

ნათელა უჩუუაძე

მსახიობის
სელოვნება



გაერთიანებული „სელოვნება“
თბილისი, 1976

792
792.01
უ 622

© გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1976

M-605

80101
14—76 აღზ.

ბ ა რ დ ა ს ა ხ ვ ა

მსახიობის ხელოვნება სინამდვილის შემეცნებაა, მისი ასახვა, მაგრამ, სხვა ხელოვანთაგან განსხვავებით, ამ სინამდვილეს მსახიობი ასახავს არა უშუალოდ, არამედ ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების საშუალებით. როლი დრამატურგის დაწერილია, მაშასადამე, უკვე შექმნილი, მაგრამ შექმნილი ლიტერატურული სახით. ერთხელ დაწერილ ამ როლზე დაყრდნობით განსხვავებული მსახიობები განსხვავებულ სცენურ სახეებს ქმნიან, ზოგჯერ საუკუნეების მანძილზე (ჰამლეტი, ოტელო, ლირი). არავის უთქვამს, რომ სალვინის, ოსტუჟევის, იმედაშვილის, ზორავასა და ლორენს ოლივიეს ოტელო ერთნაირია იმის გამო, რომ ყველა შექსპირის მიერ დაწერილ როლს ახორციელებს; სწორედ იმიტომ, რომ ეს მსახიობები ახორციელებენ დაწერილ როლს და არა უკითხავენ მას მაყურებელს. ამასთან დაკავშირებით ვალერიან გუნია წერდა:

„...სასცენო ხელოვნება ანუ აქტიორის ხელოვნება ახორციელებს და ასახიერებს მწერლის ნაწარმოებს. ეს განხორციელება მარტო სიტყვიერი როდია, არამედ სისხლ-ხორცშია შედუღებული: გამსჭვება და ჩაძრომა ადამიანის სულის უღრმეს უფსკრულში, გამოცნობა მისი ხასიათისა, გამორკვევა მისი იდუმალი, თვალთ შეუმჩნეველი სულის მოძრაობის მიზეზებისა და დახლართულ მდგომარეობათა... შეგნება სიტყვაში მიმაღული აზრისა და ყოველივე ამის განხორციელება დიდი საქმეა, დიდ ხელოვნებას და დიდ ნიჭსაც თხოულობს“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

¹ ვ. გუნია, კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1953 გვ. 82.

ეს, პირველ ყოვლისა, იმას ნიშნავს, რომ მსახიობის შემოქმედება — გარდასახვა — როლზე მუშაობით ანუ ლიტერატურული ნაწარმოების შესწავლით იწყება: „მე რომ x ადამიანი ვიყო y ვითარებაში აღმოვჩნდე, როგორ მოვიქცეოდი?“ საკითხის ამგვარი დასმა თავისთავად წარმოსახვის გამომწვევია. იმიტომ, რომ სინამდვილეში, რეალურად მსახიობი არაა x (ის გარკვეული, კონკრეტული პიროვნებაა) და არც მისი მდგომარეობაა y (ცხოვრებაში ვითარებაც მუდამ გარკვეულია და კონკრეტული). პერსონაჟის ლიტერატურულ ცხოვრებაში ჩაღრმავების, მისი ამოხსნის პროცესში მსახიობმა უნდა წარმოისახოს ყველაფერი, რის გარეშეც არ არსებობს ეს გმირი, მაგრამ ეს არაა საკმარისი სცენური სახის შექმნისათვის — წარმოსახული მსახიობმა უნდა გაითავისოს და განახორციელოს სცენაზე ქმედებაში, კონკრეტული, სახიერი საშუალებებით.

ჩანაფიქრსაც და მისი განხორციელების საშუალებებსაც დრამატურგი განაპირობებს — მსახიობის შემოქმედების თავისუფლება პიესის რეალშია მუდამ მოქცეული. ეს შეზღუდვა ესება არა მარტო ფაბულას და ზოგ უმთავრეს პირობას, რომლის დარღვევის უფლებას არ იძლევა დრამატურგი, ვინაიდან ასეთ შემთხვევაში ნაწარმოების დედააზრი იქნება გაუგებარი (ოტელო უთუოდ მავრი უნდა იყოს და უთუოდ ხანდაზმული, რომეო და ჯულიეტა უთუოდ ახალგაზრდები, ლირი კი უთუოდ მოხუცი, ვინაიდან სხვაგვარად ტრაგედია აღარ იქნება), ეს ესება დრამატურგის ლიტერატურულ სტილსაც. რაც ბუნებრივია ილია ჭავჭავაძისთვის, შეიძლება სრულიად შეუფერებელი იყოს დ. კლდიაშვილისთვის, ვაჟას და პ. კაკაბაძეს ერთი სცენური გასაღებით ვერ გახსნი. იმიტომ გარდასახვის, სხვადაცვლის პრობლემა ავტორის სტილის შეგრძნების და მისი წმინდა აქტიორული გამოვლინების საკითხსაც მოიცავს. არაა საკმარისი მსახიობი ბუნებრივად იქცეოდეს წარმოსახულ ვითარებაში — მსახიობი ბუნებრივი უნდა იყოს კონკრეტული ავტორის ნაწარმოებში. ხელოვანი ავტორი კი მუდამ თავისებურია, განუმეორებელი.

ლიტერატურული გმირის სცენაზე განხორციელებისას, მსახიობი შემოქმედებითად უერთდება ავტორს, ზოგჯერ უდიდეს მწერალს, უერთდება თავისებურად და მის მიერ დაწერილ სახეს

ცოცხალ ქმედებაში ახორციელებს სცენაზე. ეს უკვე მსახიობის ნაწარმოებია, ვინც არ უნდა იყოს ავტორი.

მსახიობის მხატვრულ ნაწარმოებად მწერლის გმირი მაშინ იქცევა, თუ ამ გმირის სიცოცხლის ყოველი მომენტისათვის მსახიობი გამოძებნის საკუთარ ცხოვრებისეულ საფუძვლებს, შინაგან საყრდენებს და გამღიზიანებლებს, განცდებს, თვით მოვლენებსაც კი, რომლებიც ანალოგიური იქნებიან დრამატურგის მიერ მოწოდებული მოვლენებისა. საკუთარს იმიტომ, რომ მსახიობმა საკუთარი პიროვნებისგან უნდა შექმნას მხატვრული ნაწარმოები. როგორც არ უნდა მოინდომოს მსახიობმა შორს გასცილდეს საკუთარ თავს, მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი მაინც მისი პიროვნებითაა განსაზღვრული. საქმარისია დიდი მსახიობის წინაშეც კი დააყენო ამოცანა, რომლის განხორციელებისთვის აუცილებელი თვისება მას არ გააჩნია (ტემპერამენტი, იუმორი და ა. შ.), რომ არაფერი გამოვიდეს.

მწერლის მიერ შექმნილი გმირის ლიტერატურული სახე მსახიობის პიროვნებას უნდა შეერწყას. ამის შედეგად იბადება სცენური სახე. ეს იმას ნიშნავს, რომ პიესით გათვალისწინებულ ვითარებებში მსახიობის სცენური გმირი იქცევა არა ისე, როგორც თვითონ ეს მსახიობი მოიქცეოდა მართლა რომ ყოფილიყო ამ სიტუაციაში, არამედ ისე, როგორც მსახიობს წარმოუდგენია გმირის ქცევა ავტორის ნაწარმოებიდან გამომდინარე. მსახიობს გააჩნია საკუთარი შეხედულება პიესის დედააზრზე, იმ გმირზე, რომელსაც თვითონ ასახიერებს. გარდასახვაზე ფიქრიც ზედმეტია, თუ სახე არაა ამოხსნილი, გაგებული. უამისოდ მსახიობის შრომა უმიზნოა, მაშ, არც შემოქმედებაა.

მსახიობი იმიტომაც ხელოვანი, რომ საკუთარი სიტყვა აქვს ცხოვრებაზე სათქმელი. შესაძლოა, ეს სურვილი გაცნობიერებული და სიტყვიერად ჩამოყალიბებული არ ჰქონდეს მუდამ, მაგრამ მაინც სწორედ ეს სურვილია ამა თუ იმ როლისადმი ლტოლვას რომ ბადებს, მოთხოვნილებად რომ ექცევა გარკვეული როლის განსახიერება, რომ ოცნებობს მასზე, იბრძვის მის განსახორციელებლად.

თუ საოცნებო როლთან შეხვედრა მოხდა — ჩანაფიქრი გადაიქცევა გარკვეულ პარტიტურად, გმირის სცენური სიცოცხლის

კონკრეტულ გზად — ყალიბდება ქცევათა ის ლოგიკა და თანამიმდევრობა, ის თავისებური ტეხილი, რომელიც მსახიობის შეხედულებით მართებულია და ბუნებრივი ამ გმირისათვის. ამისათვის კი აუცილებელია დაწერილი სიტყვის მიღმა ამოკითხულ იქნას ის მოტივები, რომლებიც პერსონაჟს ამოძრავებენ. ეს არაა ადვილი. ცნობილი რუსი მსახიობი პ. ორლენევი გულახდილად გვიზიარებს თავის გასაჭირს იმის გამო, თუ რა ტანჯვით დაადგინა, სახელდობრ, რა წიგნია ჰამლეტს რომ უჭირავს ხელში და თან დაატარებს სასახლის დერეფნებში. ბოლოს, შექსპირის ეპოქიდან გამომდინარე, მისულა იმ დასკვნამდე, რომ ეს ერთადერთი ჰამლეტისთვის აუცილებელი წიგნი სახარებაა. პ. ორლენევის სიტყვით, ეს მიგნება იყო სინათლის სხივი, რომელმაც ახლებურად გაანათა მისთვის ჰამლეტის სახის ფსიქოლოგია. იგივე პ. ორლენევი ამბობს, რომ ძალიან დიდხანს ვერ მიაგნო „ყოფნა-არყოფნის“ შინაგან მოტივებს¹.

შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში მსახიობი იყენებს იმ მასალას, რომელიც სინამდვილესთან ბუნებრივ კავშირში მოუპოვებია. რასაკვირველია, როდესაც სინამდვილეზე დაკვირვების შესახებ ლაპარაკობენ მსახიობის ხელოვნებასთან დაკავშირებით, არ იგულისხმება მეცნიერის დაკვირვება შეგნებით შერჩეულ ობიექტზე. აქ იგულისხმება ის მასალა, რომელიც თავისთავად ლაგდება აღქმის განსაკუთრებული უნარით დაჯილდოებული პიროვნების ცნობიერებაში და საჭიროების ჟამს კვებავს მის წარმოსახვას. ცნობილია შემთხვევები, როდესაც მსახიობი ცხოვრებიდან აღებულ რომელიმე დეტალს ამა თუ იმ მხატვრული სახისათვის იყენებს. ეს არ ნიშნავს რომელიმე კონკრეტული პიროვნების ცხოვრებიდან პირდაპირ და უცვლელად სცენაზე გადმოტანას — სინამდვილიდან ნასესხები ერთი დეტალი სულ სხვა მთელის ნაწილი ხდება, ამიტომ სულ სხვა მნიშვნელობასაც იძენს.

ამგვარი დეტალის შერჩევა იმის მაუწყებელია, რომ მსახიობმა იცის, მას გაცნობიერებული აქვს თუ რა სჭირდება მომავალი მხატვრული სახისათვის, რომელი მიმართულებით სურს აამოქ-

¹ Жизнь и творчество русского актера П. Орленева, описанная им самим, изд. «Искусство», Л.-М. 1961, стр. 211, 213.

მედოს წარმოსახვის თავისი უნარი, შემოქმედებითი ფანტაზია. თუ ეს მომენტი გამოგვრჩა, შეიძლება ვინმემ წარმოიდგინოს, თითქოს მსახიობის ქმნილება ესაა მწერლის მიერ დაწერილი გმირის სცენაზე გაცოცხლება ცხოვრებიდან შერჩეული სხვადასხვა დეტალით. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ მსახიობის მოღვაწეობა არ იქნებოდა შემოქმედება. მსახიობი კი ხელოვანია, მაშასადამე, ახლის შემქმნელი. მაგრამ რადგან მისი ნაწარმოები მისივე საკუთარი არსებისგან იქმნება, ბუნებრივია, ეს ნაწარმოები მსახიობის პიროვნებით იქნება მუდამ გარკვეულად დალდასმული.

ამ თვალსაზრისით, მსახიობის ხელოვნება ყველაზე მეტად ინდივიდუალურია. მაგრამ ეს არ ნიშნავს ყველა როლში საკუთარი პიროვნების დემონსტრირებას. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ყოველი როლისათვის საკუთარ მონაცემებსა და თვისებათა შორის მსახიობის მიერ შერჩეულია ის, რაც ამჯერად შესატყვისია და გამოსადეგი ამ კონკრეტული სახისათვის. მუშაობის პროცესში ეს საკუთარი თვისება გადამუშავდება ისე, როგორც ამას ნაწარმოების გმირი მოითხოვს.

საკუთარ პიროვნებაში გამოძებნილი მასალის მოშველიება ამ მასალით დაკმაყოფილებას არ ნიშნავს. როდესაც სტანისლავსკი ამბობდა, მხატვრული სახისაკენ მიმავალი გზა შენი საკუთარი თავიდან უნდა დაიწყო („начи от себя“), ამ გზის დასასრულსაც ხედავდა მზა მხატვრული ნაწარმოების სახით. ეს ნაწარმოები კი უკვე თვითონ მსახიობი არაა — ეს ნაწარმოები ამ მსახიობის შემოქმედებითი ფანტაზიის ნაყოფია, რომელშიც ის გარდაი-სახა.

რა თქმა უნდა, ზოგჯერ გმირის პიროვნება ძალიან ახლობელია მსახიობისათვის, ზოგჯერ — პირიქით. მაგრამ „შეხების წერტილი“ მსახიობის პიროვნებასა და მწერლის გმირს შორის უთუოდ უნდა მოიძებნებოდეს. სხვაგვარად გარდასახვის აქტი არ შედგება. არაა შემთხვევითი, რომ დიდ მსახიობსაც კი ხარისხოვან მხატვრულ სახეთა განსაზღვრული ჯგუფის შექმნა შეუძლია მხოლოდ. იმდენი მხატვრული სახისა, რამდენი პიროვნებაც შეიძლება ამოიზარდოს მისგან, რამდენ ინდივიდუალურ ხასიათსაც გამოეძებნება საყრდენი მსახიობის, როგორც პიროვნებისა და ხელოვანის, ფსიქოფიზიკურ ბუნებაში. ზოგჯერ გვაკვირვებს

ხოლმე ნაცნობი მსახიობის ნიჭის ახლებური გამოსხივება. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს რომ ამ მსახიობის შინასამყაროში ყოფილა ისეთი საყრდენი, რომელიც ჯერ არ გამოვლენილა.

