ ერთ-ერთ ყველაზე ნაყოფიერ შემოქმედებით პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებებიდან უნდა გამოვყოთ ტრილოგიის "Molloy", "Malone Dies", "The Unnamable" (მოლოი, მალონი კვდება, უსახელო) დასრულება, რომელიც კრიტიკოსთა და მკვლევართა აზრით, ბეკეტის, როგორც პროზაიკოსის, შემოქმედებითი მწვერვალია.

## ბეკეტი და თეატრი

სემუელ ბეკეტის, როგორც დრამატურგის, სასცენო დებიუტი შედგა 1953 წელს, პარიზში, "ბაბილონის თეატრში" (Théâtre de Babylone), სადაც "გოდოს მოლოდინში" (Waiting for Godot 1953) დაიდგა. ამ სასცენო ვერსიის დადგმაში ბეკეტი თავად ლეზულობდა აქტიურ მონაწილეობას, მას ტექსტობრივი კორექტივები პირდაპირ რეპეტიციების დროს შეჰქონდა, რეჟისორ როჟე ბლენთან ერთად ადგენდა

მიზანსცენებს, მხატვრულ გაფორმებას, რედაქტირებას უკეთებდა რემარკებს. პირველი რამდენიმე წარმოდგენა თითქმის ცარიელ დარბაზში მიმდინარეობდა, მაგრამ შემდგომ, არც ერთი სპექტაკლი ანშლაგის გარეშე არ ჩატარებულა. მიდგომა ამ ნაწარმოებისადმი საკმაოდ სკეპტიკური და უარყოფითი იყო, მაგრამ შემდგომ იგი აღიარეს, როგორც მანიფესტი ჰუმანიზმისა და კაცთმოყარეობის. ეს ნაწარმოები აღმოჩნდა ბიძგი მთელი რიგი დრამატურგებისა და ლიტერატორებისთვის. მთელი რიგი ლიტერატურული, თეატრალური, და დრამატურგიული კანონების დანგრევამ მას დრამატურგიაში რევოლუციური ნაწარმოების სახელი შესძინა და დრამატურგიაში გადატრიალების ათვლის წერტილად იქცა.

"გოდოს მოლოდინში" ყველა ენაზეა თარგმნილი, ხოლო ინგლისურად იგი თავად ავტორმა თარგმნა, და ყველა ქვეყანამ რომელთაც დიდი თეატრალური კულტურა გააჩნია, დადგა ეს პიესა. სემუელ ბეკეტს კი 1969 წელს ამ ნაწარმოებისათვის ნობელის პრემია მიენიჭა როგორც "დრამატურგიასა და პროზაში ნოვატორული ნაწარმოებების ერთიანობა, რომელშიც თანამედროვე ადამიანის ტრაგიზმი მის ტრიუმფად იქცევა". ბეკეტმა, ჯილდოს მიღებაზე თანხმობა განაცხადა იმ პირობით, რომ არ გამოცხადდებოდა დაჯილდოებაზე და პრიზი, მის ფრანგ გამომცემელს, ჟერომ ლინდონს გადაეცემოდა.

"გოდოს მოლოდინში" იყო ბეკეტის, როგორც დრამატურგის, პირველი წარმატება და მისი, როგორც დრამატურგ რეფორმატორის დიადი გზის დასაწყისი.

პიესა "კრეპის უკანასკნელი ფირი" (**Krapp's Last Tape 1958**) მონოლოგს წარმოადგენს, სადაც ბეკეტი უჩვეულო ფორმას - ერთკაციან დიალოგიზებულ მონოლოგს გვთავაზობს. ორიგინალურ ფორმაში მოქცეული ეს დრამატურგიული ნაწარმოები, სადაც ერთი ადამიანი საკუთარი ხმის ჩანაწერს ისმენს, კლასიკური პიესის "სიჩუმის ზონის" სტრუქტურაზეა აგებული. ეს ერთგვარი ექსპერიმენტია, სადაც საკმაოდ რეალისტურად აღწერილი პერსონაჟი რეალისტურ გარემოშია მოქცეული და მოცემული გარემოებები, ერთი შხედვით, ყველანაირ აბსურდისტულ ფუძეს მოწყვეტილია, პირიქით - ყველაფერი ამ ნაწარმოებში საკმაოდ და ხშირად ზედმეტად ნატურალისტურია. ამ შემთხვევაში ბეკეტი, საკუთარი დრამატურგიული ექსპერიმენტის ჩატარებისას, მეორე ექსპერიმენტს ატარებს.

აბსურდისტულ ეფექტს ბეკეტი გადაჭარბებული ნატურალისტურობით აღწევს. ამ პიესაში, იგი საერთოდ არ ეხება ისეთ თემებს, როგორებიცაა რწმენა, სოციალური და სხვა, ეს პიესა ადამიანზეა, ადამიანზე, რომელიც საკუთარ თავთანაა დარჩენილი და ბოლომდე გამომწვეულია თავის თავთან.

ტრაგიკომედია **"ოჰ, ბედნიერი დღეები" (O! Happy Days)** რომელიც 1961 წელს დაიწერა, ბეკეტის მონოლოგების სერიის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს. პიესაში ორი მოქმედი გმირია: ვინნი, ქალი, რომელიც წელამდეა ქვიშაში ჩაფლული, და ვილი, მისი ქმარი, რომელსაც იქვე მახლობლად სძინავს. მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში ორი მოქმედი გმირია, ეს ნაწარმოები კლასიკურ მონოლოგს წარმოადგენს. მთელი პიესის მანძილზე ქალი, რომელიც ჩაფლულია ქვიშაში, ცდილობს თავი გადაირჩინოს, მაგრამ ამაოდ, იგი განწირულია და ქვიშა აუცილებლად შთანთქავს მას. მისი მიზანია საკუთარი სულიერების გადარჩენა, ფიზიკურმა სხეულმა თითქოს პიესის დაწყებამდე დიდი ხნით ადრე დაკარგა თავისი ფუნქცია, და მიუხედავად ამ განწირულობისა და დაღუპვის გარდაუვალობისა, ის მაინც იბრძვის, იბრძვის საკუთარი თავისთვის და იქვე მყოფი ქმრისთვის. ბეკეტმა სრულიად განსხვავებულ ვითარებაში მყოფი ორი ადამიანის რადიკალურად განსხვავებული გზა გვიჩვენა. ვინნი, რომელიც პიესის ფინალში ბოლომდე ჩაეფლობა მიწაში, საკუთარ სულს გადაარჩენს, ხოლო ვილი, მისი ქმარი, რომელიც კომფორტულადაა მოწყობილი იქვე მახლობლად, მიუხედავად ფიზიკური გადარჩენისა, თავის, როგორც ადამიანის არსებობას, შეწყვეტს. ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული დადგმა ამ პიესისა 1995 წელს, საფრანგეთში შედგა. მისი დამდგმელი თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი რეჟისორი პიტერ ბრუკი იყო და მთავარ როლს მსახიობი ნატაშა პარი ასრულებდა.

**"ენდშპილი"**, ანუ **"თამაშის დასასრული" (Endgame)** რომელიც ბეკეტმა დაწერა 1957 წელს თავისი მეგობრისთვის, რეჟისორ როჟე ბლენისთვის, შეგვიძლია ბეკეტის, დრამატურგიის ერთ-ერთ საკვანძო ნაწარმოებად მივიჩნიოთ. ისევ და ისევ ის ძველი და ჩვენთვის ძალიან ნაცნობი სახეები, ადამიანები, რომლებსაც აღარაფერი გააჩნიათ, ადამიანები, რომელთათვისაც სულიერება დიდი ხნის მივიწყებული ცნებაა. სივრცე და ატმოსფერო, სადაც ჩვენ ვხედავთ ძალზე ნაცნობ გარემოს - ნაგავი, სიბინძურე ფიზიკური და სულიერი, ისევ ის ძველი ურწმუნოება და სასოწარკვეთა.



ბეკეტი პესიმისტია, და "თამაშის დასასრულში" ეს პესიმიზმი უკიდურეს ზღვარს აღწევს მაშინაც, როდესაც პერსონაჟები მარტივი ხუმრობებით და არაფრის მთქმელი სიტყვებით ცდილობენ სიჩუმე დაარღვიონ. თამაში დამთავრდა და, მიუხედავად იმისა, რომ ზედაპირზე "გოდოს მოლოდინის" პერსონაჟების წამებასთან შედარებით კლოვის, ნაგის, ხამის და ნელლის უბედურება ახლოსაც ვერ მივა, მათი ქცევის და ხშირად მსუბუქი დიალოგების მიღმა უკიდურეს ტანჯვას ვხედავთ. მათი ქცევა თვითმკვლევლობის პირას მისული ადამიანის ქცევას წააგავს, ამ მდგომარეობის პიკს, როდესაც ტკივილი ფიზიკური და, რაც მთავარია, სულიერი იმდენად დიდია, რომ ადამიანი ამ ტკივილს ტკივილად აღარ აღიქვამს და აღარ ეწინააღმდეგება სურვილს საკუთარ ტანჯვას ბოლო მოუღოს საკუთარი ხელით. მაგრამ ამ უკიდურესი სასოწარკვეთის მიღმა ისევ და ისევ, სინათლე, ბეკეტისებური, უნიკალური იმედისა და რწმენის ნაპერწკალი, ის თითქმის შეუმჩნეველი წერტილი, რომელიც ეხმარება ამ განწირულ ტანჯულებს შეინარჩუნონ სიცოცხლე, შეინარჩუნონ ადამიანობა, საკუთარი თავი და, რაც მთავარია, შეინარჩუნონ ერთმანეთი. "ენდშპილში", ისე, როგორც არსად, მკაფიოა მხოლოდ ბეკეტისთვის დამახასიათებელი ნათება. იგი მაცოცხლებელ ძალას წარმოადგენს, რომელიც საოცარი ძალით გვინარჩუნებს რწმენას უკიდურეს სიბილწესა და სიბინძურეში, რომელშიც მისი პერსონაჟები და თავად ჩვენ, ადამიანები ვიმყოფებით.

სემუელ ბეკეტის დრამატურგიამ უდიდესი გავლენა მოახდინა ამერიკული ლიტერატურის მთელ რიგ ავტორებზე. "განრისხებულთა თაობის" უკლებლივ ყველა წარმომადგენელი ბეკეტს უდიდეს ავტორად აღიარებდა და ბევრი მას საკუთარი შემოქმედების გადამწყვეტ პერსონად მიიჩნევდა. ჯეკ კერუაკის, ჯონ ოსბორნის, ედვარდ ოლბის და სხვა ავტორების მიერ შექმნილი გმირები თითქოს ბეკეტის გაუცხოებული პერსონაჟების დაკონკრეტებულ და ყოფით ვერსიას წარმოადგენენ. მსგავსი თემები, მსგავსი გარემოებები, იგივე ეგზისტენცია და გამოსავლის არარსებობის მოტივები - ეს ყველაფერი ბეკეტისებური აბსურდისტული ეპოქისა და წყობის მსხვერპლთა სახეებია. სხვა განსხვავებული ჟღერადობით, შეცვლილი გარემოებებით, მაგრამ მსგავსი თემებითა და ტკივილით გაჟღენთილი ნაწარმოებები ბეკეტისებური ანტიგმირებით დასახლებულ სამყაროებს

წარმოადგენენ. "მისი ნაწარმოებები ბეკეტს, ეპოქაზე გავლენის მქონე მწერლის რეპუტაცია შესძინეს."<sup>1</sup>

ბეკეტის შემოქმედება არ შემოიფარგლება დრამატულ თეატრში ან ლიტერატურის სფეროში მოღვაწეობით. როგორც ყველა გენიოსი, რომელიც მუდმივი ძიების პროცესშია, ის ახალ ფორმებს და ტექნოლოგიებს ეძებდა.

აღსანიშნავია მისი მოღვაწეობა, როგორც რამდენიმე რადიოპიესის ავტორისა. 1957 - 1961 წლებში იგი რამდენიმე რადიოპიესას ქმნის და აქტიურ მონაწილეობას ღებულობს მათ დადგმაში. "ყველაფერი, რა ც ეცემა" (*All That Fall* (1957) , "სიტყვები და მუსიკა" (*Words and Music* (1961), "კასკანდო" (*Cascando* (1962), ბეკეტისთვის საეტაპო ნაწარმოებები იყო და მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში წარუშლელი კვალი დატოვა. თავად ბეკეტი აღნიშნავდა, რომ რადიო და რადიოპიესები საკუთარი შესაძლებლობების მინიმუსაც ვერ იყენებენ. ბეკეტი მიიჩნევდა, რომ რადიოპიესაში გაჟღერებულ ტექსტს, მუსიკას და, განსაკუთრებით ხელოვნურად შექმნილ (დადგმულ) პაუზას, საოცარი ზემოქმედების ძალა გააჩნია. რადიოპიესის დადგმისას ბეკეტი ძალიან დიდ ყურადღებას აქცევდა სიჩუმეს, პაუზებს სიტყვებს შორის და სპეციფიკური ხმის ეფექტებით შექმნილ ატმოსფეროს.

1965 წლიდან და თითქმის სიცოცხლის ბოლომდე, ბეკეტი რამდენიმე ტელეფილმზე და საავტორო კინოფილმზე მუშაობს. ბეკეტი თვლის, რომ ისევე, როგორც რადიო, ტელევიზიაც ვერ იყენებს საკუთარი შესაძლებლობების მინიმუმსაც. ტელევიზია ბეკეტისთვის იდეალურ საშუალებად იქცევა გაუცხოების ეფექტის მაქსიმალურად მიღწევისათვის. მისი ტელეფილმი "რა ... სად" (*What Where* 1983) ეგზისტენციალისტურ მონოლოგს წარმოადგენს, სადაც წყვილია დამოამონათებული რამდენიმე სახე სამყაროს უსარგებლობასა და ადამიანის ცხოვრების უაზრობაზე ლაპარაკობს. ფილმზე მუშაობისას, ბეკეტი თითოეულ გამოხედვას აქცევდა ყურადღებას, მიკრომიმიკის თითოეულ ნიუანსს, პაუზა, სიტყვა, ყოველი წვრილმანი უდიდესი დატვირთვის მქონეა. ხმის და ვიზუალური რიგის სინთეზი და პლუს ამას ტელევიზიის მეშვეობით მიღწეული გაუცხოების ეფექტი განუმეორებელ ეფექტს ქმნის. ბეკეტი თავის ინტერვიუში აღფრთოვანებას არ

<sup>1</sup> Martin Esslin, *The Theatre of The Absurd*, London. Penguin Books, 1991 გვ. 38

მაღავდა იმით, თუ რა შესაძლებლობები მიეცა კაცობრიობას ამ ტექნიკური ინოვაციის გამოყენებით ხელოვნების სფეროში. კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში მუშაობისას, ბეკეტი ყოველთვის ექსპერიმენტირებდა, ხშირად ცდილობდა დაერღვია კინოს კანონები, ცვლიდა ხედებს, ცვლიდა პაუზებს კადრებს შორის, იმისათვის, რომ ტემპორითმის ცვლილებები უფრო მკაფიო ყოფილიყო, ექსპერიმენტირებდა ხმის ეფექტებით, იმისათვის რომ საკუთარი უნიკალური სამყარო ეკრანზე გადმოეტანა.

### *ბეკეტის უკანასკნელი წლები*

ბეკეტის სიცოცხლის უკანასკნელი წლები ჩაკეტილობის და განმარტოების წლები იყო. ის ერიდებოდა საზოგადოებას, კორესპონდენტებს, მკვლევარებს. როგორც მისი თანამედროვეები აღნიშნავენ, უმეტესს დროს ბეკეტი ტელევიზორთან ატარებდა, უყურებდა მისთვის საყვარელ ფეხბურთს და რადიოში მუსიკას უსმენდა. თითქოს მანამდე დაწერილი სცენარით წარმართა მან თავისი სიცოცხლის უკანასკნელი წლები. მთელი მისი ცხოვრება ჩვენ შეგვიძლია ლაკის მონოლოგში ან კრეპის ჩანაწერებში აღმოვაჩინოთ. ბეკეტმა, თითქოს იცოდა, რითი დაამთავრებდა ის თავის ცხოვრებას. როგორც მის ნაწარმოებებში ჩვენ ხშირად თავიდანვე ძალიან კარგად ვიცით, რითი დაიწყო და რით დაამთავრდება ამბავი, ასევე ბეკეტმა, თითქოს თავიდანვე იცოდა მისი ცხოვრების დასაწყისი და დასასრულიც. უბრალოდ, მან ეს ორი წერტილი, დასაწყისისა და დასასრული, შეავსო საოცარი და განუმეორებელი წვრილმანებით, რასაც ბეკეტის ცხოვრება ჰქვია, ცხოვრება აღსავსე რწმენით, სათნოებითა და ადამიანთმოყვარეობით.

სემუელ ბეკეტი 1989 წელს, 22 დეკემბერს გარდაიცვალა პარიზში 83 წლის ასაკში მისი მეუღლის სიუზანა დეშევოს გარდაცვალებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ. ისინი მონპარნასის სასაფლაოზე ერთად არიან დაკრძალულები, საფლავის ქვის ნაცვლად კი ის ხე არის ამოსული, რომლის სიახლოვეს მისი უსაყვარლესი გმირები ბატონი გოდოს მოსვლას ელოდებიან.

## თავი პირველი

### აბსურდის, როგორც ტერმინის და ცნების, წარმოშობის საკითხისათვის

აბსურდი, როგორც ცნება და ელემენტი შემოქმედებისა, სათავეს ანტიკური კულტურის პერიოდიდან იღებს. მრავალი ავტორი თუ ფილოსოფოსი, აბსურდს, როგორც მხატვრულ ხერხს, ხშირად იყენებდა, თუმცა როგორც გამოკვეთილი მიმდინარეობა ხელოვნებაში ეს ცნება მეოცე საუკუნეში მკვიდრდება.

*აბსურდი - სიტყვის წარმომავლობიდან გამომდინარე "ყრუს პასუხს" ნიშნავს და გამოიყენება ყველა ევროპულ ენაში, როგორც უაზრობის აღმნიშვნელი.*<sup>2</sup> აბსურდი, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, ჩამოყალიბდა ანტიკურ პერიოდში და ამდღეობის და მშვენიერის ანტონიმად გვევლინებოდა. აღსანიშნავია ტერტულიანეს მიდგომა აბსურდისადმი. მან აბსურდს, როგორც ცნებას, განსაკუთრებული კუთხით შეხედა და ამ ცნებაში თეოლოგიური წახნაგი ამოიკითხა. ტერტულიანეს აზრით, აბსურდის საწყისი ღვთაებრივია და მოწყვეტილია თავისსავე ფუძეში გრძნობასა და გონებას.

აბსურდს, როგორც კატეგორიას, სამი კუთხით უნდა განვიხილავდეთ: როგორც ესთეტიკური კატეგორია, როგორც ლოგიკის აბსოლუტური უარყოფა და მეტაფიზიკურ აბსურდს, ანუ ლოგიკურის საზღვრებს მიღმა არსებულს. მეტაფიზიკური აბსურდის, როგორც ამ ცნების განსაკუთრებული წახნაგისა, ლოგიკური კატეგორიებით ახსნა და შემეცნება შეუძლებელია.

განსაკუთრებული ყურადღება გავამახვილოთ აბსურდის მიმართ ლევ შესტოვის მიდგომაზე. პირველ რიგში, იმ თვალსაზრისით, რომ მისი შეხედულება ამ ცნებაზე აბსოლუტურად მსგავსია აბსურდისტი ავტორების შემოქმედებითი კონცეფციისა.

<sup>2</sup> Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (82 т. и 4 доп) СПб. 1890 - 1907

ნაწილობრივ, შეიძლება ითქვას, შესტოვის მიდგომა ერთგვარი ფუძეა აბსურდისა, ხელოვნების ორიგინალური მიმდინარეობის სხვადასხვა დარგში. შესტოვის შეხედულებით, აბსურდისტული ტიპის ფილოსოფიური აზროვნების მუხტად მოიაზრება არა "გაკვირვება", არამედ სასოწარკვეთილების მუხტის დაბადება და მისი გაზიარება. ხოლო ყოველივე, რაც ლოგიკის სფეროს განეკუთვნება, მცდარია. *"ლოგიკა და აზროვნება, ჭეშმარიტების დამალვის ხერხებია. საჭიროა სულიერი აღმაფრენა, საჭიროა უნარი ამ ყოველივეს უარყოფისათვის, საჭიროა უარყოფა ყოველგვარი კონტროლის, რისი მეშვეობითაც ჩვენ ლოგიკა გვბორკავს. აუცილებელია აღმაფრენა, აუცილებელია გაოცება."*<sup>3</sup>

თეატრალურ ხელოვნებაში ტერმინი აბსურდი და, კერძოდ, აბსურდის თეატრი რუმინელმა კრიტიკოსმა მარტინ ესლინმა შემოიტანა და პირველად ამავე სახელწოდების წიგნში გამოკვეთა აბსურდი, როგორც მიმდინარეობა დრამატურგიასა და სასცენო ხელოვნებაში.

## *ეგ ზისტენციალიზმიდან აბსურდამდე*

მეოცე საუკუნის დასაწყისში, კერძოდ კი ოციან წლებში, საფრანგეთში უფრო და უფრო პოპულარული ხდება "პოეტური", "პრობლემური" და "ინტელექტუალური" დრამა. ყოფიერების წინააღმდეგობრიობა, სამყაროს არასრულყოფილება, კაცობრიობის, როგორც ასეთის შეუძღვარება - ეს ის მთავარი მიმართულებებია, რა პრინციპებითაც იქმნებოდა ეს ნაწარმოებები. ავტორთა გარკვეულმა ნაწილმა და, მათ შორის, დრამატურგმა ჟან ჟიროდუმ ნაწილობრივ მოახერხეს ერთგვარი წინასწარმეტყველება იმასა, თუ როგორ და რა გზით განვითარდებოდა კაცობრიობა და განსაზღვრეს იმ მიმართულებების ვექტორი, რასაც ადამიანები აირჩევდნენ მომავალში. ამ მიმდინარეობის მიმდევართა უმეტესობა, აბსტრაქტული ჰუმანიზმის კუთხიდან განიხილავდა კაცობრიობის განვითარების გზებს, მათი ნაწარმოებების

<sup>3</sup> Лев Шестов "Sola Fide" Paris YMCA PRESS 1966 გვ. 61-62

ფუძედ ძირითადად განზოგადოებული ფილოსოფიურ-ეთიკური იდეები იყო გამოყენებული და ხშირად მათი ნაწარმოებები პოეტიკურ-ფანტასმაგორიულ ფორმას ღებულობდა.

"ინტელექტუალური" დრამის ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ ავტორად ჟან-პოლ სარტრია მიჩნეული. სარტრის შემოქმედება, პირველ რიგში, მნიშვნელოვანია, როგორც მისი ფილოსოფიის და მსოფლმხედველობითი პოზიციის გამომხატველობითი საშუალება. ეს ფილოსოფიური განშტოება-მიმდინარეობა მიმართულია ძირითადად ზნეობრივი პრობლემატიკის, პიროვნების სოციალურ არსებობის და ადამიანის, როგორც ინდივიდის, პრობლემატიკის ამოკითხვისკენ. სარტრი იმდროინდელი ლიტერატურის და ფრანგული ათეისტური ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიური სკოლის სათავეში იდგა.

რეალობის აღქმის ტრაგიზმამდე დაყვანილი უიმედო მცდელობა და, ამავდროულად, ყველაფრის ეპიცენტრში ადამიანის პიროვნების ჩაყენება, პიროვნების ბედი საზოგადოებაში, რწმენა და ურწმუნოება, სიცოცხლის მიზნის დაკარგვა და მოპოვება. მთლიანობაში, ეგზისტენციალიზმისათვის დამახასიათებელია სამყაროს აღქმა, როგორც ტრაგიზმის აპოთეოზისა. ეს "კრიზისის ფილოსოფიაა", რომელსაც ძალზე კრიტიკული და საკმაოდ არაერთაზროვანი დადებითი მიდგომები და მხარეები გააჩნია. *"აუცილებელია, რომ ადამიანები საბოლოოდ ჩასწვდნენ იმას, რომ რელურად მხოლოდ რეალობა უნდა მივიჩნიოთ, რომ ოცნება, მოლოდინი და იმედი გვაძლევს საშუალებას განვიხილოთ ადამიანი, როგორც ფუჭი ზმანება, როგორც არშემდგარი იმედები, ანუ უნდა შევფასოთ ადამიანი რეალურად - უარყოფითად და არავითარ შემთხვევაში დადებითად."*<sup>4</sup> ამ ფილოსოფიური მიმდინარეობის ფუძემდებლობითი პრინციპების მიხედვით, ეგზისტენციალისტები ცდილობენ იპოვონ გამოსავალი, გამოიყვანონ ადამიანთა მოდგმა და, კერძოდ, ადამიანი-პიროვნება იმ მორალური კრიზისიდან, რომელშიც, თითქოს ბედისწერის გარდაუვალობით შევიდა კაცობრიობა. ამ კრიზისიდან გამოსავალს ეგზისტენციალისტები ეძებენ არა უკვე შექმნილი და დადგენილი სოციალური წყობილების პრინციპების შეცვლაში, არამედ ინდივიდის უნარიანობაში მოიპოვოს საკუთარი, ჭეშმარიტი ეგზისტენცია საკუთარ

<sup>4</sup> Жан-Поль Сартр "Экзистенциализм - Это Гуманизм" Москва. Прогресс. 1991 г. 71

ყოფიერებაში ყალბი და არანამდვილი, შენიღბული "მე"-ს ნგრევის გზით. ჭეშმარიტების აღქმის საფუძველში ადამიანის ბუნების ეგზისტენციალური კონცეფცია დევს - ადამიანის ყოფიერება არადეტერმინირებულად ობიექტურია და ის ადამიანის თავისუფალი ნებისა და არჩევანის მიხედვით ხდება რეალიზებული, თუმცა ამ პრობლემისადმი მიდგომა სხვადასხვა ეგზისტენციალისტებთან განსხვავებულია: მაგალითად, ათეისტური ეგზისტენციალიზმის თეორიის მიხედვით, საკვანძო ელემენტადაა მიჩნეული ფრიდრიხ ნიცშეს მტკიცება - "ღმერთი მოკვდა" და აქედან გამომდინარე, პიროვნების არსებობა აზრდაკარგულია

*"... მისი თავისუფლება, რომელიც ეწინააღმდეგება ყოველგვარ ობიექტურობას, მათ შორის დადგენილ ფასეულობებს და რომელიც ვერ პოულობს დასაყრდენს ვერც სამყაროში და ვერც ღმერთში, ინდივიდუალური თავნებობის და ინფანტილური აჟიტირების ეკვივალენტი ხდება."*<sup>5</sup>

რელიგიური ეგზისტენციალიზმის საფუძველი მსგავსია ათეისტური ეგზისტენციალიზმისა, მაგრამ რადიკალურად განსხვავებულია განვითარება საწყისი იმპულსისა - ადამიანის ყოფიერება, ანუ მისი ეგზისტენცია, მიუხედავად საკუთარი თავის შეცნობის მცდელობისა, მაინც მიუღწეველ ამოცანად რჩება, და მეტიც, ის რჩება გამოცანად, რომელსაც მისი რაციონალური ვერასდროს ამოიცნობს. ხოლო ერთადერთი გზა, საკუთარი მე-ს შეცნობის, არის შეცნობა განცდა-გაზიარების გზით. რელიგიური ეგზისტენციალისტები უარყოფენ ისეთ მიდგომას სამყაროსადმი, რომელიც ადამიანებში რწმენის დაკარგვაზე, და ყოფიერების უაზრობის მტკიცებაზეა დაფუძნებული, რაც თავისთავად სამყაროსადმი პანტრაგიკულობის მიდგომას უარყოფს *"პანტრაგიზმი, რომელიც ყოველგვარ ფასეულობას უარყოფს, რომლისთვისაც ყოველგვარი თანაგრძნობა უცხოა, რომლისთვისაც ყოველგვარი გამოსავალი ილუზიაა, საფუძველშივე ნიჰილიზმამდე მიმავალი გზაა."*<sup>6</sup>

ეგზისტენციალური ესთეტიკის საფუძველების მიხედვით, ხელოვნება სამყაროში ადამიანების ყოფას გარკვეულ ფორმა-შინაარსს უნდა ანიჭებდეს.

<sup>5</sup> Эстетика. Словарь. Москва. Политиздат. 1989 г. 407

<sup>6</sup> "Les Temps modernes" Sartre Jean-Paul "Questions de methode" Paris. 1967

პირველ რიგში, მაღალი ხელოვნება, რომელიც თავისმხრივ "მეტაფიზიკურ შიფროგრამას წარმოადგენს, რაც პირველ რიგში, ტრანსცედენტურთან ანუ ღმერთთან მაკავშირებელ ჯაჭვს წარმოადგენს."<sup>7</sup> ამიტომაც ეგზისტენციალური თეორია, ხშირად მიიჩნევა არა - ფილოსოფიურ მიმდინარეობად, არამედ როგორც მიმდინარეობა ხელოვნებაში. მაგრამ, ალბათ უფრო სწორი იქნება, მივიღოთ ეგზისტენციალიზმი, როგორც გარკვეული და კონკრეტული ფილოსოფიური მიმდინარეობის საფუძველზე შექმნილი სახელოვნებო მიმართულება. ამიტომაც ეგზისტენციალური მიმდინარეობის წარმომადგენლები, მეტწილად, გამოხატავენ თავის შეხედულებებს და მსოფლმხედველობას არა ფილოსოფიური ტრაქტატების, არამედ მხატვრული ნაწარმოებების სახით.

იმისათვის, რომ ეგზისტენციალისტებმა თავიანთი იდეური მიმართულებები დანერგონ საზოგადოებაში, თეატრალურ ხელოვნებას მიმართავენ, ვინაიდან ეს სინთეტური ხელოვნების დარგი სახვითი ხელოვნების, ლიტერატურისა თუ მუსიკის მსგავსად, ძიების პროცესში იმყოფებოდა. ჟან-სარტრი თეატრს საკუთარი იდეების გამოსახატავად "იდეალურ ტრიბუნას" უწოდებს, ამიტომაც ფილოსოფიური კუთხით დანახული, თუნდაც ყველაზე პრიმიტიული ცხოვრებისეული სიტუაცია თუ მოვლენა მისთვის დრამატული მოქმედების საფუძვლად იქცევა. სარტრს არ აკმაყოფილებს მიდგომა, რომელიც ცხოვრებისეული მოდელების და მასში მომხდარი მოვლენების არათანმიმდევრულობის მშრალი კონსტატაცია ხდება, ის ცდილობს ყოფიერება დიალექტიკური კუთხით გაანალიზოს და გამოიკვლიოს ის კანონზომიერებანი, რომლებიც თავისი არსით ამ ცხოვრების მთავარი ბიძგის წარმმართველებად მოგვევლინებიან. მისი დრამატურგიული ნაშრომები გაჟღენთილია კონფლიქტური სიტუაციებით, რომლებიც უკიდურეს პიკამდეა მიყვანილი. მისი გმირები ყოველთვის არჩევანის წინაშე დგანან და ამ არჩევანის გაკეთების პროცესი და გადაწყვეტილების მიღება ყოველთვის უკიდურესად დამაბულ დრამატიზმს ქმნის. ინტელექტუალური დრამა, რომელსაც საფუძვლად ეგზისტენციალური ფილოსოფია ედო, ეპოქის პარადოქსალურობის, აბსურდულობის და არათანმიმდევრულობის პრობლემატიკას განიხილავდა და მეტიც, ცდილობდა ეს მიდგომა საზოგადოებაში დაემკვიდრებინა,

<sup>7</sup> Karl Jaspers "Chiffren der Transzendenz" Munch 1970 (пер. Москва 1986) გვ. 785



მაგრამ რეალურად ის ცვლილებები, რომლებსაც ითხოვდნენ ავტორები საზოგადოებისაგან არ დამკვიდრდა. ის წყობილება, ის პრინციპები, ის მრწამსი, სულიერებისა და მორალის კრიზისი, რომელშიც იმყოფებოდა იმდროინდელი ომგადახდილი საზოგადოება, უცვლელი დარჩა.

ზუსტად რევოლუციურ მეოცე საუკუნეში სოციალური და ისტორიული ცვლილებების გამო, ინდივიდისა და საზოგადოების დაპირისპირებამ ახალი ტიპის აბსოლუტური ტრაგიზმის ჟღერადობა შეიძინა. ხელოვნებაში ამ კონფლიქტმა პიროვნებასა და სოციუმს შორის *"უამრავი, თავისი პოეტურობით განმსჭვალული და მკაფიოდ ჟღერადი ბუნტარული ბობოქარი მოძრაობები"*<sup>8</sup> წარმოქმნა, რათა ის მეთოდისა, რომელსაც მიმართავდნენ ეგზისტენციალისტები და ინტელექტუალური დრამის მიმდევრები, შეეცვალათ სახელოვნებო სფერო და ამ გზით მთლიანად ევროპის საზოგადოება, კრიზისში შევიდა, თავად ეგზისტენციალისტებმა ახალი გზა იპოვეს და ჩაუყარეს საფუძველი ახალ მიმდინარეობას. ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიური კონცეფცია ახალი მიმართულების იდეურ ფუძედ იქცა და სახელოვნებო სფეროში შეიქმნა იდეალური პირობები რევოლუციური გადატრიალებისთვის. მის კულმინაციურ წერტილად კი აბსურდისტული ხელოვნება იქცევა.