ეს ის საყრდენია, რომლის მოშველიებითაც ერთი ადამიანი (მსახიობი) მეორე ადამიანის (გმირის) სახით იწყებს არსებობას სცენაზე. სცენურ ცხოვრებაში მას იტაცებს და აინტერესებს ის, რაც მისი გმირისთვისაა საინტერესო.

რადგან მსახიობი საკუთარ პიროვნებაში ჰპოვებს სცენური გმირისათვის საჭირო საყრდენს და ამჯერად მას წამოსწევს წინ, სხვა პიროვნული მისი თვისებებიც თავისებურად დაჯგუფდებიან. გადაჯგუფებას უნდა შეეჩვიო, უნდა გაითავისო იგი. ამას მუშაობა სჭირდება, ზოგჯერ ხანგრძლივი და მძიმე, საკუთარ თვისებათა ამგვარ გადახალისებას სტანისლავსკი „перестановка“-ს უწოდებდა. იგულისხმება ისეთი გადაადგილება, რომელიც ახალ მთლიანობას ქმნის, ადამიანურ თვისებათა ახალ შენაერთს (ისევე, როგორც ჭადრაკის ერთი ფიგურის გადაადგილება დაუფის მთლიან სურათს ცვლის).

იგივეს ვკითხულობთ ნ. ხმელიოვთან:

„...ჩემს არსებაში მოვახდინე გადაადგილება — იმ ჩემს თვისებებს, რომლებიც არ სჭირდება ტუშენბახს, ვიშორებ და ეტოვებ მხოლოდ იმ თვისებებს, რომლებიც საჭიროა ამ სახისათვის“¹.

დავაკვირდეთ თვით სიტყვას გადაადგილება (перестановка). ის მიგვითითებს არა არარსებულ თვისებათა გამოგონებაზე და სცენურ სახეში შემოტანაზე, არამედ მსახიობის ბუნებრივ თვისებათა ჩანაფიქრის შესატყვის კომბინაციაზე. აი, რას გვიამბობს ნ. ჩერკასოვი ამის თაობაზე მაიაკოვსკის როლზე მუშაობასთან დაკავშირებით:

„...ჩემთვის ცნობილი იყო, რომ მაიაკოვსკი ლაპარაკში ერთგვარად აჭიანურებდა მახვილიან ხმოვანს. განსაკუთრებით ეს ლექსის კითხვის დროს იგრძნობოდა. როდესაც შევეცადე ყოველ სიტყვაში გამეჭიანურებინა მახვილიანი ხმოვანი, გამოდიოდა არა ლაპარაკი, არამედ ქადაგება. ვატყობდი როგორ აღიზიანებდა

¹ Ежегодник МХАТ, 1945, т. II. стр. 442.

ჩემი ამგვარი ლაპარაკი სპექტაკლის სხვა მონაწილეებს მანამ, სანამ ჩემი მეტყველება არ გახდა ბუნებრივი და პოეტის ძარღვიანი რიტმიც ორგანულ ფორმაში ჩამოყალიბდა.

უარესად იყო პლასტიკის საქმე. მე უარი უნდა მეთქვა სხეულის ჩემთვის ჩვეულ მდგომარეობასა და სიარულზე. ცხოვრებაში ოდნავ ვიხრები წელში, რადგან მეუხერხულება ჩემი სიმაღლის, ვცდილობ დავიხარო მოსაუბრისაკენ. მაიაკოვსკის განსახიერებისას არ შეიძლება უხერხულად იგრძნო თავი შენი სიმაღლის გამო. ის წელში არც მოიხრება, არც დაიხრება ვინმეს გამო... უნდა მესწავლა ფეხქვეშ მიწის ახლებურად შეგრძნება, უნდა მესწავლა სიარული ფართო ნაბიჯით, დგომა მყარი, მიწას შეზრდილი. სხეულის სიმძიმის ჩვეულებრივი გადატანა ნახევრადმოხრილ მუხლზე, დანაწევრებული, ჩამოუყალიბებული ჟესტი წამში ანგრევდა მაიაკოვსკის მხატვრული სახის როგორც შინაგან სიმართლეს, ისე გარეგნულ მსგავსებას მასთან¹.

იგივეს ვკითხულობთ ა. პოპოვთან, იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ იყენებდა კაჩალოვი საკუთარ პიროვნულ თვისებებს როლის განსახიერებისას.

„...სად გაექცეოდი კაჩალოვის ხავერდოვან ბარიტონს? თითქოს ვერსად, ამავე დროს, ბარონის როლში (გორკის „ფსკერზე“) მისი ხმის ტემბრი ერთი იყო, ჰამლეტში — სხვა... ალბათ, სადღაც აქაა მიმალული საწყისი მომენტი მსახიობის ფსიქოფიზიკური მასალის გარდაქმნისა სხვა თვისებაში — სცენურ სახეში“².

რეჟისორი ალექსი დიკი ამ მომენტს მსახიობის პიროვნულ თვისებათა გადანაწილებას (перераспределение) უწოდებს. ამ გადანაწილებაში, თავისებურ გადაჯგუფებაში ხედავს ის გარდასახვის საწყისს:

„...მსახიობი რჩება თავისთავად, ინარჩუნებს თავის გრძნობათა ბუნებრიობას, მაგრამ მოქმედებს სხვანაირად, სხვაგვარი მოვლენებზე მისი რეაქცია, არა ისეთი, როგორიც ექნებოდა პირადად მას ცხოვრებაში. სწორედ ესაა გარდასახვის საწყისი....

საკუთარ (უსათუოდ საკუთარ) ქცევათა ასეთი გადანა-

¹ Н. Петров, Я буду режиссером, ВТО, М., 1969, стр. 324.

² Сб. Режиссерское искусство сегодня, изд. «Искусство», 1962, стр. 79.

წილება, ამ ქცევათა სრულიად ახალი, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში გარკვეული ზეამოცანით განპირობებული, თავისებური თანამიმდევრობა, სიძლიერე და რიტმი, აი, საფუძველი გარდასახვისა“¹.

როგორც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან ერთი მსახიობის მიერ შექმნილი სახეები, მსახიობის ზოგი თვისება დიამეტრულად საწინააღმდეგო ხასიათის სახეებშიც გამოსვთვის (ს. ზაქარიაძის კრეონტი, დევი, გიორგი მახარაშვილი). ძნელია ამ თვისებისთვის ზუსტი სახელის გამოძებნა, მაგრამ მისი არსებობა აშკარაა. ეს თვისება მხოლოდ ამ მსახიობის საკუთრებაა, მის ინდივიდუალობას შეადგენს და გამოარჩევს სხვებისაგან. სწორედ იმიტომ, რომ მსახიობი მუდამ საკუთარ თვისებათა „გადაადგილებას“, „გადაჯგუფებას“ აწარმოებს, ქმნის ახალ კომბინაციებს.

ეს ახალი, მსახიობის შემოქმედებითი ფანტაზიით შექმნილი ადამიანი, ამავე მსახიობის მიერ ხორცშესხმული, ცოცხლობს სცენაზე, ფიქრობს, წყალობს, იბრძვის, განიცდის... რა განცდაა ეს? ცხოვრებისეული თუ რაიმე სხვა?

მსახიობის სცენური განცდის განსხვავებაზე ცხოვრებისეული განცდისაგან ბევრი დაწვრილა. განსაკუთრებით თვით მსახიობების მიერ. ისინი ამბობენ, რომ ეს განცდები განსხვავებული განცდებია. თუნდაც იმიტომ, რომ სცენური განცდა არასოდეს არაა პირველადი. მსახიობი სცენაზე უკვე განცდილი, მაშასადამე, ცხოვრებისეულად ნაცნობი განცდითაა მოცული. სცენაზე ეს განცდილი ხელახლა აღდგება ემოციური მესხიერების წყალობით.

განსხვავებულია ისიც, რომ რეალურ სინამდვილეში განცდა შეიძლება დატვირთული იყოს ათასნაირი შემთხვევითი წვრილმანებით, რომლებიც თვით განცდის არსთან უშუალო კავშირში არ იმყოფებიან. მსახიობის სცენური განცდა კი (როგორც განმეორებითი) ამგვარი ზედმეტი ელემენტებისგან თავისუფალია. სცენაზე მხოლოდ ის გამოიტანება, რაც აუცილებელია, განწმენდილი, ამიტომაც მეტყველი. მით უფრო, რომ ემოციათა გამოვლენის ფორმა აქ საგანგებოდაა მოძებნილი — ის ზომ მაყურებ-

¹ А. Д и к и й, Статьи, переписка, ВТО, 1967, стр. 129.

ლისთვის საჩვენებლადაა გამიზნული (აგრეთვე, განსხვავებით ცხოვრებისეული განცდისაგან).

ის რაც მსახიობს განუცდია სინამდვილეში, სცენაზე გამოტანილ იმავე განცდას შეიძლება ემსგავსებოდეს, მაგრამ უთუოდ განსხვავდება კიდევ მისგან. ადრე განცდილ ცხოვრებისეულ მოვლენასა და ამჟამად განცდილ სცენურ მოვლენას შორის სრული ანალოგია არ შეიძლება იყოს, არც სრულიად ერთნაირი ლოგიკა და თანმიმდევრობა. სინამდვილიდან აღებული წარმოსახულის შესატყვისადაა გამოყენებული მსახიობის მიერ, რადგან ცხოვრებაში ადრე განცდილი ახლა მასალაა წარმოსახულისათვის. ამიტომაც მხატვრული მოვლენის მართებულება ცხოვრების სინამდვილესთან შედარებით მოწმდება, მაგრამ ეს შემოწმება არ ნიშნავს რეალურსა და მხატვრულ მოვლენას შორის პირდაპირსა და უშუალო დამთხვევას. ცხოვრებიდან აღებულ მასალას ხელოვანი საკუთარი თვალსაზრისით გადაამუშავებს, გაატარებს წამყვანი იდეის და საკუთარი პიროვნების პრიზმაში. ასეთი ფილტრის შემდეგ, ცხოვრების სინამდვილე მხატვრულ სინამდვილედ გადაიქცევა ნაწარმოებში. ეს სინამდვილე — პოეტური მოვლენაა, ხელოვანის წარმოსახვით შექმნილი. ამიტომაც მსახიობის სცენური განცდა შეიძლება ძალიან ჰგავდეს ცხოვრებისეულს, მაგრამ მხოლოდ ჰგავდეს. ეს მსგავსება არ შეიძლება იგივეობა იყოს. აკი წერს ნ. ჩერკასოვი:

„...ივანე მრისხანეს განსახიერებისას, ამავე სახელწოდების ფილმში, მე ათჯერ თუ თორმეტჯერ (გარდა რეპეტიციისა) განვიცადე ჩემი ერთგული მეგობრის, დედოფალ ანასტასიას მძიმე ავადმყოფობა და სიკვდილი. ზოლო როდესაც იმავე როლს თეატრში ვთამაშობდი „დიდ ხელმწიფეში“, განრისხებულმა თითქმის სამასჯერ (აქაც, გარდა რეპეტიციისა), მოვკალი ჩემი საყვარელი შვილი ივანე. ადვილი წარმოსადგენია, რა დამემართებოდა ეს ეპიზოდები რომ ნამდვილად განმეცადა, ცხოვრებისეული ემოციის სრული ძალით!

სცენაზე ჩვენ განვიცდით შემოქმედებითად, ამიტომ არ ვგრძნობთ არც სიმწარეს, არც სასოწარკვეთას... ჩვენ არ ვგრძნობთ დანით მოყენებულ ტკივილს... ტყვია არ გვეკლავს... სცენური განცდა — შემოქმედებითი განცდაა, ამიტომაც არ აზ-

დენს გავლენას ჩვენს ნერვულ სისტემაზე“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

როგორც ვხედავთ, ნ. ჩერკასოვი დაბეჯითებით იმეორებს, სცენური განცდა შემოქმედებითი, ცხოვრებისეულისგან განსხვავებული განცდააო. რა განსხვავებაა ამ განცდათა შორის და რა კავშირი რეალურსა და წარმოსახულს შორის, ზუსტად დაადგინა ვახტანგოვმა;

„აღვიქვამ (ვხედავ, მესმის, შევიყვარებ, და ა. შ.) ყველაფერს ისე, როგორც არის, როგორც მოცემულია, ხოლო ამ არსებულისადმი ჩემი დამოკიდებულება ისეთია, როგორც მევალება“² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ფორმულიდან ნათელია, რომ არავითარ პალუცინაციაზე ლაპარაკი არაა — მსახიობი ყველაფერს ისე ხედავს და აღიქვამს, როგორც ეს რეალურად არსებობს სცენაზე. არც საკუთარი თავი მიაჩნია ოტელოდ, არც პარტნიორი — იაგოდ, არც დეკორაცია ვენეციის დოჟთა პალატად. მაგრამ აქვს ძალა, საგანგებო ნიჭიერება, რომლის წყალობითაც შეუძლია წარმოსახოს, რომ თვითონ ოტელოა, მისი პარტნიორი — იაგო, დეკორაცია კი — დოჟთა პალატა და ამ წარმოსახულის შესატყვისად იმოქმედოს ისე, როგორც ეს ევალება პიესის მიხედვით. სწორედ ესაა აქტიორული ტალანტი — უნარი შენი გრძნობების ბუნებრივი წარმოსახვით, ავტორისეულ სიტუაციებში მოიქცე არა ისე, თვითონ რომ მოიქცეოდო ცხოვრებაში, არამედ როგორც შენ მიერ წარმოსახული გმირი.

წარმოსახვით შექმნილი სიმართლის მიმართ შესატყვისი განწყობის შემუშავება ნიჭიერი მსახიობისთვისაც კი არაა ადვილი. მაგრამ თუ ეს მოხდა, თუ მსახიობი არარეალურისადმი განეწყობ როგორც რეალურისადმი, მაშინ წარმოსახულის, როგორც ნამდვილის განცდას, თვით აშკარა შეუსატყვისობაც კი არ უშლის ხელს. ტ. ჩეპკინა-კუპერნიკი გადმოგვცემს ერთ საინტერესო შემთხვევას ერმოლოვას შემოქმედებითი პრაქტიკიდან: „რიჩარდ მე-სამის“ ერთ-ერთ რეპეტიციაზე სცენაზე შემოიტანეს კუბო, რათა

¹ Н. Черкасов, Записки советского актера, изд. «Искусство», М., 1953, стр. 227.