მიმდინარეობის წარმოქმნამ ბევრი არაერთგვაროვანი და მეტიც, საკმაოდ უარყოფითი რეზონანსი გამოიწვია საზოგადოებაში - რა არის აბსურდი ? ეს ეგზისტენციალური კულტურის განშტოებაა თუ ინკარნაცია? ან, მორიგი ახალი ბრუნე კულტურის სფეროში? იქნებ, საერთოდ, ეს უბრალოდ მორიგი ავანტურაა, მსგავსი ბევრისა, რომელიც შეიქმნა მხოლოდ იმისათვის, რომ უბრალოდ რაიმე ახალი შექმნილიყო? და მაინც, რა არის ის უნიკალური, განმასხვავებელი ნიშნები, რომლებიც ახასიათებს "აბსურდის ხელოვნებას", როგორც ასეთს და რა არის ის კონკრეტული დრამატურგიული და ლიტერატურული თავისებურებები, რომლებმაც საბოლოოდ შეცვალეს მსოფლიო სახელოვნებო მიმართულება? პირველ რიგში, აბსურდისტების "უთქმელი მანიფესტი" გარკვეულ კულტურულ ბუნტს წარმოადგენდა, ისინი თამამად ესხმოდნენ თავს იმ ტიპის ხელოვნებას, რომელსაც

<sup>8</sup> "Современный Зарубежный Театр" Москва Изд. Наука. 1969 г. 43

თავად უწოდებდნენ *"რეალიზმის გროტესკულ დაბნეულობას - საზიზღალი, ცალსახოვანი და პრიმიტიული, მდაბიოური და ვულგარული თხრობა, რომელიც დამახასიათებელია ჭკუისმსწავლელი ლიტერატურისათვის."*<sup>9</sup> ავტორები, ერთი ხელის მოსმით სპობდნენ სახელოვნებო სივრცეში არსებულ ყოველგვარ რეგლამენტს, უგულვებელყოფდნენ საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ კანონებს და არღვევდნენ ყოველგვარ ჩარჩოებს. *"მაშინერიუმით დაწესებული საზღვრების გარდა, არ არსებობს არავითარი საზღვარი, გარდა ჩემი წარმოსახვის"*<sup>10</sup>, - აღნიშნავდა დიდი დრამატურგი ეჟენ იონესკო. აბსურდისტები საოცარ ნაზავს ქმნიდნენ რეალურისა და ირეალურისას, მათ ნაწარმოებებში ძალზე რთულია გამოკვეთო რომელიმე კონკრეტული (სუფთად გამოკვეთილი) ჟანრი - ტრაგიკომედია, ტრაგიფარსი, ფსევდოდრამა, კომიკური მელოდრამა - ეს ის ძირითადი მიმართულებებია, რომელთაგანაც იქმნებოდა აბსურდისტული ხელოვნება თეატრში. *"მე ვთვლი, რომ ტრაგედია შემდეგნაირად შეიძლება განვსაზღვროთ - ხარხარი, რომელსაც წყვეტს ქვითინი, რომელიც დაგვაბრუნებს ყოველგვარი კომიკურის სათავესთან - სიკვდილზე ფიქრთან"*<sup>11</sup> - ასეთ პერიფრაზირებას უკეთებს ჟან ჟენე პიერ-კარონ ბომარშეს გამონათქვამს *"იძულებული ვხდები გავიცინო იმისათვის, რომ ტირილს ავარიდო თავი."*<sup>12</sup> თავისი ნაწარმოებებით აბსურდისტები ამტკიცებდნენ, რომ კომიკური - ტრაგიკულია, ხოლო ტრაგედია - სასაცილო. გარდა ამისა, ავტორები ცდილობდნენ, რომ საკუთარ ნაწარმოებებში ჟანრების აღრევის გარდა ხელოვნების და, კერძოდ, სასცენო ხელოვნების სხვადასხვა განშტოების ნაზავი შეექმნათ, მაგალითად, პანტომიმა, ცირკი, მიუზიკ-ჰოლი, დადაისტური პოეზია და სხვა. აბსურდისტებთან ხშირია ყველაზე პადაოქსული ნაზავები და კომპილაციები რეალურისა და წარმოსახვითისა, სიზმრისეული და ნატურალიზმამდე დაყვანილი ყოფიერებისა. სიუჟეტები აბსურდის დრამაში ხშირად მსხვრევად ხაზს, ან, თუნდაც მაქსიმალურად გაუბრალოებულ და განზრახ გამარტივებულ ფაბულას წარმოადგენს. ხშირად, სცენაზე აქტიური ქმედების და დეტექტიურად ჩახლართული სიუჟეტური სვლების ნაცვლად, სცენაზე აბსოლუტური სტატიკა და

<sup>9</sup> Martin Esslin, *The Theatre of The Absurd*, London. Penguin Books, 1991 გვ. 11

<sup>10</sup> E. Ionesco "Notes Et Contre-notes" Paris. 1959 გვ. 160

<sup>11</sup> "Современный Зарубежный Театр" Москва Изд. Наука. 1969 გვ. 145

<sup>12</sup> Пьер-Карон Бомарше "Избранные Произведения" Москва. Художественная Литература 1966. გვ. 502

უმოქმედობა სუფევს *"აგონია, სადაც რეალური ქმედება არ არსებობს"*<sup>13</sup>  
ასე უწოდებდა ამ პროცესს ეჟენ იონესკო. პერსონაჟებს ხშირად არ ესმით და არც  
უსმენენ ერთმანეთს, აბსურდისტული დრამის პერსონაჟები ხშირად  
არაკომუნიკაბელურ ერთეულებს წარმოადგენენ და მათი ტექსტი, ხანდახან,  
ერთდროულად, მაგრამ ერთმანეთისაგან ყოველგვარი კავშირის გარეშე  
წარმოითქმება, უმიზნოდ, სივრცეში - ჰაროლდ პინტერი ამ ხერხს *"მონოლოგების  
პარალელიზმს"*<sup>14</sup> უწოდებს.

აბსურდისტული ხელოვნების ერთ-ერთ ქრესტომათიულ ნაწარმოებად ალბერ  
კამიუს "სიზიფეს მითია" მიჩნეული. ეს არის ნაწარმოები, რომელშიც პირველად  
შემოქმედებით ფილოსოფიურ ნაშრომში "აბსურდის" ცნებაა აღწერილი. გარდა  
ამისა, აღსანიშნავია, რომ კამიუმ ცნება "აბსურდი" არა მარტო ფილოსოფიური  
კუთხით აღწერა, არამედ ეს ტერმინი მიუსადაგა სახელოვნებო სფეროს. სიზიფე,  
კამიუს მიხედვით, წამებულია, მან ღმერთები განარისხა და ამის გამო უსასრულო  
წამებისთვისაა განწირული. ამავდროულად, სიზიფე წარმოადგენს ტყვეს საკუთარი  
ბედისწერისა *"ღმერთები თვლიდნენ, რომ არ არსებობს სასჯელი უფრო საშინელი,  
ვიდრე გაუთავებელი კეთება იმისა, რასაც სარგებლობა არ მოაქვს და მომავლის  
იმედს სპობს."*<sup>15</sup> ზუსტად ამ მომენტზე ამახვილებს ყურადღებას კამიუ და ხსნის ამ  
სიტუაციას, როგორც უკიდურესად აბსურდულს - ერთიმრივ, სიზიფე მსხვერპლია  
ბედისწერისა, იგი განწირულია იმისთვის, რომ გაუთავებლად იშრომოს, აკეთოს  
საქმე უნაყოფოდ. ეს მდგომარეობა მისთვის სასჯელია მანამდე ჩადენილი ქმედების  
გამო. აღნიშნული სიტუაცია მისთვის ერთგვარად თავისუფალი არჩევანის შედეგს  
წარმოადგენს. გარდა ამისა, შევხედოთ სიტუაციას, როდესაც სიზიფე უკვე  
იმულებულია აკეთოს ის, რაც სასჯელად აქვს მიკუთვნებული. აქაც, კამიუს  
მიხედვით, სიზიფე ინარჩუნებს თავისუფალი ადამიანის მდგომარეობას. უბრალოდ,  
მისი ეს ქმედება იქცევა მისი ცხოვრების არსად *"მისი სულიერება, საკუთარ  
ბედისწერაზე მაღლა დგება."*<sup>16</sup> თავისუფალი ადამიანის არჩევანი, გადაწყვეტილების  
დამოუკიდებლად მიღება - ეს არის ის მთავარი, რაზეც კამიუ ამახვილებს

<sup>13</sup> "Современная Драматургия" Б. Емельянов "Театр Абсурдной Действительности" 1987 г. 138

<sup>14</sup> "Современный Зарубежный Театр" Москва Изд. Наука. 1969 г. 140

<sup>15</sup> Альбер Камю "Миф О Сизифе" Москва. Радуга. 1990 г. 11

<sup>16</sup> Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 г. 107

ყურადღებას. სიზიფეს მდგომარეობის აბსურდულობა ისაა, რომ იგი აბსოლუტურად თავისუფალია თავის არჩევანში, და ის, რასაც სიზიფე ყოველდღე აკეთებს, არ კარგავს მისთვის აქტუალობას, მისი შემართება და მიზანდასახულობა არ კლებულობს, მიუხედავად იმისა, რომ ქვის მთაზე გორება აბსოლუტურად უსარგებლო საქმეა და მიუღწეველ მიზანს წარმოადგენს. კამიუ მიგვითითებს იმაზე, რომ ფუჭი და აბსოლუტურად უაზრო საქმის კეთება ხდება ადამიანის უზენაესი ამოცანა და მისი ცხოვრების არსად ყალიბდება, ეს ერთგვარად კამიუსებური მიდგომაა ადამიანის პარადოქსული ცხოვრებისადმი. პარადოქსული მდგომარეობა, რომელშიც სიზიფე იმყოფება, ერთგვარი მოდელია ადამიანის სიცოცხლისა.

ჩვენ ვიცით დასაწყისი (დაბადება) და დასასრული (სიკვდილი) დანარჩენი კი (ადამიანის სიცოცხლე), სიზიფეს შრომას წარმოადგენს, ადამიანი, მაშინ აღწევს თავისუფლებისა და სიდიდის უზენაეს პიკს, როდესაც, მისთვის ის საქმე, რომელიც აბსოლუტურად უაზრო და შეუსრულებელია, იქცევა მისი ცხოვრების არსად და ეს პარადოქსული მდგომარეობა იძენს უდიდეს მნიშვნელობას, კამიუს მიხედვით, ზუსტად ასახავს ადამიანის ყოფის აბსურდულობას დაბადებიდან სიკვდილამდე. *"სიზიფე აბსურდის გმირია, მთელი თავისი ვნებებით და საკუთარი წამებულობით. ღმერთების უარყოფა, სიკვდილის სიძულვილი, სიცოცხლის წყურვილი, უსაზღვრო წამების ფასად უჯდებოდა, ვინაიდან ადამიანი იძულებული ხდება აკეთოს საქმე, რომელსაც ბოლო არ უჩანს."*<sup>17</sup>

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მოთხოვნილება "აბსურდისტული მიდგომის" ჩნდება მაშინ, როცა კაცობრიობა და, კერძოდ ადამიანი, ყოფიერების კრიზისში იმყოფება *"აბსურდი იბადება ადამიანის გონებისა და სამყაროს აზრდაკარგული დუმილის შედეგად."*<sup>18</sup> აბსურდი არის არა ფორმა, არამედ უფრო მეტად სიმპტომის ხასიათს ატარებს. იგი გვიჩვენებს, თუ რა მდგომარეობაში იმყოფება ადამიანი და მისი თანამედროვე სოციალური. ალბათ, სწორედ მეოცე საუკუნე და, კერძოდ მეორე ნახევარი, მთელი თავისი პარადოქსული ცვლილებებით გახდა ყველაზე ნოყიერი ნიადაგი იმისათვის, რომ ამ თეორიამ მიმდინარეობის ხასიათი მიიღო. ნოვაციებმა მეცნიერებაში, ეკონომიკასა და თეოლოგიაში, სპორტში, მედიცინასა თუ

<sup>17</sup> Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 г. 107

<sup>18</sup> Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 г. 47

კულტურაში, რევოლუცია მოახდინა ადამიანის ცნობიერება, სამყაროსთან მის მიმართებაში და, რა თქმა უნდა, ცნებებმა - ადამიანი, სამყარო და სოციუმი, განსხვავებული ჟღერადობა შეიძინეს. ყველაფერი იცვლებოდა, იცვლებოდა ადამიანის აზროვნება, იცვლებოდა მისი ყოფა და მიდგომა ცხოვრებისადმი. მეოცე საუკუნის ადამიანი რევოლუციურ სტადიაში შევიდა - მისი გონება იცვლებოდა ელვის სისწრაფით. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდი გაჟღენთილი იყო სასოწარკვეთითა და უიმედობით. დაქცეული ეკონომიკა, აბსოლუტური სტაგნაცია და რწმენადაკარგული ადამიანები - ეს, ალბათ, იმ დროის ყველაზე დამახასიათებელი ნიშნებია. სწორედ ეს ყოფიერების პარადოქსი, ეს ზოგადი მისწრაფება ადამიანის თვითგანადგურებისადმი, სიცოცხლის, როგორც უაზრო დაბერების პროცესის უფრო უაზროდ და უმიზნოდ ქცევის ტენდენციები, რომელიც ასე მტკივნეულად და აქტუალურად გაჟღერდა მეოცე საუკუნის მსოფლიოში, იქცა ბიძგად იმისათვის რომ აბსურდს, როგორც მიმდინარეობას, საბოლოო ფორმა მიეღო. პარადოქსული ჩარჩოები, აბსურდულობა და ამოება სიცოცხლისა, ცხოვრებიდან პირდაპირ ნაწარმოებებში გადმოდის. ავტორები იყენებდნენ უჩვეულო ფორმებს, აზრდაკარგულ სიუჟეტებს, ფაბულას მოქმედების გარეშე, დამახინჯებულ და აბსტრაგირებულ სახეებს. აბსურდისტული ნაწარმოებების ანალიზის დროს ვაწყდებით პარადოქსული მდგომარეობას, სადაც ყველანაირად უგულვებელყოფილია ლოგიკა, აზროვნება და, საერთოდ, ყოველივე რაციონალური და გამართული შეცვლილია აბსტრაქტული შთაბეჭდილებებითა და განწყობებით.

*"ყოველივე უმიზეზოდაა გაჩენილი, სისუსტეში ვითარდება და მისი სიკვდილი შემთხვევითია. უაზროა ის, რომ გავჩნდით, უაზროა, რომ ვკვდებით"<sup>19</sup> - ალბერ კამიუს ეს ფრაზა ერთგვარი გასაღებია და შეიძლება ითქვას, გარკვეულწილად, მოდელია იმ ალოგიკურობისა, რომელზეც დაფუძნებულია აბსურდისტული ფილოსოფია და ნაწარმოებები. სამყაროს წინაშე უსუსურობის შეგრძნება, თავად სამყაროს პარადოქსულობა და ქაოსი, რომელიც ლაიტმოტივად მიყვება ჩვენს შედარებით მშვიდ და მოვლენებით ნაკლებად დატვირთულ ყოველდღიურობას, ეს ის თემატიკაა, რაზედაც წერდნენ აბსურდისტები.*

---

<sup>19</sup> Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 г. 37

## ანტითეატრი, ანტიდრამა, აბსურდი

ვინაიდან მეოცე საუკუნის "თანამედროვე თეატრის დამაარსებლებს" მიაჩნდათ, რომ ადამიანის ყოფიერება ირაციონალურია და პარადოქსული, შესაბამისად, ამ თეორიის პროეცირება მოახდინეს თავიანთ შემოქმედებაში. ანტითეატრის თეორიის მიმდევრებმა და ანტიდრამატურგის ავტორებმა უარყვეს, იმ დროისთვის, ჩამოყალიბებული დრამატურგიული კანონები და პრინციპები, კერძოდ კი, საკუთარი შემოქმედებიდან მოკვეთეს ის ტრადიციული ხერხები და მიდგომა, რომლებიც ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობაზე და ნატურალიზმზე იყო დაფუძნებული, უარყოფილ იქნა მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი ერთიან სტრუქტურაში, სიუჟეტისა და ქმედების ერთიანობა-ლოგიკურობა - დრამატურგიული ნაწარმოების მთლიან კონსტრუქციაში შეიცვალა ალეგორიებით და ბუფონადისთვის დამახასიათებელი ხერხებით - ხასიათების გამოკვეთილობა კონკრეტულობისგან აბსტრაგირებული პერსონებით შეიცვალა. სახე იცვალა ნაწარმოებების სტრუქტურამ, ამ ნაწარმოებების კითხვა-ამოკითხვის მიდგომა და მეთოდის მთლიანად გარდაიქმნა. ერთ-ერთ ხშირად გამოყენებად ხერხს, რომელსაც მიმართავენ აბსურდისტები, *"ქაოსის მეშვეობით წარმოქმნილი შეუსაბამობათა ჯაჭვი"*<sup>20</sup> ეწოდება, რომელიც ევროპულ დრამატურგიაში გამოკვეთილად ალფრედ ჟარისთან შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ. თავისი ბუნტარული იდეები, რომლებიც თანამედროვეობას უსწრებდნენ, ჟარიმ გამოიყენა და მთავარ პრინციპად აიღო თავის პიესაში "მეფე უბიუ". ეს პრინციპი, სადაც შეუსაბამობათა ჯაჭვი იკვრება და ერთიან ხაზად ყალიბდება გონივრული და კონკრეტული, თუმცა მეტწილად ზედაპირული ლოგიკურობის გზით, საფუძვლად დაედო ეჟენ იონესკოს ადრინდელ პიესებს. და ვინაიდან ზედაპირულად მაინც - *"რადაც სახის ლოგიკას ეს შეუსაბამობათა ჯაჭვი ინარჩუნებს, მაშასადამე, პერსონაჟებისთვისაც ეს ხაზი დამაჯერებელი ხდება და თითოეული ხაზი რადაც კონკრეტულ ლოგიკას ეყრდნობა."*<sup>21</sup> ეჟენ იონესკოს მიაჩნდა, რომ *"თეატრი მაქსიმალურ ჰიპერბოლიზებას*

<sup>20</sup> Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 г. 57

<sup>21</sup> "Современный Зарубежный Театр" Москва Изд. Наука. 1969 г. 133

უნდა ახდენდეს მისთვის მინიჭებულ პირობითობაში და ამავდროულად, უნდა აჩენდეს "ყოფითობის ფანტასტიურ შრეს."<sup>22</sup>

ფაქტია ის, რომ აბსურდისტული დრამატურგიის (ანტითეატრის) ნაწარმოებები მიეკუთვნება რადიკალურად განსხვავებულ დრამატურგიულ სკოლას, აქედან გამომდინარე, საკამათოა იმის მტკიცება, რომ ეს ნაწარმოებები კლასიკური დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი თვისებებით და კრიტერიუმებით უნდა იქნას განხილული და შეფასებული. აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ის გარემოება, რომ ტრადიციული და დაკანონებული საფუძვლების უარყოფა ამ მიმდინარეობის მიმდევრების თვითმიზნად არ უნდა მივიჩნიოთ. მთელი რიგი განზრახ ჩადენილი დრამატურგიული და ლიტერატურული "შეცდომები", და გარდა ამისა თეატრალური კანონების დარღვევა, მხოლოდ დრამატურგიულ ხერხად უნდა ვაღიაროთ. მეტიც, აღსანიშნავია, რომ უმეტესობა აბსურდისტული დრამატურგიული ნაშრომებისა კლასიკური პრინციპითაა აწყობილი. ნაწარმოებების ანალიზისას, უმეტესწილად, საკმაოდ მკაფიოდ შეგვიძლია გამოვკვეთოთ კლასიკური სტრუქტურა - ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, განვითარება, კულმინაცია, კვანძის გახსნა და ფინალი. ამ მხრივ საკამათოა მსჯელობა, მიეკუთვნება თუ არა აბსურდისტული დრამატურგია დრამატურგიის ჟანრს, თუ მას მხოლოდ სასცენო ტექსტები (ტექსტები თეატრისთვის) შეიძლება ვუწოდოთ.

ნათელია, რომ კლასიკურ დრამატურგიაში ცნება დიალოგი უზენაესია და დრამატურგიული მასალის განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენს. კლასიკურ დრამატურგიაში დიალოგი, ქმედება არ შეიძლება ამოიწუროს, გაწყდეს, შეწყდეს მხოლოდ იმიტომ, რომ სათქმელი და გასაკეთებელიც აღარაფერია, მაგრამ არა აბსურდისტებთან და არა ანტიპიესაში. ამ ტიპის "არაკლასიკურ" და "არადრამატურგიულ" მიდგომას თავად ბეკეტი უსვამს ხაზს. ის თავისი პერსონაჟების სიტყვებით გვეუბნება - **"აღარაფერი მაქვს სათქმელი... არაფერი არ ხდება... არავინ მოდის, არავინ მიდის... რა ვქნათ?"** აქ ბეკეტი მიმართავს უნიკალურ და მხოლოდ აბსურდისტული დრამატურგიისთვის დამახასიათებელ ხერხს - ის სცენაზე სამარისებურ დუმილს ქმნის. ეს დუმილი, პაუზები და უბრალოდ

<sup>22</sup> "История Зарубежной Литературы" Москва. Изд. Моск. Университета 1978 г. 67

მოლოდინით გამოწვეული სიჩუმე დიალოგის ეკვივალენტი ხდება, ის დიალოგის ტოლია და ამ შემთხვევაში, ხშირად სიტყვებზე ბევრად უფრო მეტყველია. თავის მხრივ, უძვირფასეს სცენურ დროს, რომელიც წესით ქმედების განვითარებას და სიუჟეტურ ცვლილებებს უნდა ეკუთვნოდეს, ბეკეტი ოსტატურად ანაწილებს ტექსტსა და პაუზა-დუმბლს, მოქმედებასა და უმოქმედობას შორის. თავის მხრივ, როგორც დრამატურგი, ის უკვე გვთავაზობს აბსოლუტურად აბსურდულ სიტუაციას - იმის მაგივრად, რომ სცენაზე რამე ხდებოდეს და ვითარდებოდეს, ის აბსოლუტურ ტექსტობრივ, სიუჟეტურ და ქმედით სტაგნაციას გვთავაზობს. ამ მხრივ, შეიძლება ითქვას, რომ *"ბეკეტის ეს პიესა ზედმეტად ნატურალისტურია დრამატული ნაწარმოებისათვის. ცხოვრებაში ჩვენ ხშირად "გკლავთ დროს", სცენაზე კი დროის უკმარისობა "გვკლავს ჩვენ."*<sup>23</sup> კლასიკურ დრამატურგიაში ჩვენ ვხედავთ მოვლენების თანმიმდევრულ განვითარებას, აბსურდისტებთან და, კერძოდ ბეკეტთან, კი ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ არ ვითარდება არაფერი, როგორ ხდება არაფერი, მოლოდინის გარდა, მაგრამ ამ მოლოდინშიც არაფერი ხდება. კლასიკურ დრამატურგიაში უმნიშვნელო და უაზრო ფრაზები, შეიძლება ძალიან მნიშვნელოვანი დიალოგის მცირე და უმნიშვნელო ჩანართად მოგვევლინოს, "გოდოს მოლოდინში" კი ეს უაზრო, უადგილო და უმინაარსო რეპლიკები დიალოგის მთავარ პრინციპად იქცევა. მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეული სიმპტომები რადიკალურად განსხვავდება და ეწინააღმდეგება კლასიკურ დრამატურგიულ პრინციპებს, არსებითად ის ფუძეები და დრამატურგიული კანონები მაქსიმალურად შენარჩუნებულია არა ზედაპირზე, არამედ ღრმა, არსებით შრეებში. გამოკვეთილია პერსონაჟების ქმედითი ხაზები, მათი კონფლიქტური ამოცანები. აღსანიშნავია მთავარი კონფლიქტის შექმნისა და მისი განვითარების პრინციპებიც. მთავარი კონფლიქტი აბსურდისტულ დრამატურგიაში არა მარტო სიტუაციურ ხასიათს ატარებს, ხშირად ეს მსოფლმხედველობითი პოზიციების დაჯახებაა, რომელიც არა ყოფით და სოცილურ უთანხმოებაშია, არამედ ის ფილოსოფიურ რანგშია აყვანილი. პერსონაჟებისთვის ყოფითი პრობლემები უცხო არაა, მათ ჩვეულებრივ სცივათ, შიათ, ისინი ზრუნავენ ჭერზე და ოცნებობენ მშვიდ ძილზე. ერთი შეხედვით მათ, აწუხებთ იგივე, რაც ყველა მოკვდავს და ხშირად მთელი მათი წინააღმდეგობები და კონფლიქტი ამ პრობლემების ირგვლივია. ვინ

<sup>23</sup> Eric Bentley "The Life Of Drama" New York. Atheneum 1967 გვ. 95



არის გოდო თუ არა ის, ვინც ვლადიმირსა და ესტრაგონს დააპურებს, დააძინებს და გადაწყვეტს მათ პრობლემებს, ჰაროლდ პინტერის დეივისს კი, არაფერი სჭირდება, თუ არა, მშვიდი თავშესაფარი, მაგრამ აბსურდისტებთან მთელი ეს თემატიკა, ფილოსოფიურ და ზოგადსაკაცობრიო ჟღერადობას იძენს. ავტორებს გამოჰყავთ ჩვენგან არაფრით განსხვავებული პერსონაჟები, და ხშირად ისინი ყოველ ჩვენგანზე ბევრად უფრო მარტივები არიან, მათთვის ყოველი მცირე გამარჯვება თუ მარცხი, რომლებიც მათ პატარა სცენური სივრცით განსაზღვრულ სამყაროში ხდება არის მსოფლიო და ზოგადსაკაცობრიო მოვლენების მიკრო ვერსია. ჩვენ ვხედავთ, რომ ბატონი გოდოს მოსვლა ადამიანთა მოდგმის შველის და გადარჩენის ტოლფასია, დეივისი კი, ამ პატარა ჩაკეტილ სივრცეში ცდილობს დაანგრიოს ის კედელი, რომელიც ადამიანებმა ააშენეს საკუთარი სულის იზოლირებისთვის. ამგვარად, აბსურდისტებთან ისე, როგორც სხვა არავისთან, ყოფა, რომელშიც ცხოვრობენ პერსონაჟები სცდება მარტივ და ცხოვრებისეულ ფარგლებს. უბრალო, ადამიანური პრობლემები იმდენად განზოგადებულია და აბსტრაგირებული, რომ ზოგადსაკაცობრიო ჟღერადობას იძენენ. *"აბსურდის თეატრის მიზანი და დანიშნულება არც ისაა, რომ გადმოგვეს ინფორმაცია და არც ის, რომ რამე კონკრეტული პრობლემა დააყენოს ჩვენ წინაშე. აბსურდის თეატრი არ განიხილავს რაიმე სახის იდეოლოგიურ პოზიციებს, იგი არც მოვლენათა კონსტატაცია ახდენს და არც მათ სავარაუდო განვითარებას."*<sup>24</sup> ფაქტია, რომ ამ მიმდინარეობამ უდიდესი ადგილი დაიკავა მსოფლიო თეატრალურ სივრცეში და ამის დასტურია აბსურდისტული ნაწარმოებების ძალიან ფართო სპექტრი. აბსურდის (ანტიდრამის) ნაწარმოებებმა დრამატურგიის ხელოვნებას განსხვავებული მიმართულების უნიკალური ლიტერატურულ-დრამატურგიული ტექნოლოგიები და ფორმები შემატა. *"და ბოლოს და ბოლოს რა არის ანტიდრამატურგია? ეს ის ზღვარია, სადაც დრამა საკუთარ თავს აუქმებს, როგორც ამაზე თვითონ სათაური მეტყველებს?"*<sup>25</sup> - ნამდვილად, ანტითეატრი და ანტიდრამა ეს თეატრის უარყოფაა, იმ თეატრის, რომლისთვისაც რეალობა და ყველაფერი, რაც რეალურობის და ნატურალურობის სფეროს ეხება ფუძემდებლურ პრინციპს წარმოადგენს. მოვლენათა კანონზომიერი განვითარება, რეალობის ასახვა, როგორც ასეთის, ბუნებრივი და ადეკვატური

<sup>24</sup> Martin Esslin, *The Theatre of The Absurd*, London. Penguin Books, 1991 გვ. 253

<sup>25</sup> Eric Bentley *"The Life Of Drama"* New York. Atheneum 1967 გვ. 94

რეაგირება მოვლენებზე, ამ ყველაფერს ანტიდრამატურგიის ავტორები უარყოფდნენ, ჰაროლდ პინტერი კი ამას "სამზარეულოს ნიჟარის სკოლას" უწოდებს. დრამატურგ ანტონ ჩეხოვის ფრაზას: "ღმერთმა შემქმნა ცხელი სისხლისაგან და ნერვებისაგან, და ეს ასეა! და თუკი ორგანული ქსოვილი სიცოცხლისუნარიანია, ის ყოველგვარ გაღიზიანებაზე უნდა რეაგირებდეს. და მე ვრეაგირებ კიდეც! ტკივილზე, ყივილით და ცრემლებით ვპასუხობ, შეურაცხყოფაზე - აფორიაქებით, სიბილწეზე - ზიზღით. ჩემი აზრით, ეს ისაა, რასაც ცხოვრება ეწოდება!"<sup>26</sup> ეჟენ იონესკო პასუხობს "ადამიანი, პიროვნება კი არა, არამედ უაზრო საქციელების კრებულაა, რომლებსაც ის ასრულებს მტკიცე თავდაჯერებით, რომ ეს აუცილებელია, სინამდვილეში კი ეს ქმედებები ალოგიკურია და აბსურდული."<sup>27</sup>

აბსურდისტები თითქოს გვთავაზობენ უნიკალურ მსოფლმხედველობით მოდელს: "არაფერს აზრი არ აქვს, ვინაიდან ყოფა, სამყარო, ცხოვრება აზრგამოცლილია"<sup>28</sup> - აბსურდის თეატრის პერსონაჟები მშვიდები თუ აფორიაქებულები, თავიდანვე შეგუებულნი არიან ამ აზრს. თავიდანვე, ჩნდებიან თუ არა ისინი სასცენო სივრცეში, თან იყოლებენ უზარმაზარ შლეიფს სასოწარკვეთისა და უიმედობის - "ადამიანები საფლავების პირას ვიბადებით" სემუელ ბეკეტის - ეს სიტყვები, აბსურდისტების პერსონაჟების დევიზია, მათი მსოფლმხედველობა და მრწამსი. ისინი, ისევე როგორც მათი ინდივიდუალური სამყარო და გარდა ამისა, მთელი სამყარო მათ ირგვლივ, მანიფესტად გვიცხადებენ ამას, თითქოს ცდილობენ, რომ უკანასკნელი იმედი ჩაკლან ჩვენში, მაყურებელში. რეაქცია კი სხვადასხვაა - დაწყებული გაუგებარი და გაუაზრებელი სასოწარკვეთით, დამთავრებული ჰომერული ხახრარით, რომელიც იბადება ყველაზე დრამატულად დამაბული სცენის დროს - ეს ხდება სცენაზე და ეს ხდება დარბაზში, მაყურებელში.

ყოველგვარი ადეკვატური რეაქცია, რაც შეიძლება გააჩნდეს ნორმალურ და არაფრით გამორჩეულ ადამიანს, აბსურდის თეორიას ეწინააღმდეგება, ვინაიდან ალოგიკურია და პარადოქსულია სამყარო. პერსონაჟების რეაქციებიც და მათი ქმედებაც ხშირად, ამ პარადოქსის ლოგიკას ექვემდებარება - ის პარადოქსულია, ირაციონალურია და ალოგიკური.

<sup>26</sup> А.П. Чехов "Палата № 6" Москва. Художественная Литература 1968 г. 19

<sup>27</sup> "Современный Зарубежный Театр" Москва. Наука. 1969 г. 15

<sup>28</sup> Жан-Поль Сартр "Тошнота" Москва. АСТ Москва 2010 г. 79

*"აბსურდის თეატრი თანამედროვე ავანგარდიზმის ტიპური განსახიერებაა. თანამედროვე ავანგარდის ყველა დრამატურგიული ნაწარმოების მიზანი არის პროტესტი ადამიანის უიმედო მდგომარეობის წინააღმდეგ და ებრძვის იმ ძალადობას, რომლითაც პიროვნებას საზოგადოება ბორკავს. ეს პროტესტი პარადოქსის მეთოდით გამოიხატება."<sup>29</sup>*

ორივე საწინააღმდეგო მტკიცებულება, "აბსურდი შემგუებლობის ფილოსოფიაა" და ის, რომ "აბსურდი შებრძოლება პიროვნებასა და ყოფიერებას შორის", მართებულად უნდა მივიჩნიოთ და ამ ორი ურთიერთგამომრიცხავი (პარადოქსალურ-აბსურდული) პოზიციის შეჯამებისას, ვღებულობთ შემდეგ რამეს - ერთი მხრივ, შებრძოლება და აქტიური მცდელობა რაიმეს ცვლილებისა აბსურდისტული თეატრის თეორიას ეწინააღმდეგება, მაგრამ მეორე მხრივ, ეს გადაჭარბებული უმოქმედობა და ყველანაირი ქმედების უარყოფა, თავად ქმედების უკიდურეს ფორმად შეიძლება მივიჩნიოთ. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ აბსურდისტული თეატრის მოდელი, ის პრინციპი, რომელზეც ეწყობა აბსურდისტული ანტიპიესები, მეტწილად ცხოვრებისეული მოდელების ანარეკლია მის უკიდურეს მხატვრულ ფორმაში და *"ადამიანი ირაციონალურის პირისპირ აღმოჩნდება, მაგრამ მას უჩნდება დაუოკებელი სურვილი, იყოს ბედნიერი და სამყაროს გონიერებას ჩასწვდეს. აბსურდი ჩნდება მაშინ, როდესაც ეს ადამიანური სურვილი სამყაროს მდუმარე უაზრობას ეჯახება."*<sup>30</sup>

## *აბსურდი და სცენური კათარზისი*

ნუთუ მსოფლიო დრამატურგიის მთელი რიგი შედეგების იმისთვის არის განკუთვნილი, რომ ადამიანმა სასოწარკვეთილებითა და უიმედობით აღსავსე ცხოვრება, კიდევ უფრო მუქ ფერებში დაგვანახვოს? ჩვენ ვუყურებთ წარმოდგენას, ვკითხულობთ ტრაქტატს, თუ ვუსმენთ რადიოპიესას ეს სიბნელე უფრო და უფრო

<sup>29</sup> G. E. Wellwarth "The Theatre Of Protest And Paradox" N.Y. 1964 გვ. 27

<sup>30</sup> Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 გვ. 47

გვითრევს. ჩვენ ვპოულობთ ამ სიბნელეს საკუთარ თავში და ჩვენ ირგვლივ, ეს წყვილდში ჩავლულობა გარდაუვალი პროცესია, რომელიც აბსურდის ავტორებისთვის წარმოადგენს სცენისა და მაყურებლის ურთიერთობის მეთოდს. ამ შემთხვევაში მაყურებელი გადის ამ გზას და როგორც რეზულტატს ისევ სიბნელეს ვეხვდებით. ორი წერტილის, დასაწყისისა და დასასრულის, დაკავშირება ერთმანეთთან, ერთგვარ ჯადოწრეს წარმოადგენს, რომელშიც ვიმყოფებით ჩვენ. ეს ის წრეა, რომელზეც დადის ადამიანი გამოსავლის ძიებაში და ხშირად მაინც ვერ პოულობს მას. ამ დროს აბსურდისტების ამოცანას არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს მკითხველსა თუ მაყურებელზე რაიმე სახით ზეგავლენის მოხდენა. აბსურდისტები არ ცდილობენ, გამოიწვიონ ჩვენში პროტესტის გრძობა და შემდგომი აქტიური ქმედების სურვილი - ისინი არც იმედის გაჩენას არც რწმენის დანერგვას ცდილობენ მაყურებელში - პირიქით, ისინი ყველანაირად ცდილობენ, ჩვენ (მაყურებელსა თუ მკითხველს) საკუთარი შინაგანი სამყაროს ყველაზე ღრმა და ბნელ უფსკრულში ჩაგვძირონ, დაგვანახვონ ჩვენი ცხოვრების და ყოფის ყველაზე ბნელი მხარეები, ხოლო კათარზისი, განწმენდა ამ სიბნელისაგან სპექტაკლის ნახვის შედეგი უნდა იყოს. ამ მხრივ უხილავი კავშირი სცენასა და დარბაზს შორის, ურთიერთქმედება მაყურებელსა და პერსონაჟებთან, შოკურ თერაპიას ჰგავს - იმისათვის რომ დავინახოთ და შემდგომ მოვიპოვოთ საკუთარ თავში ნათელი, დიდი ხნის "სიბნელეში მოხეტიალეობად" უნდა ვიქცეთ. წამება და მცირეოდენი სიხარული, ტანჯვა და სიხალასე პერსონაჟებთან ერთად უნდა გავიაროთ, იმისათვის, რომ ოდესმე მოხდეს ამ ჯადოწრის გარღვევა.

კათარზისის მისაღწევად ავტორები სხვადასხვა გზას მიმართავენ - მაყურებელი ხედავს ჩვენი დროის ორ წამებულს ("გოდოს მოლოდინის" ვლადიმირსა და ესტრაგონს), რომლებმაც გააზრებულად განვლეს თავიანთი გზა, გზა გააზრებიდან, ქმედებისაკენ და შემდგომ გოდოს მოლოდინისაკენ. მაგრამ ჩვენ ამ პერსონაჟებს აღარ აღვიქვამთ განზოგადებულ და აბსტრაქტულ ზეადამიანებად, არამედ მათში ჩვეულებრივ მოკვდავებს ვხედავთ, რომლებსაც ყოველი ჩვენგანისთვის ძალიან ახლო და ნაცნობი ცხოვრება გააჩნია და რეზულტატად ვღებულობთ აბსოლუტურ იდენტიფიცირებას მათთან. ბეკეტი ჰიპერბოლიზებულად გვიხატავს სამყარო-ჭაობს, სადაც ერთადერთი სიცოცხლის სიმბოლო (ხე) დიდი ხნის მკვდარია და

სადაც ერთადერთი ემოცია, ტკივილი და სინანულია. ამ შემთხვევაში, ბეკეტის სამიზნე არა ჩვენი გონება, არამედ ჩვენი ემოციური სამყაროა. დიალოგები, პაუზები, ზედმიწევნით აღწერილი მიზანსცენები ერთადერთ რამეს ემსახურება - ატკინოს ჩვენს სულს, რათა ამის შემდეგ შვება ვიგრძნოთ. *"ბეკეტის სიღრმისეული პესიმიზმი, მიუხედავად ყველაფრისა, კაცობრიობისადმი იმდენად უსაზღვრო სიყვარულს შეიცავს, რომ მხოლოდ და მხოლოდ იზრდება ამაზრზენობისა და სასოწარკვეთის წყვდიადში ჩაღრმავებისას და როდესაც სასოწარკვეთა უკიდევანო ხდება, თანაგრძნობას და სიბრალულს საზღვარი არ აქვს."*<sup>31</sup>

განსხვავებული გზა გააჩნია იონესკოს ან მროჟეკს. მათი პერსონაჟები, უფრო მეტად ეგრეთ წოდებულ "ნიღბებს" წარმოადგენენ, მათ პერსონაჟებს მხოლოდ ის თვისებები გააჩნიათ, რაც ხელს უწყობს იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის გამოხატვას და რეალიზებას. თუკი ბეკეტთან ხშირად აბსურდულობასთან პარალელურად აბსოლუტურ ნატურალიზმს ვხედავთ, ამ შემთხვევაში სურათი ფილიგრანულად დამუშავებულია და აბსოლუტურ ესთეტიკურ სიზუსტემდეა მიყვანილი. ეს ავტორები არა ჩვენს ემოციას, არამედ ჩვენს გონებას მიმართავენ. მათი პიესები უფრო მეტად წინასწარმეტყველებას წარმოადგენენ. ეს ერთგვარი გაფრთხილებაა - ჩვენ შესაძლოა, ბაზუა და შვილიშვილის მსგავსად, ბრბოდ ვიქცეთ ან მარტორქების ჯოგად, თუკი არ მოხდა ჩვენი არსებობისა და ქცევის გაანალიზება, ხოლო შემდგომ ყოფიერების შეცვლა. ჩვენ გვეძლევა დრო, გავყვეთ სიუჟეტურ ხაზს, მოვლენების თანმიმდევრულ განვითარებას და, რაც მთავარია, ავტორები გვაძიულებენ, გავთიშოთ დროებით ჩვენი ემოცია და ცივი გონებით დავფიქრდეთ და გავანალიზოთ მომხდარი, გავიაზროთ მოვლენების სავარაუდო განვითარება სპექტაკლის დროს და მაშინაც კი, როდესაც თეატრიდან გავალთ. ეს აბსურდისთვის დამახასიათებელი უნიკალური თვისებაა - აბსურდისტები, თითქოს გვკარნახობენ, არა მხოლოდ მხატვრული სახეების გზით, არამედ პირდაპირ, რომ ჩვენ მათი პერსონაჟების მსგავსნი ვართ, უბრალო, თითქოს არაფრით გამორჩეული ადამიანები, რომლებსაც კაცობრიობის სტაგნაციიდან გამოყვანის მისია აკისრიათ.

<sup>31</sup> Michael Worek "A Century Of Prize Winners" Ontario. Firefly Books 2010 გვ. 51

*"მაყურებელმა უნდა აღიქვას ის, რასაც ხედავს სცენაზე, მუდმივად აკავშირდებდეს განვლილს აზრობრივად და მხოლოდ შემდეგ მას შეეძლება, ჩასწვდეს ავტორის ჩანაფიქრს."<sup>32</sup>*

კათარზისი აბსურდისტული ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე ნიშანდობლივი ელემენტია, აქ ის ცნობილი ცნება, რომ მაყურებელი თეატრიდან განსხვავებულ ადამიანად უნდა გავიდეს, აბსოლუტამდია აყვანილი. არავითარი ზეგავლენა, არავითარი მორალის წაკითხვა სცენიდან, მხოლოდ უცნაური და ჩვენთვის გაუგებრად მიმზიდველი სახეები, მომაჯადოებელი ატმოსფერო, გრძნობათა და ემოციების კონტრასტული ცვლილებები და ბოლოს აბსოლუტურად გაუგებარი და აუწერელი შინაგანი სიმსუბუქე და შვება - ეს აბსურდისტული კათარზისია.

## **თავი მეორე**

### **"გოდოს მოლოდინის" სცენური ინტერპრეტაციები**

გამოქვეყნებიდან (1952 წელი) პიესა "გოდოს მოლოდინში" ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ სადადგმო მასალად იქცა და დღეისათვის რამდენიმე ასეული სასცენო ვერსია, დადგმა თუ ინტერპრეტაცია არსებობს. განურჩევლად, სოციალური თავისებურებების თუ მაყურებლის მოთხოვნილებებისა, "გოდოს მოლოდინში" წარმატებით იდგმება სხვადასხვა ფორმით, სხვადასხვა ჟანრში, სხვადასხვა თეატრალური სკოლის მიმდევრების მიერ. დღეისათვის ამ პიესის სცენური ვერსიების უდიდესი სპექტრი გვაქვს, დაწყებული აკადემიური დადგმებით, დამთავრებული საცირკო-საესტრადო სანახაობის ჟანრში განხორციელებული სპექტაკლებით, სადაც წარმოდგენები ბუფონადას და კლოუნადის ნაზავს წააგავს. და მთელი რიგი შემოქმედებითი კოლექტივისთვის ეს დრამატურგიული მასალა

<sup>32</sup> Peter Brook "Introduction To P. Weiss" London 1965 გვ. 6

იდეალურ ვარიანტს წარმოადგენს სხვადასხვა თეატრალური ძიებებისა და ექსპერიმენტებისათვის.

თავდაპირველად, ავტორი ამ პიესის იდეალურ შემსრულებლებად მიიჩნევდა ჩარლი ჩაპლინს (ესტრაგონი), ბასტერ კიტონს (ვლადიმირი) და გროკს (პოცო). მისი აზრით, მხოლოდ პროფესიონალ მასხარას, ამ სიტყვის ფილოსოფიური გაგებით, შეუძლია გადმოსცეს ნამდვილი ადამიანური ტკივილი, მხოლოდ მასხარას შეუძლია საკუთარი სიცილით ცრემლები გამოიწვიოს - ცრემლები ტკივილისა და სიხარულისა. მას ჰქონდა რამდენიმე შეხვედრა ამ მსახიობებთან, მაგრამ, სამწუხაროდ, წარმოდგენა ვერ შედგა.

აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ, სამოციან წლებში, "სან კვენტინის" ციხეში განხორციელებული დადგმა. ამ სპექტაკლში მსჯავრდებულები მონაწილეობდნენ, ხოლო სადადგმო პროცესს თავად ბეკეტი ხელმძღვანელობდა. სპექტაკლი ბუნტად იქცა, ხოლო მასში ჩადებული თემატიკა თავისუფლების და რწმენის ჰიმნად. მსჯავრდებულთა რეაქცია უკიდურესად მწვავე იყო, ვინაიდან *"საკუთარმა გამოცდილებამ გაიჟღერა ამ სპექტაკლში, ვინაიდან მათთვის იმდენად მტკივნეული იყო პიესის თემატიკის შეცნობა - მოლოდინი, რწმენა და იმედგაცრუება"*<sup>33</sup> ყველაფერი ეს "გოდოს მოლოდინში" გისოსებს მიღმა აჟღერდა.

ამ პიესის სასცენო ვერსიებში თავს იყრის სხვადასხვა შემოქმედებითი ხედვისთვის დამახასიათებელი მიდგომები - ნოვატორულ-ექსპერიმენტული, ნატურალისტური, ავანგარდისტული და სხვა. ეს ყველაფერი მჟღავნდებოდა თამაშის ხერხსა თუ სტილისტიკაში.

აღსანიშნავია დადგმა, რომელიც ირანში განხორციელდა და იმ ქვეყნის კულტურული სფეროს რევოლუციად იქცა, ვინაიდან, მუსლიმანური სამყაროსთვის უცხო და ნოვატორული იყო სპექტაკლში წამოწეული თემატიკა და სადადგმო ხერხები. პიტერ ბრუკი იხსენებდა *"ნანახი მაქვს "გოდოს მოლოდინში" საფრანგეთში, ამერიკაში. მაგრამ გამოცა დადგმამ, რომელიც ირანში ვნახე. ამ დადგმაში არაფერი მიუთითებდა იმაზე, რომ ეს ის პიესაა, რომელიც დაწერა ირლანდიელმა საფრანგეთში, იმიტომ, რომ ისტორია იმის შესახებ, თუ როგორ ცდილობს ორი*

<sup>33</sup> Martin Esslin, *The Theatre of The Absurd*, London. Penguin Books, 1991 გვ. 46

ადამიანი ჩასწვდეს ამ სამყაროში ცხოვრების არსს, რომელიც მათ უაზროდ წარმოუდგენიათ, იმწამსვე გასაგები ხდებოდა. ირანელი მსახიობებისა და ირანელი მსაყურებლისთვის ამ ყველაფერს უდიდესი მნიშვნელობა გააჩნდა. არ გებადებოდა კითხვა აღმოსავლურია ეს პიესა თუ დასავლური.<sup>34</sup>

პიესა უსაზღვროდ მრავალფეროვანია და ასეთივე მრავალფეროვანია ამ დრამატურგიული შედეგის დადგმების კალეიდოსკოპი. გავამახვილოთ ყურადღება "გოდოს მოლოდინის" რამდენიმე დადგმაზე.

### *როჟე ბლენის დადგმა " Au théâtre de Babylone 1953 წელი*

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა გავამახვილოთ "გოდოს მოლოდინის" პირველ დადგმაზე. ათვლის წერტილი მსოფლიო თეატრის ისტორიაში, სკანდალური სპექტაკლი, ანტითეატრის ზეიმი - ასე შერაცხეს ეს დადგმა რეჟისორ როჟე ბლენის თანამედროვეებმა. 1953 წელს, მაშინ, როდესაც ბეკეტის ახლო მეგობარმა გადაწყვიტა დაედგა ბეკეტის ეს პიესა, არავინ იცოდა, თუ რა გადატრიალებას მოახდენდა სპექტაკლი მსოფლიო თეატრის ისტორიაში. რისკი და საბოლოოდ გამარჯვება - ასე შეიძლება შევაფასოთ ეს სპექტაკლი.

რეჟისორი როჟე ბლენი, სცენოგრაფი სერჟ გერსტეინი და თავად სემუელ ბეკეტის შემოქმედებითი ჯგუფი აქტიურად ჩაერთო "უჩვეულო პიესის უჩვეულო და ექსპერიმენტალური დადგმის" განხორციელების პროცესში. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ის პრინციპი და მეთოდი, რომელსაც მიმართავდა სადადგმო ჯგუფი სარეპეტიციო პროცესში: იქვე, რეპეტიციაზე დგინდებოდა ტექსტი, ბეკეტი ყოველგვარი სინანულის გარეშე კვცდა და ცვლიდა რეპლიკებს, ცვლიდა რემარკებს და ურგებდა მსახიობებს ტექსტობრივ მასალას. რეჟისორს შეჰქონდა კორექტივები ფრაზებში, მონოლოგებში, დრამატურგი კი, აქტიურად ერთვებოდა სპექტაკლის კომპოზიციურ ნაწილში და მეტიც, სამივე სადადგმო ჯგუფის წევრი იდეალური

<sup>34</sup> Питер Брук "Лекции Во МХАТе" Москва. Самиздат 1983 გვ. 17



ურთიერთგაგების წყალობით ქმნიდა სინთეტური თეატრის უნიკალურ ნიმუშს. ბეკეტი დგამდა საცირკო ტრიუკებს, ხოლო მხატვარი სერჟ გერშტეინი მსახიობებთან ერთად მუშაობდა ტექსტზე - ავტორისეული საზღვრები აბსოლუტურად წაშლილი იყო და ამის შედეგად, სადადგმო გუნდმა რევოლუცია მოახდინა ევროპის და მთლიანად, მსოფლიო თეატრის სამყაროში.

განსაკუთრებული ყურადღება სამსახიობო შესრულებაზე გავამახვილოთ. ლუსიენ რაიმბური და პიერ ლატური ვლადიმირსა და ესტრაგონის როლებს ასრულებდნენ. მათი თამაშის მანერა უჩვეულო და განსაკუთრებული ექსპრესიულობით გამოირჩეოდა. ხშირად არაადეკვატურები, არათანმიმდევრულები თავიანთ ქცევასა და სიტყვებში, ძალზე ზუსტად გადმოსცემდნენ იმ დაძაბულობას და განსაკუთრებულ ისტერიას, რაც მათ ბეკეტთან და ბლენთან სარეპეტიციო პროცესში იპოვეს. იმ დროისათვის ეს ნამდვილი გადატრიალება და ბუნტის ტოლფასი იყო, ასეთი თამამი თამაშის ხერხი იმდროინდელი ევროპული თეატრისთვის სიახლე და უჩვეულო მოვლენა გახლდათ. ყველაფერი, რასაც ისინი სცენაზე აკეთებდნენ - იქნებოდა ეს საცირკო ტრიუკი, პაუზა თუ მძაფრად წარმოთქმული ფრაზა, მაყურებლისთვის შოკისმომგვრელად მოქმედებდა.

სპექტაკლის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ფასეულობა მის თვითმყოფადობაშია. მაშინ, როდესაც ევროპა ჯერ მხოლოდ ცდილობდა, გამოსულიყო მეორე მსოფლიო ომის მიერ გამოწვეული, ყოვლისმომცველი კრიზისიდან (ეკონომიკური, კულტურული და მორალურ-ადამიანური) იმდროინდელ თეატრში ერთადერთ კულტურულ მოვლენად "კაფე შანტანის" ტიპის შემოქმედება ბატონობდა. წარმოდგენამ მოლოდინი გაამართლა და ამ სპექტაკლმა, ნაღმივით ააფეთქა თეატრალური სივრცე. მაყურებელი თეატრში წააწყდა იმას, რასაც ჰქვია სასოწარკვეთა, უიმედობა და ყოფიერების ამაოება. ისედაც განადგურებულმა ადამიანებმა, რომლებიც მხოლოდ გართობას ეძებდნენ, შოკური თერაპიის მეთოდით საკუთარ არსში ჩაახედეს. ბეკეტი და ბლენი რამდენიმე საათით წყვეტდნენ მაყურებელს ყოველდღიური ცხოვრების დინებას და სულიერების, მონანიების და უსაზღვრო რწმენის სამყაროში გადაჰყავდათ ისინი.

კრიტიკის ნაკადი, რომელიც პრემიერის შემდეგ მოჰყვა წარმოდგენას, შეიცვალა მაყურებელთა აღფრთოვანებით აღსავსე გამოხმაურებებით.

## *იური ბუტუსოვის სასცენო ვერსია*

### *"ლენ.სოვეტის თეატრი" 1997 წელი*

ეს სპექტაკლი ბუტუსოვის სათეატრო ექსპერიმენტების სერიის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშია. ამ სპექტაკლში მონაწილეობდნენ, იმ დროისთვის ვარსკვლავებად ჯერ არ ქცეულები: კონსტანტინე ხაბენსკი, მიხაილ ტრუხინი და მიხაილ პორეჩენკოვი, ხოლო სცენოგრაფია მიხაილ კოზლოვს ეკუთვნოდა. მაყურებელთა დარბაზი ამ სპექტაკლში გაუქმებული იყო და პუბლიკა პირდაპირ სცენაზე იჯდა, ერთგვარ ამფითეატრში შექმნილი ამგვარი მაყურებელთა დარბაზი ქმნიდა რკალს და სასცენო (სამოქმედო) სივრცეს. მხატვრის და რეჟისორის ჩანაფიქრი ნათელია - მათ სურთ, რომ მაყურებელი განუყოფელი ნაწილი იყოს ამ თეატრალური ქმედებისა, იგი ბოლომდე უნდა იყოს ჩართული სპექტაკლში და მეტიც, ის ხდება სპექტაკლის თანამონაწილე და მაყურებლის ცოცხალი რეაქცია ერთგვარი კამერტონი ხდება სპექტაკლისა. არსაიდან ჩნდებიან ვლადიმირი და ესტრაგონი, ისინი მხრებით ხეს მიათრევენ და ჩვენთვის ნათელი ხდება, მათთვის ამ ხის მნიშვნელობა - ეს მათი ჯვარია, ჯვარი, რომელსაც ისინი მთელი ცხოვრება (და ეს ძალზე გრძელი გზაა) საკუთარ გოლგოთაზე მიათრევენ. გასაკვირი ისაა, რომ ამას ისინი საოცარი სიმსუბუქით აკეთებენ, თითქოს ეს გზა და შემდგომი წამება მათთვის არავითარ განსაკუთრებულობას არ წარმოადგენს. მათი შემოსვლა, ხის აღმართვა და საერთოდ სპექტაკლის დასაწყისი, ერთგვარ რიტუალს წარმოადგენს, რიტუალს, რომელიც უფრო ცრურწმენების მინიშნებებისაგან თავის არიდებას წააგავს და შემდეგ, როგორც ნიშანზე, ჩვენ, მაყურებელი, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ ამ რიტუალის მხილველები ვიყავით, ძალიან ნატურალისტურ და ყოფით გარემოში აღმოვჩნდებით. ეს ორი ფიგურა, რომლებიც თავიდან ორ სალოსს

მოგვაგონებდა, უცებ ორ აბსოლუტურად ყოფით და მიწირ მაწანწალად იქცევა. ასე ვითარდება მთელი ექსპოზიცია - ჩვენ ორ გადაღლილ ადამიანს ვუყურებთ, რომლებმაც საკუთარი ჯვარი ათრიეს მთელი ცხოვრების განმავლობაში და ახლა, აბსოლუტურად ემოციურად დაცლილნი და ძალაგამოცლილნი, განაჩენს და გარდაუვალ ჯვარცმას ელიან. ან, იქნებ ეს უბრალოდ ორი მასხარაა, რომლებიც მორიგი საცირკო წარმოდგენის მერე საგრიმიოროში ისვენებენ. რეჟისორმა თითქოს დრო გააჩერა - არა მუსიკა, მწირი რეკვიზიტი და არავითარი სცენიური განვითარება, მაგრამ ჩვენ ვხვდებით, რომ ეს ხერხია, ბუტუსოვმა თითქოს დრო გააჩერა, ჩაგვახედა და თვალი აგვიხილა იმ წერტილზე, სადაც ადამიანს უკიდურესი სასოწარკვეთის პერიოდი გადალახული აქვს და აბსოლუტურად ნიჰილისტურ უმოქმედობაშია ჩადირული. პიესის ტექსტი კუპირებულია, სცენები გადაადგილებული - ვლადიმირის და ესტრაგონის შემოსვლა პირველი მოქმედების ფინალის ტექსტით იწყება, ესეც სარეჟისორო ხერხია - სპექტაკლის ავტორი, ტრაგიკომედიის ჟანრის ტრაგიკულობის ხაზს მიჰყვება, ხსნის სიუჟეტურ ინტრიგას, თითქოს, ამას არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს და მოსახდენი მაინც მოხდება. სპექტაკლის პირველი ფრაზები (პირველი მოქმედების ბოლო ტექსტი პიესის მიხედვით), რომლებსაც ვლადიმირი და ესტრაგონი ლაპარაკობენ მათ შეხვედრაზე, გაცნობაზე და იმაზეა, თუ როგორ გადაარჩინა თვითმკვლელობას ვლადიმირმა ესტრაგონი. ტექსტის ამგვარი მონტაჟი და კუპირება, ერთგვარ რეჟისორულ ხერხს წარმოადგენს, ჩვენ თითქოს ვიცით, ამ ორი პერსონაჟის ისტორია და ვხვდებით მოვლენების სავარაუდო განვითარებას, მაშასადამე, სიუჟეტის ეს წახნაგი ინტერესდაკარგულია და მთელი ჩვენი ყურადღება ამ ორი ადამიანის განვითარებაზეა და კათარზისზეა გადატანილი, რომელიც მოხდება მათში და შემდგომ, მაყურებელშიც.

სპექტაკლის ფინალი რეჟისორმა ჯვარცმა-ამაღლების ფორმით გადაწყვიტა. ბუტუსოვის ვერსიით, ვლადიმირი და ესტრაგონი ბოლოს და ბოლოს ღებულობენ გადაწყვეტილებას, უიმედობის ჟამს მოიკლან თავი, მაგრამ ეს სიკვდილს კი არა, არამედ მათთვის აბსოლუტურად უსარგებლო სხეულებისაგან გათავისუფლებას უფრო წააგავს. ეს ორი გაუგებარი, ხანდახან მოსაბეზრებელი, ხან კი ძალიან თბილი და ჩვენთვის, სპექტაკლის ბოლოს, ძალიან ახლობელი მასხარა კი არ კვდება, არამედ

გარდაიცვლება. გმირები, გაივლიან რა საკუთარ (წამებითა და გაუგებრობებით სავსე) გზას, დედამიწას, ანუ სცენას დატოვებენ.

### *შონ მატეასის დადგმა " The Theater Royal Haymarket" (2009 წელი)*

ბოლო დროის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული დადგმა 2009 წელს ბრიტანელმა რეჟისორმა შონ მატეასმა განახორციელა. პრემიერის დღიდანვე სპექტაკლმა უდიდესი წარმატება მოიპოვა, რაც ნაწილობრივ, ამ დადგმაში, მთავარი როლის შემსრულებლებმა განაპირობეს.

სერ იან მაკკელენმა და სერ პატრიკ სტიუარტმა - თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული მსახიობების დუეტი - სცენაზე ვლადიმირი და ესტრაგონი განასახიერეს. ნამდვილად მოულოდნელი იყო ჰოლივუდის ორი მეგავარსკვლავის ტანდემის ხილვა ბრიტანეთის ერთ-ერთი თეატრის სცენაზე, მაგრამ როგორც მსახიობები თავად აღნიშნავენ - "ამ საოცნებო როლებისთვის დიდი ხანია ემზადებოდნენ" და რეჟისორთან ერთად სიამოვნებით ჩაერთვნენ განხორციელების პროცესში და გარდა ამისა, დიდი სიამოვნებით შეხვდნენ ერთმანეთს, არა გადასადებ მოედანზე, არამედ სასცენო ფიცარნაზე.

ხაზგასასმელია, რომ შონ მატეასმა, ერთ-ერთ მთავარ პრინციპად დაისახა, ბეკეტის პიესის გადმოტანა სასცენო სივრცეში, მაქსიმალურად ავტორისეული ვერსიის სრული ფორმით განხორციელების გზით. თითოეული სიტყვა, ბეკეტის პიესის ბოლო რედაქციიდან შენარჩუნებული იყო. როგორც რეჟისორი თავად აღნიშნავდა - "ამ პიესაში, სიტყვას განსაკუთრებული ფასეულობა გააჩნია და იგი ხელუხლებელი უნდა იყოს".

განსაკუთრებული ყურადღება ვლადიმირისა და ესტრაგონის წყვილზე გავამახვილოთ (სტიუარტი - მაკკელენი), რომელიც სცენაზე ვარსკვლავურმა დუეტმა განახორციელა. პირველივე წუთიდან, სცენაზე, მაყურებლისთვის აბსოლუტურად უჩვეულო, ცნაური ატმოსფერო გაჩნდა. მაკკელენის და

სტიუარტის დუეტმა სცენაზე განსაკუთრებული სითბო შემოიტანა, პიესის სხვა დადგმებისათვის აბსოლუტურად უჩვეულო. სრული ურთიერთგაგება, არავითარი ექსპრესია და უსაზღვრო სითბო - ასე შეიძლება დავახასიათოთ დიდის და გოგოს დუეტი, ამ მსახიობების შესრულებით. ბეკეტისთვის აუცილებელი სასოწარკვეთა და ისტერიული ამოხეთქებები მყისვე იმალება ურთიერთგაგების და ერთმანეთის სისათუთის ფონზე.

როგორც უკვე ნახევარ საუკუნეზე მეტია, გოდოს სცენაზე ელოდება მსახიობთა მრავალი და მრავალი თაობები, ასევე ამ ორი მსახიობისათვის გოდოს მოსვლა უმნიშვნელოვანეს მიზნად იქცა. გვრჩება შეგრძნება, რომ წამიერად მსახიობები მათთვის ჩვეულ ნიღაბს იხსნიან და ჩვენ წინაშე აბსოლუტურ სულიერ სიშიშვლეს წარმოაჩენენ, გვიჩვენებენ თავის ნამდვილ სახეს და ამ ნიღბის უკან ორი აბსოლუტურად ლაღი და სინათლით აღსავსე ბავშვი გვევლინება, ბავშვი ვისთვისაც გოდოს მოსვლას არავითარი რაციონალური მნიშვნელობა არ გააჩნია, ბატონი გოდოს გამოჩენა, მათთვის თავისი გზის სისწორის დადასტურებას ნიშნავს. ისინი ერთობიან, დასცინიან მაყურებელს და შემთხვევით შემოხეტილებულ პოცოს. ყოველი მათი მარცხი და გამარჯვება მათთვის დიდ მნიშვნელობას არ წარმოადგენს - მათთვის მთავარია ერთი რამ, რომ ეს ორი შემდგარი და დიდი მსახიობი, მაყურებლის წინაშე ბავშვური სილაღით ელოდება რაღაც ეფემერულს, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანს. ორი ბებერი მაწანწალა თავისთვის ერთობა, თავის პატარა სამყაროში და ეს მათი გართობა გვართობს ჩვენ.

ერთერთ ინტერვიუში შონ მატეასი აღნიშნავდა, რომ - "მათ ყველაფერი ავიწყდებათ, ისინი ხშირად კარგავენ დროისა და სივრცის შეგრძნებას, მაგრამ ამას არა აქვს მნიშვნელობა. ჩვენ უბრალოდ ველოდებით გოდოს, ჩვენებურად ველოდებით და ეს მოლოდინი დიდი გართობაა. ჩვენ ვერთობით და გვინდა თქვენც გაერთოთ ჩვენთან ერთად." ბოლომდე გაუგებარი რჩება - ჩვენ ვუყურებთ კომედიას, რომელსაც ტრაგიკული დასასრული აქვს, თუ ეს ტრაგედიაა, რომელსაც ბედნიერი ფინალი გააჩნია? მაგრამ მიუხედავად ყველაფრისა, სპექტაკლი უდიდეს დადებით ემოციურ მუხტს გვაძლევს.

*"გოდოს მოლოდინი" შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიურ  
დრამატულ თეატრში. რობერტ სტურუას დადგმა 2001 წ.*

რუსთაველის თეატრის დადგმა იმ დროისათვის არა მარტო პოლიტიკურ, არამედ ერთგვარ კულტურულ ბუნტს წარმოადგენდა. მსოფლიო კლასიკის მერე მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე გაუგებარი ნაწარმოების სცენაზე გადატანა ნამდვილად მოულოდნელი მოვლენა იყო - რობერტ სტურუას ბუფონადა, გათამაშებული სამყაროს ნანგრევებზე, იყო ის იდუმალი "გოდოს მოლოდინი". ბეკეტისებური განუმეორებელი ატმოსფერო, აბსურდისტული დეკორაცია (მხატვარი მირიან შველიძე) და ორი ფიგურა - დიდი და რორო (ლევან ბერიკაშვილი და ზაზა პაპუაშვილი), რომელიც ჩნდება ფიცარნაზე. გაუგებარ ადგილას, გაუგებარ დროსა თუ სივრცეში იწყება მოლოდინი - მოლოდინი სასწაულისა, მოლოდინი შეწყალებისა და ხსნისა. მოლოდინი ზმანებას წააგავს, ან უფრო სწორედ, გადაღლილი ადამიანების უაზრო, უმიზეზო და უშედეგო ბოდვას, ან უფრო ცრემლნარევი სიცილისგან გათანგული მასხარების ზმანებას. *"როგორც ჩვენ, სიზმრისეულ ხილვებში დანთქმულებს "გვჯერა" რასაც ვხედავთ და ეჭვი არ შეგვაქვს მათ რეალობაში, ვიდრე არ გამოვფხიზლდებით, ასევე ბეკეტის ეს გმირები რეალობისა და საკუთარი წარმოსახვის ზღვარზე ქანაობენ. ისინი რეალურად გრძნობენ, რომ „არიან“, მაგრამ თავად ეჭვი ეპარებათ საკუთარ არსებობაში."*<sup>35</sup> სტურუასთან ყველაფერი "ზედმეტად ჩვეულებრივია": ქცევები, საუბარი, მივყვებით პერსონაჟებს და ვიყვარებთ მათ, ისინი ხომ "ბავშვებივით გახსნილები არიან". ისინი კამათობენ, ჩხუბობენ, მაგრამ *"მათი ჩხუბიც კი ორი კლოუნის წაკინკლავებაა ხელების სასაცილო ქნევით, ვიდრე სერიოზული კონფლიქტი, როცა ორი ადამიანი თავისი სიმართლის დამტკიცებას ცდილობს ხოლმე."*<sup>36</sup>

ჩნდებოდა კითხვა, თუ რატომ მხოლოდ პირველი მოქმედება? რატომ გადაწყვიტა რეჟისორმა, მხოლოდ ერთი მოქმედებით შემოფარგლულიყო და

<sup>35</sup> ნ. გურაბანიძე "ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე" თბილისი. კენტავრი. 2012

<sup>36</sup> ნ. გურაბანიძე "ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე" თბილისი. კენტავრი. 2012

მხოლოდ გარკვეული თემები გადმოეტანა მეორე მოქმედებიდან? "ყოველი ჩვენი ვნება - ქვიშად იქცევა. " სტურუას ვერდიქტი ერთგვარი პასუხია ამ კითხვაზე.

ერთი დღე არაფრით გამოირჩევა მეორისაგან, მეორე მესამისაგან და ასე შემდეგ, გაუთავებლად, სანამ დრო არ დაამარცხებს ვლადიმირისა და ესტრაგონის გოდოსთან შეხვედრის სურვილს. ყველაფერზე ერთსა და იგივე პასუხს ვღებულობთ - "სულ ერთია... მნიშვნელობა არ აქვს", ცხოვრება გაჩერებულია, მხოლოდ დრო მიდის წინ, მაგრამ არა აქ, არა ამ სცენაზე, არც მაშინ, როცა კარებს აჯახუნებენ და არც მაშინ, როდესაც ჩაის ჭიქა გამოჩნდება ავანსცენაზე. გოდო არ მოდის, ეს მისი ვერაგული გეგმაა, რომ გაგვაგებინოს თავისი მიზანი - "ქვიშა იყავ, ქვიშად იქცევი". და ყველაფერი ამ პარადოქსულობაზეა აწყობილი - ურთიერთობა, მოვლენები და ისტერიული სიმღერა, რომელიც პერსონაჟებმა ბატონ გოდოს მოუმზადეს დასახვედრად *"პოცო, ლაკი და ბიჭი - ანგელოზი, სცენის ორმოში ჩამდგარნი, როროსთან და დიდისთან ერთად ასრულებენ გია ყანჩელის გულისშემძვრელ მელოდიას საბრძოლო ძაღლზე და თითქოს, სამარადჯამოდ გაირინდებიან..."*<sup>37</sup>

---

- თემა, რაზეა პიესა და რაზეა სპექტაკლი?

**რ. ს.** - ამას ვერ გიპასუხებთ იმიტომ, რომ იმდენად უნივერსალური პიესაა, რომ ერთი სიტყვით შეგიძლია მილიონი ინტერპრეტაცია ჩასვა ამ ქარგაში, რომელიც მოიგონა ბეკეტმა. სპექტაკლის იდეა... არის პიესაში, რაღაც ისეთი, რაც ეკლეზიასტეს თემატიკის მატარებელია - "cyeta cyet" - ყველაფერი, რაც ხდება, მაინც მთავრდება ქვიშით ... და ჩვენი სურვილები, ჩვენი ვნებები ბოლოს და ბოლოს არაფერს წარმოადგენს იმ სამყაროსთვის, რომელიც ჩვენ შემოგვთავაზა ვიღაცამ, გოდო არის ეს თუ ღმერთი.

- რისი მიღწევა გინდოდათ?

**რ. ს.** - არაფრის... მხოლოდ იმის, რომ დაგვედგა ეს პოეტური პიესა, რომელიც ძალიან ადრე წავიკითხე. რა ბედით? ვინ დაუშვა ამ პიესის დაბეჭდვა სამოციან წლებში "ინოსტრანნაია ლიტერატურაში", გაუგებარია სრულიად ჩემთვის.

---

<sup>37</sup> ნ. გურაბანიძე "ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე" თბილისი. კენტავრი. 2012

საინტერესო იყო, აგრეთვე, ჟანრი, რომელიც ჩვენთვის იყო უცხო - ჩვენ არ გაგვივლია ეს პერიოდი, არც გვიმუშავია მსგავს მასალაზე... მართალია, ვერ ვიტყვი, რომ ჩვენ ისეთი, სუფთა აბსურდული თეატრის კანონებით დავდგით, ასე ვთქვათ... შესაძლოა ამ ჟანრს, აბსურდული კლოუნადა შევარქვა, რაც სხვათა შორის ბეკეტსაც ჰქონდა განზრახული...

- ჩაპლინი და კინოტი?

**რ. ს.** - დიახ

- მსახიობებთან მუშაობის შესახებ, თუ შეიძლება ორი სიტყვით.

**რ. ს.** - იცით, ჩვენ მოვწყდით მთლიანად ჩვენს ალაგს და აგვისტოს თვე გავატარეთ სადღაც მიყრუებულ ადგილას. ვიყავით მთელი კოლექტივი, (მართალია ბევრნი არ ვიყავით), და იქ ვმუშაობდით. უნდა გითხრათ, რომ ამან გარკვეულად დადებითი დაღიც დაასვა ამ სპექტაკლს. უნდა გითხრათ, რომ ყველას ძალიან შეუყვარდა ეს პიესა და შეიძლება, ვერ ვთქვა, როგორი სტილით ვიმუშავეთ, ჩვენს მსახიობებს, იმ პერიოდში მით უმეტეს, ჰქონდათ რაღაცა ისეთი სურვილი, რომ ბევრი ახალი რამ გაეგოთ და ახალ სივრცეში შესულიყვნენ, რადგანაც ეს არ არის ადვილი. ახლა უკვე აღარ ცდილობენ, იმიტომ, რომ უნდა იფიქრო, ნერვები აიშალო და რა თქმა უნდა, ჯობია დარჩე იქ, სადაც იყავი, იმ შტამპების წიაღში იყო, რაც უკვე ნაცნობია. უნდა გითხრათ, რომ ჩემთვისაც ძალიან დიდი გასაჭირი იყო, იმიტომ, რომ ზოგჯერ მეჩვენებოდა, ნამეტანი ხომ არ ვხსნიდი პიესას...

- რას გულისხმობთ?

**რ. ს.** - დავუშვავთ, - ყველაფერს ვამართლებდი... ვეყრდნობოდი გარკვეულ ფაბულას, და ამ ყველაფერზე მაშინ მივიღე პასუხი, როდესაც მოსკოვში ერთმა ცნობილმა კრიტიკოსმა მითხრა "ვერაფერი გავიგეო", ჯერ ერთი, გამიკვირდა, რატომ ესმის თბილისში გამოცდილ მაყურებელს - პროფესიონალ მაყურებელს და რატომ არ ესმით მოსკოველებს, მაშინ მივხვდი, რომ ეს იდუმალეა არ დავკარგეთ ამ პიესაში. და ვერც დაკარგავ, ბოლოს და ბოლოს ისეთი ტექსტია. მე ვთვლი, რომ მაინც ადამიანური უნდა იყოს, ამ ხალხის მოქმედება უნდა იყოს ამოსაცნობი ადამიანისთვის.