² Б. Захава, Современники, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 119.

ლედი ანა უკანასკნელად გამოშვებობდა ქმარს. რეჟისორის თანაშემწე კონდრატიევს კუბოში მაიმუნის ფიტულა ჩაუდვია. ერმოლოვას რეპეტიცია უჩვეულო გზებით ჩაუტარებია. გარშემო ყველა ტიროდა. დარცხვნილ კონდრატიევს პატიება უთხოვია ერმოლოვასათვის „სულელური ხუმრობის“ გამო. გაკვირვებულ ერმოლოვას ვერ გაუგია, რომელ ხუმრობაზე ლაპარაკობდა კონდრატიევი — მას არ დაუნახავს მაიმუნის ფიტულა, რომელიც ნამდვილად, რეალურად იყო ჩასვენებული მის წინ მდგარ კუბოში¹. ის სედავდა საყვარელ ქმარს, რომელიც არსებობდა მხოლოდ მის წარმოსახვაში. მაგრამ წარმოსახვით დანახული უფრო ძლიერი იყო, ვიდრე რეალურად არსებული. ამიტომ განწყობაც წარმოსახულისადმი აღმოცენდა.

მხატვრული ნაწარმოების შექმნა მხოლოდ საგანგებო ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანს შეუძლია, ისიც არა ყოველთვის. გარდასახვაც მხოლოდ ნიჭიერთა ხედრია, რომლებიც ისწრაფვიან მისკენ, გრძნობენ ამის შინაგან მოთხოვნილებას, მაგრამ ყოველთვის ვერ ახერხებენ, რომ მაყურებელმა ირწმუნოს მათი სხეისი სახით წარმოჩინება სცენაზე. მსახიობის მსგავსად, მაყურებელმაც ზომ იცის, რომ ეს ეროსი მანჯგალაძეა, რომელიც დღეს გვადის სახით (ლ. ქიაჩელის „გვადი ბიგვა“) ქმედებს სცენაზე, ხვალ კი, შესაძლოა, იმავე მაყურებლის წინაშე ირაკლი რაზმაძის (ა. ჩხაიძის „ხიდი“), ან დათვის (გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“) სახით იმოქმედოს. რათა მაყურებელმა ირწმუნოს, რომ ეროსი მანჯგალაძე დღეს გვადია, ხვალ ირაკლი რაზმაძე, ზეგ კი დათვი — მსახიობმა უნდა დაარწმუნოს ეს მაყურებელი, რომ სცენაზე გამოტანილი ყველა მისი განცდა ჭეშმარიტია. როდესაც ეს ხდება, მაყურებელი იჯერებს სახეცვლილებას, თუმცა უსათუოდ იცის, რომ ეს სახეცვლილებაა მხოლოდ. სანიმუშოდ ერთ ფაქტს გავიხსენებთ. ის გარდასასვასთანაა დაკავშირებული, მაგრამ არა სცენაზე, თეატრში, სადაც მრავალი ძალაა ამოქმედებული, რათა მაყურებელს სცენური სიცოცხლის ჭეშმარიტებისადმი რწმენა განუშტკიცოს, არამედ სუფრაზე, სადაც ამას არაფერი უწყობს ხელს. ეს ფაქტი აღწერილი იყო 1910 წლის 13 ოქტომბერს გაზეთ „პე-

¹ Т. Щепкина-Куперник, Из воспоминаний, ВТО, 1959, стр. 186.

ტერბურგსკიე ვედომოსტში“, შემდეგ ის ვ. ტელიაკოვსკიმ გადმო-
ბეჭდა თავის მოგონებებში:

„შალიაპინი ეგვიპტეში ისვენებდა. გვერდზე შესაბნევ რუსულ პე-
რანგს ატარებდა და იქცეოდა ისე თავისუფლად, რომ ქედმაღალი
ინგლისელები აღშფოთდნენ და გადაწყვიტეს, საერთოდ არ შეემ-
ჩინათ რუსთა ჯგუფის არსებობა. მაშინ შალიაპინმა მოიმოქმედა
რალაც ზეშალიაპინისებური. ერთ მეტად დარბაისლურ სადილზე,
როდესაც ინგლისელთა კოლონია ღვთისმსახურების საზეიმო გან-
წყობილებით შემოუსხდა სუფრას, შალიაპინმა უცებ ხელი სტაცა
გვერდით მდგომი მაგიდის გადასაფარებელს, შიგ გაეხვია, დაჯ-
და მაგიდაზე და... ჩვენ ყველამ იმავე წამს, დავინახეთ რალაც
წარმოუდგენელი — შალიაპინი გაქრა! მაგიდაზე, წინ გაშვერი-
ლი თითებით იჯდა გაქვავებული, საუკუნეთა მზით გარუჯული
სფინქსის ილუზია იმდენად სრული იყო, რომ ყველა ადგილზე
გაქვავდა. უფრო დიდ მსგავსების წარმოდგენა შეუძლებელი
იყო — ქვა, გრანიტი, საშინელი სიმძიმე და რალაც ამოუსხნელი
დიდებულება... ინგლისელებს გადაავიწყდათ სადილი, სიღარბა-
ისლე და სიძინჯე საღლაც გაქრა, ბატონები და ქალბატონები
„კოდაკების“ მოსატანად გაცვივდნენ — ყველა შალიაპინის ფო-
ტოსურათს იღებდა. მე კი მზად ვიყავ მის წინაშე მუხლი მომეყა-
რა“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

როდესაც ლაპარაკობენ წარმოსახვაზე, მსახიობის ხელოვნე-
ბასთან დაკავშირებით, იგულისხმება არა ამგვარი, წუთიერი
გარდასახვის უნარი, არამედ ამ უნარის მოშველიებით ხანგრძლი-
ვი მუშაობა. ამგვარი მუშაობის შედეგად იქმნება მსახიობის
მთლიანი მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც ერთი საღამოს
მანძილზე ცოცხლობს მაყურებლის თვალწინ. ამ გმირის მთელი
სცენური სიცოცხლეა წარმოსახვით შექმნილი. როლზე მუშაობა
უმთავრესად წარმოსახვის მუშაობაა, ვინაიდან ეს მუშაობა ახა-
ლი მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესია. ეს პროცესი
ხელოვანის მთელ არსებას მოიცავს, ამიტომ გონებრივიცაა, ფი-
ზიკურიც (გარკვეული თვალსაზრისით) და ემოციურიც.

¹ В. Теляковский, Воспоминания, изд. «Искусство», Л.-М., 1965, стр. 213.

მიხეილ ჩეხოვი გვიამბობს როლზე მუშაობის შესახებ, სწორედ როგორც წარმოსახვის უნარის მომარჯვებაზე:

„...როდესაც შევეცადე ჩემი მურომსკის (სუხოვო-კობილინის „საქმე“, ნ. უ.) სახე დამენახა, ჩემდა გასაკვირად, შევნიშნე, რომ მთლიანი სახიდან, ჯერჯერობით, ნათლად მხოლოდ მის გრძელ ბაკებს ვხედავ. იმას ვისაც ეკუთვნოდა ეს ბაკები, ჯერ ვერ ვხედავდი. მოთმინებით ველოდი, როდის მოისურვებს გამოჩენას ამ ბაკების პატრონი. რამდენიმე ხნის შემდეგ გამოჩნდა ცხვირი და თმის ვარცხნილობა. შემდეგ — ფეხები და სიარული. ბოლოს, გამოჩნდა სახე მთლიანად, ხელები, თავი. სიარულის დროს ეს თავი ოდნავ ირხეოდა. რეპეტიციაზე ყოველივე ამის იმიტაციას ვცდილობდი და ძალიან ვიტანჯებოდი იმის გამო, რომ მიხდებოდა როლის სიტყვების წარმოთქმა, მურომსკის, როგორც ფანტაზიით შექმნილი სახის მეტყველების თავისებურება კი ჯერ არ მქონდა გაგონილი...”

იგივეს ვკითხულობთ უშანგი ჩხეიძესთან:

„...კარლ ტომასზედ (ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“) ჩემი მუშაობა იყო მიმართული როლის როგორც შინაგანი ფსიქოლოგიური სისწორის გახსნისაკენ, აგრეთვე მისი გარეგნული დამახასიათებელი თვისებების დეტალური გამორკვევისაკენ, რომლებიც მისი შინაგანი თვისებებიდან გამომდინარეობდნენ. ჩემთვის აღარ კმაროდა როლის მარტო ზოგიერთი დამახასიათებელი თვისების, ზოგიერთი სქელი ფერადის მოხაზვით თამაში. მე უკვე მოთხოვნილება მქონდა და აუცილებლად მიმაჩნდა, რომ როლის ყოველი დეტალი ჩემთვის გარკვეული ყოფილიყო. მე უნდა დამენახა დასახული სახე ყოველგვარ მდგომარეობაში და პირობებში, უნდა დამენახა მისი თვალები, მისი ტუჩები, მისი თავის დაჭერის თვისება, მისი ტანი, მისი ხელები, მისი სიარული, მისი სიცილი თუ მწუხარება, უნდა გამეგო მისი ხმა. ჩემ თვალწინ უნდა ყოფილიყო მთელი ადამიანის როგორც შინაგანი, ისე გარეგნული სახე და არც ერთი კუნჭული ამ ადამიანისა ჩემთვის უცნობი არ უნდა დარჩენილიყო. და ყველაფერი ეს უნდა გამეხადა ჩემად, ჩემს საკუთარ თვისებად. ამის შემდეგ უკვე ჩემი ნება იყო, თუ რა თვისებებს წამოვწევდი პირველ პლანზე, რა თვისებებს მოვკაზმავდი სქელი ფერადებით. მხოლოდ შემდეგ ვიქნებო-

დი თავისუფალი ყოველგვარი დაძაბულობისაგან და მექნებოდა უბრალოება და სისადავე“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

როგორც ვხედავთ, ორივე დიდი მსახიობი მიგვანიშნებს იმ თავისებურ თანაარსებობაზე, რომელიც მსახიობის შემოქმედების მუდმივი თანამგზავრია — ხელოვანის და მისი ნაწარმოების ერთ არსებაში გაერთიანებაზე. ამის გამო მსახიობის სცენური განცდაც ორი განსხვავებული განცდის შენაერთია: მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები (მსახიობი — პერსონაჟი) შეიძლება სცენაზე საშინელ სულიერ ტანჯვას განიცდიდეს, ამ დროს კი მსახიობი — ხელოვანი განიცდის დიდ შემოქმედებითს ტკბობას, სიხარულს.

ორარსებობა იმდენად ბუნებრივია მსახიობის ხელოვნებისათვის, რომ დარღვევის შემთხვევაში საყვედურობენ მსახიობს. ასეთი საყვედური გამოთქვა თავის დროზე ვალერიან გუნიამ ნატო გაბუნიას მიმართ:

„...ამ ფრიად ნიჭიერ ქალ-არტისტის უმთავრეს ღირსებას... შეადგენს ის თვისება, რომელსაც უწოდებენ ღვიძლ, ბუნებრივ თამაშობას. გაბუნია-ცაგარლისა ყოველ თავისი ნიჭის შესაფერი როლის ტყავსა და სულში ძვრება და ისე სრულად ახორციელებს თავის არტისტულ ბუნებაში, რომ ხშირად თავდავიწყებამდე მიდის. გაბუნია-ცაგარლისას სრულებით ავიწყდება სცენაზე თავისი თავი, ის პირადად თითქოს არც კია სცენაზე, ის მხოლოდ როლით ცხოვრობს... ასეთი ღვიძლი და თავის სისხლ-ნალექელში შედუღებული თამაშობა იშვიათი ღირსებაა ყოველი ნიჭიერი არტისტისათვის, მაგრამ საუბედუროდ, ამ ღირსებასთან დიდი ნაკლიც მოსდევს ხოლმე.

ცნობილია, რომ საზოგადოდ ყოველმა თავდავიწყებამ, განსაკუთრებით სცენაზე, უეჭველად ზომიერების დავიწყება, ჯეროვან წრეს გადაცილება და გადაჭარბება იცის ხოლმე. დიდად დახელოვნებული და გონება ძლიერი უნდა იყოს არტისტი, რომ თავდავიწყებული თამაშის დროს, გადამლაშებას და გადაჭარბებას ასცილდეს. ნ. გაბუნია-ცაგარლისას ხშირად ემართება ეს უბედუ-

¹ უ. ჩხეიძე. მოგონებანი და წერილები. გამომც. „ხელოვნება“. 1956, გვ. 85.

რება, რაც მის მაღალნიჭიერ და ღვიძლ თამაშობას ასუსტებს და ხშირად აფუჭებს კიდეც... სასურველია, რომ ეს ნიჭიერი და პატივცემული არტისტი იმდენად არ ენდობოდეს თავის მართლა მაღალს ბუნებრივ ძალ-ღონეს და როლებს უფრო მეტი გამოარკვევით, მოფიქრებით და გონებით ამზადებდეს.

როცა როლი ჯეროვნად მომზადებულია და გონებით შემუშავებული, მხოლოდ მაშინ შეიძლება არტისტი თავისუფლად მიენდოს თავის შინაგან გულისთქმას, წინააღმდეგ შემთხვევაში ნიჭიერი თამაშობაც კი სწორსელოვნური და ესთეტიკური არ იქნება¹ (საზი ჩვენია. — ნ. უ.).

როგორც ვხედავთ, ვ. გუნია მსახიობისგან არ მოითხოვს მხოლოდ ბუნებრიობას, როლით თავდავიწყებამდე გატაცებას, მასში გათქვეფას. არ მოითხოვს იმიტომ, რომ ამგვარად ნათამაშები როლი არ იქნება მხატვრული ქმნილება. სწორსელოვნური და ესთეტიკური მხატვრული სახე. ვ. გუნიას აზრით, გონებით უნდა იყოს შემუშავებული, ე. ი. უნდა ჰქონდეს მოაზროვნე ხელოვანის ცნობიერი მიზანდასახულობა. მაგრამ არც მხოლოდ ესაა საკმარისი. ამიტომ ამბობს ვ. გუნია — როლის გონებით შემუშავების შემდეგ შეუძლია მსახიობს თავისუფლად მიენდოს თავის გულისთქმასო. აზრი ნათელია — მსახიობმა-ხელოვანმა როლი გონებით უნდა გაიაზროს, ამოხსნას, ჩაიფიქროს, სოლო მსახიობმა-პერსონაჟმა — ბუნებრივად ითამაშოს ეს როლი, მართლად განიცადოს, დამარწმუნებლად, სახიერად.