- როგორც ცხოვრებაში, გარკვეულ საქციელს ჩავდივართ, რომელიც არ ექვემდებარება გამართულ ლოგიკას და ხაზს, ასევე ამ პიესაშიც...

**რ. ს.** - მაგრამ მაინც, ჩვენ ვცდილობდით, რომ ეს ყველაფერი, ჩვენთვის ყოველ შემთხვევაში გასაგები ყოფილიყო, თუ რატომ ჩავდივართ, ან არ ჩავდივართ ამას.

- რა არის აბსურდი? ეს არის გაუგებრობა თუ ეს არის პარადოქსი ადამიანსა და გარემოს შორის?

**რ. ს.** - არა, მე მგონი, უბრალოდ ხშირად ხელოვნებამცოდნეები წამოიკიდებენ ტერმინს, რომელიც შეიძლება ზუსტად არ გამოხატავდეს იმ მოვლენას, რომელიც არის სტილთან დაკავშირებული. მაგრამ ახლა დავუშვათ პოსტმოდერნიზმი, ეს ნიშნავს, რომ მოდერნიზმის შემდგომი ეტაპი, მაგრამ ეს არ ნიშნავს ამ სტილის მხოლოდ დროის მონაკვეთის მიხედვით განხილვას.

- ანუ "აქედან აქამდე" ?

**რ. ს.** - დიახ, ავიღოთ მოდერნიზმი... ჯერც ერთი, რა არის მოდერნიზმი? მარტივი ახსნით, მაინც გაუგებარია ამ ერთიანი მოძრაობის პრინციპების გაგება, ასევე აბსურდი - მაყურებელს, მკითხველს და ვინც არ იცნობს, ამას ჰგონია, რომ ეს არის გამომხატველი ცხოვრების აბსურდისა, თავისი აბსურდული მეთოდებით. ზოგჯერ შეიძლება, ამას დაეთანხმო, მაგრამ თუ ჩაწვდები უფრო ღრმად, შენ ფიქრობ, რომ ეს არის პოეზიის ნაწილი... მე უფრო პოეზიის მოვლენას ვაკისრებ მნიშვნელობას, ვიდრე აზრობრივ რამეს, რადგან პოეზიის ახსნა ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ ისევე, როგორც ხსნიან მუსკიას. ამიტომ მე მგონია, რომ ეს ახალი მიმდინარეობა, დრამატურგია და ეს თეატრი, გარკვეულად პოეზიის ნაწილადაც შეგვიძლია ჩავთვალოთ...

- რა ხდება სპექტაკლში? რატომ მაშინ? რატომ რუსთაველის თეატრში და რატომ ქართველებისათვის?

**რ. ს.** - მგონია, რომ თუ გავიხსენებთ, რომ მე მთვლიან წინასწარმეტყველ რეჟისორად და იქამდე მივიყვანე საქმე, რომ მეც დავიჯერე ამის, მაშინ ვიტყვი, რომ ეს ისეთი რამაა, რასაც უკვე ვგრძნობდი, იმას, რაც ხდებოდა ჩვენს ქვეყანაში, დიდი წინასწარმეტყველება არც ჭირდებოდა ამას, იმიტომ რომ ოთხმოცდაათიანი წლები

გავიარე, ომები, არეულობა, უბედურება, სიცივე, მაგრამ მაინც რაღაც იმედები იყო, რომ იქნებ გამოჩნდეს...

- გოდო ?

**რ. ს.** - დიახ, გოდო... და ასე მოგვატყუა...

- ეწინააღმდეგება, თუ არა აბსურდის დრამატურგია თეატრალურ სკოლას? ბევრი თვლის, რომ ის ხელოვანი, რომელიც არის სკოლის მიმდევარი, ხელს არ უნდა ჰკიდებდეს ამ ტიპის მასალას...

**რ. ს.** - რომელ სკოლას გულისხმობთ? სტანისლავსკი?

- სტანისლავსკი, ტოვსტონოგოვი, თუმანიშვილი...

**რ. ს.** - ეს სხვა სკოლა არ არის, ეს უფრო განსხვავებული სტილია, იმიტომ, რომ სკოლა იმასაც ითვალისწინებს, რომ შენ ყველაფერი უნდა მიიღო. დავუშვათ, ხარ ოქრომჭედელი და გაიგე, ახალი ტექნოლოგიების შესახებ, შენ არა გაქვს ეს ტრადიცია და უსათუოდ უნდა მიიღო ეს სიახლე. და თუ ჩვენ თეატრს განვიხილავთ ძალიან უნივერსალურ სისტემად, იქ შეიძლება, ძალიან ბევრი სხვადასხვა სისტემა არსებობდეს.

---

*"დამთავრდა გრძელი, უსასრულო დღე... მოდის ღამე... დაღლილ-დაქანცული, იმედგაცრუებული გმირები, გაოცებულნი დროის ცვალებადობით და სასწაულებრივი სანახაობით, შესცქერიან მთავრის უზარმაზარ დისკოს, რომელიც თავის სხივებში, როგორც ღვთაებრივ სამოსელში, ჰხვევს მათ სხეულებს."<sup>38</sup>*

სამყაროსა და ყოფიერების პარადოქსის მსხვერპლნი დგანან, დგანან და ელოდებიან გოდოს, ეფემერულ მხსნელს, რომელმაც ისედაც დაავიანა მოსვლა ამ ცოდვილ მიწაზე. ისინი ელოდებიან და ევედრებიან "გოდო კი, რომელიც არასოდეს მოვა, ცირკის ამფითეატრში დამჯდარა, ჩვენს გროტესკულ კონვულსიებს „გაუცხოებული შესცქერის და ერთობა."<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> ნ. გურაბანიძე "ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე" თბილისი. კენტავრი. 2012

<sup>39</sup> ნ. გურაბანიძე "ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე" თბილისი. კენტავრი. 2012

პიესა "გოდოს მოლოდინში" ნახევარ საუკუნეზე მეტია არ ჩამოდის სცენიდან. მსოფლიოში ყველაზე განთქმული თეატრებისა და შემოქმედებითი კოლექტივების უდიდესი ნაწილისთვის ბეკეტის ამ ტრაგიკომედიის განხორციელება მნიშვნელოვან საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლად აღიქმება.

მისი მრავალფეროვნება და იდეურ-თემატური ხაზების უმდიდრესი სპექტრი ხდის ამ პიესას უნიკალურ დრამატურგიულ მასალად, რომელიც მრავალი ათწლეულის განმავლობაში ხიბლავს ხელოვანთა უდიდეს ნაწილს.

## *თავი მესამე*

### *"გოდოს მოლოდინში" პიესის შესახებ*

**"გოდოს მოლოდინი კაცობრიობის იმხელა სიყვარულს შეიცავს, რომელიც მხოლოდ იზრდება, ამაზრზენობისა და სასოწარკვეთის უფსკრულში ჩადრმავებისას და როდესაც სასოწარკვეთა თავის პიკს აღწევს, სინანული უსაზღვრო მარადიულ ტოლობად იქცევა".** კარლ რაგნარ გიროვ

სემუელ ბეკეტის პიესა "გოდოს მოლოდინში" აღიარებულ იქნა, როგორც მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ყველაზე ორიგინალური დრამატურგიული ნაშრომი. ამ ნაწარმოების გამორჩეულობა უდავოა, ვინაიდან ამ პიესამ რადიკალურად შეცვალა მსოფლიო დრამატურგიის მიმართულება და ზოგადად სასცენო ხელოვნების სახე. ის დღემდე საეტალონო დრამატურგიულ მასალადაა მიჩნეული, რომლისადმი ინტერესი და გატაცება დღემდე აქტუალურია. ამ პიესაში მკაფიოდ გამოიკვეთა ყველა ის მიმართულებება, რაც ახასიათებს აბსურდის თეატრს: დესტრუქციული ტენდენციები, რეალობის აღქმის უარყოფა, მხატვრული სახეებისა და პერსონაჟების ფანტასმაგორიულობა.

სემუელ ბეკეტის ანტითეატრის სრულყოფილ სისტემად ჩამოყალიბებას მისი ადრინდელი ლიტერატურული გამოცდილება ედება საფუძვლად ანტიდრამაზე მუშაობის დაწყებამდე, ბეკეტმა, სხვებთან ერთად, ანტირომანის ტენდენციების გამოკვეთას შეუწყო ხელი. ხანგრძლივი მუშაობა ანტილიტერატურაზე შექმნა ის ფონი, სადაც ანტიდრამატურგის გაჩენისთვის იდეალური პირობები შეიქმნა. გამოიკვეთა მთელი რიგი ფუძემდებლური აქსიომებისა - გაურკვეველი, პარადოქსული გარემოებების მოცემულობა, სიუჟეტური ალეგორიულობა, ხასითთა ფართე სპექტრი, აბსოლუტური რეალიზმიდან ფანტასმაგორიაში გადასვლა. ბეკეტის რომანების სამყარო სავსეა გაურკვეველი არსებებით: ცოცხალი თუ გარდაცვლილები, და თუკი მათ რაიმე ადამიანური გააჩნიათ, ეს ყოველთვის უკიდურეს კომმარს წარმოადგენს - განსაწმენდელს სავსე თავისი აჩრდილების მაგვარი ბინადრებით *"არა აქვს მნიშვნელობა, დავიბადე მე თუ არა, ვიცოცხლე თუ არა, გარდავიცვალე თუ მხოლოდ სიკვდილის პირას ვარ მისული, მოვიქცევი ისევე, როგორც ყოველთვის - გაუთვითცნობიერებლად ვიმოქმედებ. ვინ ვარ? საიდან ვარ? და საერთოდ, ვარ კი?"*<sup>40</sup> ბეკეტის ტრილოგიაში ჩამოყალიბებულმა თეზისმა, რომ *"სამყაროში არაფერზე რეალური არაფერია,"*<sup>41</sup> უბიძგა ბეკეტს საკუთარი, განუმეორებელი თეატრის კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად. პირველად მან თავისი უნიკალური მიკროსამყარო "გოდოს მოლოდინში" შექმნა.

ბეკეტის პერსონაჟები სასცენო სივრცეში მოექცნენ, ისინი მოქმედ გმირებად იქცნენ და ფიცარნაგიდან ალაპარაკდნენ და ამოქმედდნენ, მათ ბევრად უფრო დიდი მნიშვნელობა და რეალისტურობა შეიძინეს - გაცოცხლდნენ, მათ მყოფადობისუნარი შეიძინეს და ბეკეტისთვის დამახასიათებელ გარემოებებში მოექცნენ, სადაც რეალობა ფანტასმაგორიას ემიჯნება.

---

<sup>40</sup> Samuel Beckett "Malone Dies" New York. Grove. 1956 გვ. 14

<sup>41</sup> Samuel Beckett "Malone Dies" New York. Grove. 1956 გვ. 16

## პიესა "გოდოს მოლოდინის" სტრუქტურა

"ფორმა, სტრუქტურა, მხატვრული გადმოცემის განწყობა შინაარსის და კონცეფტუალური იდეისგან განუყოფელია."<sup>42</sup> მიჩნეულია, რომ ზოგადად აბსურდის დრამა, იგივე ანტიდრამა, (თავისი ფუძიდან გამომდინარე) არანაირ დრამატურგიულ კანონს არ ექვემდებარება, მაგრამ თუკი მივიღებთ ანტიდრამის მიმდევრების კონცეპტუალურ მიდგომას დრამატურგისადმი, არა როგორც კანონების დანგრევა დანგრევის გამო, არამედ როგორც არსებით ფუძემდებლობით წინააღმდეგობას, ავლმოვაჩენთ, რომ აბსურდისტული დრამატურგიის ნაწარმოებები, მსგავსად სხვა დრამატურგიული ნაწარმოებებისა კლასიკური დრამის კრიტერიუმებით შეგვიძლია განვიხილოთ და გავაანალიზოთ. ამ შემთხვევაში ამ ასპექტში განხილვას და ანალიზს, ვიყენებთ არა იმისათვის, რომ აბსურდის დრამა გავათანასწოროთ სხვა მიმართულებებთან, არამედ იმისათვის, რომ ანალიზის და ელემენტებად დაყოფის საშუალებით პიესის ანალიზი უფრო იოლი გახდეს ჩვენთვის.

გავამახვილოთ ყურადღება "გოდოს მოლოდინის" სტრუქტურაზე - მის სიუჟეტურ წყობაზე, დრამატურგიულ განვითარებაზე და ა.შ.

ხაზგასასმელია ის ფაქტი, რომ მიუხედავად საერთო მიდგომისა აბსურდისტული დრამატურგიის მიმართ, რომ ყოველგვარი სიუჟეტური და ქმედითი ხაზის ერთიანობა დარღვეულია, მაინც საკმაოდ მკაფიოდ შეგვიძლია ამ პიესის დაყოფა კლასიკური პრინციპით. თუკი განვიხილავთ პიესას, და მივუდგებით კრიტერიუმებით, რომელიც ჰეგელმა არისტოტელეზე დაყრდნობით ჩამოაყალიბა - *"პირველი მოვლენა - კვანძის შეკვრა, მეორე, მესამე და მეოთხე - ქმედების განვითარებას და კულმინაციას წარმოადგენს, ხოლო მეხუთე მოვლენა კოლიზიის დასასრულს წარმოადგენს."*<sup>43</sup> ავლმოვაჩენთ, რომ "გოდოს მოლოდინში" ზუსტად ამ მოდელის მიხედვითაა აწყობილი. საკმაოდ მკვეთრია ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა

<sup>42</sup> Martin Esslin, *The Theatre of The Absurd*, London. Penguin Books, 1991 გვ. 46

<sup>43</sup> А. Аникст "Теория Драмы" Москва. Наука. 1983 გვ. 91

და განვითარება, კულმინაცია და ფინალური ნაწილი. სათითაოდ განვიხილოთ პიესის თითოეული ეს ელემენტი.

აბსურდისტული დრამატურგიისთვის დამახასიათებელია გრძელი და საკმაოდ დაბალ ტემპში განვითარებადი ექსპოზიცია. ავტორები მაქსიმალურად ცდილობენ დაწვრილებით აღწერონ მხატვრული და მოცემული გარემოებები, მოვლენათა სავარაუდო განვითარება. ექსპოზიციაში ჩვენ უკვე ნათლად ვხედავთ მოქმედ გმირებს, მათ ხასიათებს, სიტუაციას და ატმოსფეროს, რომელშიც ისინი იმოქმედებენ. ექსპოზიცია აბსურდისტულ დრამატურგიაში ვითარდება ნელა, საკმაოდ დაბალია ტემპო-რიტმი.

ექსპოზიციური ნაწილი "გოდოს მოლოდინში" სიტყვებისა და დუმილის უცნაურ ნაზავს წარმოადგენს. პერსონაჟები სცენაზე ჩნდებიან, ტემპო-რიტმი დაბალია, დამაბულობა თითქმის ნულს უტოლდება. მთელი სცენური დრო, რომელსაც ბეკეტი ექსპოზიციას უთმობს, ორი უმოქმედო ადამიანის აბსოლუტურად ყოფით, არაფრით გამორჩეულ დროის გაყვანას ჰგავს. მათი საუბარი უაზროა, უაზროა დუმილი, ვლადიმირი და ესტრაგონი, თითქოს კიდევ ერთ არაფრით გამორჩეულ დღეს ატარებენ. მიუხედავად იმისა, რომ დაბრუნებისას ესტრაგონს ვლადიმირი არ ხვდება, ხოლო თავად საშინლად ნაცემია, ეს მაინც არანაირი ინტრიგის მატარებელი არ არის. ხაზგასასმელია, რომ ერთგვარად ამ სცენური მოვლენების უქონლობა ან მათი დამაბულობის ხარისხის თითქმის აბსოლუტური ნიველირება ბეკეტის მხატვრულ-შემოქმედებითი ხერხია - ის თითქოს გვეუბნება, რომ არაფერი არ ხდება, როგორც ყოველთვის *"და ასე უკვე ნახევარი საუკუნეა გრძელდება."*<sup>44</sup> ისინი, თითქოს ქანცგამოცლილი უბედური არსებები არიან, რომლებიც კი არ ცხოვრობენ, არამედ არსებობენ ამ მკვდარი ადგილის (ჭაობის) თამაშის წესების გათვალისწინებით. ის მცირეოდენი კონფლიქტური სიტუაციები, რომლებიც იქმნება მათ შორის, ბეკეტს ოსტატურად მინიმუმამდე დაჰყავს. ექსპოზიციურ ნაწილში, ავტორი, თითქოს "თამაშის წესს" გვთავაზობს მკითხველს-მაყურებელს, თითქოს გვეუბნება, რომ ეს დღე იმიტომ აირჩია პიესისთვის, რომ ეს ერთი ყველაზე ჩვეულებრივი დღეა და ამ დღეს განსაკუთრებული არაფერი ხდება. პარადოქსია, მაგრამ პარადოქსია აბსურდი - ყველაზე ჩვეულებრივი დღეა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ჩვეულებრიობაშიც ეს

<sup>44</sup> Samuel Beckett "Waiting For Godot" London. Faber & Faber 1988 გვ. 109

ყველაზე ჩვეულებრივია. ამ მხრივ ხაზგასასმელია ის პარალელი, რომელიც შეიძლება გავავლოთ ბეკეტის ამ დრამატურგიულ ხერხსა და კლასიკური დრამატურგიის თეორეტიკოსის, ლოპე დე ვეგას, თეორიას შორის, რომელიც მან თავის ტრაქტატში "კომედიის შეთხზვის თანამედროვე სახელმძღვანელოში" ჩამოაყალიბა *"მოცემული ფაბულა სამ მოქმედებად ჩამოაყალიბე... პირველი მოქმედება კვანძის შეკვრას ეთმობა."*<sup>45</sup>

განსაკუთრებული ყურადღება კვანძის შეკვრაზე და ამ ნაწილის შემდგომ განვითარებაზე გავამახვილოთ. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ექსპოზიციიდან კვანძის შეკვრის ეტაპამდე გადასვლა ზუსტად ემთხვევა იმ რეპლიკას, სადაც მოქმედი გმირები, პირველად ახსენებენ ბატონ გოდოს. აქვე სიუჟეტური ხაზი იცვლება, ჩვენ პირველად ვხვდებით, რომ ამ ორი პერსონაჟის ყოფნას სცენაზე, რომლებიც "არაფრით" იყვნენ დაკავებულები, რაღაც ძალიან კონკრეტული მიზანი გააჩნია. სცენური ქმედება რადიკალურად იცვლება, დროის გაყვანის ხანგრძლივი პროცესი კი არ წყდება, არამედ ფერს იცვლის - ხანგრძლივი მომაბეზრებელი მოლოდინი, დროის აქტიური მოკვლით იცვლება, იცვლება მთლიანად ტემპორითმული სტრუქტურა და თუკი ტემპმა (სცენური ფიზიკური აქტივობა) შესაძლოა დიდი ტრანსფორმაცია არ განიცადოს, რითმი (შინაგანი დამაბულობის და ამოცანის შერულების ხარისხი) მატულობს ეპიზოდებიდან ეპიზოდამდე. აღსანიშნავია ისიც, რომ მთლიანად პიესის განვითარების სტრუქტურა არა ზრდად მოდელს წარმოადგენს, არამედ მკვეთრი ემოციური ნახტომების და ატმოსფეროების რადიკალური ცვლილებების კასკადს. პიესა ვითარდება, ოღონდ მისი განვითარება არა მუდმივად მზარდ ხაზს წარმოადგენს, ის უფრო მეტად კარდიოგრამის მაგვარი მკვეთრი ნახტომების კრებულივითაა. ბეკეტს სტრუქტურაშივე აქვს გათვალისწინებული ეს არათანმიმდევრულობა და დისკამონია. ავტორს დრამატურგიული ხაზის ფუძემდებელი აქვს ჩადებული ის ისტერია, რომელიც ყოვლისმომცველ სასოწარკვეთას ახლავს, ის ისტერია, რომელიც ანარეკლად გასდევს მთლიანად პიესას.

---

<sup>45</sup> Лопе Де Вега "Новое искусство сочинять комедии" [www.lib.ru/DEVEGA/komedii.txt](http://www.lib.ru/DEVEGA/komedii.txt)

პიესის განვითარება ქმედითი ეპიზოდების კასკადს წარმოადგენს, ის გამოიხატება აზრით *"ყოველი რეპლიკა სასხლეტივით შემართული - იგი უნდა ისროდეს და ახალ რეპლიკას ბადებდეს."*<sup>46</sup> რაოდენ დროში გაწელილი და დაბალ ტემპო-რიტმში მიმდინარე არ უნდა ყოფილიყო ექსპოზიციური მხარე, აქ რადიკალურად განსხვავებულ სურათს ვხედავთ. თუკი ექსპოზიციური ნაწილის კონფლიქტი ძირითადად ყოფით უთანხმოებაზე ეწყობოდა, იმის შემდეგ, რაც შევიტყვეთ ბატონი გოდოს არსებობის შესახებ და ვლადიმისა და ესტრაგონის მოლოდინის მიზანზე, კონფლიქტის ფუძეც იცვლება. ზოგადი საუბრებიდან ერთმანეთის შესახებ, თეორიული და მეტწილად უაზრო უთანხმოებიდან, არაფრის მომცემი თეოლოგიური მსჯელობიდან პერსონაჟები აქტიურად ერთვებიან მსოფლმხედველობითი დაჯახებების რეჟიმში. სცენური კონფლიქტი გამწვავებულია, ვლადიმირი და ესტრაგონი ცდილობენ გაერკვიონ საკუთარ მომავალში, თავიანთ სურვილებში და საერთოდ, იმაში, ღირს თუ არა ამ მოლოდინის გაგრძელება.

განვითარების ნაწილი "გოდოს მოლოდინში" განსხვავებით ექსპოზიციის და კვანძის შეკვრის ნაწილისა, აბსოლუტურ აბსურდისტულ დრამას წარმოადგენს და მის პრინციპზეა აგებული. თუკი ექსპოზიციური ნაწილის "აბსურდისტულობა" ძირითადად იდეური კუთხითაა ნაჩვენები, ანუ ატმოსფერო, რომელიც დამახასიათებელია აბსურდისტვის, დიალოგის აწყობის სტრუქტურა, სიჩუმის ზონები და ა.შ. , განვითარების ნაწილში ჩვენ ვხედავთ, გარდა ამ ყველაფრისა, "შეუსაბამობათა შესაბამისობის" კლასიკურ ვარიანტს. ქმედითი ეპიზოდების ერთმანეთზე დახუნძლვა და ის ლოგიკა, რა ლოგიკითაც ესენი ეწყობიან, სანიმუშოა *"შეუსაბამებლობათა კრებული, რომელიც ქაოსმა დაბადა"*<sup>47</sup> დიალოგების წყობა, ტემპორითმების ცვალება "ლოგიკური ალოგიზმის" პრინციპითაა აწყობილი. ბეკეტი აქტიურად მიმართავს საცირკო წარმოდგენების წყობის პრინციპს, სადაც ყველაფერი შესაძლებელია მოხდეს და ამ "ყველაფერს" გარკვეული ლოგიკა აერთიანებს, შესაძლებელია, რომ ჩვენთვის ეს ლოგიკა საკმაოდ გაუგებარია, დამაეჭვებელია, მაგრამ არა პერსონაჟებისათვის - მათ იმ ყველაფრის აბსოლუტურად სწამთ, და ისინი ამ ლოგიკის მიხედვით მოქმედებენ.

<sup>46</sup> Peter Brook "Threads Of Time" London, Methuen Drama 1998 გვ. 206

<sup>47</sup> "Современный Зарубежный Театр" Москва. Наука 1969 გვ. 132



პოცოს შემოსვლა სიუჟეტური ხაზის აბსოლუტური გადატრიალებაა. მთელი რიგი სცენების მანძილზე აქტიური მოლოდინი, რომელშიც ვლადიმირი და ესტრაგონი იმყოფებიან, მთელი ის დამაბულობა რომელიც იქმნება ამ პროცესში სცენის მიღმა ხმაურის გაგონებაზე, ერთგვარ ამფეთქებას იწვევს. ვისი ხმა იყო ეს თუ არა გოდოსი? ვლადიმირთან და ესტრაგონთან ერთად ჩვენც დაბნეულობაში ვართ - ვინ არის ეს იდუმალი პერსონა თუ არა გოდო, რომელიც ძალიან უცნაურად იქცევა, ვინ არის მისი მეგობარი, რომელიც ასევე გაურკვეველია, მისი თანამგზავრია თუ მონა. კითხვა ბევრად უფრო მეტია, ვიდრე პასუხი. გოდოა ეს თუ არა, იქნებ ეს ცრუ მესიაა, იქნებ უბრალო მონათმფლობელი ან თუნდაც გამვლელი, რომელმაც აბსოლუტურად შემთხვევით შემოიარა ამ მკვდარი ხის სამფლობელოში.

პიესის განვითარების ნაწილი, მთლიანად ეთმობა რამდენიმე ასპექტს და რამდენიმე კუთხით უნდა იქნას განხილული. პირველ რიგში, ეს ქმედითი ხაზის განვითარებაა და სცენური ქმედების უკიდურესი გააქტიურებაა - აქ ბეკეტი, თითქოს იდეალურად გრძნობს მაცურებლის (მკითხველის) მაჯისცემას და მკვეთრი, დინამიური ქმედების მეშვეობით, მთლიანად იბყრობს ყურადღებას და ჩვენ ემოციას. ეს ტექნოლოგიური, დრამატურგის მიერ ჩადებული სვლა, მაქსიმალურად უწყობს ხელს პიესის კონცეფციის და თემატურ-იდეური ჩანაფიქრის აღმას. გარდა ამისა, დასაწყისში ჩვენ აღვიქვით პერსონაჟები, შევიქმენით შთაბეჭდილება მათ შესახებ, მაგრამ რა წამს ავტორმა რადიკალურად განსხვავებულ მოცემულობაში მოაქცია ისინი, ჩვენ დავინახეთ მათი სხვა მხარეები, ხასიათების განსხვავებული თვისებები, ამის შედეგად მათი სახეები მაცურებლისათვის ბევრად უფრო მოცულობითად დაიხატა.

ბოლოს ხდება იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის მხილება. პიესის ამ ნაწილში მომხდარი ამბები რადიკალურად ცვლიან ჩვენს მიდგომას მთავარისადმი - მოლოდინისადმი. მთელი ცდუნება, რასაც სთავაზობდა ვლადიმირსა და ესტრაგონს პოცო, რომ მათ შეეწყვიტათ მოლოდინი, და წასულიყვნენ ამ ადგილიდან, ტყუილი, გართობა და ყველა ის ხერხი, რასაც მიმართავს პოცო, იმისათვისაა, რომ ვლადიმირისა და ესტრაგონის სიმტკიცე დაამსხვრიოს, მაგრამ მისი ყოველი მცდელობა ფუჭი აღმოჩნდება. მოლოდინი, პროცესი გოდოსთან შეხვედრის

მზადებისა და მტკიცე გადაწყვეტილება დარჩენის შესახებ, უცებ იძენს ბევრად უფრო დიდ მნიშვნელობასა და მოცულობას.

სანამ გადავალთ კულმინაციური წერტილის განხილვასა და კვანძის გახსნაზე, აუცილებლად უნდა აღვნიშნოდ ამ პიესის ორი მოქმედების აგებულება. სიუჟეტური და დრამატურგიულ-ქმედითი ხაზის ანალიზი გვაძლევს საფუძველს ვიმსჯელოთ იმაზე, რომ ორი მოქმედება ამ პიესისა უნდა განვიხილოთ, როგორც ორი დამოუკიდებელი პიესა. გარდა იმისა, რომ პირველ და მეორე მოქმედებაში (ცალ ცალკე) აბსოლუტურად გათვალისწინებულია კლასიციკლური თეატრის პრინციპი (დროის, ქმედების და ადგილის ერთიანობა), ავტორი გვკარნახობს მოდელს, სადაც ეს პრინციპი შენარჩუნებულია და უნდა იყოს გათვალისწინებული თითოეულ მოქმედებაში. ეს ავტორის მხრიდან ზედმიწევნით გვიკონკრეტდება. შეგვიძლია იმ დასკვნამდე მივიდეთ, რომ ავტორი გვკარნახობს, რომ ეს ერთი პიესა ორი სხვადასხვა პიესისგანაა შემდგარი, რომელიც განსხვავებულია ერთმანეთისგან. პერსონაჟების ტექსტები, ხასიათები ტრანსფორმირებულია, შეცვლილია გარემო და მოცემულობა. გვექმნება შთაბეჭდილება, რომ ვლადიმირმა და ესტრაგონმა "ტექსტი გაცვალეს" - პირველ მოქმედებაში შინაგანად დამუხტულ ესტრაგონს სასოწარკვეთა დაეუფლა, ხოლო ვლადიმირი, რომელიც სტაგნაციაში იმყოფებოდა, გააქტიურებულია. რა თქმა უნდა, აუცილებელია აღინიშნოს ის რადიკალური ცვლილებები, რომლებიც მოხდა პოცოსა და ლაკის ხაზებში. თუკი პირველ მოქმედებაში ჩვენ ვხედავთ მონა-ბატონის დუეტს, მეორე მოქმედებაში კი ჩვენ რადიკალურად შეცვლილ ირეალურ სახეებს გვიხატავს ავტორი - პოცო დაბრმავებულია, ხოლო ლაკი, მონისაგან მის მეგზურად გადაიქცა.

ყურადღება გავამახვილოთ პიესის კულმინაციურ ნაწილზე და ამ შემთხვევაშიც მივუდგეთ როგორც ორ დამოუკიდებელ პიესას. ორივე შემთხვევაში ეს მონოლოგებია - პირველ მოქმედებაში ლაკის მონოლოგი, ხოლო მეორე მოქმედების კულმინაციას პოცოს მონოლოგი წარმოადგენს.

საერთოდ ლაკი, ალბათ ყველაზე ამოუცნობი ფიგურაა. ბეკეტმა ბოლომდე დატოვა პერსონაჟის იდუმალეობა და ძალიან მნიშვნელოვანი ფუნქცია დააკისრა - ის ერთგვარი "ხმა მლაღადებლისა უდაბნოსა შინაა". როგორც ბეკეტმა თავად აღნიშნა,

"ენის ხარისხი ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ნებისმიერი ეთიკური თუ ესტეტიკური სისტემა"<sup>48</sup> - ლაკის მონოლოგი "ღვთაებრივი აბრაკადაბრაა", როგორც მას ეჭენ იონესკო უწოდებდა. ის პირველი მოქმედების კულმინაციას წარმოადგენს. ბეკეტი ამ გაუგებარი არსების, გაუგებარი სიტყვებით ეუბნება ვლადიმირს და ესტრაგონს (და რა თქმა უნდა, ჩვენ - მკითხველსა თუ მაყურებელს) რომ მოლოდინი აზრდაკარგულ დროის გაყვანას არ წარმოადგენს, ამიტომაც ლაკი თავისი სიტყვებით მუხტავს ქანცგამოცლილ და რწმენადაკარგულ მომლოდინეებს და იმედს უსახავს მათ. პიესის განვითარების პიკი, ეს მონოლოგი, კვინტესენცია ბეკეტის ფილოსოფიის სამყაროს, რელიგიის და ადამიანის ყოფის არსის მიმართ. უდავოდ, სამყარო აბსურდულია და პარადოქსული, ისევე როგორც ლაკის ალოგიკური და აფაზიური ტექსტები, ნამდვილად, ხშირად გვეუფლება ის შეგრძნება, რომ ღმერთმა ეს ცოდვილი მიწა მიატოვა, და უდავოა, რომ კაცობრიობა და ზოგადად ადამიანი შორსაა იდეალისაგან, მაგრამ ამ ყველაფერში **"ვინც დაეჭვდება ის ცეცხლში გაეხვევა... ადამიანთა ერთგულნი იყვნენ... ღმერთი ჭაღარა წვერით სიყვარულით გვასაჩუქრებს..."** - ეს ის მუხტია, რომელიც რწმენის გასამყარებლადაა გამიზნული, ეს სინათლეა, რომელიც ამ ჭაობში, რომელიც საოცარ ადგილს წარმოადგენს, გააჩენს სიცოცხლეს და ააყვავებს დიდი ხნის მკვდარ ტირიფს.

აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ლაკის მონოლოგის ფუნქცია პიესის კონცეპტუალური კუთხიდან. მიუხედავად იმისა, რომ მთელი ის ტექსტი, რასაც ლაპარაკობს ლაკი, მთელი ის არეული წინადადებები თუ სიტყვების უაზრო კასკადი, შემდგომში იძენს აზრს - ის ვლადიმირის და ესტრაგონის ქმედებას და საერთოდ ყოფას აზრს უბრუნებს.. აქაც კიდევ ერთი აბსურდისტული ფორმულა - უაზრობა ბადებს აზრს.

პოცოს მონოლოგი მეორე მოქმედების კულმინაციაა და, გარდა ამისა, ლაკის მონოლოგში ჩაქსოვილი უხილავი ხაზების ამოკითხვის გასაღებია. ჩვენ ვხედავთ დაბრმავებულ პოცოს, იგი გადაღლილია, რადაცით წააგავს ვლადიმირსა და ესტრაგონს, როგორებიც იყვნენ ისინი პიესის დასაწყისში - გადაღლილები,

---

<sup>48</sup> Samuel Beckett "Proust" New York. Grove. 1956 გვ. 57

გალიზიანებულები, სევდით შემოსილები. ეს ერთგვარი დაბრუნებაა სათავეში, ისევ იმ აბსურდისტულ ჯადოწრეზე სიარულია. ყველაფერი არაფრით იწყება და არაფრით მთავრდება. პოცო დაბრმავდა, ცოდვებისათვის ისჯება თუ პირიქით, ამ დაბრმავებამ თვალი აუხილა მას? ეს სავლევია, რომელიც პავლე მოციქულად იქცევა თუ ოიდიპოსი?

პოცოს მონოლოგი პიკია მეორე მოქმედების და საერთოდ პიესისა და, გარდა ამისა, მასში აბსურდისტული თეორიის კვინტესენციაა - **"რატომ მაწამებთ ამ კითხვებით იმ თქვენს წყეულ დროზე?! თქვენთვის საკმარისი არაა, რომ წამიერად გაიღვებნა თელი, და მერე ისევ დამეა!.. დამეა!.. დამე!.."**. პოცო თვალს უხელს ვლადიმირსა და ესტრაგონს, ერთგვარ კონსტატაციას უკეთებს მათ ქმედებას, საბოლოოდ სპობს დაბნეულობას მომლოდინეებში. აქაც ბეკეტმა მიმართა უკუსვლის ხერხს - "უაზრობა ბადებს აზრს", იგი როგორც მოდელია გამოყენებული და პიესის ამ მონაკვეთში ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს, როგორც "სიბნელე ბადებს ნათელს". სიბნელე, რომელზეც ლაპარაკობს პოცო, მუხტია ვლადიმირისა და ესტრაგონისთვის, ისინი ამ მონოლოგის შემდეგ აბსოლუტურად განსხვავებულ განწყობაზე არიან. ამ მონოლოგის შემდეგ სასოწარკვეთა, კონფლიქტი საკუთარ თავთან და გარემოსთან, საკუთარი მე-ს უარყოფა და სიბნელე აბსოლუტური ჰარმონიით და შემწყნარებლობით იცვლება.

მოლოდინის პროცესი ამ მონოლოგის შემდეგ სულ სხვა, განსხვავებულ მნიშვნელობასა და მოცულობას იძენს. დასაწყისისა და დასასრულს შორის ის წამიერი გაელვებაა, რომელსაც ცხოვრება ეწოდება. ეს ფუძემდებელი აზრია, ის მამოძრავებელი ძალაა მთელი ამ პიესისა. მოლოდინს აზრი აქვს, არა მარტო პრაქტიკული - მოლოდინი სულიერი განწყობის პროცესია და შესაბამისად ვლადიმირის და ესტრაგონის მთავარი მიზანი და დაუოკებელი სურვილი, რომელიც ნაყოფს აუცილებლად გამოიღებს.

აღსანიშნავია ისიც, თუ როგორ ამთავრებს ბეკეტი თითოეულ აქტს და საერთოდ პიესას. როგორც მანამდე აღვნიშნეთ, პიესის დრამატურგიული სტრუქტურა კლასიკური კანონების გათვალისწინებითაა დაწერილი. პიესას გააჩნია ყველა ის ეტაპობრივი ელემენტი რაც კლასიკურ პიესაშია, მაგრამ შეგვიძლია გავუსვათ ხაზი

ძალიან საინტერესო ფაქტს - საფინანსო ნაწილს. აქ ბეკეტი ერთგვარ "დრამატურგიულ მახეს გვიგებს" - პიესა ვითარდება, ჩვენ ვამთავრებთ პირველ ან მეორე მოქმედებას, ყველანაირად (სიუჟეტურად თუ ქმედითი ხაზის მიხედვით) მივდივართ იმ წერტილამდე სადაც: ან ბატონი გოდო უნდა მოვიდეს, ან ბიჭმა უნდა გამოგვიცხადოს, რომ ბატონი გოდო არასოდეს არ მოვა, ან ვლადიმირმა და ესტრაგონმა უნდა დატოვონ ეს დაწყველილი ადგილი, ბოლოს და ბოლოს რამე მაინც უნდა მოხდეს, უნდა დასრულდეს ამბავი ამ ორი მომლოდინისა, მაგრამ არა, ბეკეტი თითქოს განზრახ ანგრევს იმ ყველაფერს, რასაც სკრუპულოზურად აშენებდა - ყველანაირ ჩვენს მოლოდინს (და ჩვენც ვლადიმირისა და ესტრაგონის მსგავსად ველოდებოდით), ბეკეტი ისევ მოლოდინად აქცევს. **"მიჰქრის ქარი და უბრუნდება ისევ თავის წრეს"** - აბსურდისტული ჯადოწრე, თუ უბრალოდ ცხოვრების კონსტატაციაა, სადაც არაფერი არ ხდება და თვითმკვლელობაც დიდი ფუფუნების საგანია? აქ ალბათ ერთ-ერთი გასაღებია, თუ როგორ უნდა ავლიქვავთ ეს ორი დამოუკიდებლად განხილული პიესის ერთანობა - ეს აბსოლუტური ცხოვრებისეული მოდელია - პრინციპულად ერთი დღე არაფრით გამორჩეულია მეორესაგან, გარდა მცირეოდენი წვრილმანისა, ყოველი დღე ჰგავს მეორეს და არაფერი იცვლება, გოდო ალბათ არც არასოდეს არ მოვა და მოსვლისთვის მზადებას არავითარი აზრი არა აქვს, მთავარია მოლოდინის პროცესი და ამ დროს იბადება ის ჭეშმარიტება, რასაც არა არსებობა, არამედ სიცოცხლე ჰქვია, ამ პროცესში, შეიძლება მოვიპოვოთ რწმენა, მოვიპოვოთ თავისუფლება, აგვეხილოს თვალი ჭეშმარიტებაზე, ვიპოვოთ ადამიანი ან თუნდაც ღმერთი ჩვენს თავში.

განსაკუთრებულია "გოდოს მოლოდინის" ატმოსფერო. პირველივე სტრიქონებიდან ბეკეტს ოსტატურად შევყავართ იმ ადგილას, სადაც ნახევარ საუკუნეზე მეტია ორი მომლოდინე ბინადრობს. რემარკის წაკითხვისას ვეფლობით იმ ჭაობში, სადაც **"არაფერია და არის ხე"**, სიცივე, ნესტი, დამძიმებული ჰაერი, ჩვენ თითქოს ჭექა-ქუხილის მოლოდინში ვართ, ატმოსფეროც ელექტრიზებულია, დამაბულობა და დუმილი - უნიკალური ბეკეტისეული ნაზავი. კიდევ ერთი ხაზგასმა იმისა, რომ რაღაც უნდა მოხდეს. მცდარია იმის მტკიცება, რომ აქ აბსოლუტური სტაგნაციაა და ამას ამტკიცებს დამაბულობა და პიკამდე აყვანილი დამუხტულობა როგორც გარემოში, ასევე პერსონაჟებში.

სტრესული მდგომარეობა სცენაზე მყოფი პერსონაჟების, დაძაბული ატმოსფერო, ტემპო-რიტმის მკვეთრი ცვალეობა - ეს ის ფუძემდებელი სტრუქტურული ხაზებია, რომელზეც "გოდოს მოლოდინის" სახე იქმნება. *"სემუელ ბეკეტი ყველა საკუთარ პიესას ხედავს როგორ დაბულობათა სერიას. თითქოს დაჭიმულ სიმზე ასხმულ, ერთი მეორეს მიყოლებით ელემენტების მძივს."*<sup>49</sup>

აღსანიშნავია, რომ "გოდოს მოლოდინში", ისევე როგორც საეტაპო მნიშვნელობის აბსურდისტული პიესების უმეტესობა, გამოირჩევა მოცემული და მხატვრული გარემოებათა პარადოქსულობით. ერთი მეორის გამომრიცხავი მოცემული გარემოებები აბსურდისტულ ნაწარმოებებში ხშირად უნიკალურ სიმბიოზს წარმოადგენენ. გზაჯვარებინზე მდგომი ხე, რომელიც ერთ ღამეში აყვავდება, უზარმაზარი მთვარე, რომელიც ერთ წამში ამოვა ჰორიზონტიდან, არსაიდან მოსული და არსად გამქრალი გამვლელები და სხვა. ბეკეტი თითქოს გვეთამაშება, გვაბნევს და მყისვე გვიმტკიცებს, რომ ამ ყველაფერს მნიშვნელობა არა აქვს. ჩვენ ვერასოდეს გავიგებთ, რას აკეთებდნენ ვლადიმირი და ესტრაგონი, სანამ გადაწყვეტდნენ ბატონი გოდოს დალოდებას, ვერასოდეს გავიგებთ, სად იმყოფებიან ისინი, წელიწადის რა დროა და საერთოდ, არსებობს თუ არა დრო ამ ნაწარმოებში.

ამგვარად საინტერესო დასკვნამდე მივდივართ და ეს დასკვნა კითხვაშია ჩადებული, თუ როგორ უნდა მივიღოთ და აღვიქვათ მოცემული გარემოებები "გოდოს მოლოდინში". ხელთ გვაქვს ორი ტიპის მოცემულობა - ის რაც ფაქტების სახით არის მოყვანილი და მეორე, ის რაც ირეალური სფეროდანაა, მაგრამ ძალიან ჟღერადია და ძალიან მოქმედებს გმირებზე, ატმოსფეროსა და ქმედით ხაზზე, მიუხედავად ამ მოცემულობის არალოგიკურობისა. მაგალითად, "გოდოს მოლოდინის" ხე, სადაც ვლადიმირი და ესტრაგონი ბატონ გოდოს ელოდებიან, ერთ ღამეში ისხამს ფოთლებს და ყვავის. საკმაოდ დამაბნეველი გარემოებაა და ყველაფერთან ერთად ბევრად უფრო დამაბნეველი ხდება, როდესაც ესტრაგონი ხაზს უსვამს იმას, რომ შესაძლებელია ბევრად უფრო მეტი დრო გავიდა, ვიდრე ჰგონია ვლადიმირს. ორივე ეს მოცემულობა, რომელიც ავტორმა მოგვაწოდა, აუცილებლად გასათვალისწინებელია, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ მიეკუთვნება მოცემული გარემოებების სფეროს - ეს მხატვრული გარემოებების

<sup>49</sup> Peter Brook "Threads Of Time" London, Methuen Drama 1998 გვ. 205

ნაწილად უნდა ამოვიკითხოთ. ამ შემთხვევაში ეს დროის აღმნიშვნელი საგანი კი არა, არამედ ერთგვარი ბარომეტრია მთლიანად პიესის მიმართულებისა. თუკი ეს გაზაფხულის მოსვლას ნიშნავს, მაშასადამე ეს არა როგორც კალენდარული მონაკვეთი, არამედ ახალი სიცოცხლის გაჩენის წერტილად უნდა მივიღოთ. ავტორის მიზანი ამ შემთხვევაში არა მხოლოდ ახალი სიუჟეტური სვლაა და ინტრიგის გამწვავება, არამედ მხატვრული გარემოების ახალი ელემენტის შემოტანა. სასოწარკვეტილი ადამიანები, რომლებმაც ძალიან დიდი და ეკლიანი გზა გაირეს ბატონ გოდოსთან შესახვედრად, ამ მკვდარი ხის აყვავებას ჯილდოდ ღებულობენ - ეს ის საჩუქარია, რითაც ბატონი გოდო აჯილდოებს მათ. როგორც კი ეს მოცემულობა მხატვრული გარემოებების რანგში აგვყავს, იმ წამსვე პიესა სხვა, ბევრად უფრო სიმბოლურ და ღრმა თემატურ მოცულობით ჟღერადობას იძენს.

### *"გოდოს მოლოდინის" პერსონაჟები და სახეები*

ვინ არიან ბეკეტის პერსონაჟები? ეს რომელიმე კონკრეტული სახეების სცენიური ინკარნაციაა თუ ემოციების კვინტესენცია, ეს აბსტრაქტული თვისებების კრებულია თუ უბრალოდ მარიონეტები ავტორის ხელში, რომელთაც ბედისწერა ათამაშებს? ფაქტია, რომ ბეკეტის მიერ შექმნილ უნიკალურ და საოცარ სამყაროში, უბრალო და არაფრით გამორჩეული ადამიანისათვის ადგილი არაა. ის სახეები, რომლებსაც ქმნის ავტორი, მუნჯები თუ მახინჯები, ძალაუფლებით აღსავსენი თუ უდიდესი სითბოს მატარებელნი, ყოველი მათგანი განსაკუთრებულია, ვინაიდან ბეკეტის უნიკალური სამყაროს "რასას" წარმოადგენს. *"ბეკეტის პერსონაჟები, რაიმე გარკვეულ გარემოს და საკუთარ წარსულს მოწყვეტილები არიან, ისინი არ ასოცირდებიან რომელიმე კონკრეტულ კლასთან, ეთნიკურ ჯგუფთან თუ ეროვნებასთან."*<sup>50</sup>

ბეკეტის გმირები ყოველთვის განსაკუთრებულის და ფენომენალურის მატარებლები არიან. არავითარ შემთხვევაში მათი დახასიათება არ შეიძლება რაიმე

<sup>50</sup> "Писатели США о литературе" Москва. Прогресс. 1982 г. 326

კონკრეტული ნიშნით ან თვისებების კრებულთ. თუკი ბეკეტს დახატული აქვს ჩვეულებრივი ადამიანი, ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს ბეკეტისთვის აუცილებელი დამახასიათებელი ნიშანი - ესე იგი ეს ადამიანი ყველაზე ჩვეულებრივია ჩვეულებრივთა შორის. უკიდურესობები, მოულოდნელი და ხშირად გაუგებარი საქციელები, პარადოქსული ცვლილებები ხასითსა თუ ქცევაში, ეს "არასუფთა ჟანრის" პიესების და პირველ რიგში ბეკეტის პიესების გმირები არიან. მაწანწალები, რომლების უიმედო ყოფა რწმენას ბადებს ჩვენში, საკუთარ სარდაფში საკუთარი დღიურის ტყვეობაში მყოფი ბერიკაცი, რომლის მარტოობა ჩვენში უსაზღვრო სიყვარულს ბადებს, წელამდე ჩაფლული და სასიკვდილოდ განწირული ქალი, რომელიც თავისი სიკვდილით სიცოცხლის ჟინს ბადებს - ეს ბეკეტის გმირებია. *"ისინი ბედისწერის მიერ დაკისრებულ მისიას ასრულებენ იმ ადგილას, იმ ვითარებაში და იმ დროს, რომელსაც არავითარი მნიშვნელობა არ გააჩნია."*<sup>51</sup> ბეკეტს უყვარს ისინი, უყვარს მათი დაუოკებელი ჟინი დაამარცხონ ბედისწერის გარდაუვალობა. როგორც ჩვეულებრივი მოკვდავი ცდილობს შეცვალოს ყოფიერება, შეცვალოს სამყარო უკეთესობისკენ, ასევე ბეკეტი აკისრებს თავის გმირებს ამ მისიას. მეტწილად ისინი მარცხდებიან, ისევე, როგორც ვმარცხდებით ჩვენ სამყაროსთან ბრძოლაში, მაგრამ ის რწმენა, ის სიყვარული და სათნოება, რასაც ატარებენ ბეკეტის მიერ შეთხზული ადამიანები, უდავოდ განუმეორებელი სტიმულია რეალობის შეცვლისა.

"გოდოს მოლოდინის" პერსონაჟებისთვის დამახასიათებელია ნატურალიზმამდე დაყვანილი კონკრეტიზაციის და აბსტრაქტული ელემენტების სიმბიოზი. გვექმნება შთაბეჭდილება, რომ სპექტაკლის დასაწყისიდანვე ძალიან კარგად ვიცნობთ ამ ორ ბებერ მაწანწალას, ვლადიმირსა და ესტრაგონს. ისინი ძალიან ახლობლები ხდებიან ჩვენთვის მთელი თავიანთი უცნაურობებით, დაწყებული მთელი რიგი უკბილო ხუმრობებითა თუ მათი საუბრებით რელიგიასა და ყოფიერებაზე. მთელი ეს უცნაური კლოუნადა, სასაცილო და ცრემლების მომგვრელი ერთდროულად, პირველივე მოქმედებიდან ჩვენს ყურადღებას იბყრობს და გვხდის ამ უცნაური, მაგრამ მომაჯადოებელი აქტის თანამონაწილეებად. ჩვენ ძალიან კარგად ვიცნობთ მათ - მათ ხასიათებს, ურთიერთობას, თავისებურებებსა თუ მიდრეკილებებს და,

<sup>51</sup> "Писатели США о литературе" Москва. Прогресс. 1982 г. 326



ამავდროულად, მათ შესახებ არაფერი ვიცით. თავად ბეკეტი კატეგორიულად წინააღმდეგი იყო თავისი ამ ტრაგიკომედიის მოქმედი გმირების იდეალური სიმბოლური დატვირთვის ახსნისა. მას მიაჩნდა, რომ იდეალუბა, რომელიც "გოდოს მოლოდინს" სდევს, უნდა გახდეს თითოეული მაყურებლის ინდივიდუალური და უნიკალური შთაბეჭდილებების ჯაჭვი და, შესაბამისად, გასაღები ამ პიესის ყველამ თავის თავში უნდა აღმოაჩინოს.

აუცილებლად უნდა გავამახვილოთ ჩვენი ყურადღება იმაზე, თუ ვის ხედავდა ბეკეტი "გოდოს მოლოდინის" იდეალურ შემსრულებლებად. ბასტერ კიტონი და ჩარლი ჩაპლინი - მეოცე საუკუნის ორი გენიალური კომიკოსი და მუნჯური კინოს მსახიობი, მათ ბეკეტი ვლადიმირის და ესტრაგონის როლების იდეალურ შემსრულებლებად მიიჩნევდა. "კლოუნი, რომელიც არასდროს იცინის", ბასტერ კიტონი ესტრაგონის როლში - ადამიანი, რომლის სახე მუდამ მელანქოლიური სევდითაა შემოსილი, ბეკეტს იდეალურ შემსრულებლებად მიაჩნდა ამ როლისთვის. ბეკეტი თვლიდა, რომ ის შინაგანი მუხტი და ენერგია, რომელსაც კიტონი ატარებს, შესანიშნავი საყრდენი იქნებოდა იმისათვის, რომ ესტრაგონი ხან მელანქოლიური, ხან ტრაგიკული და ხან აბსოლუტურად ექსპრესიული, დაუვიწყარ სახედ იქცეოდა მსოფლიო სათეატრო ხელოვნების ისტორიაში.

"პატარა ადამიანი უზარმაზარ სამყაროში" - ჩარლი ჩაპლინი "პატარა მაწანწალა", კეთილშობილებით აღსავსე სევდიანი თვალებით, ბეკეტის აზრით, განსხვავებულ სიტბოს და ბავშვურობას შემატებდა სპექტაკლს. *"როგორც წესი გმირისადმი მსუბუქ თანაგრძნობას ვგრძნობთ, გამონაკლისს ჩარლი ჩაპლინი წარმოადგენს, რომელსაც შეუძლია საკუთარი გმირისადმი ბევრად უფრო ღრმა თანაგრძნობა გამოიწვიოს. მაყურებლის უდიდესი თანაგრძნობა ძალიან მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ყველაფერ იმაში, რაც ხდება."*<sup>52</sup> ბეკეტის აზრით, მხოლოდ ჩაპლინის შეეძლო მიეღწია იმ საოცარი ეფექტისთვის, რასაც ბეკეტი ცდილობდა მიეღწია - ტირილი, მაშინ როდესაც სიცილია სცენაზე, ჰომერული ხარხარი მაშინ, როდესაც სცენაზე ტრაგედიაა. მაგრამ რაც მთავარია, ბეკეტს მიაჩნდა, რომ ამ წყვილს შეეძლო იდეალურად გადმოეცა მთელი ის სიტბო და სათუთად გამოზრდილი ემოციური სპექტრი, რომელიც ამ პიესაში თავად ჩააქსოვა.

<sup>52</sup> Eric Bentley "The Life Of Drama" New York. Atheneum 1967 გვ. 229

ორი მაწანწალა, მასხარა თუ უბრალოდ ორი სალოსი, რომლებიც ელოდებიან რაღაც ეფემერულს, გაუგებარს, ან უბრალოდ გაჰყავთ დრო დაბადებიდან სიკვდილამდე? თუ ისინი გასხვივოსნებული სალოსის მსგავსად ღმერთის და ჭემმარიტების ხილვის მოლოდინში იმყოფებიან? ტრაგიზმი, რომელსაც ატარებს ეს ორი ჩვენთვის ძალიან ახლობელი პერსონაჟი, ის წამება, რომელზეც ისინი გააზრებულად, თავისუფალი არჩევანის გაკეთების შედეგად წავიდნენ ნახევარი საუკუნის წინ, მათ აბსოლუტურად მითიურ პერსონად წარმოადგენს. მოლოდინის პროცესი, რომელიც ცხოვრების მთავარ ამოცანად იქცა მათთვის, გოლგოთაზე მიმავალ გზას წაგავს, ხოლო ის ხე, სადაც ბატონ გოდოსთან შეხვედრა უნდა მოხდეს, მათი ჯვარია.

ვლადიმირი მშვიდია, მას სწამს, რომ ბატონი გოდო აუცილებლად მოვა და იხსნის მათ იმ ჯოჯოხეთიდან, რომელსაც სიცოცხლე ჰქვია. დიდი ხანია შეგუებულია აზრს, რომ სამყარო შეიცვალა და სამწუხაროდ, არა სასიკეთოდ, მხოლოდ ერთი რამ წარმოადგენს მისთვის, სიცოცხლესთან და ყოფიერებასთან მაკავშირებელ ჯაჭვს - ბატონ გოდოსთან შეხვედრა. მას სწამს, რომ გოდო მოვა, და თუკი ის "არ მოვა ამ საღამოს... მაგრამ ხვალ, აუცილებლად" ეს შეხვედრა შედგება. ვლადიმირი ყველანაირად ცდილობს, რომ ეს რწმენა ესტრაგონს ჩაუნერგოს, ხშირად უშედეგოდ, მაგრამ იგი იმდენად მტკიცეა საკუთარ რწმენაში, რომ ესტრაგონიც რაღაც უხილავი ძალის მეშვეობით ცვლის საკუთარ გადაწყვეტილებას და არ ტოვებს ამ "საოცარ ადგილს". ვლადიმირისთვის ეს მოჯადოებული ჭაობი, ერთგვარად მის კელიად იქცა, სადაც იგი, მოწყვეტილი სამყაროს, განმარტოებულია ჭემმარიტების მოლოდინში.

ესტრაგონი - ექსპრესიული ბუნტარია, რომელიც არანაირად არ ეგუება ბედს და ვლადიმირისგან განსხვავებით, კატეგორიულად წინააღმდეგია დინებას გაჰყვეს. მუდამ უბედური და დატანჯული სულ ოცნებობს ამ ადგილის დატოვებაზე, მაგრამ ყოველი მისი მცდელობა ამაოა - თითქოს გაურკვეველ ძალას მიჰყავს ესტრაგონი უკან, სახლში, იქ სადაც ვლადიმირია - მისი ერთადერთი მაკავშირებელი რეალობასთან. ესტრაგონი ყველანაირად უარყოფს იმას, რომ იგი ბედისწერის მსხვერპლია, ამ მხრივ რადიკალურად განსხვავდება ვლადიმირისაგან: თუკი ვლადიმირს სწამს, რომ გოდოს დალოდება მისი მისიაა, ესტრაგონი პირიქით,

ყოველთვის ცდილობს დაამტკიცოს, რომ მისია ეს მისი არჩევანი უნდა იყოს. რომანტიკული პოეტი, რომლის სული ბოხოქრობს და ემოცია შიგნიდან მძლავრობს სინამდვილეში უსაზღვრო ბავშვური სისუსტის და გახსნილობის მატარებელია.

პიესის განვითარების მანძილზე ვლადიმირი და ესტრაგონი, ერთგვარ სიმბოლოდ იქცევიან - აბსოლუტური რწმენისა, იმ რწმენისა, როცა ადამიანს უბრალოდ სწამს და ჯილდოდ არაფერს ითხოვს. მთელი ის სითბო, ის სათუთი დამოკიდებულება ერთმანეთის მიმართ, უსაზღვრი სიყვარული განსაკუთრებულ მოცულობას ანიჭებს პიესას, ეს ის სითბოა და ურთიერთობა, რომელიც ეხმარება ადამიანს გადალახოს ყველაზე მძიმე ეტაპები ადამიანის ყოფიერებაში, გააძლიეროს უკიდურესი წუხილის ჟამს და დაეხმაროს გოდოს დალოდებაში.

საინტერესოა ვლადიმირისა და ესტრაგონის ანალიზი, არა როგორც ორი პერსონაჟის, არამედ როგორც ერთიანობის ორი წახნაგის. ადამიანის, როგორც უნიკალური მცნების განალიზება მისთვის დამახასიათებელი ურთიერთსაწინააღმდეგო ქცევით, აზროვნებით და ა.შ. ვლადიმირი და ესტრაგონი ეს ერთგვარი ერთიანობაა, კვინტესენცია რადიკალური სხვაობებისა, რომელიც ასეთი დამახასიათებელია იმ აბსურდული და პარადოქსული ყოფისა, რომელშიც იმყოფება ადამიანი *"ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ამიტომაც არიან ერთმანეთზე დამოკიდებულები და მუდამ ერთად ყოფნისთვის განწირულნი არიან."*<sup>53</sup> ის პატარა სამყარო, რომელშიც იმყოფება პიროვნება ის საცირკო არენა, თუ ფიცარნაგი, სადაც ჯვარს აცვამენ წამებულს ან უბრალოდ - ჭაობი, სადაც მკვდარი ხე დგას, იდეალური ადგილია განმარტოვდე უაზრო ცხოვრების ალოგიზმებით აღსავსე ყოფიერებისგან. ეს ადამიანი-მომლოდინე ამაში პოულობს გამოსავალს.

ვლადიმირის და ესტრაგონის აბსოლუტურ ანტიპოდად პოცოს მისტიური ფიგურა წარმოგვიდგება. თავიდანვე აგრესიულს, უხეშსა და ძალაუფლების წყურვილით შებყრობილს აბსოლუტური დისონანსი შემოაქვს ბეკეტის მიერ შექმნილ უჩვეულოდ იდუმალ ატმოსფეროში. უამრავი შეკითხვის და მინიშნებების შედეგად, ჩვენ ვხვდებით, რომ პოცო უბრალო ფიგურა არაა - იგი შემთხვევით არ მოსულა აქ, უმიზეზოდ არ ესხმის თავს ვლადიმირსა და ესტრაგონს - იგი თავადაც

---

<sup>53</sup> Martin Esslin, *The Theatre of The Absurd*, London. Penguin Books, 1991 გვ. 50

მომლოდინეა ვლადიმირისა და ესტრაგონის მსგავსად. თავიდან ბოლომდე გაუგებარია ვინ არის ის და ალბათ ბეკეტმა ამ გამოცანის ამოხსნა ჩვენ დაგვიტოვა. იგი იმ ცირკის დირექტორია, რომელსაც დედამიწა ჰქვია და ჩვენზე აქვს ზედამხედველობა დაკისრებული - მის ქვეშევრდომებზე, ან იქნებ ის მაცდურია და მოვიდა აქ, რათა სამუდამოდ გადააფიქრებინოს ვლადიმირს და ესტრაგონს მოლოდინის გაგრძელება, ან სულაც ამ ორი მაწანწალას მსგავსად ეს ბიურგერიც მომლოდინეა.

მეორე მოქმედებაში ჩვენ წინაშე სხვა პოცოა - არავითარი სიხალასე, არავითარი აგრესია - ის შეიცვალა, შეიცვალა სამუდამოდ. ბრმა და უძლური პოცო ბრუნდება აქ, ხესთან, რომელიც უკვე ყვავის. პოცო ბრმაა, მაგრამ ის ხედავს - იგი ხედავს სასოწარკვეთას, რომელმაც ვლადიმირი და ესტრაგონი შეიპყრო, იგი ხედავს უაზრობას ამა ქვეყნისა, ხედავს დასასრულს ყოველივესი. სავლე, რომელიც დაბრმავდა და ჭეშმარიტებას ეზიარა, ოიდიპოსი, რომელიც ჩასწვდა არსს ყოფიერებისა - ამ ყველაფრის კვინტესენცია პოცოშია აკუმულირებული.

ლაკი "გოდოს მოლოდინის" ალბათ ყველაზე იდუმალი პერსონაჟია. "ლაკი", ანუ "ილბლიანი" პოცოს მონა, პისაში გამოჩენისთანავე აბსოლუტურ დაბნეულობაში აგდებს ვლადიმირს და ესტრაგონს. ლაკიც წამებულია, ისეთი შეგრძნებაა, რომ ეს წამება მას რაღაცა ზებუნებრივმა ძალამ დააკისრა დაბადებიდან. ის გზა, რომელსაც ის გადის პოცოსთან ერთად, მოციქულის დაუსრულებელ მომლოცველობას ჰგავს, რომელსაც იგი გადის წმინდა ადგილთან ზიარებისათვის. მაგრამ ის მთავარი მისია, რაც დაკისრებული აქვს ლაკის, სიტყვებია - სიტყვები ჭეშმარიტებაზე, სიტყვები ყოვლისმომცველ სიყვარულსა და რწმენაზე. ეს სიტყვები ვლადიმირსა და ესტრაგონს რწმენას და იმედს აღმოუცენებენ, დაარწმუნებენ, რომ მოლოდინი უაზრო და უშედეგო არაა, და სიცოცხლე ერთი დიდი ჯოჯოხეთური წამების პროცესი კი არა, არამედ ქვეყნიერების სიბილწის განწმენდის გზაა.

ლაკიმს ეს დიდი მისია, რომელსაც ახლა ასრულებს ოდესღაც საკუთარ თავზე იტვირთა. მან თავისი წამებით ადამიანის მოდგმა უნდა გაანთავისუფლოს და აზიაროს იმ ჭეშმარიტებას, რომელიც დიდი ხნის დაკარგულია ამ ცოდვილ მიწაზე. იგი გზავნილია, სუსტი და მსხვრევადი არსება სათუთი და ნაზი სულით.

ანგელოზი, რომელიც ზეცას მოწყდა და გაოგნებულია ამ ქვეყნის პარადოქსულობით.

ყველაზე დიდ მისტიურობას "გოდოს მოლოდინში" ბიჭის ფიგურა წარმოადგენს. იგი ბატონ გოდოსთან ცხოვრობს და მის ფარას მწყემსავს. ეს "მწყემსი კეთილი" ყოველთვის ჩნდება მაშინ, როდესაც სასოწარკვეთა და უიმედობა პიკს აღწევს. ბატონი გოდო, თავისი მაცნეს ბაგეებით თითქოს ასაჩუქრებს მომლოდინეთა წყვილს და ამ ნაცრისფერ და დამძიმებულ გარემოში სინათლის სხივი შემოაქვს. "ბატონი გოდო არ მოვა დღეს... მაგრამ ხვალ აუცილებლად" - მართალია, ის არ მოვა და სავარაუდოდ არ მოვა არც ხვალ, მაგრამ ის მაინც არსებობს და ბიჭი ამის დასტურია. მიუხედავად იმისა, რომ ასე გრძელდება ნახევარ საუკუნეზე მეტი - გოდო არ მოდის, მაგრამ მოდის ბიჭი - ეს მტკიცებაა იმისა, რომ ვლადიმირისა და ესტრაგონის მოლოდინი უბრალო დროის კარგვა არაა და მთელი ეს მათი წამება ოდესმე დაფასებული იქნება.

პიესის მთავარი გმირი - ბატონი გოდო, ჭაღარა წვერით, როგორც მას ბიჭუნა აღწერს, არის ის, ვინც არასოდეს არ ჩანს, არასოდეს მოსულა და ალბათ არც არასდროს არ მოვა ამ ცოდვილ და გაუბედურებულ მიწაზე. ვინ არის ის? მამაზეციერი, რომელსაც მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ყოველთვის მის იმედებს ვაცრუებთ და ვარღვევთ ყველა მის მცნებას, მაინც ვუყვარვართ? თუ ეს უბრალოდ ეფემერული და არარსებული პერსონაა, რომელის ჩვენ გამოვიგონეთ, რათა გამართლება ჰქონდეს ამ ჩვენს უაზრო ყოფას? თავად ბეკეტი კითხვაზე "ვინაა გოდო ან რას ნიშნავს გოდო?", დრამატურგი პასუხობდა: *"რომ მცოდნოდა, ამის შესახებ პიესაშივე ვიტყვოდი."*<sup>54</sup>

უხილავი პერსონა, რომელიც თითქოს უხილავი ძალის სახით მოქმედებს ყოველივეზე. ყოვლის მხილველი მზერა თუ დამოკლეს მახვილი, და საერთოდ, მიზეზი ყოველის, რაც ხდება ამ პატარა სამყაროში. ეფემერული და სიმბოლოდ გადაქცეული უხილავი ძალა, რომელიც თითქოს ზევიდან დაჰყურებს ამ ჭაობს, რომელიც მხოლოდ მომლოდინეებისთვისაა განკუთვნილი.

---

<sup>54</sup> Martin Esslin, *The Theatre of The Absurd*, London. Penguin Books, 1991 გვ. 190

*"ზუსტად ასეთ ჰეპოტეტურ იმპერატივად გვევლინება ბატონი გოდო, რომელიც არ მოდის, მაგრამ იძულებულებად ხდის ვლადიმირსა და ესტრაგონს ელოდონ მას."*<sup>55</sup>

ბეკეტის სვლა - ბატონი გოდოს "სცენური მყოფადობა", ძალიან ჰგავს, ზოგადად, მის დრამატურგიულ ტექნოლოგიას - ბატონი გოდო უხილავია, მაგრამ იგი მოქმედებს ისევე, როგორც უსიტყვო და უმოქმედო პაუზა, რომელიც ხშირად ბევრად უფრო მეტყველია, ვიდრე ტექსტი.

ჭაღარა წვერით, მუდამ დამალული ჩვენი მზერისგან, ბატონი გოდო ხსნის, იმედის და რწმენის კვინტესენციაა. არ არის აუცილებელი დაზუსტდეს, ვინ არის კონკრეტულად ის, ვისაც ელიან მოქმედი გმირები და ჩვენ, მაყურებელი თუ მკითხველი, თუმცა თავად ბეკეტი ზუსტად მიგვითითებს. ბეკეტის გოდო ყოველისმომცველია *"მისი ფარები, ბიბლიურია, მისი წვერი თეთრია, როგორც მამაზეციერისა, შესაძლებელია ეს შეუცნობადი მფარველია ან მხსნელი, არავინ სხვა, თუ არა მამაზეციერი."*<sup>56</sup>

ბეკეტის პიესებში სივრცე ორ აბსოლუტურად განსხვავებულ და ერთმანეთისთვის შეუთავსებელ სამყაროდ იქცევა, იგი ოსტატურად გვხიბლავს (მაყურებელსა თუ მკითხველს) და იმ წამსვე ამ ეპიკური ქმედების თანამონაწილეებად გვხდის. ხოლო იმ პერსონაჟების ცხოვრება, მათი ბედი და მრავალწახნაგოვანი შინაგანი სამყარო, ვინც ფიცარნაგზე იმყოფება, ბოლომდე ამოუცნობ გამოცანად რჩება მათთვის, ვინც ფიცარნაგს მიღმა, მაყურებელთა დარბაზში. *"მათი სასოწარკვეთა, გაუცხოება და მარტოობა უცნაური და უჩვეულო გზით ოპტიმიზმით მუხტავენ მაყურებელს."*<sup>57</sup> პესიმიზმი და სულიერი ტკივილი, რომელსაც ატარებენ გმირები, უკურნებელი სენივით მიჰყვება მათ პიესის დასაწყისიდან ფინალურ რეპლიკებამდე, მაგრამ ყოველივე ეს, მათი კათარზისის და განწმენდის გზას წარმოადგენს. *"ბეკეტის ადამიანი არარაობაა, მდაბიოა და უძლეურია."*<sup>58</sup> მართალია, კრეპი ვერასოდეს დატოვებს თავის სოროს და სულს დალევს ამ ბნელ სარდაფში, ესტრაგონი და ვლადიმირი ვერ ეღირსებიან ბატონი გოდოს მოსვლას და ვინის აუცილებლად შთანთქავს ქვიშა, მაგრამ რა არის ეს

<sup>55</sup> "Современный Зарубежный Театр" Москва. Наука 1969 г. 139

<sup>56</sup> "Иностранная Литература". А. Елистратова "Трагикомедия Беккета В Ожидании Годо" Москва. 1966 г. 161

<sup>57</sup> "Театр". И. Дюшен "Вселенная Беккета" Москва. 1989 г. 170

<sup>58</sup> "Иностранная Литература". А. Елистратова "Трагикомедия Беккета В Ожидании Годо" Москва. 1966 г. 161

ყოველივე, თუ არა მცირედენი იმასთან შედარებით, თუ რა მაღალ ხარისხშია ბეკეტის გმირების გამარჯვება - გამარჯვება წუხილზე, გამარჯვება ურწმუნობაზე და გამარჯვება ყოვლის მომცველ არარაობაზე.

## რამდენიმე ეპიზოდის ანალიზი

### „თავის ჩამოხრჩობის სცენა“

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა გავამახვილოთ თვითმკვლველობის სცენაზე. ვლადიმირი და ესტრაგონი ხანგრძლივი მოლოდინის პროცესში იმყოფებიან. ეს პროცესი მათ ღლის, უკანასკნელ სასიცოცხლო ძალებს უკარგავს და იმედის უკანასკნელ ნაპერწკალს უქრობს. *"თვითმკვლველობას ბევრი მიზეზი შეიძლება გააჩნდეს... მრავალი ადამიანი კვდება იმ აზრით, რომ სიცოცხლე არ ღირს იმ ძალის ხარჯვად, რომ იცოცხლო."*<sup>59</sup> ამ შემთხვევაში ბეკეტი კამიუს აბსურდისტულ ჭრილში განხილულ თვითმკვლველობის ფილოსოფიურ ასპექტს იყენებს იმისათვის, რომ აბსურდისტული ეგზისტენციის სასოწარკვეთის წახნაგი, როგორც ამ ორი პერსონაჟის მდგომარეობა, მოქმედებაში გამოხატოს. ექზისტენციალური წუხილი, რომელმაც მოიცვა ვლადიმირი, ესტრაგონი და მთლიანად მათი სამოქმედო სივრცე, ხდება ერთგვარი ბიძგი ამ სასოწარკვეთის გადასალახავად. პარადოქსი, რომელიც ჩნდება ყოფიერებასა და ვლადიმირისა და ესტრაგონის ცხოვრებას შორის, პიკს აღწევს ამ სცენაში. მტკიცე გადაწყვეტილება მოიკლან თავი არა მარტო საკუთარი თავის შველაა, არამედ ერთგვარ პროტესტს წარმოადგენს - პროტესტს უიმედო მოლოდინისადმი, პროტესტს საკუთარი თავისადმი და რაც მთავარია პროტესტი ბატონი გოდოსადმი. **"მიჯაჭვულები ხომ არა ვართ!"** ეს ისტერიაა, რომელშიც ჩავარდნილები არიან მომლოდინეები და ამ ისტერიიდან ერთადერთი გამოსავალია, დაემშვიდობო იმას, რაც გაკავშირებს ამ დაწყვეტილ ადგილთან - დაემშვიდობო სხეულს.