როგორც უკვე იყო თქმული, გარდასახვა ქვაკუთხედია მსახიობის ხელოვნებისა, მისი არსი, ფუძე, გარდასახვის პრობლემა მუდამ იდგა სცენის ხელოვანის წინაშე, მაგრამ განსხვავებული გაგებით (თუნდაც ე. წ. განცდისა და წარმოდგენის სკოლათა ბრძოლა). იყო დრო, როდესაც გარდასახვა გაგებული იყო როგორც სრული უარყოფა საკუთარი გარეგნობისა და ინდივიდუალური ნიშან-თვისებებისა. ამგვარი შეხედულების მქონენი, ბუნებრივია, განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდნენ გვირის ხასიათის გარეგნულ ნიშნებს, ცდილობდნენ ვერსაცნობი ყოფი-

¹ ვ. გუნია, კრებული, გამოც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1953, გვ. 68 — 69.

ლიყენენ, ინილბებოდნენ გრიშით, პარიკით, კოსტიუმით, ცდილობდნენ შეეცვალათ ხმა, სიარული, მიხრა-მოხრა...

არსებობდა საპირისპირო თვალსაზრისიც. ამ თვალსაზრისზე მდგარი მსახიობი არ ცდილობდა ვერსაცნობი ყოფილიყო, ვინაიდან ტრანსფორმაცია გარდასახვის აუცილებელ ელემენტად არ მიაჩნდა. მისთვის გარდასახვა სიღრმივი მოვლენაა. ამიტომ მიზანი მისი არის არა გარეგნული შეცვლა, არამედ გმირის სცენური ქცევების ფარული მექანიზმის მიგნება, ვინაიდან სწამს, რომ ეს მექანიზმი განაპირობებს ადამიანის ხასიათს, მის თავისებურებას.

გარდასახვის ამგვარმა გაგებამ თანდათან შეანელა, დღეს კი თითქმის სრულიად მოხსნა ინტერესი გრიშისა და პარიკისადმი. ჯერ კიდევ ვახტანგოვმა ამგვარად დასვა საკითხი:

„...რატომ არ შეიძლება როსმერს მსახიობ ხმარას სახე ჰქონდეს?... ნაკლებ იზრუნეთ პარიკებზე. ავუაროთ გვერდი სრულიად. თვით ლეონიდოვისთვისაც კი¹, თუმცა რემარკის მიხედვით, მას გრძელი თმა უნდა ჰქონდეს. სახე — ღვთის მოცემული, ხმა — ღვთის მოცემული. შემსრულებელმა სახეცვლილებას უნდა მიაღწიოს შინაგან სწრაფვათა შეცვლის გზით“ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

რომ გარდასახვის გაგების ამგვარი ტენდენცია გაძლიერდა, ამას ადასტურებს სცენის ხელოვნების პრაქტიკა და ის შეხედულებები, რომლებსაც სცენის ხელოვნები გამოთქვამენ დღეს გარდასახვასთან დაკავშირებით. აი, რას ვკითხულობთ გ. ტოვსტონოვოვთან;

„...თუ მსახიობი ემორჩილება განცდის უპირველეს კანონს — გამომდინარე საკუთარი პიროვნებიდან, ნამდვილად ცხოვრობს ავტორისეულ ვითარებებში, ხანგრძლივი დროის მანძილზე იქცევა ისე, როგორც დამახასიათებელია არა პირადად მისთვის, არამედ პერსონაჟისთვის და ამ ქცევებს გაითავისებს, მაშინ როლთან შერწყმის გარკვეულ ეტაპზე აღმოცენდება უდიდესი თვისობრივი ნახტომი და გამოჩნდება ის ახალი, რომელიც აუცილებელია საძიებელი სახისათვის. აქ გაირკვევა, რომ მსახიობი საკუთარი სახით კი არა, სხვა ადამიანის სახით არსებობს — მოხდა სხვადაქცევა.

¹ იბსენის „როსმერსპოლში“, რომელიც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პირველ სტუდიაში დაიდგა, ლ. ლეონიდოვი ბრენდელს ასახიერებდა.

² Е. В. Вахтангов, Материалы и статьи, ВТО, 1959, стр. 82.

ვფიქრობთ, გარდასახვის მომენტი შეიძლება შევადაროთ ასეთ ცხოვრებისეულ მომენტს — მოდიხართ ქუჩაში და ხედებით ადამიანს, რომელიც ოცი წელია არ გინახავთ. თქვენ ხედავთ სულ სხვა ადამიანს, ამიტომ უცებ ვერც კი იცანით ის: გასუქებულია, მელოტია, ადრე სათვალეს არ ხმარობდა, სიარულიც შეცვლია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ეს მაინც ის ადამიანია, რომელსაც ადრე იცნობდით.

რა ეცვლება არტისტს? ეცვლება აზროვნების თავისებურება, დაშოკიდებულება გარე სამყაროსადმი, არსებობის რიტმი, სწორედ ეს სამი ფაქტორი განაპირობებს გარდასახვის აქტს.

თეატრის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე თვისობრივად უნდა შეიცვალოს თვით ცნება გარდასახვისა — მსახიობი სულ უფრო მეტად უნდა სცილდებოდეს გარეგნული შეუცნობლობის სურვილს და სულ უფრო მეტად უნდა უახლოვდებოდეს შინაგანი სახეცვლილების შესაძლებლობას¹.

თავისთავად ცხადია, გამოჩენილი რეჟისორი ლაპარაკობს არა გრიმისა და სხვა გარეგნული ნიშნების უარყოფასა და აკრძალვაზე, არამედ დღევანდელი თეატრის უმთავრეს ტენდენციასზე ამ საკითხში.

გ. ტოვსტონოგოვი ჩვენი დროის ხელოვანია. დღეს კი სპექტაკლის, როგორც მხატვრული მთლიანობის, გარეშე სცენის ხელოვნება აღარავის წარმოუდგენია. მაშასადამე, გარდასახვის პრობლემა დღევანდელ თეატრში მხატვრულად სრულფასოვანი სპექტაკლის გათვალისწინებით განიხილება. სპექტაკლს, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს, რეჟისორი ქმნის. ხოლო რადგან ეს ქმნილება ხელოვნების ნიმუშია, უთუოდ თავისებურია და განუმეორებელი, როგორც ჩანაფიქრით, ისე მეტყველი საშუალებებით. ამიტომაც თანამედროვე თეატრის მსახიობი გარდაისახება მკვეთრად განსხვავებული შემოქმედებითი თავისებურების დადგმებში, განსხვავებული სახის კონტაქტში მაყურებელთან.

¹ Г. Товстоногов, О профессии режиссера, ВТО, М., 1964, стр. 200—202.

სასცენო ხელოვნების სიმაართლე და პირობითობა

ყველა დროისა და სახის ხელოვნება არსებულ სინამდვილეს ასახავს. ამ სინამდვილეს შეიმეცნებს იგი, მასზე ფიქრობს და მსჯელობს მაშინაც კი, როდესაც გაურბის, ან საგანგებოდ არ ცდილობს დაემსგავსოს მას. ამიტომ სიმაართლის, სინამდვილესთან მსგავსების საკითხი ხელოვნების მუდმივი საკითხია.

რას ნიშნავს სიმაართლე ხელოვნებაში? რას ვგულისხმობთ ჩვენ ამ ცნებაში? პირველ ყოვლისა, მსგავსებას არსებულსა და ასახულს შორის, ან ასახულის დამარწმუნებლობას, რაც ზუსტ მსგავსებას მუდამ არ გულისხმობს.

ვინც ამ საკითხის გარშემო არსებული სათეატრო ლიტერატურით დაინტერესებულა, იცის, რომ სცენური სიმაართლის ერთხელ დადგენილი განსაზღვრება არ მოგვეპოვება. სხვადასხვა თაობას არსებული სინამდვილის სცენაზე მართალი ასახვა განსხვავებულად წარმოდგენია. ზოგჯერ იმდენად განსხვავებულად, რომ ცხოვრების სინამდვილესთან ოდესღაც შედმეტად მიახლოებულად მიჩნეული მხატვრული ნიმუში, დღეს საკმაოდ დამარწმუნებლადაც აღარ ეჩვენებათ. სულ ახლახან გასაოცარი გულახდილობით წერდა ამის შესახებ გამოჩენილი საბჭოთა რეჟისორი გრ. კოზინცევი:

„...რადიოსტუდიის ფონოტეკაში დაცულია კაჩალოვი-ჰამლეტის ხმის ჩანაწერები... რამდენჯერმე მოვისმინე ისინი... ნუთუ ესაა ის ხელოვნება, რომელსაც სამოცი წლის წინ შედმეტ ცხოვრებისეულობაში სდებდნენ ბრალს, იმაში, რომ იგი მეტისმეტად

ჩვეულებრივია? არც ლექსის წარმოთქმა, არც ხმის ჟღერადობა — არაფერი არ უკავშირდება დღეს ამგვარ ცნებებს“¹.

ამას წერს იმ თაობის რეჟისორი, რომელიც რამდენიმე ათეული წლის წინ ნამდვილად იყო კაჩალოვის შემოქმედების ტყვე. სწორედ იმიტომ, რომ ეს შემოქმედება დამარწმუნებელი იყო. უამისოდ მსახიობი მაყურებელს ვერ დაატყვევებს. კაჩალოვის ხელოვნების მეუფება კი ცნობილია და ეჭვმიუტანელი. ამაში არც გრ. კოზინცევის შეაქვს ეჭვი. დღევანდელი მისი გაოცება უკვე სხვა დროის მაყურებლის გაოცებაა. სცენური სიმართლე, სცენური ცხოვრების დამარწმუნებლობა ამ მაყურებელს უკვე სხვანაირად წარმოუდგენია.

როგორც ვხედავთ, განმსაზღვრელი მაყურებელი ყოფილა — გრ. კოზინცევი დღეს კაჩალოვის ხელოვნებას ცხოვრების სინამდვილესთან უაღრესად მიახლოებულ ხელოვნებად აღარ მიიჩნევს, სამოცი წლის წინანდელ მაყურებელსა და კრიტიკას კი მიაჩნდა, მაშასადამე, სცენური ნაწარმოების დამარწმუნებლობის დამდგენელი მისი აღმქმელია, მისი თანამედროვე მაყურებელი. მაყურებლის მიერ მსახიობის მხატვრული ნაწარმოების აღქმის თავისებურებას კი ბევრი რამ აპირობებს: ეპოქა, საერთო განვითარების დონე, ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა თავისებურება და სხვა. თავის მხრივ, ეს ყოველივე მუდმივ იცვლება. ამიტომ როდესაც სცენურ სიმართლეზე ვლაპარაკობთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩვენი დღევანდელი წარმოდგენა ამ საკითხზე განსხვავდება შეხედულებებისაგან, რომლებიც გააჩნდათ ამასთან დაკავშირებით ჩვენს შორეულსა და უახლოეს წინაპრებს.

დღეს არავის ეჩივრება წარმოდგენა უფარდოდ, მოქმედი პირის მიერ დარბაზიდან მიწოდებული რეპლიკა (კ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“), ან დარბაზიდან სცენაზე ამოსული პერსონაჟი („როცა ასეთი სიყვარულია“, რასინის „ფედრა“), კინოეკრანი სცენაზე (გ. ხუჩაშვილის „ზღვის შვილები“). ავტორისეული პიროვნება (ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“), ავტორისეული პიროვნება და მთავარი მოქმედი პირი

¹ Г. Козинцев, Пространство трагедии, журн. «Искусство кино», 1972, № 1, стр. 98.

ერთი მსახიობის განსახიერებით (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“) და ა. შ. ყველა ეს სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის სცენაზეა დადგმული ბოლო ოცი წლის მანძილზე, ამიტომ დღევანდელ მკითხველთა უმრავლესობისათვის ნაცნობია.

როგორც ვხედავთ, თანამედროვე ქართული თეატრი სპექტაკლის წარმართვის განსხვავებულ მხატვრულ პირობებს სთავაზობს თავის მაყურებელს. უკვე კარგა ხანია, რაც სიმართლისა-კენ თეატრის ლტოლვა სცენური სინამდვილის ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან ზედმიწევნითი მიმსგავსებით გამოიხატებოდა მხოლოდ.

არც ესაა ადვილი. არსებული ასლის გადმოღებაც კი ყველას არ შეუძლია ტილოზე, ქაღალდზე ან სცენაზე. ტყუილად კი არ უთქვამს ტურგენევს:

„...უბრალოდ და მართლად მოყოლა იმ ამბისა, თუ როგორ მოკლა ცემით მთვრალმა გლეხმა თავისი ცოლი, გაცილებით უფრო ძნელია, ვიდრე ტრაქტატის დაწერა „ქალთა საკითხზე“¹.

საკმარისია გავიხსენოთ, როგორ ეძნელება უმრავლესობას საჯარო გამოსვლა, როგორ უჭირს დამწყებ მსახიობს ელემენტარული ამოცანის შესრულება, რომ ცხოვრების მსგავსი სიმართლის სცენაზე შექმნა ადვილად აღარ მოგვეჩვენოს. ვ. გუნია წერს:

„...ერთი უძნელესი საქმე სასცენო ხელოვნებაში არტისტისათვის არის ე. წ. ბუნებრივი, ღვიძლი თამაშობა. ბუნებრივ თამაშობას ჩვენ ვეძახით იმგვარ თამაშობას, როდესაც აქტიორი ბუნებრივ და ჩვეულებრივ საშუალებასა ხმარობს თავისი ხელოვნებისათვის. ყოველი გრძნობის გამოხატვა მართებული უნდა იყოს, არც მომეტება და არც დაკლება რისიმე. იმის ლაპარაკის კილო არც ისე ტლანქი უნდა იყოს, რომ ყურს ღალავდეს და არც ისე მუსიკალური, რომ ლაპარაკის მაგიერად სიმღერა გაისმოდეს. მიხრა-მოხრა მოქმედი პირობის ხასიათს და ტემპერამენტს, წრეს და წოდებას, ვნებას და გონებას უნდა შეეფერებოდეს. თუ აქტიორი თავს მეტად აძლევს ვნებათა ღელვის ტალღებს, ის ჯეროვან შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენს, აგრეთვე თუ მეტად ძვირობს

¹ И. Тургенев, Собр., Соч., т. XI, Изд. «Худ. Литература», 1956, стр. 338.