<sup>59</sup> Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 г. 31

ხაზგასასმელია, რა სიმსუბუქით და სიმშვიდით ღებულობენ ამ გადაწყვეტილებას ვლადიმირი და ესტრაგონი. მეტიც ისინი აზარტში შედიან. თვითმკვლელობის დაგეგმვა მათთვის მთავარი გასართობი ხდება - ეს ისტერიაა თუ ზედაპირული მიდგომა სიცოცხლისადმი? სასოწარკვეთა, უშედეგო მოლოდინი და გამოსავლის უქონლობა - ბეკეტი ამ სცენას ერთ დიდ კლოუნადად წარმოგვიდგენს. ეს ის მდგომარეობაა, სადაც ყოველივე, რაც პიროვნული ტრაგედიის სფეროდანაა, იმდენად დამძიმებულია, რომ სიცილს იწვევს, ეს ისტერიული სიცილია თუ ეს "ჩამოსახრჩობთა იუმორია"? ამ შემთხვევაში იუმორი, ეს მხოლოდ მიდგომაა და პირველ რიგში აღიარება-შეგუება საკუთარი უსუსურობისა და არსებული წესრიგის შეცვლის უუნარობისა. *"მიუხედავად ყველაფრისა, ჩამოსახრჩობთა იუმორი"* - ეს მაინც იუმორია და მეტიც, ეს ხერხია, შეეგუო და შეეჩვიო სახრჩობელას, სახრჩობელებით სავსე სამყაროში.<sup>60</sup> ვლადიმირი და ესტრაგონი ხალისობენ, მხიარულობენ და წამიერად ბედნიერებიც კი არიან იმით, რომ დაკარგეს სიცოცხლის აზრი - მათი სიცოცხლე ხომ აზრდაკარგულია - ბეკეტის კიდევ ერთი პარადოქსი. აზრდაკარგულის აზრის დაკარგვა (აბსოლუტურად საცირკოლოგიკური ალოგიზმის პრინციპზეა აწყობილი) ახალ აზრს ბადებს - სიკვდილი გამოსავალია და ნაბიჯია ახალი აზრის გაჩენისა.

სიკვდილი, როგორც ყოფიერების უარყოფა, ამ შემთხვევაში მეორე უკიდურესობის გამომხატველია. ამ შემთხვევაში თვითმკვლელობა სისუსტეა, ეს მარტივი, მაგრამ უშედეგო გზაა. გაწყვეტა ყოველივესი, რაც გაკავშირებს ყოფიერებასთან, ამ შემთხვევაში გამოსავალი კი არა, არამედ გამოსავლის უქონლობით გამოწვეული ნაბიჯია, რომელსაც აგრეთვე არავითარი შედეგი არ მოჰყვება და ეს მიდგომა ვლადიმირს და ესტრაგონს გადაწყვეტილებას შეაცვლევინებს - **"ასე უფრო უსაფრთხოდ ვიქნებით"** - ბეკეტის კიდევ ერთი პარადოქსი. ავტორი, თითქოს კიდევ ერთხელ უშვებს მომლოდინეებს მის მიერ მოხაზულ ჯადოწრეზე - გამოსავალი არც სიცოცხლეშია და არც სიკვდილში.

---

<sup>60</sup> Eric Bentley "The Life Of Drama" New York. Atheneum 1967 გვ. 320



## II მეორე მოქმედების დასაწყისი

ყველაფერი იგივეა, არაფერი შეცვლილა, ისევ ის ჭაობი. ვლადიმირი გაუჩერებლად ლექსს ამბობს, რომელსაც არც დასასრული აქვს და არც დასაწყისი - ეს გამოხატულებაა იმ მდგომარეობის და მყოფადობის, რაშიც იმყოფებიან პერსონაჟები, იმ სტაგნაციის, რაც სცენაზეა. ეს ალბათ ბეკეტის იმ ჯადოწრის აღწერაა, რომელშიც ტრიალებს პიესა მთლიანად.

რა თქმა უნდა არაფერი შეცვლილა - პირველ რიგში ის, რომ მიუხედავად ბიჭის დაიმედებისა, ბატონი გოდო, კვლავ არ მოსულა, მაგრამ შეიცვალა ჭაობი - ის ადგილი, სადაც გოდოს მოსვლას ელოდებიან ვლადიმირი და ესტრაგონი. "ყველაფერი წვეთავს" და ეს "ალბათ გაზაფხულია", ხოლო ხე, რომელზეც მომლოდინეები გუშინ ისეთი აზარტით აპირებდნენ თავის ჩამოხრჩობას, აყვავდა და ფოთლები ასხია. გოლგოთას მთა, რომელზეც ამაღლებულია ჯვარი - ის სურათი, რომელსაც გვიხატავს ბეკეტი პირველ მოქმედებაში, ახალი სიცოცხლის დაწყების მეტაფორად გადაიქცა. ბატონი გოდოს საჩუქარი თუ ავტორის ირონია ყველაზე მკვირვასზე - სიცოცხლეზე?

ბეკეტი უცნაურ სვლას მიმართავს - იცვლება გარემო, მაგრამ არა პერსონაჟების მიდგომა ამისადმი, და არა მათი განწყობა - კიდევ ერთი პარადოქსია. ხაზგასმულია ალოგიკურობა და პარადოქსულობა მდგომარეობისა - ცვლილება ერთ კომპონენტში მყისვე უნდა იწვევდეს ცვლილებას ყველაფერში, მაგრამ არა ბეკეტთან და არა "გოდოს მოლოდინში". მიუხედავად იმისა, რომ იცვლება სამყარო პერსონაჟების ირგვლივ, მათი ქცევა უცვლელი რჩება.

გასათვალისწინებელია ის ტემპო-რიტმული სტრუქტურა, რომელზეც მეორე მოქმედების დასაწყისია აგებული და ანალიზისას მივხვდებით, რომ იგი პირველი მოქმედების დასაწყისის იდენტურია. რჩება შეგრძნება, რომ პიესა დასაწყისისკენ დაბრუნდა და დაიწყო თავიდან. იდენტურია პერსონაჟების განწყობა, მათი ურთიერთობა, დიალოგი. ყოველივე ეს პარადოქსალურ დისონანს ქმნის იმ შეცვლილ გარემოსთან, რომელსაც მეორე მოქმედების დასაწყისში ვაწყდებით.

გარემო შეცვლილა და წამიერად იმედი გვეძლევა, რომ ყველაფერი უკეთესობისკენ შეიცვლება, მაგრამ ის პესიმიზმი რასაც პერსონაჟები ატარებენ, იმდენად დამთრგუნველად მოქმედებს, რომ ჩვენც და მთლიანად გარემოც ისევ ამ უიმედობაში ეფლობა.

მარადიულმა განწირულობამ და უიმედობამ დაისადგურა სცენაზე. ვლადიმირი და ესტრაგონი განწირულები არიან - მარადიული მოლოდინი მათი მისიაა ან მათი ჯვარია, რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე უნდა ატარონ და ყოველი ახალი დღე, რომელიც იწყება გოდოსთან შეხვედრის ადგილას ზუსტად ასევე დაიწყება - პესიმიზმით აღსავსე და უიმედო მოლოდინით, რომელიც.

ბეკეტის ირონია. ავტორი დაგვიჩინებს და გვეუბნება, რომ მეორე მოქმედებაში არაფერ ახალს არ ვნახავთ, არაფერი შეიცვლება, გოდო არ მოვა, ხოლო ვლადიმირი და ესტრაგონი ხვალ, ზეგ და ერთი საუკუნის შემდეგაც აქ იქნებიან. ყოველი ახალი დღე გოდოსთან შეხვედრის ადგილას ერთნაირად იწყება და გოდოს მოლოდინის პროცესი აბსოლუტურ პარადოქს და აბსურდს წარმოადგენს. მაგრამ ეს, აბსურდული მდგომარეობა, რომელშიც მომლოდინეები იმყოფებიან, გვადლევეს შესაძლებლობას სხვა კუთხიდან შევხედოთ მოლოდინის პროცესს. მიუხედავად იმისა, რომ მოლოდინი ერთი შეხედვით უშინაარსო და უაზროა, სინამდვილეში ის თავისუფალი არჩევანის შედეგს წარმოადგენს და აქედან გამომდინარე, გოდოს მოლოდინის პროცესი, ბევრად უფრო მოცულობით და აღმატებულ მნიშვნელობას იძენს.

## *ფინალი*

პიესის ფინალი კლასიკურ აბსურდისტულ კვანძის გახსნას წარმოადგენს - ისევ ჩაკეტილი წრე, რომელზეც დადიან პერსონაჟები და მთლიანად პიესის სიუჟეტურ-ქმედითი ხაზი ტრიალებს. ორი პერსონაჟი, ისინი, ვისაც დასაწყისში ვხედავდით, ისევ ის უზარმაზარი მთვარე, ურყევი ჰორიზონტი და გაჩერებული დრო. გოდო არ

მოსულა, მაგრამ მოვა ხვალ, ხოლო დღეს და ახლა, ისევე როგორც ყოველთვის, აღარაფერია გასაკეთებელი.

**ვლადიმირი - წავიდეთ?**

**ესტრაგონი - წავიდეთ.**

**(ადგილიდან არ იძვრიან)**

მიუხედავად იმისა, რომ ბატონი გოდოს მაცნემ მომლოდინეებს აუწყა, რომ ხვალ ბატონი გოდო აუცილებლად მოვა, მაინც გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ მისი დანაპირები არ შესრულდება და ხვალინდელი დღე (რომელიც ჩვენთვის უხილავია) იგივენაირად წარიმართება.

სრული უმოქმედობა, თითქმის სამარისებური სიჩუმე და თითქმის ნულოვანი ტემპო-რითმი. ვლადიმირი შეგუებულია, მიუხედავად მორიგი იმედგაცრუებისა, ის მტკიცეა გადაწყვეტილებაში დარჩენის შესახებ. ესტრაგონი, ძალაგამოცლილი და იმედდაკარგული, განწირულად ევედრება ვლადიმირს, მაგრამ ისინი მაინც რჩებიან, არ მიდიან - აქ გაჩერდა დრო და ქმდება. ძალიან გრძელი პაუზა და უსაზღვრო სასოწარკვეთა იხატება - *"რამდენიმე სიტყვა და პაუზა გვაიძულებენ ვიგრძნოთ ტკივილი ბეკეტის სიხარულგამოცლილ სიცილში, რომელიც კაცობრიობის უბადრუკ ბედს დასცინის. ამ სიტყვა-პაუზის მიზანია, არა მხოლოდ დაგვანახვონ, არამედ ემოციურად განვიცადოთ და თანამოზიარებლად ვიქცეთ ამ მოცემულობის."*<sup>61</sup> ორი უმოძრაო ფიგურა, რომლებიც ისევე კამათობენ რაღაც წვრილმანებზე და მიუხედავად მტკიცე გადაწყვეტილებისა, რომ ბატონი გოდოს არმოსვლის შემთხვევაში, ისინი ამ ხეზე თავს ჩამოიხრჩობენ, ჩვენ მაინც ვხვდებით, რომ ისინი ბოლომდე იქნებიან აქ და დაელოდებიან ბატონი გოდოს მოსვლას. *"ვლადიმირს და ესტრაგონს შეუძლიათ, მხოლოდ თავი დაიხმედონ, რომ არსი მათთვის ბატონი გოდოს მოსვლის შემდეგ გახდება ნათელი, მანამდე კი ისინი უაზრო კლოუნადით არიან დაკავებულნი, რომელიც განკუთვნილია იმისათვის, რომ გაიყვანონ დრო."*<sup>62</sup> ყველაფერი ამაოა, ამას ვხვდებით ჩვენც და ვლადიმირი და ესტრაგონიც. თავის ჩამოხრჩობა, რომელიც უშედეგოდ დასრულდა პირველ მოქმედებაში, ისევ ჩნდება

<sup>61</sup> "Современный Зарубежный Театр" Москва. Наука 1969 გვ. 141

<sup>62</sup> "Современный Зарубежный Театр" Москва. Наука 1969 გვ. 140

და ახლა უკვე შესანიშნავი ხერხია, რომ საბოლოოდ შეწყვიტონ საკუთარი წამება. შარვალს ბაწარს მოხსნიან და კიდევ ერთი პარადოქსი, კიდევ ერთი ირონია საკუთარ თავზე, სიცოცხლეზე და სიკვდილზე. მთელი ეს მცდელობა, კომიზმში ჩაიძირება - სიკვდილის ნაცვლად, რომელიც ხსნად უნდა იქცეს, ვღებულობთ ჩამოვარდნილ შარვალს. ბეკეტი, თითქოს საკუთარი თავის ციტირებას ახდენს და პარალელს ავლებს თავის ერთ ერთ მოთხრობასთან *"სამყარო და ერთი წყვილი შარვალი"* - *"შეხედე ამ სამყაროს და შეადარე ამ შარვალს !.."*<sup>63</sup> მაგრამ არც სამყაროა ვარგისი და შარვალიც შორია იდეალისაგან - ბეკეტის ირონია ყველაფერზე და ყოველივეზე, მაგრამ ამ ირონიასა და უსაზღვრო პესიმინიზმზე მაღლა მისივე ორი პერსონაჟი დგას, პერსონაჟები, რომლებიც ხვალ ისევ ბატონ გოდოს დაელოდებიან.

## *თავი მეოთხე*

### *თემები და თემატურ-იდეური ჩანაფიქრის დამუშავება*

პირველი სირთულე, რომელსაც ვაწყდებით პიესა „გოდოს მოლოდინში“ მუშაობისას არის ის, რომ ეს ნაწარმოები მიეკუთვნება იმ პიესების რიცხვს, რომლებშიც, რთულია იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის მოქცევა ერთი კონკრეტული კონცეფციის ჩარჩოში. სწორედ ამაშია ბეკეტის და "გოდოს მოლოდინის" მისტიკა. პირველივე წაკითხვის შემდეგ, გვებადება რადიკალურად განსხვავებული აზრები და შეგრძნებები ამ პიესის შესახებ. იგი ერთდროულად მარტივია და იოლად აღქმადი და, ამდროულად, დატვირთულია ღრმა და უაღრესად რთული დინებებით. რა თქმა უნდა ორივე ეს შეგრძნება-აზრი გასათვალისწინებელია.

ბეკეტი ერთდროულად გვიჩვენებს რადიკალურად განსხვავებული თემების მთელ რიგ კრებულსა და სპექტრს. აქ გადაჯაჭვულია აქტუალურად ჟღერადი

<sup>63</sup> "Иностранная Литература" Сэмюэл Беккет Мир и пара брюк Москва. 2000 გვ. 47

თემები - ის თემები, რომლებიც სოციალურად აქტიური თემების რიცხვს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ და თემები, რომლებიც ადამიანის სულიერ სამყაროს და მის არსებობას ამ სამყაროში მიეკუთვნება - ის თემები, რომლებიც პიესის ზედაპირზეა და ის თემები და დინებები, რომლების ამოკითხვაა საჭირო.

რაოდენ პადაოქსული არ უნდა იყოს, აქტუალურად ჟღერადი სოციალური თემების დამუშავებისას ჩვენ ვუახლოვდებით ამ ნაწარმოებში დამალულ განსხვავებულ წახნაგებს - ადამიანის, როგორც ცალკეული ინდივიდის, შინაგან სამყაროს, მის განცდას, წუხილს და მრავალი სხვა.

ბეკეტი ყოველთვის თავის ინტერვიუებში ორივე მოსაზრების განვითარებას უწყობდა ხელს და აწვდიდა მაყურებელს ამ ორივე საპირისპირო მიდგომას. იგი აუცილებლად დაგვაფიქრებდა ქრისტიანულ მორალსა და ადამიანის მიდგომაზე სამყაროსთან მიმართებით და მყისვე, მეორე თავის ინტერვიუში ამ თავის მტკიცებას ამსხვრევდა „რომ მდომებოდა, გოდოს მაგივრად, გოდ-ს დავწერდი" (Godot – God). ბეკეტის ეპატაჟური პერსონა თავად იყო სავსე წინააღმდეგობებით, ერთ ერთი ყველაზე დიდი კაცთმოყვარე, ვისთვისაც ადამიანის სინანული და ტკივილი უზენაესი განცდა იყო, ყოველთვის გვახსენებდა, რომ სამყარო "ნაგვის გროვავა, და ადამიანები მისი მარადიული ბინადარნი არიან". ერთი მხრივ, მისთვის ადამიანი უდიდეს სიწმინდეს წარმოადგენს და, ამავდროულად, ადამიანის ცხოვრება მხოლოდ ფუჭი დროის კარგვაა. ვიცით რა მისი ეს პადაოქსული მიდგომა სამყაროს წყობილებისადმი, შეგვიძლია დავასკვათ, რომ დადგმისას ორივე ეს პოზიცია და მსოფლმხედველობა უნდა იქნას გამოხატული, ვინაიდან ამით სპექტაკლი, განსაკუთრებულ მოცულობას შეიძენს.

მსჯელობა ამ პიესის აქტუალურობაზე ჩვენი თანამედროვე საზოგადოებისთვის, რა თქმა უნდა, მცდარი არაა, და ზუსტად ამაშია ამ პიესის ყველაზე დიდი ფასეულობა - ის თემატიკა, რომელიც ჩადებულია ამ ნაწარმოებში, წარმოადგენს მუდამ აქტუალური თემების სიმბიოზს - თემების, რომლებიც აქტუალური იყო ნებისმიერ ეპოქაში, ნებისმიერ კულტურასა თუ სოციუმში.

გარდა ამისა, აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ამ პიესის სასცენო ვერსიების ძალიან ბევრი და განსხვავებული ვარიანტი არსებობს და, რაც მთავარია, შემოქმედებით-

სადადგმო ჯგუფები, სამსახიობო ანსამბლი და მაყურებლის ასაკობრივი სპექტრი ძალზე ფართოა. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ის თემატიკა, რაც "გოდოს მოლოდინშია" ჩაქსოვილი, არ არის აუცილებელი მიზმული იყოს გარკვეულ ცხოვრებისეულ გამოცდილებასთან, რომელიც განვლილი ცხოვრების დროის ფაქტორითაა შეზღუდული. თემების აბსტრაქტულობა და თითოეული ამოკითხული და ზედაპირზე წამოწეული თემის განზოგადოების ხარისხი იძლევა შესაძლებლობას, რომ ამ ნაწარმოების შესრულება აქტუალური და ჟღერადი იყოს ნებისმიერი გამოცდილების მქონე შემოქმედისათვის, ვინაიდან მას ეძლევა შესაძლებლობა ამ აბსტრაქციის კონკრეტიზაციის (შესრულების დროს) საკუთარი გამოცდილებიდან და მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე.

სპექტაკლზე მუშაობის თეორიულ მხარეს დავყოფდი რამდენიმე ეტაპად. პირველი ეტაპი მოიცავს თემების მთელი სპექტრის ამოკითხვას და მათ დამუშავებას სცენურ, ქმედით ენაზე. ასეთი თემა უამრავია. მაგალითისთვის რამდენიმე გამოვყოთ და განვიხილოთ თითოეული თემის წამოწევის შემთხვევაში სპექტაკლის მიმართულება.

სოციალური უთანასწორობის თემატიკის დამუშავებისას, რეზულტატად მივიღებთ აქტიურად ჟღერად პოლიტიკურ პამფლეტს, სადაც მთავარი მოქმედი გმირები (ვლადიმირი და ესტრაგონი) საზოგადოების მიერ დადგენილი წესების მსხვერპლნი, ეცდებიან შეცვალონ სამყაროს უკუღმართი წყობილება და დაანგრიონ საუკუნეების მანძილზე დადგენილი პარადოქსი - "ძლიერები ამა ქვეყნისა, ყოველთვის იბატონებენ დედამიწაზე".

ადამიანის უსუსურობა ზებუნებრივი და მისთვის ამოუხსნელი ძალის წინაშე - ამ თემის დამუშავებისას, გავყვებით ბეკეტის მხრიდან ჩაქსოვილ ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო ხაზს, რომელიც ამ ტრაგიკომედიას პიროვნების აბსოლუტურ ტრაგედიადა აქცევს. ამ შემთხვევაში ვლადიმირის და ესტრაგონის გმირების ერთი მთლიანობა ორ წახნაგად უნდა წარმოვიდგინოთ და პირველ პლანზე უნდა წამოვწიოთ ამ ორი ნაწილისგან შემდგარი ერთიანობის დაპირისპირება რაღაც აბსტრაქტულთან, ზებუნებრივთან .

იმედი და რწმენა - ეს პიესის ერთ ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ლაითმოტივია, რომელიც ამ ნაწარმოებს განსაკუთრებულ ჟღერადობას ანიჭებს და ამ შემთხვევაში აცილებს მას აბსოლუტური ტრაგედიის ფორმას და ჟანრულად ტრაგიკომედიის სტრუქტურას ანიჭებს - *"კომედია უბედური დასასრულით, თუ ტრაგედია ბედნიერი ფინალით."*<sup>64</sup>

ბეკეტი, თითქოს გვთავაზობს ამ თემების ფართო არჩევანს, გვეუბნება, აირჩიეთ და იმოქმედეთ. მისი ეს პიესა, როგორც არცერთი სხვა, დახუნძლულია ადამიანის ბრძოლით საზოგადოებასთან, სიმარტოვის განცდით, რელიგიური საფუძვლების უარყოფით და, ამავდროულად, ისეთი მოტივებით, როგორცაა სოციალური ჩაგვრა და სოციალურ ფენათა შორის ბრძოლა, სიმარტოვე, როგორც სიმარტოვე ადამიანისა, მისი ეგზისტენციალური წუხილი, უიმედობა და რწმენადაკარგულობა, უსარგებლობის განცდა ამ სამყაროში.

მაგრამ რომელია ის გზა, რომელზედაც მიგვითითებს ბეკეტი და რა გახდება სპექტაკლის იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის არსი, რომელიც შემდგომ თეზისად ჩამოყალიბდება? გავაკეთოთ განხილულის გარკვეული შეჯამება და ყველაფრის ჩამოყალიბება ერთიან სისტემად. გავითვალისწინოთ ისიც, რომ აბსურდის საფუძვლები ეგზისტენციალიზმშია და ამის უარყოფა შეუძლებელია. ის რომ სიმარტოვე, სასოწარკვეთილება, უიმედობა და რწმენა არის ამ პიესის ერთ ერთი უმნიშვნელოვანესი მამოძრავებელი ძალა და ესეც უნდა მივიღოთ, როგორც მოცემულობა. *"ეს არის პოემა, პოემა დროზე, სიცოცხლის წამიერებაზე და იდუმალეობაზე, არამდგრადობის და მარადიულობის, აუცილებლობის და აბსურდულობის პარადოქსზე"*<sup>65</sup> - და თუკი ამ ყველაფერს შევაჯამებთ და მიღწეულ შედეგს ფუძედ მივიღებთ, ხოლო შემდეგ მოვაქცევთ „გოდოს მოლოდინის“ სიმარტოვის განცდის, როგორც მცნების, მოცემულ გარემოებაში, გამივიყვანთ მოდელს, რაზეც სავარაუდოდ მიგვითითებდა ბეკეტი და ეს უნიკალური ფორმულა, გახდება იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის და კონცეფციის თეზისი -

<sup>64</sup> Eric Bentley "The Life Of Drama" New York. Atheneum 1967 გვ. 227

<sup>65</sup> Martin Esslin, The Theatre of The Absurd, London. Penguin Books, 1991 გვ. 64

*ცხოვრების არსის ძიება (სპექტაკლის თემა)*

*რწმენით გამსჭვალული მოლოდინის პროცესი, ამ ცხოვრების არსს აუცილებლად გვაპოვნინებს (სპექტაკლის იდეა)*

ეს გახდება ამომავალი წერტილი, რომელიც არის იმპულსი ყოველგვარი ქმედებისა და იქცევა ზემოქმედ ძალად, რომელიც თავის ანარეკლს დატოვებს სპექტაკლში წამოწეულ ყველა დანარჩენ (პარალელურ) თემაზე.

ბეკეტს სიმარტოვე არა ერთი ადამიანის სიმარტოვედ აქვს გამოყვანილი, ის თითქოს გვკარნახობს, შესაძლოა ფარულად, რომ სიმარტოვის ცნება გლობალურია და არა მხოლოდ ამ ორ პერსონაჟშია მოქცეული - მათ ერთმანეთი ჰყავთ. ბეკეტი გვეუბნება, რომ თანამედროვე, ყალბი ფასეულობების დროში (მისთვისაც და ჩვენთვისაც) ადამიანისთვის, რომლის ცხოვრებაც ჩაკეტილ სისტემად იქცა, იქცა სოციალური თვითდამტკიცების, საკუთარ ეგოზე ზრუნვის და საკუთარი ცხოვრების მოწყობის პროცესად, არსებობს სხვა, ბევრად უფრო ამაღლებული და მარადიული ფასეულობები - აუცილებელია იმ ადამიანის პოვნა, ვისთანაც ურთიერთობაში შეძლებ შეინარჩუნო სიცოცხლე, ცოცხალი ურთიერთობა. იმ ადამიანის პოვნაა მთავარი, ვისი ცხოვრების შეცვლა მოგინდება უკეთესობისკენ. ამ შემთხვევაში ეს ორი ადამიანი, ვლადიმირი და ესტრაგონი აბსოლუტურ ერთიანობას წარმოადგენენ მთელი თავიანთი წინააღმდეგობებით და კონფლიქტებით და რაც მთავარია, ისინი ერთ რამეში არიან ერთნი - ისინი ერთად ებრძვიან არარაობას, უმოქმედობას, უიმედობას, ისინი ერთად ელოდებიან გოდოს.

*ტექსტზე მუშაობა*

სპექტაკლის ტექსტზე მუშაობა ერთ-ერთ ყველაზე დიდ სირთულეს წარმოადგენს. არსებობს ამ პიესის უამრავი თარგმანი და თითოეული თარგმანი უკვე გვკარნახობს გარკვეულ მიმართულებას, ან თუნდაც ინტერპრეტაციის ელფერს. რაღა თქმა უნდა, ეს დიდ სირთულეს წარმოადგენს, ვინაიდან მუშაობისას



ჩვენს ხელთაა დიდი რაოდენობის ტექსტობრივი მასალა. მაგალითისთვის განვიხილოთ სპექტაკლის პირველი ფრაზა - **ესტრაგონი: Nothing to be done...** - რომლის უამრავი თარგმანი არსებობს:

**Эстрагон - Ничего не попишешь (ნ. ზოგოსლოვსკაია)** - თარგმანის ეს ვერსია, თავიდანვე ზედმეტ ყოფითობას ანიჭებს სცენის შემდგომ განვითარებას. აქედან გამომდინარე აბსურდისთვის დამახასიათებელი იდუმალი და დაფარული თემები და მოტივები, სადაც თითოეული ყოფითი გამოხატულება, თავისთავში ყოფიერების პრობლემატიკის მიკროვარიანტს წარმოადგენს, იკარგება.

**Эстрагон - Гиблое дело (ა. თარხანოვა)** - ამ შემთხვევაში მთარგმნელი ტრაგიკული სიტუაციის კლასურ ვერსიას გვთავაზობს. აბსოლუტური უიმედობა, რომელშიც ჩვენ სპექტაკლის მსვლელობასთან ერთად უნდა ჩავეფლოთ, თავიდანვე მოხაზულია და ვინაიდან განვითარებადი მდგომარეობის მაგივრად ჩვენ უკვე გვთავაზობენ ამ უიმედობას მოცემულობის სახით, მოვლენების განვითარება, ატმოსფერო და ურთიერთობა პერსონაჟებს შორის, თეორიულ და ფორმალურ ხასიათს მიიღებს და ემოციურ სფეროზე ზეგავლენის ნაცვლად, მშრალ აღწერას დაემსგავსება.

**Эстрагон - Ничего не поделаешь (ა. მიქაელანის)** - თარგმანის ეს ვერსია სპექტაკლში გამოყენებულ ტექსტთან ყველაზე უფრო ახლოა. ეს პირველი ტექსტობრივი რეპლიკა გარკვეულ ბიძგს აძლევს სცენური მოქმედების შემდგომ განვითარებას და ამასთან ერთად, შენარჩუნებულია უიმედობის თემა, განწირულობა, რაც შემდგომ, სპექტაკლის განვითარებასთან ერთად, სინთეზურ ხაზად ჩამოყალიბდება. ხოლო პარალელურ ფიზიკურ მოქმედებასთან ერთად იქმნება ის უიმედობის და იმედგაცრუების სურათი, რასაც ჩვენ (მაყურებელი) ყოველდღე ვაწყდებით. ეს არის უბრალო გამოხატულება იმ აბსურდულ-პარადოქსული ყოფისა, რომელიც ჩვენს ირგვლივაა.

საბოლოოდ პიესის ამ სასცენო ვერსიაში პირველი ფრაზის თარგმანი ასეთია - **"ვერაფერს იზამ"** - ამ ტექსტით ხდება იმ აბსტრაქტულობის ხარისხის შენარჩუნება, რაც აუცილებელია "გოდოს მოლოდინის" ექსპოზიციისათვის. ატმოსფერო არავითარ შემთხვევაში არ ახდენს ზედმეტ დამთრგუნველ ზეგავლენას და სცენას განვითარების საშუალება ეძლევა. საკმაოდ აბსტრაქტული ეს ფრაზა, სპექტაკლის

ატმოსფეროში მაყურებლის ეტაპობრივად ჩათრევის და სიუჟეტურ-ქმედითი ხაზის განვითარების ხერხად იქცევა.

ასევე, პირობითად შევხედოთ ამ ფრაზას, როგორც სადადგმო რეჟისურის სამი ასპექტის ნიმუშს.

1 - შინაარსი - ის, რომ, უმოქმედობა ეს ის მარადიული ტოლობაა, რომელიც ახასიათებს ადამიანებს და აღმნიშვნელია იმისა, რომ ადამიანი წარსულში, აწმყოსა და მომავალში ვერაფერს შეცვლის. ზუსტად ასეა, როცა ვლადიმირი და ესტრაგონი მთელი ცხოვრების მანძილზე ცდილობენ, რომ მათ ირგვლივ რამე მოხდეს ან მოხდეს მათში, მაგრამ ამაოდ. ბეკეტი ტექსტის, რემარკის და პაუზის საშუალებით გვიხატავს აბსოლუტურ სტაგნაციას. იმ უმოქმედობას და გამოსავლის არარსებობას, რომელიც აქტიურად იკვეთება მთელი სპექტაკლის მანძილზე.

2 - ფორმა - ავტორი, ამ პირველ ფრაზაშივე, მთელი პიესის და შემდგომ სპექტაკლის მიმართულების გარკვეულ გზას გვთავაზობს - ის თითქოს გვკარნახობს, რომ ამ პიესაში დროის, სივრცისა და მოქმედების ერთობა ნიველირებულია. არეულია ყველაფერი - წარსული, აწმყო და მომავალი. ავტორი თავიდანვე მიგვითითებს გარემოებების, მოქმედების ადგილის და დროის უმნიშვნელობაზე. ბეკეტისთვის მთავარ ამოცანას ყოველივეს აბსტრაგირება წარმოადგენს, ვინაიდან თავიდანვე წაშლილია ზღვარი რეალურსა და ირეალურს შორს. ბეკეტი ქმნის აბსტრაქტულ და ფანტასმაგორიულ სამყაროს, სადაც ორი ასევე ირეალური და განზოგადოებული პერსონაჟია მოქცეული.

3 - ტექნოლოგიური სვლები - ამ ფრაზაში ავტორი გვთავაზობს სადადგმო ხერხს. ის უარყოფს რეალურობას და იმავეს მოითხოვს სპექტაკლისაგან. ის გვკარნახობს, რომ თითოეული შეფასება, თითოეული ქმედება უნდა გამომდინარეობდეს არა კონკრეტულად ამ წამს მომხდარიდან, არამედ ეს უნდა იყოს ერთგვარი რეაქცია განზოგადოებულის მიმართ. ანუ ქმედება და კონტრქმედება ყოველთვის მოქმედ პირებსა და გარემოს შორისაა და მეტწილად ქმედების მიმართულებას გარემო განსაზღვრავს. თითოეული ქმედება თუ სიტყვა უკიდურესად ნატურალიზებულია, რითაც აბსურდულობის და აბსტრაქციის ეფექტი ავტორს უმაღლეს წერტილამდე აქვს აყვანილი.

თუკი პირველი ფრაზა მივიღეთ, როგორც გასაღები პიესისა, მივხვდებით, რომ სპექტაკლის ტექსტს, არა აქვს პირდაპირი და ყოფითი დატვირთვა და უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვების მიგნებას, რომელიც შეინარჩუნებს ბეკეტის უნიკალურ ლექსიკას და ფუძეს, რომელიც ავტორმა ამ ნაწარმოებში ჩადო. ამ შემთხვევაში ავტორის უზენაესობა და მის მიერ შემოთავაზებულ გზაზე გავლა ვამჯობინოთ.

რა თქმა უნდა, ერთ-ერთ უდიდეს სირთულეს პიესის კომპილაცია და შემოკლება წარმოადგენს იმის გათვალისწინებით, რომ ნაწარმოების შექმნის პერიოდი და დღევანდელი პალიან განსხვავდება ერთმანეთისაგან. უდავოა, რომ დღევანდელი ადამიანი განსაკუთრებით მაღალ ტემპო-რიტმში ცხოვრობს და შესაბამისად ის ტემპო-რიტმული სტრუქტურა რასაც ავტორი გვთავაზობს, საკმაოდ რთულად აღსაქმელი იქნება თანამედროვე მაყურებლისთვის. და აქ, მივუბრუნდეთ პიესის ავტორს, მაგრამ ამჯერად როგორც დადგმის ხელმძღვანელს. პირველი დადგმის პროცესში ავტორი აქტიურად იყო ჩართული, და თითქმის ბოლო რეპეტიციებამდე მიმდინარეობდა პიესის (და იმ შემთხვევაში სპექტაკლის ტექსტის) დამუშავება, შეკვეცა, ფრაზების და ხანდახან მთელი რიგი ეპიზოდების გადაადგილება.

ავტორი თავის მიერ შექმნილ ნაწარმოებს რედაქტირებას უკეთებდა იმ დროინდელი მაყურებლის და მდგომარეობის გათვალისწინებით. მას ძალიან კარგად ესმოდა იმ დროის მაჯისცემა და ამის გათვალისწინებით აკეთებდა პიესის რედაქტირებას. რასაკვირველია მას ძალიან კარგად ესმოდა, რომ საბოლოო მიზანი იყო მაყურებელზე ზეგავლენა და მათში გარკვეული პროცესების აღძვრა, ამიტომაც იგი თამამად და უკანმოუხედავად მიდიოდა ტექსტის გადაკეთებაზე.

ავტორი უზენაესია და ეს უდავოა. მაგრამ ნუთუ არ შეიძლება იმ კონკრეტული თემის წინა პლანზე წამოწევა, რომელიც თანამედროვე დროსა და თანამედროვე საზოგადოებაში ყველაზე მეტად ჟღერადია? და პირიქით, სასცენო ვერსიაში იმ თემების უკანა პლანზე გადატანა და დამალვა, რომელიც ნაკლებად აქტუალურია.