გარდნობათა გამომჟღავნებაში, უსიამოვნო და უფერულია მისი თამაშობა"¹.

ხელოვნებისეული სიმართლის ე. წ. კალენდარულ სიმართლედ დაყვანის მრავალი ნიმუში შეიძლება გავიხსენოთ. არაერთმა ხელოვანმა გაიარა ამგვარი ეტაპი თავის შემოქმედებაში (სტანისლავსკი, მარჯანიშვილი), შემდეგ უარჰყო, მათ მოწინააღმდეგეებიც ჰყავდათ (ევრეინოვი, მეიერხოლდი). მოწინააღმდეგეთა უძლიერესი არგუმენტი ის იყო, რომ თვით მიზანია განუხორციელებელი. მეიერხოლდი მიგვითითებს:

„...არ შეიძლება იმის დაჯერება, რომ „იულიუს კეისრის“ პირველ სურათში (მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დადგმა, ნ. უ.) ყვავილწუნუს ნიავი არხევს და არა სცენის მუშის ხელი, იმიტომ რომ ამ დროს მოქმედ პირთა მოსასხამები არ ირხევა“².

ზოგჯერ სცენური სიმართლე ისეა აღრეული ცხოვრებისეულთან, ან მაყურებელი იმდენად მოუშვადებელია ამ ორი სიმართლის განსასხვავებლად, რომ შეიძლება ხელოვნებისეული სიმართლე ცხოვრებისეულად მიიღოს და შესატყვისი რეაქციაც ჰქონდეს. ცნობილია ლეგენდა მაყურებლის მიერ მოკლული იაგოს შესახებ. ამბობენ, ფრანგი მსახიობი მიშელ სიმონი (ჩვენი მაყურებელი მას იცნობს კინოფილმით „ბ-ნი ტაქსი“) ქუჩაში პოლიციელს დაუბატიმრებია³. ამ პოლიციელს კინოში უნახავს, თუ როგორ მოკლა მიშელ სიმონმა ქალი, რეაქცია კი ცხოვრებისეული ჰქონდა. როგორც ვხედავთ, პოლიციელმა ცხოვრებისა და ხელოვნების სიმართლე ვერ გათიშა თავის ცნობიერებაში. აქ ხელოვნება არაფერ შუაშია.

ნატურალისტური თეატრის წინააღმდეგ გამოთქმულ აზრებს თავს თუ მოუწყობთ, ნათელი გახდება, რომ, არსებითად, ყველა სინამდვილის ასლის სცენაზე გადმოტანის წინააღმდეგ იბრძვის. ებრძვის საგნისა თუ მოვლენის მონურ იმიტაციას. თუნდაც იმიტომ, რომ სცენაზე ყველაფერი ნამდვილი მაინც არ შეიძლება იყოს, ძალიანაც რომ გინდოდეს, ნამდვილ სახლს აქ ვერ დადგამ,

¹ ე. გუნი ა. კრებულო, გამომც. „ხელოვნება“, 1953, გვ. 85.

² В. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. I, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 121.

³ М. Зак, Мир экрана, изд. «Искусство», 1961, стр. 30—31.

ვერც მთას, ვერც ზღვას გადმოიტან. „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ განხორციელებისას, ზოგ თეატრში ნამდვილი ძალღიკ გამოჰყავდათ სცენაზე. მურადა ნამდვილი იყო, ცხოვრებისეული, მაგრამ ზურგიელა ხომ არ იყო ნამდვილი — მას ხომ მსახიობი ასახიერებდა! ვერც ნამდვილად ცხოვრებისეულ განცდას გამოიტან, რადგან ვითარება სცენაზე არასოდეს არ იქნება ნამდვილი. ამიტომ ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ სცენური სინამდვილის ცხოვრების სინამდვილესთან მიახლოების მეტნაკლებობაზე. ცნობილი რეჟისორი ა. ტაიროვი ამბობდა, სამყაროში ყველა საგანი რეალურია, მაგრამ ამ რეალურ საგანთა შორის ურემიცა და თვითმფრინავიც, ორივე რეალურია, ოღონდ ურემი მიწაზე მიგორავს და ბორბლით მტვერსა და ტალახში მიჭრიალებს; თვითმფრინავს კი, ამავე მიწაზე დაყრდნობით, შეუძლია დროებით მოწყდეს მიწას და ცამდე ამაღლდეს... ამას ა. ტაიროვი ფრთოსან რეალიზმს უწოდებს¹.

ყოველნაირი სინამდვილე (ურემიც და თვითმფრინავიც) შეიძლება იყოს მხატვრული ასახვის ობიექტი. მაგრამ ცხოვრების ეს სინამდვილე მხატვრულ ნაწარმოებში გადმოიტანება არა ცხოვრებისეული, არამედ მხატვრული სიმართლით. ნუ დაგვაიწყდება, რომ მხატვრული ნაწარმოები არა ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არსებული, არამედ მის მიერ შეთხზული, შექმნილი სინამდვილეა. არსებულსა და შექმნილს შორის შეიძლება იყოს მსგავსება, იგივეობა — არა. მაყურებელიც ამ შეთხზული, მხატვრული სინამდვილის სახილველად მოდის თეატრში. ვის უნდა ასლი, თუ დედანი, თვით სინამდვილე, თავისთავადაც მის ხელთაა.

ამ ახალი, მხატვრული სინამდვილის შექმნის პროცესში ხელოვანს შეუძლია აირჩიოს და გამოიყენოს სინამდვილის ნებისმიერი მოვლენა, ფაქტი, საგანი, ზოგჯერ, შესაძლოა, ცხოვრების სინამდვილის რომელიმე ნაწილი უცვლელადაც იყოს გადმოტანილი მხატვრულ სინამდვილეში. არც ასეთ შემთხვევაში გვექნება საკმე იგივეობასთან. იმიტომ, რომ მიზანი გადმოტანისა იმ აზრშია, იმ იდეაში, რომელსაც თვით საგანი კი არ შეიცავს, არამედ

¹ А. Таиров, О театре, ВТО, М., 1970, стр. 393.

ხელოვანი ანიჭებს მას. ცნობილია, რომ ერთი ცხოვრებისეული ფაქტი განსხვავებული შინაარსისა და ფორმის მხატვრულ ნაწარმოებს ბადებს. საკმარისია გავიხსენოთ, როგორ აისახა ოქტომბრის რევოლუცია და მეორე მსოფლიო ომი ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებებში, რომ ეს ნათელი გახდეს. ფაქტისა თუ მოვლენისადმი ხელოვანის დამოკიდებულება თვით ამ ფაქტისა თუ მოვლენასაც განსხვავებულად წარმოგვიდგენს. ეს იმიტომ, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში შემოტანილი სინამდვილე გააზრებული სინამდვილეა, ხელოვანის პიროვნების პრიზმაში გატარებული. მასში ჩაქსოვილია ხელოვანის აზრი, გრძნობა, მოქალაქეობრივი თვალთახედვა. მხატვრული ნაწარმოები ხომ ადამიანის სულიერი სამყაროს შესახებ იქმნება და არა ფაქტების შესახებ, ამ სამყაროსგან დამოუკიდებლად. ამიტომ ხელოვანიც სინამდვილის შესახებ სიმართლის მოძებნისა და არა ამ სინამდვილის მონა. ის ბატონ-პატრონია ფაქტისა, იარაღად მისი მომმარჯვებელი. სიმართლე მხატვრული ნაწარმოებისა, დიდი, მნიშვნელოვანი აზრის ჭეშმარიტებაა. ამასვე ამბობდა ვ. გუენია:

„...ყოველი მწერლის ღირსება სიმართლის გამოსატყულებით ფასდება, ხოლო სიმართლეს არის და სიმართლეს. მწერლის ყოველ სურათს უნდა უეჭველად რაიმე აზრი და საგანი ჰქონდეს. უმნიშვნელო, უაზრო და უსაგნო მართალ სურათს ფასი არა აქვს. თუ მწერლის მართალ აღწერილობას აკლია საზოგადოებრივი ინტერესი, თუ იგი საერთო სენს და ჭირს არ მკურნალობს, თუ ცხოვრების უკუღმართ, უწესო და მავნებელ მოვლენებს არ ებრძვის, ვიმეორებთ, იმგვარი სიმართლე უფასურია... ნურვის ჰგონია, რომ სცენაზე ჩვენი ნამდვილი ცხოვრების გადატანა შეიძლებოდა. სცენა არის მხოლოდ ცხოვრების სარკე და არა თვით ცხოვრება“¹.

მხატვრულ ნაწარმოებში მომხდარი მოვლენის მართებულება ცხოვრების სინამდვილესთან შედარებით მოწმდება. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მხატვრული მოვლენა მუდამ დამთხვევა რეალურად არსებულს. მხატვრულ ნაწარმოებში შეიძლება შევხვდეთ ისეთ მოვლენას, რომლის შესატყვისსაც ცხოვრებაში ვერ აღმო-

¹ ვ. გუენია, კრებული, გამოც. „ხელოვნება“, 1953, გვ. 29, 154.

ვაჩენტ, მაგალითად, ბალზაკის „შაგრენის ტყავი“. მიუხედავად ამისა, ჯერ არავის უთქვამს, რომ ეს ნაწარმოები არაა ცხოვრების სინამდვილის სწორად ამსახველი. იმიტომ, რომ შაგრენის ტყავის თავისთავად ფანტასტიკური ძალა, სინამდვილეში არსებული მოვლენის გამოვლინებას უდგას სამსახურად. მხატვრული ხერხი თავისთავად არ ფასდება — მთავარია ფუნქცია, რომელიც მას აკისრია. ფანტასტიკური ხერხით ბალზაკი ამხელს ფულის იმ ძალას, რომელმაც ადამიანს საკუთარი სიცოცხლეც კი გააყიდვინა.

ცხოვრების სიმართლით ასახვის დროს რეალისტური ხელოვნების მხატვრულ საშუალებათა შეუზღუდველობაზე ბრეჰტიც მიგვითითებს:

„რეალისტური მეთოდი სულაც არ ნიშნავს ფანტაზიაზე უარის თქმას, არც წმინდა ფორმალური ხერხების უარყოფას. ისეთ რეალისტებს, როგორიც არიან სერვანტესი და სვიფტი, არაფერმა შეუშალა ხელი ეჩვენებინათ რაინდის შებრძოლება ქარის წისკვილებთან ან სახელმწიფო, რომელსაც ცხენები მართავენ“¹.

ასეა მსახიობის ხელოვნებაშიც. ვინ იტყვის, რომ გ. შავგულიძის — ხარიტონი (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“), ვ. გომიაშვილის — ლუარსაბი, ს. ზაქარიაძის — დევი და რ. ჩხიკვაძის — ქოსა (გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“) არაა რეალისტური სახეები, თუმცა მხატვრული ხერხები, რომლებსაც ისინი მიმართავენ, სრულიადაც არ თავსდება არსებულთან პირდაპირი ანალოგიის ან მსგავსების კალაპოტში.

ხელოვანმა ნაწარმოების მხატვრული ძალითა და სახიერებით უნდა გაგიტაცოს, ამ გზით ცხოვრებაზე უნდა დაგაფიქროს, ამისთვის მხატვრული ნაწარმოები, ნებისმიერი საშუალებებით, საჭირო ასოციაციებს უნდა იწვევდეს. გარკვეულად უნდა წარმართავდეს აღმქმელის წარმოსახვის უნარს, მის აზროვნებას, ამგვარი მხატვრული დამარწმუნებლობისათვის თეატრის ხელთაა არაერთი საშუალება. იშველიებენ ტექნიკასაც. ზოგჯერ უარს ამბობენ მასზე და იარაღად მხოლოდ მსახიობის ხელოვნებას იყენებენ. იგორ ილინსკის აკიმის შესახებ (ლ. ტოლსტოის „მეუფება

¹ Б. Брехт, О театре, Изд. «Иностранная Литература», 1960, стр. 54.

წყვედიადისა“, მოსკოვის მცირე თეატრი) გვიამბობენ, რომ ოთახში შემოსული დიდხანს იფერტხავდა თოვლს სრულიად სუფთა და მშრალი თექის ჩექმებიდან. თოვლი წარმოსახული იყო. ზამთარიცა და თოვლიც მხოლოდ ი. ილინსკის მოძრაობებში იხატებოდა. ამგვარი ზამთარი ტექნიკის არავეითარ დახმარებას არ საჭიროებდა. კრიტიკოსის თქმით, აკიშის როლთან ერთად ი. ილინსკი სოფლის ზამთარსაც თამაშობდა¹.

განა ასე არ თამაშობენ ტალახსა და წყლის გუბეებს სადენინაცვლოს მოსატაცებლად წამოსული პლატონ სამანიშვილი და არისტო ქვაშვიდე რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში? მოქმედების ადგილი არ შეცვლილა — ჩვენ წინ ისევ ის დ. კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმი, მაგრამ საჭირო წუთში მსახიობებმა ოთახის იატაკი ატალახებულ ეზოდ მიიჩნიეს და ისე გადალახეს წარმოსახული გუბეები, რომ ჩვენც დაგვარწმუნეს, თითქოს ახლა, მართლაც, ბრეგაძეების საცხოვრებელს უახლოვდებიან.

მხატვრული სიმართლის საკითხი ხელოვნების მუდმივი საკითხია. მსახიობის შემოქმედებაში ეს პრობლემა, რამდენიმე მიზეზის გამო, თავისებურ სირთულეებთანაა დაკავშირებული.

მსახიობის მხატვრული ნაწარმოების საფუძველია გმირის ლიტერატურული სახე. იგი ხელოვანის — მწერლის ქმნილებაა. მაშასადამე, თავისებური და განუმეორებელი. ზოგი მწერალი თვალს უსწორებს სინამდვილეს და მოურიდებლად ამხელს, ზოგი მიხვეულ-მოხვეულ ბილიკს ირჩევს, ზოგს გამადიდებელი შუშა აქვს მომარჯვებული, ზოგი დიდ მოვლენას მცირე დეტალის მინიშნებით ამოწურავს, ზოგი ფერთა სიუხვეს ეხარბება, ზოგისათვის მსუბუქი გრაფიკული მონახაზია საკმარისი და ა. შ. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ყოველი პიესა (რომლის ნაწილიცაა როლი.) თავისებურ მხატვრულ სინამდვილეს წარმოადგენს. მაშასადამე, თავისებურ განსახიერებასაც მოითხოვს. ამიტომაც მსახიობმა, პირველ ყოვლისა, ავტორისეული მხატვრული სიმართლის თავისებურება უნდა დაადგინოს და მოუძებნოს მას სცენური შესა-

¹ Н. Берковский, Литература и театр, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 535.

ტყვისობა. ეს პრობლემა მხოლოდ სცენის ხელოვანის წინაშე დგას.

მსახიობის გმირის ცხოვრება იშლება სცენაზე, გარკვეულ გარემოში. ჩვეულებრივ, მას დეკორაციულ გაფორმებას უწოდებენ. ეს გარემო შეიძლება ისე ჰგავდეს სინამდვილეს, როგორც ე. ახვლედიანის მიერ გაფორმებული „მზის დაბნელება საქართველოში“. შეიძლება ისე არ ჰგავდეს სინამდვილეს, როგორც „ურიელ აკოსტას“ პერსონაჟებისათვის შექმნილი ოცხელისეული სამყარო. ორივე მაღალმხატვრული გარემოა. ორივე თავისებურად მართალი. ეს სიმართლე მხატვრისა და რეჟისორის მიერაა შექმნილი მსახიობისათვის. მსახიობი თვითონაც ხელოვანია. მაშასადამე, აქვს საკუთარი შეხედულება ცხოვრებაზე, ნაწარმოებისა და თავისი როლის თავისებური გაგება. გამარჯვების შემთხვევაში სცენის ხელოვანები გარწმუნებენ ნაწარმოების ამგვარი სცენური ამოხსნის მართებულებაში, ამგვარი შინაგანი ნათესაობის, მსახიობისა და მწერლის „ერთმორწმუნეობის“ გარეშე სრულფასოვანი სცენური სახე ვერ შეიქმნება.

მსახიობის ნაწარმოები არსებობს მხოლოდ სცენაზე — გარკვეული ზომის მოედანზე, რომელიც გამოცალკევებულია დარბაზისაგან. დარბაზი რამდენიმე ასეულ მაყურებელს იტევს. ისინი განლაგებულნი არიან პარტერში, ლოჟებში, ამფითეატრისა და იარუსებზე. ამ უბრალო მიზეზით ზუსტად ისე ჩვეულებრივ, როგორც ცხოვრებაში, მსახიობი ვერ ილაპარაკებს. ამიტომ ამბობს გამოჩენილი ფრანგი თეატრალური მოღვაწე ფირმენჟემიე:

„...ჩვენ ვბაძავთ ტაძრის ფრონტონის გამფორმებელ მოქანდაკეს. აუცილებლად ვაზვიადებთ ფორმებს, რათა ამ ფორმას იდეალური ზომა ჰქონდეს შორიდან“¹.

როგორც ცნობილია, გარემო, რომელშიაც არსებობს მსახიობის მხატვრული ქმნილება, არაა რეალური. ყველაზე კარგად ეს თვით მსახიობმა იცის. სცენური სინამდვილის ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან მაქსიმალური მიმსგავსების შემთხვევაშიც, თეატრის ყველა ძალა იქითკენაა მიმართული, რომ არარეალური

¹ Ф. Ж е м њ е, Театр, изд. «Искусство», М., 1958, стр. 71.

სცენური სამყარო მაყურებელს მოაჩვენოს რეალურად. მსახიობზე ამ მიმართულებით ძნელია ფიქრი, რადგან შეუძლებელია ხის კიბე მარმარილოდ მოაჩვენო იმას, ვინც ამ კიბეზე ადის. მსახიობს შეუძლია მხოლოდ ხის კიბის მიმართ განეწყოს ისე, თითქოს იგი მარმარილოსია. ასეც განსაზღვრა ვახტანგოვმა:

„...სცენაზე მყოფი მსახიობის თვალი უნდა ხედავდეს ყველაფერს: ნათურებს, სოფიტებს, პარტნიორის გარემს და ა. შ. ხედავდეს ისე, როგორც ეს არის სინამდვილეში (იგივე იგულისხმება ხმოვანების მიმართაც). შეუძლებელია დახატული ტყის ნაცვლად ნამდვილ ხეებს ხედავდე — ეს ჰალუცინაციაა. ჯანმრთელი თვალის გუგა მსახიობს კულისებისა და სცენური გარემოს ჭეშმარიტ სურათს უნდა აწოდებდეს. მაგრამ ამ გარემოსადმი მსახიობის დამოკიდებულება უნდა იყოს არა ისეთი, როგორსაც მოითხოვს ეს გარემო თავისთავად, არამედ ისეთი, როგორც ეს საჭიროა ჰქონდეს მის გმირს პიესის მიხედვით“¹.

სტანისლავსკის რწმენით, მსახიობის ხელოვნების საიდუმლოს შეადგენს განსაკუთრებული უნარი წარმოსახოს ყველაფერი, რაც სჭირდება გმირის სცენური ცხოვრებისათვის — სწორედ ის „счастьи нх“ — რომელსაც მაგიურს უწოდებს. ამ უნარის სასწაულებრივი ძალის წარმოსაჩინებლად ვახტანგოვს ასეთი მაგალითი მოჰყავს:

„თუ მშვიდი ადამიანი თვალს დახუჭავს და გემრიელ საჭმელს წარმოსახავს, პირის ღრუ ნერწყვით ავესება. ეს არაა დიდი დამსახურება. „წარმოსახვის“ ამგვარი უნარით ყველა ადამიანია დაჯილდოებული, ამისათვის არაა საჭირო მსახიობი იყო, მაგრამ თუკი სრულიად მაძლარი ადამიანი ბუტაფორიულ საჭმელს შეხედავს (ის არაა ნამდვილი) და ამ დროს მოუვა ნერწყვი — ეს სხვა საქმეა. ასეთ შემთხვევაში სცენაზეა ჭეშმარიტი მსახიობი“².

ბ. შოუს დაკვირვებით, მხოლოდ მცირეწლოვან ბავშვს შეუძლია დაიჯეროს, თითქოს სცენაზე გამოსული დედოფალი ნამდვილად დედოფალია. ოდნავ მოზრდილმა უკვე იცის, რომ ეს დე-

¹ Б. Захава, Современники, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 119.

² იქვე, გვ. 120.

დოფალი მსახიობია. ამიტომ მას მსახიობი ზიზღავს და არა ამ ქალის ნამდვილად დედოფლობა¹.

სხვა ხელოვანთაგან განსხვავებით, მსახიობი ერთი გმირის სახეს ქმნის მუდამ. ეს ერთი გმირი ნაწარმოების სხვა პერსონაჟებთანაა დაკავშირებული. მათგან დამოუკიდებლად ის არ არსებობს. მსახიობის სცენური სიმართლის საკითხთან დაკავშირებით უთუოდ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სპექტაკლის მონაწილენი ერთად ქმნიან გმირთა ცხოვრების მართალ სურათს სცენაზე. ამის გამო არ შეიძლება მათ განსხვავებულად ესმოდეთ სცენური სიმართლის რაობა საერთოდ და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში. არაა შემთხვევითი, რომ ს. თაყაიშვილმა ვერ ითამაშა ივდითი მარჯანიშვილის წარმოდგენაში. ის ვერ გახდა ორგანული ნაწილი მხატვრული სიმართლის იმ სახეობის, რომელიც ამჟერად შესთავაზეს მარჯანიშვილმა და ოცხელმა მაყურებელს.

რადგან მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები ქმედების პროცესში იშლება, ამგვარი მხატვრული მოვლენის სიმართლეს მსჯელობისას იგულისხმება გმირის სცენური სიცოცხლის მთელი პროცესის დამარწმუნებლობა. ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს პროცესი არაა გამოცალკევებული — პიესის ყველა პერსონაჟი სპექტაკლის მხატვრული სისტემის ორგანული ნაწილია. მას გარკვეული ფუნქცია აქვს დაკისრებული და თავისებურად უდგას მხარში ნაწარმოების დედააზრს, წარმართავს მის დინებას. მაგრამ წარმართავს იმ მხატვრულ ხერხში, რომელიც ყველაზე შესაფერის მეტყველ საშუალებად მიიჩნია დამდგმელმა ჯგუფმა ამჟერად. უფრო სწორად — იმ მხატვრული პირობით, რომელსაც სთავაზობს თეატრი მაყურებელს ამა თუ იმ პიესის სცენური განხორციელებისას.

ტერმინი „პირობითი“, „პირობითობა“ ხშირადაა ხმარებაში, ზოგჯერ განსხვავებულ შინაარსსაც იტევს. არის შემთხვევები მისი არასწორი ხმარებისა. ამიტომ გავშიფროთ ტერმინი, გავიხსენოთ, რას ნიშნავს სიტყვა „პირობითი“, „პირობითობა“. ქართული ენის განმარტებითს ლექსიკონში ვკითხულობთ:

¹ Б. Шоу, О драме и театре, Изд. «Иностранная Литература», М., 1963, стр. 66.

„პირობითი-ი (პირობითისა).

1. პირობით, დათქმით დადგენილი, შეთანხმების შედეგად მიღებული.

2. რასაც ძალა აქვს გარკვეულ პირობებში, რაც რაიმე პირობაზეა დამოკიდებული.

3. თეატრალური სინამდვილის არარეალისტურ, სიმბოლურ ასახვაზეა დამყარებული.

პირობითობა.

პირობითის თვისება, პირობითი ხასიათის მქონებლობა. სპექტაკლი გაოცებდათ თავისი უკიდურესი პირობითობით¹.

სანამ პირველი ორი მუხლის თაობაზე ვიცოდეთ რასმე, უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსიკონში განმარტებული მნიშვნელობა ტერმინისა „პირობითი“ სათეატრო ხელოვნების მიმართ არასრულია. იმიტომ, რომ ნავარაუდევია მხოლოდ გარკვეული მიმართულება სათეატრო ხელოვნებისა (ე. წ. პირობითი თეატრი) და არა ის უზოგადესი კანონი, ურთმლისოდაც არანაირი სათეატრო ხელოვნება არასოდეს არ არსებულა და არც შეიძლება არსებობდეს.

ბუნებისაგან განსხვავებით, ხელოვნებაში არ არსებობს არაფერი უცილობელი, უთუო, აქ უმთავრესი სწორედ „თუ რომზეა“ დამყარებული, წარმოსახვაზე, როგორც ლექსიკონშიც ამოვიკითხეთ. პირობა ადამიანთა შორის იდება, პირობა — დათქმაა, იმ მომენტში, როდესაც ხელოვანის არჩევანი ცხოვრების მრავალფეროვანი სინამდვილის რომელიღაც ერთ მოვლენაზე შეჩერდა და გამოყო იგი — უკვე დაიბადა პირობა. რადგან თვით ეს გამოყოფა, მოვლენის გამოცალკევებაა პირობითი — მოვლენა ხომ მთელი სინამდვილის ორგანული ნაწილია! ამიტომ მისი გამოცალკევება უკვე დაშვებაა, პირობა. მოვლენის ამგვარი გამოცალკევება, თავის მხრივ, ათვალსაჩინოებს თვისებას, რომელმაც მიიპყრო ხელოვანის ყურადღება. მხატვრული საშუალებებით გამოვლენილი ხელოვანის დამოკიდებულება შერჩეული მოვლენისადმი, ცხოვრებისეულ ფაქტს განზოგადებულ, სახიერ ფორმას ანიჭებს. სწორედ ეს განზოგადება, არსებითის დადუღება და მისი გამოვლი-

¹ ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. ტ. V. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბ., 1960, გვ. 221.

ნების თავისებურება არის საძირკველი იმ მხატვრული პირობისა, რომელსაც შესთავაზებს ხელოვანი მისი ნაწარმოების ადრესატს.

მხატვრული ნაწარმოების პირობა ურყევია, მაგრამ გასაგები. ყველამ ვიცით, რომ ელენე ახვლედიანის მიერ ტილოზე ამეტყველებული ძველი თბილისის ნამდვილი კი არაა. — დახატულია. ვიცით, რომ ნ. დუმბაძის ბებია ოლღა წიგნში ქალაღღზე დაწერილი სიტყვის სახით არსებობს, სცენაზე კი — მსახიობ სესილია თაყაიშვილის განსახიერებით. მაგრამ ყველა შემთხვევაში განვიცდით ისე, თითქოს ნამდვილია. მხატვრული ნაწარმოები იბადება მაშინ, როდესაც ხელოვანსა და მისი ნაწარმოების აღმთქმელს შორის გაჩნდა პირობა — წარმოსახვით შექმნილისადმი ორივე დავამყარებთ ისეთ დამოკიდებულებას, თითქოს ეს წარმოსახული ნამდვილია. ასე რომ, პირობითობა ზღვარია ცხოვრებისეულსა და მხატვრულ სინამდვილეს შორის. ეს რომ ასე არ იყოს, ხელოვანი რომ არ თხზავდეს ახალ სინამდვილეს პირობით და ნაწარმოებში პირდაპირ რომ გადმოჰქონდეს ცხოვრების სინამდვილე, მაშინ სურათზე ასახულმა ლომმა, ს. ობრაზცოვის მოსწრებული თქმით, უნდა შეჭამოს მისი შემქმნელი მხატვარი.

ხელოვნების ყოველ დარგს საკუთარი „პირობები“ აქვს. ერთია ლიტერატურის პირობითობა, მეორე — ფერწერის, მესამეა მუსიკის, სულ სხვაა კინოსა და სცენის ხელოვნების. ერთი დარგისათვის დამახასიათებელი პირობითობის მეორეში გამოყენება პირდაპირი გადატანით არ ხერხდება. ყოველი ხელოვნების პირობითობას თავისი კანონზომიერება განსაზღვრავს, სახიერო განზოგადების საკუთარი ფორმები. მხატვრობა, მაგალითად, სტატიურია, სივრცობრივია მხოლოდ. ლიტერატურას დროისა და სივრცის ყველა ზღვარი შეუძლია გადალახოს დაუბრკოლებლად. კინოს სახიერების სფეროში სინამდვილის პირდაპირი შემოტანა შეუძლია და ა. შ. თეატრის, მსახიობის ხელოვნება სცენითაა შემოფარგლული.