პიესის კომპილაციისას ხაზი გავუსვით და აქცენტირება გავაკეთოთ იმ თემაზე, რომელიც ყველაზე ჟღერადი უნდა იყოს დადგმაში და გარდა ამისა, გამოვკვეთოთ ის, რაზედაც თეატრის გარდა, სადაც ცოცხალი ადამიანი (მსახიობი) ხვდება ცოცხალ

ადამიანს (მაყურებელს), ყოველივე ეს უკეთესად ვერსად იქნება ნაჩვენები და გამოხატული. ამ ვერსიების შედარებითი ანალიზი და მათი შეჯერება, მოგვცემს საშუალებას გამოვკვეთოთ ის ავტორისეული უნიკალური თემატურ-იდეური ჩანაფიქრი, რომელიც ყველა პიესის რედაქციაში უცვლელი რჩებოდა. სწორად ამ ვერსიისადმი ერთგულება გვაძლევს გარკვეული მანევრირების საშუალებას.

განვიხილოთ პიესის კომპილაციური ვერსია "გოდოს მოლოდინის" მონოლოგების მაგალითებზე. სიმარტოვე, სიცარიელე, ეს ის ჟღერადობაა, რაც უნდა იგრძნობოდეს სპექტაკლში, დანარჩენი პარალელური თემების რიცხვს მივაკუთვნოთ. გავყვეთ მონოლოგების ანალიზს და მათი სცენური ვერსიის განხორციელებას.

ყველაზე დიდი ადგილი თავისი მოცულობით რა თქმა უნდა ლაკის მონოლოგს უკავია, რომლის კომპილაცია აუცილებელია, ვინაიდან თანამედროვე მაყურებელი ითხოვს არა მარტო ქმედით, არამედ ტექსტობრივ კონკრეტიკას, ამ შემთხვევაში აუცილებელი ხდება ამ ტექტობრივი ვერსიის შეკვეცა-კომპილაცია და ამ გზით მონოლოგის აღქმის გამარტივება. აქაც ბეკეტი გვთავაზობს მინიშნებას, რითაც უნდა ვისარგებლოთ და ამ ნიშნის მიხედვით მონოლოგი დავამუშაოთ.

აღსანიშნავია, რომ ამ ორგვერდიან მონოლოგში არის მხოლოდ ერთი რეალური სახელი - ეპისკოპოსი ბერკლი. ლეგენდის მიხედვით, მას სიზმარში ღვთისშობელი გამოეცხადა და ნერგი გადასცა, გაღვიძებისას მას მტევანში ეს ნერგი ეკავა, რომელიც მან შემდგომ ღვთისშობლის მიერ მითითებულ ადგილას დარგო. მრავალი წლის შემდეგ იქ ბერკლის მონასტერი დაარსდა, ის ნერგი კი დღეს ინგლისის ერთ-ერთ სიმბოლოდაა მიჩნეული.

რელიგიურმა თემატიკამ პირველ პლანზე წამოიწია და შესაბამისად მონოლოგი, რომელიც უბრალო გიჟის ბოდვადაა მიჩნეული, ქადაგებად იქცა. ჩვენ აღარ ვხედავთ ლაკის, როგორც უბრალო ჩაგრულ არსებას, ის აღარ გვევლინება, როგორც უგულო პოცოს მსხვერპლი. ის წამებულია, რომელიც მთელი პასუხისმგებლობით და გააზრებით გადის ამ გზას - წამების გზას. რელიგიური თემატიკა, გაუგებარი ბგერითი ჟღერადობა, ქაოტური ლექსიკა და ისტერია, როგორც მდგომარეობა, ქმნიან იმ ირეალურ გარემოს, რომელიც აუცილებელია მონოლოგის ეფექტის გასაძლიერებლად.

ამ მონოლოგის ტემპო-რიტმული სტრუქტურა ზრდადი დინამიკით ვითარდება - არავითარი პაუზა, მხოლოდ დასაწყისში წამიერი ამოსუნთქვა და ეს ამოსუნთქვაც ერთგვარად რთულად მისაღწევი კონცენტრირების პროცესია და, ამასთან ერთად, ენერჯის მოკრება თავისი ექსპრესიის გადმოსაცემად. ლაკის მონოლოგის სცენა ფიზიკური მოქმედების და ტექსტის ნაზავს წარმოადგენს, რომელიც საბოლოო ჯამში წამებისა და შემდგომ ამ ტკივილისაგან გათავისუფლების სურათს ქმნის. იმ წამების, რომელიც გაიარა ყველამ, ვინც თავს წირავდა ადამიანებისათვის.

დიდი ადგილი უჭირავს ხმის ტემბრსა და ჟღერადობას. მსახიობის ხმა იმდენად შეცვლილია, რომ ემსგავსება ანგელოზების გალობის ხმას. მონოლოგის ბოლოს კი, ენერჯისაგან სრულიად გამოცლილი, ის თითქოს ცდილობს უკანასკნელი ძალები მოიკრიბოს, რათა გაგვაგებინოს თავისი სათქმელი, მაგრამ გვრჩება შეგრძნება, რომ ლაკის თავისი სათქმელი სწორედ მაშინ გააწყვეტინეს, როცა ასე ახლოს იყო ჭეშმარიტების ზიარებასთან.

გარდა ამისა, ხაზი გავუსვათ მონოლოგის ტექსტის და მუსიკალური თემის სინქრონს, რომელსაც ამ სცენაში არა წამყვანი, არამედ დამხმარე ფუნქცია გააჩნია და ეხმარება ამ სცენის გამოკვეთას ორი მიმართულებით. ერთი მიმართულება მაყურებელზე ზეგავლენას წარმოადგენს. ის ეხმარება მაყურებელს მაქსიმალურად შეიგრძნოს ატმოსფერო და, მეორე მხრივ, ის წარმოადგენს ერთგვარ მეტრონომს, რომელიც ეხმარება მსახიობს მონოლოგში აწყობილი ტემპო-რიტმული ქარგის და განწყობის გადმოცემაში.

პოცოს მეორე მოქმედების მონოლოგში, იქ, სადაც პოცო დაბრმავებულია, ჩვენ, იმის მაგივრად, რომ უსუსური არსების უმიზნო და უშინაარსო ბოდვის კი არა, არამედ დაბრმავებული ბერის დამოდვრას ვისმენთ, რომელიც კი არ დაბრმავდა, პირიქით მას თვალი აეხილა, ჩვენ ვხედავთ ბრმა ბერს, რომლისთვისაც სამყაროსა და ცხოვრებისადმი ხედვა რადიკალურად შეეცვალა. ის არაა დაბნეული, იგი მშვიდია. მან თითქოს ის ჭეშმარიტება დაინახა, რისი დანახვაც მხედველი ადამიანისათვის შეუძლებელია და თითქოს ამზადებს ვლადიმირსა და ესტრაგონს იმისათვის, რომ სულ მალე მათაც აეხილებათ თვალი ჭეშმარიტებაზე.

პირველი მონოლოგში, რომელიც სულ ორი ფრაზისაგან შედგება, მაგრამ არსებითად მონოლოგს წარმოადგენს, პოცო გვიყვება მთელ იმ ტანჯვაზე, რასაც გადიოდნენ პირველი ქრისტიანები პირველი "თეატრალური" წარმოდგენების დროს, როდესაც რომაელები მათ ფიცარნაზე (სცენაზე) აწამებდნენ და შემდგომ "მაყურებლის" წინაშე წამებით კლავდნენ. ის თითქოს მთელ ამ ტანჯვა-წამებას გადის, ინანიებს და შემდგომ გადაწყვეტილებას ღებულობს ჩვენც აგვიხილოს თვალეები იმაზე, თუ რა არის ეს წამი (სიცოცხლე) დაბადებიდან სიკვდილამდე და რაშია არსი ამა სოფლისა - ეს პავლე მოციქულზე ბიბლიური სიუჟეტის ბეკეტისებურ ვერსიას.

ბრმა თვალს გვიხელს, ეს დაედო საფუძვლად პოცოს მეორე მონოლოგს, როდესაც ის თავის უკანასკნელ სიტყვას ამბობს და მიდის, მიდის შორს, არსად. გვიჩნდება შეგრძნება, რომ ეს მისი ბოლო სიტყვებია, და, მიუხედავად იმისა, რომ მანამდე თავად იძახის, აქედან შორს მივდივარო, ჩვენ ვხვდებით, რომ პოცოს სიმორე დედამიწის ფარგლებს გარეთაა - ის მიდის უსასრულობაში.

ეს მონოლოგი, ისევე როგორც ბეკეტის მთლიანი მიდგომა "გოდოს მოლოდინისადმი", დიდ პარადოქსს წარმოადგენს და ამ სიტყვებში ის აბსოლუტურ პიკს აღწევს, - ერთი მხრივ, ვლადიმირი კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს უაზრობას და ყოფის აბსურდულობას, ის თითქოს პოცოს მონოლოგს "ადამიანები საფლავების პირას ვიბადებით, ერთი წამით გაიღვებნენ ნათელი და მერე ისევ ღამეა... ღამეა... ღამე" განავრცობს და მეტიც, ის ამ მტკიცებულებას ამძაფრებს - "ორმოდან ვნებიანად გითრევს მესაფლავე თავისი მაშებით." ამ სცენაში, მძაფრდება, გარდა ყველაფრისა, თავად ბეკეტის მიდგომა თავისი პიესების სასცენო ვერსიებისადმი - *"პიესა, ეს გემია, რომელიც ნაპირთან ახლოს იძირება, ხოლო პუბლიკა ამ დროს უსურ მდგომარეობაში მყოფი, უყურებს, როგორ იძირებიან ადამიანები გემთან ერთად."*<sup>66</sup>

ესტრაგონის მონოლოგი, რომელსაც ის მეორე მოქმოდების ბოლოს წარმოთქვამს, აბსოლუტურ კონტრასტშია წინა სცენასთან. ამ შემთხვევაში (ეს მონოლოგი ხდება ვლადიმირის და ესტრაგონის "თამაშების" შემდეგ), ჩვენ ვღებულობთ მკაფიო კონტრასტს სცენებს შორის - აბსოლუტური ჰარმონია, ბედნიერება და სიცოცხლის

<sup>66</sup> Peter Brook "Threads Of Time" London, Methuen Drama 1998 გვ. 308

სიხალასე იცვლება აბსოლუტური უიმედობით, უსარგებლობის შეგრძნებით, რწმენა დაკარგული ადამიანის გოდებით. ნათელი ხდება, რომ ბედნიერება რისკენაც პერსონაჟები მთელი სპექტაკლის მანძილზე მიილტვოდნენ და თითქოს მიაღწიეს კიდეც, მოჩვენებითია, ხოლო ესტრაგონი აღიარებს რომ **"თავს ვიტყუებთ რაღაც სისულელეებით... თუმცა სინამდვილეში ეს ისაა, რაც იცავს ჩვენ გონებას ფსკერზე დაშვებისაგან"**. ჩვენ ვხვდებით, რომ მთელი ის გზა, რასაც გადიოდნენ ვლადიმირი და ესტრაგონი, მთელი ამ პიესის (და რა თქმა უნდა ცხოვრების) მანძილზე იყო ფუჭი ფართხალი, ეს იყო უსუსური ადამიანების თვითმოტყუების ნიადაგზე ჩადენილი ქმედებების ჯაჭვი, რომელიც გაწყდა და ამით დამთავრდა ყველაფერი. ჩვენ ვეფეთებით მწარე რეალობას, სადაც ადამიანი აბსოლუტურად უსუსურია სამყაროს წინაშე - ის უსუსურია და მარტოა. ხდება პროეცირება ჩვენზე, მაყურებელზე, ჩვენ ვხვდებით, რომ ის ყველაფერი, რასაც ვაკეთებთ იმისათვის, რომ თავი ცოცხალ ადამიანებად ვიგრძნოთ, არის არაფერი, თუ არა ძალაგამოცლილი, რწმენადაკარგული და უიმედო ადამიანთა ყოველდღიური ყოფა.

ის თავგანწირვა, რითაც ორი ადამიანი, ვლადიმირი და ესტრაგონი, ელოდებიან გოდოს, ელოდებიან მხსნელს, ელოდებიან მას, ვინც მათ ცხოვრების აზრს და სიცოცხლის წყურვილს გაუღვივებს, მათ სალოსის რანგში აჰყავთ **"ჩვენ მავედრებლების როლი გვაკისრია, უნდა დავიჩოქოთ..."**. მათ ენიჭებათ ფუნქცია იმ ადამიანებისა, რომლებიც თავს წირავენ მთელი კაცობრიობის სახელით. ისინი "უღირსი ბრბოს" გულისთვის იბრძვიან და იტანჯებიან ბატონი გოდოს მოლოდინში.

სპექტაკლის ფინალში ვლადიმირის მონოლოგი ჟღერს და იგი სპექტაკლის ერთგვარ რეზიუმედ იქცევა, აქედან გამომდინარე, მთლიანად მონოლოგი, სპექტაკლის გასაღების ფუნქციას იძენს. მთელი სპექტაკლის მანძილზე გაჩენილ კითხვებზე - ვინ არიან ესენი, გიჟები, ჯამბაზები, უბრალოდ სასოწარკვეთილი არსებები, თუ ვიღაც სხვა, მოულოდნელად პასუხად ვღებულობთ, რომ ეს ის ადამიანები არიან, ვინც თავის დროზე უბრალო მოკვდავები იყვნენ, რომლებიც წამების გზის გავლის და საკუთარი არსის შეცნობის პროცესში მოციქულებად იქცნენ.

მეორე მოქმედების ფინალში, ვლადიმირის ეს მონოლოგი წარმოადგენს რამდენიმე მისთვის მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი ფრაზებისა და წინადადებების კრებულს. სიტყვები არაერთგვაროვანია, თავის მონოლოგში ის ახდენს რეზუმირებას და აღწერას იმ ყველაფრისა რასაც მათი (და ჩვენი) ცხოვრება წარმოადგენს. ვლადიმირი გვეუბნება, რომ სიცოცხლე თავისი არსით, მხოლოდ წამია, რომელშიც ადამიანი ცოცხლობს - წამი დაბადებიდან სიკვდილამდე, და სხვა დანარჩენი ეს ის წვრილმანებია რითაც ჩვენ ვავსებთ ამ წამს, ამ გაელვებაში ჰარმონიული არსებობა იმდენად რეალურია, რამდენადაც ეფემერული, და ამ წამიერი პროცესის გავლა და მასში ჰარმონიის მოპოვება ცხოვრების არსს წარმოადგენს.

ჩვენ აღარ ვხედავთ ორ სასოწარკვეთილ ადამიანს, რომლებიც იმედგაცრუებული და თავისი მისიის ღალატის პირას არიან მისულები. ისინი მზად არიან გოდოსთან შესახვედრად. მათ აღარ ეშინიათ გოდოსთან შეხვედრის. მონოლოგი მათი გზის დასასრულის კი არა, არამედ ახალი გზის დასაწყისია, იმ გზისა, რომელსაც ისინი გაივლიან ბატონ გოდოსთან შეხვედრის შემდეგ. **"ჩვენ წმინდანები არ ვართ, მაგრამ ჩვენ შეხვედრა გვაქვს დანიშნული გოდოსთან და ჩვენ დანიშნულების ადგილას მოვედით"** - ეს სცენა-რიტუალი სპექტაკლის მთავარ სათკმელს უსვამს ხაზს - ყველაფერი უაზროა და ეფემერული, გოდოს მოლოდინის გარდა.

მონოლოგების ასეთი რიგით განაწილება (ლაკი, ესტრაგონი, პოცცო, ვლადიმირი) გვაძლევს შემდეგ კონსტრუქციას - თვალის ახელის უშედეგო მცდელობა, მწარე რეალობაში ჩავარდნა, შოკური თერაპია, სწორი გზის ჩვენება და ბოლოს, სწორ გზაზე დადგომა და რწმენის გაჩენა.

სწორედ მსგავსი მიდგომიდან გამომდინარე, პერსონაჟთა ხაზები უცვლელი რჩება და არსებითად, აბსოლუტურად ეთანხმება ბეკეტის ვერსიას. სპექტაკლის თემატურ-იდეური ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, მონოლოგების ამ რიგითობით დაწყობა გამართლებულია და ის მთლიანად სპექტაკლის წრფეზე ლაგდება.



## ბიჭის პერსონაჟი სპექტაკლში

"გოდოს მოლოდინში" სემუელ ბეკეტმა რადიკალურად განსხვავებული ტიპის პერსონაჟების კრებული შემოგვთავაზა - აბსოლუტურად ბუფონადური ხასიათის სახეებით (დიდი და გოგო), სახასიათო, გროტესკული პერსონა, მონათმფლობელი პოცო, ლაკი, რომელიც "სისასტიკის თეატრის" იდეური ფუძის მატარებელი სახეა და ყველაზე მისტიური, რადიკალურად განსხვავებული თეატრალური ესთეტიკის მატარებელი პერსონაჟი - ბიჭი. ცხადია, რომ ასეთი განსხვავებული ესთეტიკის მოცემულობა, აისახება იმ ტექნოლოგიურ მიდგომაზე, იმ თამაშის ხერხზე, რაც ავტორს აქვს მოცემული.

განსაკუთრებული ყურადღება გავამახვილოთ პიესის ყველაზე ამოუხსნელ პერსონაჟზე. პიესის ანალიზისას ბოლომდე უპასუხოდ რჩება კითხვა - ეს ერთი და იგივე ბიჭი-მაცნეა, რომელიც მოდის პირველი და მეორე მოქმედების დასასრულში, თუ ეს ორი სხვადასხვა პერსონაჟია, რომელთაც მოაქვთ ამბავი ბატონი გოდოსგან. პიესაში ჩვენ გვაქვს ორი მოცემულობა, რომლებსაც ავტორი გვთავაზობს. პირველ მოქმედებაში ჩვენ ვხედავთ თხების მწყემსს და მეორე მოქმედებაში ცხვრების მწყემს მაცნეს. აქაც ავტორს, რელიგიური თემატიკა შემოაქვს, ციტირების და სიმბოლოების სახით.

ორივე შემთხვევაში ესენი ბატონი გოდოს უსაყვარლესი ქმნილებებია - ცხვრების მწყემსი ბიჭუნა, ეს მისი უსაყვარლესი ანგელოზია, რომელიც განიდევნა სამოთხიდან და მეორე მაცნე ბიჭი. ეს მისი უსაყვარლესი ძეა - მწყემსი კეთილი. პირველს, რომელიც თხებს მწყემსავს, სძინავს თივაზე, სამტრედეში. მეორეს კი, რომელიც მწყემსავს ცხვრებს, ბატონი გოდო სცემს და თითქოს ამზადებს ჯვარცმისათვის.

ამ ნიშნების ამოკითხვას დასკვნასთან მივყავართ, რომ ეს ორი პერსონაჟია, ორი ამბის მომტანია. სპექტაკლში პირველი ამბის მომტანს მოაქვს ძალზე სამწუხარო ამბავი - "ბატონმა გოდომ მითხრა მე, გადმოგცეთ თქვენ, რომ ის არ მოვა... (პაუზა) ამ საღამოს, მაგრამ ხვალ აუცილებლად". ამბავი, რომელიც მოაქვს პირველ მაცნეს,

გამიზნულია მომლოდინეებში უკანასკნელი იმედის გადაწურვისათვის და ძალაუფლება, რომელიც მას ენიჭება, დესტრუქციული ხასითვისაა.

მეორე მოქმედებაში შემოსული ბიჭის სიტყვები კი აღსავსეა იმედით და ის რწმენას უნერგავს მომლოდინეებს. ის ამშვიდებს, რომ მათ მიერ გავლილი მთელი ეს გზა დაფასებული იქნება. მის მიერ მოცემული ნიშნებით ვრწმუნდებით იმაში, რომ ის, ვისი "წვერიც თეთრია", აუცილებლად მოვა მომლოდინეებთან.

### *სპექტაკლის მხატვრობა*

უდიდესი ადგილი ამ პიესის სცენურ განხორციელებაში უჭირავს მხატვრობას. ბეკეტის ამ პიესის დადგმის მხატვრული გაფორმების უამრავი ვერსია არსებობს. მაგალითად, რემარკის პირდაპირი ციტირება. ხშირად სხვადასხვა სასცენო ვერსიებში ჩვენ ვაწყდებით პირდაპირ კოპირებას.

სცენაზე ჩვენ ვხედავთ რეალისტურ უკანაფარდას, რომელიც უცვლელია მთელი სპექტაკლის განმავლობაში და ქვიშის ბორცვებს, რომელთა შორის დგას ტირიფი, რომელზეც ვლადიმირი და ესტრაგონი თავის ჩამოხრჩობას ცდილობენ. მაგრამ არსებობს რადიკალურად განსხვავებულად გადაწყვეტილი სასცენო სივრცეები, მაგალითად, ქარიშხალგადავლილი სანაგვე, სადაც ტირიფის ნაცვლად ძველი ხის ქოხის ნანგრევებია, ვირტუალური სამყაროთი, სადაც პერსონაჟები კომპიუტერული თამაშის გმირები არიან, ფანტასმაგორიული კოსმოსური სივრცე და სხვა - სასცენო გაფორმების ვერსიები უამრავია.

როგორ ვიპოვოთ ის სივრცე, ის ვიზუალური მხარე და რაღა თქმა უნდა, ის ფორმა, რომელიც მაყურებლამდე ყველაზე ზუსტად მიიტანს მთავარი თემის არსს. პიესაში ძალიან საინტერესოდ ჟღერს ჩაკეტილობის თემა, ვლადიმირისა და ესტრაგონის მიჯაჭვულობა ერთმანეთზე და ამ ადგილზე.

რა თქმა უნდა, ჩაკეტილი სივრცის შექმნა ყველაზე იოლი გზაა და ეს სივრცე უკვე შექმნიდა დამთრგუნველ ატმოსფეროს, მაგრამ მაშინ ჩვენ თვითონ აბსურდის

თეორიასთან წინააღმდეგობაში მოსვლის საშიშროების წინაშე შეიძლება აღმოვჩნდეთ. გარდა ამისა, ბეკეტი პირდაპირ გვეუბნება, რომ ისინი გზაყვარედინზე იმყოფებიან, შესაბამისად ჩაკეტილი სივრცის ჩვენება იოლი, მაგრამ სავარაუდოდ, მცდარი გზაა.

აქედან გამომდინარე პირიქით, უფრო საინტერესო იქნება ყველანაირი საზღვრის მოშლა, რაც იწვევს იმას, რომ კონფლიქტი მოცემულ გარემოსთან იძენს კიდევ უფრო ღრმა, უფრო არსებით მოცულობას. მიჯაჭვულობა ამ ადგილთან გამოჩნდება არა როგორც სავალდებულო და იძულებითი რამ, არამედ მიჯაჭვულობა, თავისუფალი არჩევანის შედეგი ხდება. პერსონაჟები ყოველთვის უკმაყოფილო არიან, ყოველთვის ცდილობენ გაქცევას, მაგრამ ყოველთვის ბრუნდებიან უკან თითქოს რაღაც უხილავი, მისტიური ძალის მეშვეობით.

განვიხილოთ სპექტაკლის სცენოგრაფიის რამდენიმე ძირითადი ელემენტი დამოუკიდებლად: ლიანდაგი, ვაგონეტი, ხე, მთვარე, უკანა ფარდა.

ლიანდაგი ამ შემთხვევაში, გამომსახველობითი ხერხია - სცენაზე ნაჩვენებია გზა, ის გზა, რომელსაც გადიან პერსონაჟები. ამ გზის არც დასაწყისი ჩანს და არც დასასრული. გვიჩნდება აზრი - ეს ის გზაა, რომელმაც არსაიდან მოგვიყვანა და არსაით მივყავართ. გზის ასე მკაფიოდ ჩვენება კიდევ ურო ამძაფრებს აბსურდული ქცევის და აბსურდული ყოფის ეფექტს. მაყურებელი ხედავს, რომ რეალურად გასასვლელი არსებობს, ხოლო ვლადიმირი და ესტრაგონიც, თავისუფალი არიან საკუთარ გადაწყვეტილებაში, მათ ნებისმიერ დროს შეუძლიათ ამ ადგილის დატოვება, მაგრამ სპექტაკლის მსვლელობისას, მივდივართ ზემოთ ხსენებულ დასკვნამდე, რომ ეს ის გზაა, რომელმაც არსაიდან მოგვიყვანა და არსაით მივყავართ. შესაბამისად, ყველა გადაწყვეტილებას დარჩენის შესახებ, პერსონაჟები ბევრად უფრო დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებიან და მაყურებელიც მათ გადაწყვეტილებას ბევრად უფრო ფასეულ ნაბიჯად აღიქვამს.

შემდეგი აუცილებელი ელემენტი სცენური გაფორმებისა, არის ვაგონეტი, რომელიც ლიანდაგზე მოძრაობს. ამ ვაგონეტის გამოყენებამ უფრო გააძლიერა თავისუფალი გასასვლელის მომენტი.

ლაკის მონოლოგი, რომელსაც ის კითხულობს ამ ვაგონეტზე მიჯაჭვული, ავანსცენაზე ხდება. ამ მონოლოგში ჩადებული გაგიჟებული წამებულის ემოცია და ექსპრესია, პირდაპირ მაყურებელს ენთხევა. მთელი მისი სურვილი, რომ რაღაც შეგვმატოს და გაგვაგებინოს თავისი დამოკიდებულება, ავანსცენაზე, თითქმის დარბაზში ხდება. გვიჩნდება შეგრძნება, რომ ეს ფიგურა ჰაერშია გამოკიდებული და თითოეული სიტყვის წარმოთქმისას ან ვაგონეტზე დაენარცხება ძალაგამოცლილი ან აფრინდება. ამ ვაგონეტის ნელი სვლა, გარკვეულწილად ტემპორითმულ განვითარებასაც გვთავაზობს. პერსონაჟის ტემპორითმი და მისი დამაბულობის ხარისხი მაყურებელთან მოახლოებისას უფრო და უფრო იზრდება და მონოლოგის კულმინაციის მომენტში (მაშინ როცა ის უკვე ავანსცენაზეა) ის პიკს აღწევს.

გარდა ამისა, ვაგონეტის გამოყენებამ მოგვცა საშუალება სასცენო სივრცის "სიბრტყის დატეხვის", ასე ვთქვათ ფიცარნაგის სიბრტყის დარღვევისა. მიზანსცენირების მხრივ გვეძლევა საშუალება სპექტაკლის კომპოზიციური გამდიდრებისა. ეს ვაგონეტი, გადაადგილების საშუალების გარდა, საწოლად, სათათბიროს სკამად, სცენის ასამაღლებლად გამოიყენება. პირველი მოქმედების დასასრულს კი ბოლო მიზანსცენა ქმნის ანტრაქტის პერიოდის სამსახიობო ფოიეს სურათს, სადაც მსახიობები ისვენებენ. წამიერად სპექტაკლის მსვლელობა თითქოს ჩერდება და ჩვენ "ვბრუნდებით" თეატრის სივრცეში, პერსონაჟების (მხატვრული სახეების) ნაცვლად, ჩვენ უბრალო დალილ მსახიობებს ვხედავთ, რომლებიც ყოველდღე თეატრის შენობაში შემოსვლისას "ელოდებიან გოდოს".

მთავარი დატვირთვა ამ მოძრავი ვაგონეტისა არის "პლანების" ცვლა. ამ შემთხვევაში სადადგმო ჯგუფმა, ასე ვთქვათ, კინოხერხი გამოიყენა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ (ლაკის მონოლოგის შემთხვევაში) ეს საშუალებას გვაძლევს მაყურებელს პერსონაჟთა მსხვილი პლანი შევთავაზოთ, როცა ეს აუცილებელია, და იმ წუთასვე დავაშოროთ ეს ხედი. ამ ეფექტმა მოგვცა საშუალება, მაყურებლის ყურადღება გადაგვეტანა საჭიროებისამებრ ამა თუ იმ სცენასა თუ მოქმედ გმირზე. ისევე, როგორც ლაკის მონოლოგის სცენაში, მაშინ როცა ოთხი მოქმედი გმირია სცენაზე, ამ ხედებით ვარირებამ მოგვცა საშუალება მაყურებლის ყურადღების მაქსიმალური კონცენტრირება მოგვეხდინა ლაკიზე, მის თამაშზე, მის შეფასებებზე, მის ქმედებაზე. პოცოს საფინალო მონოლოგი აქცენტირებულია განათებით და

მაქსიმალურად მსხვილი პლანის მიღწევით. დამშვიდობება ამქვეყნიერებასთან და დამოდვრა ასევე ავანსცენაზე ხდება. მონოლოგის ბოლოს კი პოცო ამ ვაგონეტით გაჰყავთ არიერსცენისკენ. სრული სიბნელე სცენის უკანა ნაწილში, აბსოლუტური სიჩუმე და მხოლოდ ლიანდაგების ხმაური ქმნიან შთაბეჭდილებას, რომ პოცო სამუდამოდ წავიდა და აღარ დაბრუნდება, იგი უსასრულობაში მიდის.

უკანა ფარდა ამ შემთხვევაში აბსოლუტურად ნეიტრალურ ფონს ქმნის. იმისათვის, რომ სპექტაკლის მოქმედების ადგილი ბევრად უფრო აბსტრაქტულ სივრცედ გვეჩვენებინა, გამოყენებულია ყველაზე ნეიტრალური მასალა. ამ შემთხვევაში, ლიანდაგებთან ერთად ის ქმნის დაუსრულებლობის სურათს, ეხმარება მაყურებელს იმის აღქმაში, რომ ლიანდაგი უსასრულოა და მიდის არსად. ასევე ანტრაქტის დროს, როდესაც დარბაზში ინთება შუქი, ეს ნეიტრალური უკანა ფარდა ეხმარება მაყურებელს სპექტაკლში ნაჩვენები ირეალური სამყაროდან მიწიერ და ყოფიერ სივრცეში იგრძნოს თავი. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ფარდა აბსოლუტურ მკვდარ უკანა პლანს ქმნის, მაგრამ სპექტაკლის ფინალში მასზე ვარსკვლავებიანი ცა ინთება. ეს ეფექტი აუცილებელია სპექტაკლის ფინალში. მაშინ, როცა პერსონაჟები შეიტყობენ მეორე მაცნე ბიჭის მოტანილ ამბავს, აუცილებელი იყო სცენა, სადაც შეიქმნებოდა შთაბეჭდილება მარადისობის. სცენა ბნელდება, ხოლო შემდეგ, გამონათდება ვარსკვლავებიანი ცა და ჩვენ ვხედავთ უმოძრაო ფიგურებს. იხატება სურათი სრული ჰარმონიისა და მარადისობასთან შერწყმის. პერსონაჟებიც აღარ გვესახებიან უბრალო მომლოდინეებად, ისინი უსასრულობასთან შერწყმულნი არიან, ისინი მარადისობის ნაწილაკები ხდებიან.

სცენის ბოლოს განთავსებულია მძიმე რკინის დისკო. სპექტაკლის დაწყებამდე მაყურებელი აღიქვამს მას, როგორც უფორმო, უხეშ რკინის კონსტრუქციას. სანამ სცენა განათდება ეს "რკინის ლაქა" ქმნის საკმაოდ დამთრგუნველ და უხეშ სურათს. შემდგომ, როცა სცენაზე შემოდის შუქი, ეს კონსტრუქცია მთვარედ იქცევა, უზარმაზარ ირეალურ მთვარედ. ასეთი მთვარე მხოლოდ დედამიწის ფარგლებს გარეთ შეიძლება იყოს - კიდევ ერთი ნიშანი განზოგადებისა და ირეალურობის სცენაზე.

პირველი მოქმედების ბოლოს იგი წითელი ნათებით იფერება, ეს სისხლიანი მთვარეა, ასეთი იყო იგი, როდესაც იოანე ნათლისცემელს თავი მოკვეთეს, და ასეთი ხდება ის მაშინ, როცა ვლადიმირი და ესტრაგონი თავიანთი ცხოვრების და ყოფის მიმართულების შეცვლის წინაშე დგებიან. ასეთია ის, როცა თხების მწყემსი ბიჭუნა ჩნდება და უბედურების მომასწავებელ ამბავს უამბობს მათ. გარკვეულწილად მთვარე ბატონი გოდოს აქ ყოფნის ნიშანია და ეს მთვარე ყოვლისმხილველი მზერის სიმბოლოს ფუნქციას ატარებს.

პირველი მოქმედების ბოლოს, მთვარეს ცეცხლი ეკიდება და წამიერად ჩნდება შეგრძნება, რომ ჩვენ ცეცხლმოკიდებულ დედამიწას ვუყურებთ - იმ ცეცხლმოკიდებულ დედამიწას, რომელზეც ლაკი თავის მონოლოგში გვიყვებოდა. ეს ის პიკია, როცა ვლადიმირმა და ესტრაგონმა, თხების მწყემსი ბიჭუნასგან უბედური ამბის შეტყობინების შემდეგ არჩევანი უნდა გააკეთონ - დარჩნენ თუ საბოლოოდ შეცვალონ თავისი ცხოვრება და გაეცალონ აქაურობას, მაგრამ ისინი არ ღალატობენ საკუთარ მისიას და მოლოდინის გაგრძელების გადაწყვეტილებას ღებულობენ. მთვარე იცვლება, ის სიმშვიდეს აფრქვევს და მეგზურ ვარსკვლავად იქცევა.

გარდა ამისა, ნამდვილი ცეცხლის ელემენტი აუცილებელია, ვინაიდან ბეკეტის ცხოვრების უმთავრესი ეპიზოდები ცეცხლთანაა დაკავშირებული (და არაერთ პიესაში იყენებს ამას). მისი ბავშვობის ერთ ერთი ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილებაა, როცა 8 წლის ასაკში მამამისთან ერთად მთიდან უყურებდა რევოლუციის და აჯანყების ცეცხლში გახვეულ ბელფასტს, მეორე მსოფლიო ომი (ბეკეტი მისი მონაწილე იყო, როგორც ფრანგული წინააღმდეგობის წევრი) და ომის ცეცხლში გახვეული ლონდონის ხედები. შესაბამისად ამ ელემენტის გამოყენება აუცილებელი იყო სპექტაკლში.

როგორც თავად ბეკეტმა ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნა, სპექტაკლში მთავარი მოქმედი გმირი არის ხე. ეს ის ხეა, რომელზეც ვლადიმირი და ესტრაგონი თავის ჩამოხრჩობას გადაწყვეტენ, ხოლო მერე, მეორე მოქმედებაში ჩვენ მას აყვავებულს ვნახავთ - მოხდა სასწაული და მკვდარმა ხემ ფოთლები ერთ ღამეში მოისხა. სპექტაკლის გაფორმების წინათ აღწერილი ელემენტები გვკარნახობენ ზუსტ

მიმართულებას. ყველაფერი ხდება გზის მონაკვეთზე, რომელიც არსად იწყება და არსად თავრდება, აქედან გამომდინარე, ამ ვერსიაში ხის მხატვრული სახე გახდა საჩვენებელი ნიშნებით დახუნძლული ხის ბოძი. ისრები ყველა მიმართულებითაა მიმართული, მათზე ლათინული და ძველბერძნული წარწერებია (მკვდარი ენების გამოყენება აუცილებელია იმისათვის, რომ კონკრეტიკა დროისა და ადგილისა, წაშლილი ყოფილიყო).

ამ კუთხიდანაც ხაზგასმულია ის, რომ ყველა გზა ხსნილია ვლადიმირისთვის და ესტრაგონისათვის, მაგრამ ცხადია, რომ არც ერთი მიმართულებით წასვლა არ მიიყვანს მათ იქ, სადაც ისინი ბედნიერებას იპოვიან. "არარაობა", "სიცარიელე", "საკვები" - ეს იმ მიმართულებების დასახელებებია, რასაც სთავაზობს მომლოდინეებს შუაში მდგომი ხე.

ხე იქცევა ამ სასწაულმოქმედი ადგილის ეპიცენტრად, მხოლოდ აქ დარჩენა და მითითებულ გზებზე წასვლის უარყოფა მიანიჭებს ამ ორ ტანჯულს ნანატრ ბედნიერებას და ჰარმონიას საკუთარ თავთან, მხოლოდ ამ ხესთან მოვა გოდო. ხე, სამყაროს ღერძის ნაწილია ყველაფერი, რაც მის ირგვლივაა მატერიალური, ყოფიერი და, რა თქმა უნდა, გამოუსადეგარია გოდოს მომლოდინეებისათვის.

ეს ხე მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ხან სიკვდილის იარაღად, ხან შვების მომნიჭებლად, ხან კი ვლადიმირის და ესტრაგონის დროის გაყვანის და გართობის მთავარ საშუალებად იქცევა. ყოვლის მომცველი სიმბოლო და გოდოს მოსვლის ნიშანი ამ ორი მომლოდინის მთავარი ხელჩასაჭიდეა. ნიშნად ერთგულებისა, მეორე მოქმედებაში, ის აყვავდება და მთელ ამ დამთრგუნველ და უიმედო ატმოსფეროში გაჩნდება იმედისა და სიცოცხლის ეპიცენტრი, რომელიც სპექტაკლის ბოლოსკენ მთელ სასცენო სივრცეს მოიცავს.

გარდა ამისა, სპექტაკლში გამოყენებულია ქვიშა და, გარდა ფუნქციონალურისა, მას სიმბოლური დატვირთვაც გააჩნია. პირველი მოქმედებიდან, სპექტაკლის ბოლომდე ქვიშა ქმნის არამდგრადობის შეგრძნებას, თითქოს მიგვითითებს, რომ ყველაფერი დროებითია და წარმავალი.

პოცოს მონოლოგის დროს, განათებით, მკაფიოდ იკვეთება ქვიშის ბორცვები. ამ შემთხვევაში ამაზე აქცენტირება აუცილებელი იყო იმისათვის, რომ ხაზი გასმოდა მონოლოგში მინიშნებული ყოფიერების არამდგრადობას. ეს ბორცვები თითქოს მიუთითებენ მაყურებელს, რომ ყველაფერი წარმავალია და როგორც ქვიშა მიაქვს ქარს, ასევე "წამით გაიღვებ ნათელი, და მერე ღამეა... ღამეა.. ღამეა". პოცოს ამ მონოლოგის დროს, აღმოვაჩინეთ, რომ ტომარა, რომელსაც ლაკი ათრევდა მთელი სპექტაკლის მანძილზე, ასევე ქვიშითაა სავსე. მონოლოგის დროს, პოცო ხვრეტს ტომარას და იქიდან იყრება ქვიშა - იქმნება ქვიშის საათის ილუზია, რომელიც ასევე ხაზს უსვამს, მონოლოგში ნათქვამ აზრს.

სპექტაკლზე მუშაობისას, გარდა მიღებული და აუცილებელი ელემენტებისა (სივრცის, კომპოზიციის და ფერთა გამის გადაწყვეტა), შემოვიტანეთ ელემენტი - ფაქტურული გადაწყვეტა. ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რა შექმნიდა ამ სამყაროს. იმას, რისგანაც იქნებოდა დეკორაციის ელემენტები დამზადებული, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ძირითად მასალებად გამოყენებული იყო ქვიშა, დამველებული ხის მასალა და დამველებული, დაქანებული რკინა.

იდეური გადაწყვეტისთვის აუცილებელ ფაქტორად მიგვაჩნდა რადიკალური კონტრასტები აბსოლუტურად ნამდვილ (ნატურალურ) და ბუტაფორიულ (თეატრალურ) ელემენტებს შორის. ნატურალისტურადაა გაკეთებული დეკორაციის ელემენტები, და შემდგომ, ისინი აბსოლუტურ პირობით ფორმაშია მოქცეული. აუცილებელ ფაქტორად ჩავთვალეთ სამ ელემენტზე დაგვეფუძნებინა სპექტაკლის ფაქტურული გადაწყვეტა - ხე, რკინა და ქვიშა. ამ სამი ძირითადი ელემენტით იქმნება სპექტაკლის სივრცე და ატმოსფერო.

### *სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება*

უმთავრესი ფაქტორი, რომელიც ქმნის სპექტაკლის ატმოსფეროს, ეხმარება ტემპო-რიტმულ განვითარებას და სტრუქტურის შენარჩუნებას, არის სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება.



შესაძლებელი იყო რამდენიმე მიმართულების არჩევა. მაგალითად, პერსონაჟების თემების ირგვლივ სპექტაკლის მუსიკალური ნაწილის შექმნა, ანუ თითოეულ პერსონაჟს ექნებოდა თავისი უნიკალური მუსიკალური თემა და ამ თემის ვარიაცია-არანჟირებები. მუსიკალური თემების არგამოყენება და მთელი ხმოვანი ხაზის, ხმაურებზე აწყობა. და ბოლოს, მესამე ხერხი (რომელიც სპექტაკლშია გამოყენებული) სპექტაკლის მუსიკალური ნაწილი, როგორც ცალკეული პერსონაჟი - შედეგად მივიღეთ ბევრად უფრო მრავალფეროვანი ხაზი.

მაგალითად, სპექტაკლის დასაწყისი, აბსოლუტური სიბნელით იწყება და ამ დროს შორიდან ისმის დაფდაფების ხმა - ეს ხმა თითქოს ცუდის მომასწავებელია, ეს ხმა ძაბავს მაყურებელს პირველივე წამებიდან. შემდგომ დაფდაფებს ემატება საყვირის ხმა და სცენაზე ესტრაგონის ფიგურა გამონათდება. მუსიკაში რჩება დამაბულობა (რომელსაც დაფდაფები ქმნიან), მაგრამ, ამავდროულად, გვამშვიდებს, თითქოს გვამზადებს თხრობის მოსასმენად და ამბების აღსაქმელად.

აგრეთვე სპექტაკლში ხშირია მუსიკალური ჟანრების და ესთეტიკის ცვლა. ეს რადიკალური ცვლილებები აუცილებელია ეპიზოდების ცვლილებების ხაზგასასმელად და აბსურდისტული ეფექტის მაქსიმალურად მისაღწევად. მაგალითად მეორე მოქმედებაში, იმ ეპიზოდში, სადაც ვლადიმირი და ესტრაგონი დაიკარგებიან ნისლში და შემდეგ იპოვიან ერთმანეთს, გამოყენებულია აბსოლუტურად აბსტრაქტული მუსიკა, რომელიც ჰაეროვანი მუსიკალური თემის და შორიდან მომავალი ხმაურების ნაზავია, აქ იქმნება აბსტრაქტული და იდუმალი ატმოსფერო, რომელიც აბსოლუტური ირეალიზმის სურათს გვიხატავს და შემდგომ იგი იცვლება სევდიანი თემით, რომელიც მკვეთრად რეალისტურია, ეს თითქოს ის მუსიკაა, რომელსაც გვკარნახობს თეატრი. ატმოსფერო რადიკალურად იცვლება და მაყურებელი იმ წამსვე არარეალური და, შეიძლება ითქვას, ზღაპრული სცენიდან, მწარე და იმედგაცრუებებით სავსე რეალობაში ხვდება, ამ თემაზე კი ესტრაგონი წარმოთქვამს თავის მონოლოგს, სადაც ის ვლადიმირს და საკუთარ თავს საბოლოოდ ყველანაირ იმედსა და რწმენას უკლავს.

რამდენიმე ეპიზოდში გამოყენებულია ორმოცდაათიანი წლების ცნობილი თეატრალური მუსიკალური ნომრები, განსაკუთრებით მოგონებების სცენის დროს.

ამ მუსიკის გამოყენებას სხვადასხვა სახის დატვირთვა აქვს. ერთი მხრივ, ის ხაზს უსვამს მაშინდელ ბედნიერების პერიოდს, და ჩვენ ვხედავთ, რომ ეს სასოწარკვეთილება მარადიული არ იყო, არამედ ეს აპატიური განწყობა ვლადიმირის და ესტრაგონის გაუბედურებული ცხოვრების შედეგია. მუსიკა თითქოს გვიხატავს იმედებით აღსავსე წარსული ცხოვრების სურათებს, რომლებითაც ეს ორი ადამიანი ოდესღაც იყო აღსავსე, ის გვიხატავს იმ საერთო სიხალასეს, რაც გაუჩნდათ ადამიანებს მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, როცა მსოფლიო აღმშენებლობის ლიანდაგებზე დადგა. ხოლო რეალობის სურათთან ის აბსოლუტურ კონტრასტში შედის და ჩვენ მკაფიოდ ვხედავთ რეალობას როგორც რეზულტატს კაცობრიობის განვითარებისა.

გარდა ამისა ამ მუსიკას ქრონოლოგიის აღმნიშვნელი ფუნქციაც გააჩნია. ვლადიმირი და ესტრაგონი ამბობენ, რომ ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც ერთად არიან. მათი გაცნობის პერიოდის მუსიკა მოგონებების სცენაში და ვლადიმირის და ესტრაგონის ერთად ყოფნის პერიოდი მიგვითითებს იმაზე, რომ მაყურებელი არა წარსულში მომხდარი ამბის, არამედ ძალიან თანამედროვე ამბის მომსწრეა.

აუცილებელია ხაზი გავუსვათ სპექტაკლში გამოყენებულ საცირკო მუსიკას. პირველად საცირკო მუსიკა ისმის ვლადიმირისა და ესტრაგონის თავის ჩამოხრჩობის სცენაში. მიუხედავად სიტუაციის უკიდურესად გამწვავებისა და არსებითად ტრაგიკულისა, იხატება და იკვეთება ამ ორი ადამიანის დამოკიდებულება საკუთარი სიცოცხლისადმი, ოღონდ ამ შემთხვევაში ისინი არ ლაპარაკობენ სიკვდილზე, როგორც დასასრულზე ყოველისა. მათ გადაწ ყვეტილი აქვთ, რომ ბატონ გოდოს ისინი აუცილებლად დახვდებიან უბრალოდ თავის ჩამოხრჩობა დროის გაყვანა და ზედმეტი ტვირთის (სხეულის) ჩამოშორებაა. ამიტომაც მთელი მათი ეს უშედეგო მცდელობები ფიზიკურ სხეულს დაემშვიდობონ, გადაწყვეტილია როგორც საცირკო წარმოდგენის კლოუნადის ნომერი.

შემდეგ საცირკო მუსიკა პოცოს შემოსვლას ახლავს. ერთი მხრივ, პირველი შემოსვლის დროს ამ მუსიკის გამოყენებას მაყურებლის სხვა ატმოსფეროში გადაყვანის ფუნქცია გააჩნია, მეორე მხრივ, აქ თითქოს მითითებაა, რომ ყველაფერი,

რაც მოხდება ამ სცენაში, ყოველგვარ სერიოზულობას და ლოგიკას მოწყვეტილია. გარდა ამისა, ეს მუსიკა ამ სცენის გარკვეულ თამაშის ხერხზე და გრძნობათა ბუნებაზე აქცენტირებას ახდენს. პოცოს შემოსვლა ამ საცირკო მარშით მაქსიმალურად გაუბრალოებულია, პოცოს პერსონაჟს კი ის ხაზგასმით ზედაპირულობას მატებს. მუსიკალური ნომრის ფინალი კი თითქოს აშლილ ინსტრუმენტებზეა შესრულებულია - გვექმნება შთაბეჭდილება, რომ პოცოს ბრავადა ზედაპირულია და უსაფუძვლოა.

სპექტაკლში მუსიკის გამოყენების სამი ვარიანტია." მუსიკა თეატრიდან" (პირობითი მუსიკა) - მუსიკის ამ ვარიანტში გამოყენება პირდაპირ მოქმედებს ატმოსფეროზე და ამ შემთხვევაში ის მაცურებლის დამხმარეა, სიტუაციის, ატმოსფეროს და ტემპორითმის აღსაქმელად. ყოფითი მუსიკა გამოყენებულია იშვიათად და უმეტესწილად ეს ბატონი გოდოს აქ მყოფობის მითითებაა. უცნაური საყვირი, რითაც ის გვაფრთხილებს თავის სიახლოვეს, ჩიტების ხმა, რომელიც ამ ადგილს გადაუფრენენ და სხვა. პირობით-ყოფითი მუსიკა თუ ხმაურების კრებული, იქცევა სცენის ერთ-ერთ მოქმედ გმირად, ის ჯერ საკმაოდ რეალურად გვეჩვენება, მაგრამ შემდგომ პირობითობის რანგში გადადის და ერთდროულად ეხმარება პერსონაჟებს სცენის განვითარებაში, ხოლო მაცურებელს სცენური ქმედების და ატმოსფეროს აღქმაში.

### *ტექნოლოგიური აღმოჩენები*

მუშაობის დაწყებისას, დაინტერესება გამოიწვია ერთმა ფაქტორმა - აბსურდის დრამატურგია (ანტიდრამატურგია) ყოველთვის ითვლებოდა მიუღებელ დრამატურგიულ მასალად განსაკუთრებით იმ შემოქმედებითი კოლექტივებისათვის, რომლებიც კლასიკური თეატრალური სკოლის პრინციპებით მუშაობენ. იშვიათი იყო დადგმები, რომლებიც ძირითადად ამ ტიპის დრამატურგიის მოსინჯვის ხასიათს ატარებდნენ პოსტსაბჭოური სივრცის

თეატრალურ სამყაროში. აქედან გამომდინარე, თითოეული დადგმა რაღაც ექსპერიმენტის ხასიათს იღებდა.

ამ დადგმის შემთხვევაში ყველაზე საინტერესო იყო ამ დრამატურგიული მასალის გამოყენება და განხორციელება იმ თეატრალურ სივრცეში და შემოქმედებით კოლექტივთან, რომელიც ქართული კლასიკური თეატრალური სკოლის პრინციპებით მუშაობს.

ცხადია, რომ ამ ტიპის დრამატურგიული მასალა, სკოლასთან წინააღმდეგობაში შემავალ მასალადაა მიჩნეული, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ამ წინააღმდეგობების და უთანხმოებების გადალახვა და მეტიც, მათი აბსოლუტურად სკოლის კუთხიდან გამოყენება, გახდა შესაძლებელი.

როგორც თავად ბეკეტი აცხადებდა, ტექსტები, რომლებსაც წარმოთქვამენ მოქმედი გმირები, ცხოვრებიდანაა აღებული. აქედან მარტივია დავასკვნათ - ვინაიდან ტექსტები ცოცხალი ადამიანების "დაწერილია", შესაბამისად, მათ ყველანაირი დრამატურგიული და სცენური ატრიბუტიკა გააჩნიათ.

ვინაიდან სცენური კონფლიქტი ქმედება-კონტრქმედების შეჯახებაზეა აგებული (ისევე როგორც კონფლიქტი ცხოვრებაში (თეატრალური გაგებით), შესაბამისად შესაძლებელია ამ პერსონაჟების ქმედების გაანალიზება კონფლიქტური ამოცანების კუთხიდან. პიესის დამუშავებისას და შესწავლისას აღმოვაჩინეთ, რომ "აბსურდულად, ალოგიკურად და პარადოქსულად" მიჩნეული ესა თუ ის დიალოგი, არის აბსოლუტური კოპირება იმ ფრაზებისა, რომლებსაც ადამიანები ცხოვრებაში წარმოთქვამენ, მხოლოდ გადაჯაჭვა ამ დიალოგების, ფრაზებისა თუ მთლიანი ეპიზოდებისა, არის ხშირ შემთხვევაში ალოგიკური.

პიესის სქემატური ჩარჩოს შესწავლისას აღმოვაჩინეთ, რომ მთლიანი ხაზი (ქმედების, კონტრქმედების, ცალკეულად პერსონაჟების ხაზების და ა.შ.) არის აბსოლუტურად გამართული. აქ ჩვენ ვაწყდებით ბეკეტისთვის დამახასიათებელ პარადოქსულობას, სადაც იგი განზრახ არღვევს ერთიანობას, ასე ვთქვათ, იგი განძრახ შლის დრამატურგიულ ხაზს. მაგრამ აქაც, აბსურდის პრინციპების და პიესის-სპექტაკლის თემატურ-იდეური ჩანაფიქრის გათვალისწინებით, შეიძლება

დავასკვნათ, რომ ეს კიდევ ერთი ავტორისებული მკაფიო მითითებაა ამ ყოფის უაზრობისა და ზოგადად მოლოდინის ამაოების შესახებ.

თვითონ პიესა, ისევე როგორც ვლადიმირისა და ესტრაგონის ცხოვრება, შედგება შეუმდგარი ეპიზოდებისა და არდასრულებული მოვლენებისაგან, კულმინაციისგან, რომელიც პიეს ვერ აღწევს და ფინალისაგან, რომელშიც წერტილი არ ისმება, მხოლოდ "წავედით (ადგლიდან არ იძვრიან)". კიდევ ერთხელ, უფრო და უფრო მკაფიოდ ჟღერს ფრაზა - "არაფერი ხდება, არავინ მიდის, არავინ მოდის...".

სპექტაკლის აწყობისას, ვინაიდან ეს სპექტაკლი კეთდებოდა კლასიკური თეატრალური სკოლის პრინციპების დაცვით, აუცილებლად გასათვალისწინებელი იყო ორივე (აბსურდის, და კლასიკური თეატრალური სკოლის) ფაქტორი. რეზულტატად მივიღეთ შემდეგი რამ და ამ პრინციპით განვახორციელეთ დადგმა. ჩვენ მივიღეთ ცხოვრება-ყოფის ერთგვარი კოპირება - ეს ის კოპირებაა, რომელიც ესაზღვრება ნატურალიზმს და ხშირად აბსურდამდე აყვანილ ზე-ნატურალიზმს წარმოადგენს, რომელიც აბსურდისტული ნაწარმოებების ერთ-ერთ დამახასიათებელ პრინციპს წარმოადგენს. ვინაიდან ადამიანის ქცევა ცხოვრებაში ძალიან იშვიათად ატარებს წინასწარ დაგეგმილ და გააზრებულ ხასიათს და მეტწილად ეს გაუაზრებლად ხდება, ანუ ადამიანი ცხოვრებაში არ იქცევა წინასწარ დასახული ამოცანებით და წინასწარ აწყობილი მოქმედებების ქარგის მიხედვით და მას განზოგადოებული ამოცანა-განწყობა ამოძრავებს, ასევე სპექტაკლში მივიღეთ ასეთივე "ამონარიდი" ორი ადამიანის ყოფიდან. აქედან გამომდინარე, სამუშაო პროცესის დასაწყისში ამოცანები შედარებით აბსტრაგირებულ და უფრო განწყობის ხასიათს ატარებენ. თითოეულ ეპიზოდში ამოცანა (განწყობა) არავითარ შემთხვევაში არ არის მაქსიმალურად გამწვავებული, შესაბამისად, კონფლიქტის გამწვავება ხდება არა დამაბულობისკენ მიმართული ვექტორით ეტაპობრივად, არამედ კონფლიქტის გამწვავება მაქსიმალურად ნიველირებულია - ეს გვამღევს საშუალებას შევინარჩუნოთ აბსურდისთვის დამახასიათებელი (და კერძოდ "გოდოს მოლოდინის") აბსოლუტამდე მიყვანილი ნატურალიზმი პერსონაჟების ქცევაში და ასევე ის უნიკალური ატმოსფერო, რომელიც გააჩნია ამ პიესას.

აღსანიშნავია, რომ მსახიობებთან მუშაობის ერთ-ერთ მეთოდად ასოციაციური ჯაჭვის აწყობა არის. სპექტაკლში ერთ-ერთ შრედ ასოციაციური პლასტიკა ჩაქსოვილი. განსაკუთრებით ჟღერადია და წინა პლანზეა წამოწეული იმ სცენებში, სადაც გამწვავებული კონფლიქტი რადიკალურად განსხვავებულ ეპიზოდში გადადის. თითქმის ყველა მოგონება და წარსულის გახსენება ამაზეა აგებული - მაშინ როდესაც სტანდარტული ლოგიკა სიუჟეტურ-ქმედით ხაზში იკარგება, ყოველივე აბსოლუტურად გამართლებულია, ყველანაირი ფრაზა თუ ქმედება, იმით, რომ ყოველივე "ეს ალოგიზმი" ასოციაციური ჯაჭვის კანონზომიერების ნაწილია.

გავამახვილოთ ყურადღება პირველი და მეორე მოქმედების ფინალებზე. მოქმედების დასასრულს, ყველანაირი ნიშნის მიხედვით მივყავართ იქამდე, რომ კვანძი გაიხსნება, დაესმევა წერტილი, სიუჟეტური და ქმედითი ხაზი ლოგიკურ წერტილამდე მივა, მაგრამ ბეკეტი აქაც გვირღვევს მოვლენის სავარაუდო ლოგიკურ დასრულებას. თითოეული ბიჭის (პირველი და მეორე მოქმედების დასასრულში) გამოჩენა არის არა ფინალი, არამედ **"ფინალის გადატანა გაურკვეველი დროით"** ჩვენ ველოდებით, რომ ბიჭი აუწყებს გოდოს მომლოდინეებს, ან გოდოს მოსვლაზე ან მისი მოსვლის საბოლოო უარის შესახებ, მაგრამ ბიჭები ამბობენ - **"ის არ მოვა... ამ საღამოს, მაგრამ ხვალ აუცილებლად"**. ბეკეტი თითქოს განზრახ არღვევს დასრულებული მოვლენის ცნებას და გვთავაზობს ვლადიმირისა და ესტრაგონის უსასრულო მოლოდინის ვერსიას, რომელიც კაცობრიობის დასაბამიდან დაიწყო, და არასოდეს დასრულდება.

## დასკვნა

პიესა "გოდოს მოლოდინში" დაიწერა მეოცე საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში, მაშინ, როდესაც საზოგადოება მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ცდილობდა გადაეღობა მორალური, სულიერი და ადამიანური კრიზისი. მრავალფეროვანი პალიტრა იმდროინდელი ხელოვნების ნაწარმოებებისა და გარდა ამისა, სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების ანალიზი გვამღვეს საბაბს, ვიმსჯელოთ, რომ ევროპა და

ზოგადად, მთელი მსოფლიო აბსოლუტური კრახის წინაშე იდგა და უკანასკნელ ძალებს იკრებდა, რომ ეს დიდი კრიზისი გადაეღაზა.

აღბათ, ნიშანდობლივია, რომ ამ პიესის გაჩენა დაემთხვა ზუსტად იმ დროს, როდესაც მის არსებობას სასიცოცხლო მნიშვნელობა გააჩნდა. მთელი პესიმიზმი, სასოწარკვეთა და უიმედობა, რითაც იმდროინდელი საზოგადოება იყო მოცული, გამოიხატა ამ პიესაში. მაგრამ მცდარი იქნება იმის მტკიცება, რომ ბეკეტი ეს პიესა მხოლოდ იმისათვის დაწერა, რომ ისედაც უფსკრულის პირას მყოფი საზოგადოება საბოლოოდ გაენადგურებინა იმის ჩვენებით, რომ გამოსავალი არ არსებობს. ბეკეტი მკურნალის როლში გვევლინება, რომელიც ტკივილს აყენებს, იმისათვის რომ შემდგომ შვება აგრძნობინოს დასნეულებულს.

ყოველგვარი ტანჯვის და სასოწარკვეთის უკან, ბეკეტი აუცილებლად იმედის სხივს გვიტოვებს, რომელიც უცნაური და ჯადოსნური ძალით რწმენას აღვივებს ჩვენში. ის სითბო და სათნოება, რომელშიც ავტორმა ჩააქსოვა ორ მაწანწალა მასხარაში, რომლებიც მიუხედავად ყველაფრისა ელოდებიან ეფემერულ მხსნელს და არ ნებდებიან, რწმენის და იმედის მანიფესტად იქცა უამრავი მკითხველისა თუ მაყურებლისათვის.

აღსანიშნავია, რომ ამ პიესის დადგმები, ძირითადად, მნიშვნელოვან სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენებს ემთხვევა. არავითარ შემთხვევაში, ბეკეტი პოლიტიზირებულ ავტორად არ უნდა მივიჩნიოთ, მიუხედავად მისი აქტიური ჩართულობისა "ფრანგულ წინააღმდეგობაში" და მთლიანად მისი მოღვაწეობისა მეორე მსოფლიო ომის დროს. პირიქით, იგი მაქსიმალურად აპოლიტიზირებულია - მისი მთავარი იარაღი ადამიანზე ყურადღების გამახვილებაა. შესაბამისად, ისევე, როგორც ამ აპოლიტიკური პიესის დაბადება უკიდურესად პოლიტიზირებულ საზოგადოებაში, ყურადღებას ამახვილებდა არა პოლიტიკასა და სოციუმზე, არამედ ადამიანზე და მის სულიერ, შინაგან სამყაროზე. ასევე, ამ პიესის დადგმებიც ჩამოშორებული უნდა იყოს ასეთ თემატიკას. მთავარი კონცეფცია მთლიანად ბეკეტის შემოქმედებისა აქცენტირებულია სულიერ არსებაზე, რომელიც ეძებს საკუთარ თავს, ღმერთს, თავისუფლებას. ასევე, სპექტაკლებიც, მეტწილად, ამ ადამიანურობით უნდა იყოს განმსჭვალული.

ბეკეტი ჰუმანისტია და მას უყვარს ადამიანი - უყვარს ისეთი, როგორც არის და როგორც იქნება მარად - გამოუსწორებელი, ღვთის წყალობის უღირსი არსება, მაგრამ ბეკეტს იგი უყვარს ასეთი, მარად ტოლობად ქცეული ღმერთის უსაყვარლესი ქმნილება. ბეკეტი გვკარნახობს, რომ ადამიანი, ეს ის უსაზღვრო და შინაგანად უკიდევანო მიკროსამყაროა, რომლის ამოცნობა შეუძლებელია - იგი უბრალოდ უნდა მიიღო ისეთი, როგორც არის, ცოდვილი, მაგრამ სიყვარულით აღსავსე.

ვინნი, კრეპი, ვლადიმირი და ესტრაგონი, ხამი და კლოვი - ბეკეტის ქმნილებებია, ადამიანები ან უბრალოდ არსებები. ბეკეტისთვის მოცემულობა, რომელშიც იმყოფებიან ისინი, მეორეხარისხოვანია, და ზოგადად მდგომარეობისა და მყოფადობის აღმნიშვნელია, ასე რომ ავტორი, ერთი მხრივ, აბსოლუტურ თავისუფლებას გვანიჭებს, მაგრამ მეორე მხრივ, ზუსტად მიგვითითებს - ეს ნაწარმოებები ადამიანებზეა, რომლებიც პარადოქსულ სამყაროში იმყოფებიან და მხვერპლნი არიან ამ დიდი გაუგებრობისა, მათ ცხოვრებას ლაიტმოტივად სდევს *"არაფერია უფრო რეალური, ვიდრე არაფერი."*<sup>67</sup>

აბსურდი მასშია, ადამიანთა ურთიერთობებში. ეს აბსურდი გაუგებარი არაა, ის იმდენად ცხოვრებისეულია, რომ ეს ნატურალიზმი და ყოფითობა, სიტუაციას აბსურდის უმაღლეს რანგში აჰყავს. აბსურდული გარემო და პარადოქსი ადამიანსა და სამყაროს ურთიერთობაში ბადებს იმ უნიკალურ ბეკეტისებურ ენას და სამყაროს, სადაც ლოგიკა საკუთარ საზღვრებს სცდება და ალოგიზმი იმდენად ლოგიკურია, რომ უპირობო ჭეშმარიტებად გვევლინება.

მის პიესებში ვერასოდეს აღმოვაჩინებ "სუფთა ჟანრს", მისი პიესები ნაზავია ბუფონადის და ტრაგედიის, მიმოდრამის და მიუზიკ-ჰოლის, ტრაგედიისა და ფარსის. ასეთი ჟანრული აღრევები, საშუალებას აძლევს ავტორს, მაქსიმალურად მიაღწიოს აბსურდისტულ ეფექტს, პერსონაჟების ქცევის უნიკალური ლოგიკის აწყობის და რა თქმა უნდა, ბეკეტისებურ, განუმეორებელ "იქნებ?!. უცებ!..".

---

<sup>67</sup> Martin Esslin, *The Theatre of The Absurd*, London. Penguin Books, 1991 გვ. 40



სემუელ ბეკეტის "გოდოს მოლოდინში" მეოცე საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან ნაწარმოებადაა მიჩნეული.

ბეკეტის დრამატურგიაზე მუშაობისას, ეს რამდენიმე რამ უნდა გავითვალისწინოთ - ის აუცილებელი წერტილები, რაც საშუალებას მოგვცემს, ბეკეტის პიესების სასცენო ვერსიებს შევუნარჩუნოთ ავტორისათვის დამახასიათებელი უნიკალური თვისებები.

## *გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები*

- 1 - Martin Esslin, The Theatre of The Absurd, London. Penguin Books, 1991 გვ. 38
- 2 - Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (82 т. и 4 доп) СПб. 1890 - 1907
- 3 - Лев Шестов "Sola Fide" Paris YMCA PRESS 1966 გვ. 61-62
- 4 - Жан-Поль Сартр "Экзистенциализм - Это Гуманизм" Москва. Прогресс. 1991 გვ. 71
- 5 - Эстетика. Словарь. Москва. Политиздат. 1989 გვ. 407
- 6 - "Les Temps modernes" Sartre Jean-Paul "Questions de methode" Paris. 1967
- 7- Karl Jaspers "Chiffren der Transzendenz" Munch 1970 (пер. Москва 1986) გვ. 785
- 8 - "Современный Зарубежный Театр" Москва Изд. Наука. 1969 გვ. 43
- 9 - Martin Esslin, The Theatre of The Absurd, London. Penguin Books, 1991 გვ. 11
- 10 - E. Ionesco "Notes Et Contre-notes" Paris. 1959 გვ. 160
- 11 - "Современный Зарубежный Театр" Москва Изд. Наука. 1969 გვ. 145
- 12- Пьер-Карон Бомарше "Избранные Произведения" Москва. Художественная Литература 1966. გვ. 502
- 13 - "Современная Драматургия" Б. Емельянов "Театр Абсурдной Действительности" 1987 გვ. 138
- 14 - "Современный Зарубежный Театр" Москва Изд. Наука. 1969 გვ. 140
- 15 - Альбер Камю "Миф О Сизифе" Москва. Радуга. 1990 გვ. 11
- 16 - Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 გვ. 107
- 17 - Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 გვ. 107
- 18 - Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 გვ. 47
- 19 - Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 გვ. 37
- 20 - Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 გვ. 57
- 21 - "Современный Зарубежный Театр" Москва Изд. Наука. 1969 გვ. 133
- 22 - "История Зарубежной Литературы" Москва. Изд. Моск. Университета 1978 გვ. 67

- 23 - Eric Bentley "The Life Of Drama" New York. Atheneum 1967 გვ. 95
- 24 - Martin Esslin, The Theatre of The Absurd, London. Penguin Books, 1991 გვ. 253
- 25 - Eric Bentley "The Life Of Drama" New York. Atheneum 1967 გვ. 94
- 26 - А.П. Чехов "Палата № 6" Москва. Художественная Литература 1968 გვ. 19
- 27 - "Современный Зарубежный Театр" Москва. Наука. 1969 გვ. 15
- 28 - Жан-Поль Сартр "Тошнота" Москва. АСТ Москва 2010 გვ. 79
- 29 - G. E. Wellwarth "The Theatre Of Protest And Paradox" N.Y. 1964 გვ. 27
- 30 - Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 გვ. 47
- 31 - Michael Worek "A Century Of Prize Winners" Ontario. Firefly Books 2010 გვ. 51
- 32 - Peter Brook "Introduction To P. Weiss" London 1965 გვ. 6
- 33 - Martin Esslin, The Theatre of The Absurd, London. Penguin Books, 1991 გვ. 46
- 34 - Питер Брук "Лекции Во МХАТе" Москва. Самиздат 1983 გვ. 17
- 35 - ნ. გურაბანიძე "ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე" თბილისი. კენტავრი. 2012
- 36 - ნ. გურაბანიძე "ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე" თბილისი. კენტავრი. 2012
- 37 - ნ. გურაბანიძე "ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე" თბილისი. კენტავრი. 2012
- 38 - ნ. გურაბანიძე "ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე" თბილისი. კენტავრი. 2012
- 39 - ნ. გურაბანიძე "ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე" თბილისი. კენტავრი. 2012
- 40 - Samuel Beckett "Malone Dies" New York. Grove. 1956 გვ. 14
- 41 - Samuel Beckett "Malone Dies" New York. Grove. 1956 გვ. 16
- 42 - Martin Esslin, The Theatre of The Absurd, London. Penguin Books, 1991 გვ. 46
- 43 - А. Аникст "Теория Драмы" Москва. Наука. 1983 გვ. 91
- 44 - Samuel Beckett "Waiting For Godot" London. Faber & Faber 1988 გვ. 109

- 45 - Лопе Де Вега "Новое искусство сочинять комедии"  
[www.lib.ru/DEVEGA/komedii.txt](http://www.lib.ru/DEVEGA/komedii.txt)
- 46 - Peter Brook "Threads Of Time" London, Methuen Drama 1998 г. 206
- 47- "Современный Зарубежный Театр" Москва. Наука 1969 г. 132
- 48 - Samuel Beckett "Proust" New York. Grove. 1956 г. 57
- 49 - Peter Brook "Threads Of Time" London, Methuen Drama 1998 г. 205
- 50 - "Писатели США о литературе" Москва. Прогресс. 1982 г. 326
- 51 - "Писатели США о литературе" Москва. Прогресс. 1982 г. 326
- 52 - Eric Bentley "The Life Of Drama" New York. Atheneum 1967 г. 229
- 53 - Martin Esslin, The Theatre of The Absurd, London. Penguin Books, 1991 г. 50
- 54 - Martin Esslin, The Theatre of The Absurd, London. Penguin Books, 1991 г. 190
- 55 - "Современный Зарубежный Театр" Москва. Наука 1969 г. 139
- 56 - "Иностранная Литература". А. Елистратова "Трагикомедия Беккета В Ожидании Годо" Москва. 1966 г. 161
- 57 - "Театр". И. Дюшен "Вселенная Беккета" Москва. 1989 г. 170
- 58 - "Иностранная Литература". А. Елистратова "Трагикомедия Беккета В Ожидании Годо" Москва. 1966 г. 161
- 59 - Альбер Камю "Творчество и свобода" Москва. Радуга. 1990 г. 31
- 60 - Eric Bentley "The Life Of Drama" New York. Atheneum 1967 г. 320
- 61 - "Современный Зарубежный Театр" Москва. Наука 1969 г. 141
- 62 - "Современный Зарубежный Театр" Москва. Наука 1969 г. 140
- 63 - "Иностранная Литература" Сэмюэл Беккет Мир и пара брюк Москва. 2000 г. 47
- 64 - Eric Bentley "The Life Of Drama" New York. Atheneum 1967 г. 227
- 65 - Martin Esslin, The Theatre of The Absurd, London. Penguin Books, 1991 г. 64
- 66 - Peter Brook "Threads Of Time" London, Methuen Drama 1998 г. 308
- 67 - Martin Esslin, The Theatre of The Absurd, London. Penguin Books, 1991 г. 40

Peter Brook "The Empty Space" Penguin. London. 1968

მიხეილ თუმანიშვილი "სანამ რეპეტიცია დაიწყება" თბილისი. კენტავრი 2011

Антонен Арто "Театр и его двойник" Москва. Мартис 1993

Jerzy Grotowski "Towards A Poor Theatre" Denmark. Odin Teatret 1968

Frederick Busi "Transformations Of Godot" USA. The University Press of Kentucky 1980