სათეატრო ხელოვნებას საკუთარი პირობები აქვს. ეს პირობაც უსიტყვოდ იდება სცენასა და მაყურებელს შორის. თუ მაყურებელი არაა მომზადებული იმისათვის, რომ შემოთავაზებული პირობა მიიღოს, შესაძლოა, უმშენიერესი ნაწარმოები არ იქნეს

მიღებული. მაშასადამე, ვერ იქცეს მხატვრულ სიმართლედ. მაყურებლისთვის გასაგები უნდა იყოს ის ნიშნები, რომელთა მეშვეობითაც იქმნება მხატვრული სასუ. ყველა დროისა და ხალხისათვის ერთნაირად გასაგები ხელოვნება არ არსებობს. იმისათვის, რომ მაყურებელმა მხატვრული ნაწარმოები აითვისოს, მისთვის ნაცნობი უნდა იყოს ამ ხელოვნების ენა, ანუ პირობათა ის სახეობანი, რომლებზედაცაა აგებული ნაწარმოები. ს. ობრაზცოვმა სწორედ ასე დასვა საკითხი:

„...წარმოდგინეთ ადამიანი, რომელიც პირველადაა ევროპული საოპერო ნაწარმოების წარმოდგენაზე და პირველად ხედავს სიმღერით მოსაუბრე ადამიანებს, პირველად ისმენს დუეტს, ტრიოს, კვარტეტს, კვინტეტს. ნამდვილად ვერაფერს ვერ გაიგებს იგი. როდესაც პირველად შეხვდება პირობათა იმ სახეობებს, რომლებზედაცაა დაფუძნებული ევროპული ოპერა... ჩვენთვის კი ის რეალისტურია“¹.

საინტერესოა, რომ ამ საკითხს, თითქმის იმავე მაგალითის მოშველიებით, ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში (1859) შეეხო პირველი ქართველი კრიტიკოსი მიხეილ ბირთველის ძე თუმანიშვილი თავის ჟურნალ გამოუქვეყნებელ ნარკვევში „მეზურნე ალექსი“. ამ ნარკვევში მ. თუმანიშვილი ცდილობს აგვიხსნას, თუ რატომ უჭირს აღმოსავლურ ჰანგს შერეულ ადგილობრივ მოსახლეობას ევროპული მუსიკის გაგება. ამგვარი მუსიკა შეუჩვეველი ყურისათვის არის რაღაც ცივი, ის არ ალღეუბს მას, ბუნებრივადაც კი არ ეჩვენება. ნიმუშად მ. თუმანიშვილს საკუთარი თავი მოჰყავს:

„...ამგვარი მუსიკა ჩემთვისაც კი იშვიათად იყო გასაგები. ზოგჯერ ვერც ვიჯერებდი, რომ ეს მუსიკაა. მოასმენინეთ ჩვენებურ კაცს ბეთოვენის სიმფონია — ის ნამდვილად არ დაიჯერებს, რომ ეს მუსიკაა“².

სცენის ხელოვნების აუცილებელი პირობაა მაყურებლის მის-

¹ С. Образцов, Театр китайского народа, изд. «Искусство», М., 1957, стр. 194.

² საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტი. მ. თუმანიშვილის არქივი, № $\frac{54}{21}$.

ვლა თეატრში, საგანგებო ნაგებობაში. დროთა მანძილზე ეს ნაგებობანი იცვლიდნენ სახეს. მაგრამ წარმოდგენა ღია ცის ქვეშაც რომ მიმდინარეობდეს, მაინც უნდა არსებობდეს გარკვეული, ერთმანეთისაგან გამოცალკევებული ადგილი მსახიობისა და მაყურებლისათვის. წიგნის, სურათის ან მუსიკალური პარტიტურის მსგავსად, მსახიობის მხატვრულ ნაწარმოებს შინ ვერ წამოიღებ. ის არაა ნივთი, საგანი.

რადგან მსახიობის ნაწარმოები იშლება არა მარტო გარკვეულ დროში, არამედ გარკვეულ სივრცეშიც, მისი აღქმის პირობებიც მუდამ კონკრეტულია. ამ პირობებზეა დამოკიდებული მაყურებელთან კონტაქტის დამყარების, მასზე ზემოქმედების საშუალებები. აქ ყველაფერს აქვს მნიშვნელობა — სცენისა და დარბაზის მასშტაბს, მანძილს მათ შორის, აკუსტიკას და ა. შ.

პირობები, სადაც იბადება მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები, იმდენად მნიშვნელოვანია ამ ნაწარმოების თავისებურებისა და ხარისხისათვის, რომ მსახიობის ხელოვნების უზოგადეს კანონთა მაძიებელმა სტანისლავსკიმ საგანგებოდ შეისწავლა საკითხი ისტორიულად. მისი აზრით, ანტიკური თეატრის ნაგებობა მსახიობისაგან ხმისა და ყველა სხვა მეტყველი საშუალების ზაზგასმით გამოკვეთას მოითხოვდა. ხმისა და კუნთის მთელი ძალა იყო საჭირო იმისათვის, რომ ღია ცის ქვეშ უზარმაზარ ამფიტეატრად გაშლილი ანტიკური თეატრის მაყურებლისთვის მსახიობს თავისი სათქმელი გაეგებინებინა. ამგვარ პირობებში განცდაზე ლაპარაკი სტანისლავსკის ზედმეტად მიაჩნია.

სტანისლავსკის რწმენით, რაც უფრო მასშტაბურია აუდიტორია, მით უფრო გამოკვეთილი უნდა იყოს წარმოდგენის პირობა. რადგან ანტიკური თეატრის აუდიტორია ყველა სხვა თეატრის აუდიტორიაზე უფრო დიდი იყო, მას აქტიური ხელოვნების ყველაზე უფრო მკაფიო პირობითობა უნდა შეექმნა. პირობები, რომლებიც ბუნებრივი იყო ანტიკური თეატრისათვის, თვით მსახიობის ადამიანურ ბუნებაზე არაბუნებრივ ძალდატანებას ახდენდა.

სტანისლავსკის მიაჩნია, რომ დროთა მანძილზე წარმოდგენის ჩვენების პირობები არ გაუმჯობესებულა. პირიქით, გაუარესდა. წარმოდგენები იმართებოდა ან უზარმაზარ საეკლესიო ნაგებობა-

ში ან ქუჩაში, ბაზარზე, სახელდახელოდ შეკოწიწებულ ფიცარ-
ნაგზე. მისი მაყურებელი, ფაქტიურად, ბრბო იყო. ასეთ პირო-
ბებში მსახიობს კიდევ უფრო სმამალლა უნდა ელაპარაკა, უფრო
ხაზგასმით ემოძრავა, რათა მოძრაობა მისი დასანახი ყოფილიყო
მაყურებლისთვის, სიტყვა — გასაგონი. ამ მაყურებელს არც პარ-
ტერს სთავაზობდნენ, არც ამფითეატრს — ის ფეხზე იდგა. საათო-
ბით ფეხზე მდგომთა ყურადღების დამოზრჩილება ძნელი იყო. ამის
გამო, სიტყვა და ქესტი უფრო ხაზგასმით გამოიკვეთა. მაშასადა-
მე, უფრო დაშორდა ადამიანური განცდის გამოვლენის ბუნებრი-
ობას.

როდესაც სცენის ხელოვნებამ შენობას შეაფარა თავი, მისტი-
რიისა და საბალაგანო თეატრის პირობებში გამომუშავებული პი-
რობითობა თან შემოჰყვა მსახიობს, როგორც ტრადიცია. აქ ან-
ტიკური ნილაბი მსახიობის ცოცხალი სახის ზედმეტად გაძლიე-
რებულმა მიმიკამ შეცვალა, ორიფეხები — საზეიმო სვლამ. რუპო-
რები აღარ იყო, მაგრამ ხაზგასმით სმამალალი მეტყველება და
გამოკვეთილი ქესტიკულაცია დარჩა. სცენა-ყუთისთვის და და-
ხურული შენობისათვის მის გარედ შემუშავებული პირობითობა
აღარ იყო შესატყვისი, რადგან აქ უფრო მეტად არაბუნებრივად
გამოიყურებოდა. მიუხედავად ამისა, ამგვარი გაზვიადება მაყუ-
რებელზე მაინც ახდენდა შთაბეჭდილებას. სტანისლავსკი ამბობს,
რომ ფიზიკური ძლიერება (ხმისა და მოძრაობისაც) მუდამ მოქ-
მედებს ბრბოზე, რადგან იგი ყველაზე მეტად აფასებს ძალას და
არა ხარისხს. აქვე შენიშნავს, რომ ახლაც (გამოკვლევა დაწერი-
ლია 1913—1914 წლებში — ნ. უ.) ყველაფერი სმამალალი და
გაზვიადებული მიჩნეულია ძლიერი განცდის, დიდი გრძნობის და
გმირული სულისკვეთების ნიშან-თვისებად.

ჭეშმარიტი სცენური ემოცია ნიჭიერთა ხვედრია. ტრადიციუ-
ლი შტამების ათვისება კი ყველა უნიჭოს შეუძლია. ამით ხსნის
სტანისლავსკი იმ ვითარებას, რომ ადრინდელი ხელოსნური პი-
რობითობა ასე დაეუფლა სცენის მოღვაწეთა უმრავლესობას და
ნაკლებანათლებულ მაყურებელს.

სტანისლავსკი ჩვენს ყურადღებას მიაპყრობს იმასაც, რომ
თეატრალურ პირობითობაზე ზეგავლენას ახდენს ეპოქის და იმ
საზოგადოების წეს-კანონები, რომელსაც ეს თეატრი განეკუთვნე-

ბა. სანიმუშოდ XVII—XVIII საუკუნეების სამეფისკარო ეტიკეტს იხსენებს. ამ ეტიკეტმა დიდად განაპირობა მანჭვამდე მისული მანერულობა, რომელიც ფაქიზი გემოვნების ნიშნად აღიარეს მაშინ. ამგვარი სპექტაკლებით განებივრებულ გურმანებს ართობდნენ მსუყე სადილის შემდეგ. გურმანები ლამაზად მიიწვევდნენ მხოლოდ იმას, რაც მათ თვალსა და ყურს ეამებოდა და ზელს არ უშლიდა საჭმლის მონელებას. ასეთი გაპრანჭულობა საუკუნეების განმავლობაში იდგამდა ფესვს მსახიობის ხელოვნებაში.

სტანისლავსკის დასკვნით, მსახიობის ხელოვნებაში უთუოდ აისახება ეპოქის თავისებურება. ის ვლინდება კონკრეტულ მეტყველ ფორმებში და იდგამს ფესვს, როგორც სცენაზე, ისე მაყურებელთა ცნობიერებაში. თანდათან იქცევა ტრადიციად, შემდეგ ყალბ ტრადიციად. მისი დაძლევა არაა ადვილი იმათთვის, ვინც თანადროულობის შესატყვისი მხატვრული სიმართლის დასამკვიდრებლად იბრძვის¹.

ამას წერდა სტანისლავსკი საუკუნის დასაწყისში, როდესაც გამოვლილი ჰქონდა დიდი ბრძოლა შტამპებისა და ძველი თეატრის პირობითობათა წინააღმდეგ. ამიტომ ცდილობდა, რაც შეიძლება მეტად მიეახლოებინა სინამდვილესთან ყველაფერი, რაც გარს ერტყა მსახიობს სცენაზე. ამით იყო განპირობებული თავის დროზე მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ე. წ. ნატურალისტური პერიოდი. აღნიშნული გამოკვლევის დაწერის დროისათვის ეს პერიოდი უკვე წარსული იყო.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები უთუოდ განპირობებულია მისი ლეტარატურული პირველწყაროთი, რომ სინამდვილისადმი მწერლური მიდგომის კუთხე, ნაწარმოების ლიტერატურულად სახიერი საშუალებანი წარმართავენ მსახიობის სცენურ საშუალებათა ძიების გზას. გ. ტოვსტონოვს მიაჩნია, რომ ერთმანეთისგან განსხვავდებიან არა მარტო მწერლები, არამედ ერთი მწერლის სხვადასხვა ნაწარმოებიც:

¹ К. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, изд. «Искусство», М., 1953, стр. 404—406.

„...სპექტაკლის სახიერი სცენური გადაწყვეტის მიგნება შეუძლებელია პიესის თავისებურების გაუთვალისწინებლად. ყოველი პიესით ავტორი პირობათა განსხვავებულ სისტემას, თამაშის განსხვავებულ პირობას გვთავაზობს. თუ რეჟისორს არ მოსწონს ეს პირობა, მაშინ ნუ დგამს პიესას. მაგრამ თუ პიესა მოგწონთ, კეთილი ინებეთ და ამოხსენით, ამოიცანით და დაიცავით ის წესები, რომლებსაც ავტორი გთავაზობთ. საკუთარს ნუ გამოდგონებთ. რეჟისორის მთავარი ამოცანაა ყოველი პიესის „თამაშის პირობის“ დადგენა“¹.

უფრო ხშირად, პირობა ფარდის გახსნისთანავე ნათელია სცენური გარემოს წყალობით. ფერწერული ან კონსტრუქციული დეკორაცია შეიძლება ძალიან ჰგავდეს ცხოვრებაში არსებულს. შეიძლება მსგავსება არ იყოს. მთავარია, გარემო ხელს უწყობდეს მსახიობს საჭირო სცენური განცდის აღმოცენებაში. აკრძალული არაფერია. არც ვარიაციას აქვს დასასრული. შეიძლება სცენა გადატვირთული იყოს დეტალებით, მაგრამ ეს ხელს არ უშლიდეს მსახიობსა და მაყურებელს გმირის სცენური განცდის სიმართლე ირწმუნოს. ნატურალიზმი დიდი ხანია აღარ მეფობს სცენაზე, მაგრამ ზოგი მსახიობისთვის რომელიღაც ერთი ნამდვილი ნივთი შეიძლება აუცილებელი იყოს სცენაზე (ს. თაყაიშვილისათვის ბებია ოლღას სამეფოა სკამი). ნამდვილი ნივთის სცენაზე გამოტანა მუდამ ნატურალისტური ტენდენციით არ აიხსნება. მეიერჰოლდს ნატურალიზმს ვერავენ დასწამებს, ის ებრძოდა ამ მიმართულებას, მაგრამ როდესაც 1934 წელს დადგა ა. დიუმას „ქალი კამელიებით“, სცენაზე ყველა ნივთი ნამდვილი იყო — დაწყებული სავარძლით, სტენვის როიალით, ბროლის ჭურჭლით, უძველესი ფრანგული არშეებითა და ცოცხალი კამელიებით დამთავრებული. გააჩნია რა მიზნითაა. ნამდვილი ნივთი გამოტანილი სცენაზე, რა არის მთავარი — მისი ნამდვილობა, თუ ხელოვანის ჩანაფიქრი, რომელსაც ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ყველაზე უკეთ ნამდვილი ნივთი გამოავლენს. შესაძლოა, სცენის ხელოვანმა სახიერების იმგვარ ფორმას მიმართოს, რომლის ზუსტი შესატყვისობა სინამდვილეში არ მოიპოვება. განა არსებობს ზუს-

¹ Г. Товстоногов, О профессии режиссера, ВТО, 1964, стр. 35.

ტად ისეთი სავარძელი პ. ოცხელმა და კ. მარჯანიშვილმა რომ დაუდგეს იედიტს?

საპექტაკლისთვის საჭირო ნივთი ზოგჯერ ბუტაფორიულია (მას თავისთავადი ღირებულება არა აქვს), ზოგჯერ ესაა რეკვიზიტი (ნამდვილი სკამი, ნამდვილი მათრახი, ხმალი, ფარი და ა. შ.). შეიძლება ნივთი თავისთავად იყოს ხელოვნების ნიმუში, როგორც ესაა ჩინურ კლასიკურ თეატრში.

ყოველი პირობა ოდესღაც უნდა დაიბადოს. გავა დრო და უარსაც იტყვიან მასზე. ამის საბუთია ანტიკური თეატრის ნიღბები, კლასიციკლური თეატრი, მშვენიერის და მხატვრული სიმართლის საკუთარი წეს-კანონებით, შექსპირის გმირები, მაგალითად, ზოგიერთ საკითხზე მხოლოდ მარტო დარჩენილები ლაპარაკობდნენ. XIX—XX საუკუნეების დრამატურგებმა თავისი გმირები იმავე საკითხზე სხვისი თანდასწრებით ალაპარაკეს. მონოლოგი ახლა აღარაა იმ სახის ადრე რომ იყო. გაჩნდნენ წამყვანები, ავტორი-სეული პიროვნებები.

გასული საუკუნის მიწურულში დრამატული როლების შემსრულებელთათვის აუცილებლად ითვლებოდა ამაყი, მოზომილი ნაბიჯით სიარული; თუ შეჩერდებოდი, უკან დარჩენილი ფეხი ერთხანს თითზე უნდა ყოფილიყო გაჩერებული. დადებითს გმირს ხუჭუჭა თავი უნდა ჰქონოდა, ბოროტმოქმედს — აწეწილი, მწითური თმები. თვალებიდან უსათუოდ ბოროტი ნაპერწკლები უნდა ეფრქვია. დიდი გრძნობა ხმამაღალი შეძახილებით და შეღმუვლებით გამოიხატებოდა. სწორედ მაშინ დაიბადა ტერმინი „ენებათა ფლეთა ნაკუწ-ნაკუწად“. თუ მსახიობი შუა მოქმედებაში ტაშს დაიმსახურებდა, მაღლობის ნიშნად თავს უკრავდა მაყურებელს. ეს პირობა იმდენად მიღებული იყო, რომ არავინ აქცევდა ყურადღებას სცენაზე მყოფ სხვა მსახიობებს. ისინი კი მოთმინებით ელოდნენ ერთისთვის განკუთვნილი ოვაციების დამთავრებას. ეს ერთი კი შეიძლება კულისებშიც გასულიყო, ისევე შემოსულიყო, ისევე დაეკრა თავი მაყურებლისათვის და ა. შ.¹. ახლა ამგვარი რამ წარმოუდგენელია. მაშინ კი, პირიქით, მსახიობის წარმატების მაუწყებელი იყო. ხელი არავის ეშლებოდა, რადგან მსახიობიცა და

¹ Ю. Юрьев, Записки, т. II, изд. «Искусство», 1963, стр. 136.

მაყურებელიც იცავდნენ პირობას, რომ ამგვარი წყვეტილის შემდეგ გმირთა სცენური სიცოცხლის ხაზს განაგრძობენ იმ მომენტიდან, სადაც შეწყვიტა იგი ოვაციამ.

მსახიობსა და მაყურებელს შორის დადებული პირობა გაცილებით უფრო რთულიც შეიძლება იყოს. მთავარია, რომ მხატვრული პირობა მართებული იყოს დედააზრის მიმართ, ლოგიკური, ორგანული—ავტორისათვის და საინტერესო—მაყურებლისათვის. ნაწარმოების დედააზრს ეს პირობა უნდა ავლენდეს საუკეთესოდ. ასეთ შემთხვევაში მაყურებელი უჩვეულო პირობასაც სულ ადვილად ღებულობს.

დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმით (რეჟისორები თ. ჩხეიძე და რ. სტურუა) რუსთაველის თეატრმა მაყურებელს შესთავაზა ურთულესი პირობა — მოთხრობის წარმოდგენა. თეატრმა უარი თქვა საკითხავად შექმნილი ნაწარმოების სცენაზე განხორციელების ტრადიციულ ხერხზე — გასცენურებაზე, მაშასადამე, თხრობითი ტექსტი დარჩა.

ჩვეული გზის უარყოფამ მოითხოვა ისეთი სცენური ხერხი, რომელიც არა მარტო გაამართლებდა ავტორისეული თხრობითი ტექსტის არსებობას წარმოდგენაში, არამედ აუცილებელსა და საინტერესოს გახდიდა მას.

ჩვენ გვინსავს სცენაზე ინსცენირებული ლიტერატურული ნაწარმოებები. ამგვარ მასალაზე აგებულ წარმოდგენაში ხშირად ავტორის ტექსტი დაკისრებული აქვს საგანგებოდ ამ მიზნით სცენაზე გამოყვანილ ე. წ. მკითხველს. სხვა ფუნქცია მას არა აქვს.

თ. ჩხეიძემ და რ. სტურუამ მიმართეს უჩვეულო, სრულიად ახალ ხერხს, მათ ავტორის ფუნქციები დააკისრეს პლატონ სამანიშვილს. მაშასადამე, ერთ მსახიობს ორი უმნიშვნელოვანესი და სრულიად განსხვავებული ფუნქცია დაეკისრა.

რატომ მაინცადამანინც პლატონია ავტორისეული პიროვნება? ალბათ, იმიტომ, რომ რეჟისურის თვალთახედვით ეს პერსონაჟია უმთავრესი ნაწარმოებში. მისი ცხოვრების ამბავია ყველაზე მეტად საინტერესო ავტორისათვის.

თავისთავად ცხადია, მსახიობმა, რომელსაც ესოდენ რთული შემოქმედებითი ამოცანა აქვს დაკისრებული, უნდა შეძლოს მისი დაძლევა. სხვანაირად სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა არ

განხორციელდება, ამ შემთხვევაში ასე არ მოხდა. ამიტომ შესაძლებელია სრულფასოვნად განხორციელებული სცენური პირობის შესახებ ვილაპარაკოთ. ეს პირობა შემდეგში მდგომარეობს: რუსთაველის თეატრის მსახიობთა დიდი ჯგუფი სიმონეთში ჩამოვიდა დ. კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმის დასათვალიერებლად. დათვალიერებისას ერთმა მსახიობმა (გ. გეგეჭკორი) თაროდან ფრთხილად გადმოიღო ნაპირებშემოცვეთილი, იასამნისფერ ყდაში ჩასმული წიგნი. გადაშალა, სათვალე მოიმარჯვა და „სამანიშვილის დედინაცვლის“ კითხვა დაიწყო. მისმა ხმამ მუზეუმში გაჟანტულ დამთვალიერებელთა ყურადღება მიიპყრო და გაუღვიძა სურვილი გაეცოცხლებინათ მოთხრობის გმირები (მსახიობთათვის ამგვარი სურვილი ბუნებრივია), როლები თავისთავად განაწილდა (ყველამ იცის თავისი შესაძლებლობა) და გმირებიც ამოქმედდნენ. მოქმედების ადგილის შეცვლა არაა აუცილებელი — აქ, დ. კლდიაშვილის ყოფილ საცხოვრებელში, შეიძლება ეცხოვრა ბეკინასაც, კირილესაც, ჯიმშერ სალობერიძესაც... რაც შეეხება ტანისამოსს და საჭირო ნივთებს — მისანიშნებლად თითო დეტალიც საკმარისია. მით უფრო, რომ კოსტიუმისა და რეკვიზიტის დეტალები აქვეა გამოფენილი, როგორც სამუზეუმო ექსპონატები: ყაბალახი, თაფახი, სურჯინი, სატევარი, ყანწები, სამფესა სკამები და ა. შ.

პირველი ს. ზაქარიაძე შეეხმინა გ. გეგეჭკორს — მოახლოვდა თუ არა ბეკინასა და პლატონის დიალოგი, ს. ზაქარიაძემ სამფესა სკამზე დადებული ყაბალახი-ექსპონატი მხარზე გადაიგდო და ჩიბუხი-ექსპონატი გააბოლა. იმ დროისათვის, როდესაც მოთხრობის მიხედვით მამა-შვილის პირველი საუბარი უნდა შედგეს, მღუმარე ს. ზაქარიაძე (ბეკინა) და ავტორის თხრობითი ტექსტის მკითხველი გ. გეგეჭკორი (პლატონი) შინაგანად მზად არიან გარდასახვისათვის. საჭირო მომენტში ისინი ვმირთა სახით ამოქმედდებიან და მამა-შვილის პირველი ეპიზოდიც აღმოცენდება.

თეატრის პირობა გასაგებია — ესაა თხრობა-ქმედება. სერისი გამართლებულია თვით ნაწარმოების ბუნებით. ახლა საჭიროა, რომ იგი თავიდან ბოლომდე გასდევდეს სპექტაკლს. რა გზით სორციელდება ეს?

გარდა იმისა, რომ პლატონის განმასახიერებელი მსახიობი სპექტაკლს დ. კლდიაშვილის მოთხრობის კითხვით დაიწყებს და ასევე დაამთავრებს (თავში კითხვიდან ქმედებაზე გადავა, დასასრულს — ქმედებიდან კითხვაზე), ეპიზოდებში პირობას შეგვასვენებენ. უდიდესი სულიერი დაძაბულობის მომენტებშიც კი, პლატონად ქცეული მსახიობი წამიერად ისევ ავტორად იქცევა, მოგვაწოდებს მოთხრობელი ავტორის რამდენიმე სიტყვას ან წინადადებას და წამსვე კვლავ პლატონის სახით წარმოგვიდგება. ან ეპიზოდებში ავტორისეული სიტყვა წარმოთქმულია იმნაირად, რომ პლატონის შინაგანი განწყობილება არ იკარგება. მსახიობი თითქოს პლატონის თვალით კითხულობს დ. კლდიაშვილის თხრობითს ტექსტს, იმ პლატონის შესახებ, თვითონ რომ ასახიერებს. მხატვრული სერხი მოულოდნელია, უჩვეულო, რთული, მაგრამ მაყურებელი ამ პირობასაც ადვილად იღებს. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ ის შემზადებულია სპექტაკლის დასაწყისით — ეს არაა ახალი პირობა, ესაა უმთავრესი პირობის გართულებული სახესხვაობა. მეორე — იმიტომ, რომ პირობის სცენური გამოვლინება ზედმიწევნით ზუსტია. ოდნავი გადაჭარბებაც კი დამლუპველი იქნებოდა. ამგვარ სიზუსტეს და მხატვრულ ტაქტს მოითხოვს დ. კლდიაშვილი. თეატრმა ავტორის ინდივიდუალური ხელწერის შესატყვისი სცენურ პირობას მიაგნო და მისი მაღალმხატვრულ დონეზე განხორციელება შეძლო. იმიტომ, რომ დათქმულ პირობას სცენაზე იცავს ყველა. გავიხსენოთ, თუნდაც, დეკორაციული გაფორმება.

ერთი შეხედვით, მხატვრებს თითქოს ბევრი არაფერი გაუკეთებიათ (ა. რამიშვილი, მ. ჭავჭავაძე). მათ სცენაზე გამოიტანეს დ. კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმი. დაემატა მცირე რამ: გასასწოვბად თოქზე გადაკიდებული ტყლაპი, ელენეს სამზითოვო ჭურჭინი. პლატონის ცხენი... მაგრამ როგორაა ჩართული მხატვრების მიერ შექმნილი სცენური სამყარო მოქმედ პირთა ცხოვრებაში? სწორედ აქაა გამოაშკარავებული სპექტაკლის პირობა.

რუსთაველის თეატრის ამ დადგმის არც ერთი ელემენტი თავისთავადი მნიშვნელობის არაა. იმიტომ არც „იკითხება“ დამოუკიდებლად. დეკორაციული გაფორმების ელემენტი ამ სპექტაკლში მაყურებლის ყურადღებას იქცევს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეს

რომელიმე მოქმედი პირისთვისაა საჭირო, თანაც აუცილებლად საჭირო. მაგალითად: მაყურებელი ვერ ამჩნევს ქრესტომათიულად ყველასათვის ცნობილ პლატონ სამანიშვილის საცოდავ ცხენს, თუმცა ის თავიდანვე სცენაზეა. ვერ ამჩნევს მანამ, სანამ ცხენს მიუახლოვდება პლატონი, რათა სადღეინაცვლოს საქებნელად გაემგზავროს. საკმარისია გამოსწიოს პლატონმა თოკი და ოდნავ მოძრაობით მიგვანიშნოს, რომ შემოაჯდა მას — ჩვენ, მაყურებლები, მართლაც ვხედავთ ამ ცხენს, უფრო სწორად, მხატვრის მიერ თავისებურად მოხატულ მის კონტურს, თითქმის ჩონჩხს.

რატომ ვერ ვამჩნევდით მას აქამდე? იმიტომ, რომ ის შეუმჩნეველია. მართალია, სცენის ცენტრში დგას, მაგრამ იმ ფერისაა, რომ საგულდაგულო მინიშნების გარეშე თვალში არ გეცემა. არ „იკითხება“ დარბაზიდან. სპექტაკლის მხატვრებმა ისე დახატეს პლატონის ცხენი, როგორადაც დ. კლდიაშვილმა დახატა იგი სიტყვით, მაგრამ მხატვართა დამსახურება მხოლოდ ავტორის თავისებურების მიგნებით არ შემოიფარგლა. მათ სპექტაკლის თეატრალური პირობაც დაიცვეს. დეკორაციული ცხენი (ყველა სხვა ნივთისა და საგნის მსგავსად) ამ სპექტაკლის გმირთა ცხოვრებაში ავტორისეული თხრობითი ტექსტის მსგავსად შემოდის — იმ დოზით და იმ დროს, როდესაც ეს საჭიროა დადგმული მოთხრობისათვის. ამიტომაც მაყურებლის მიერ მხოლოდ ერთ ეპიზოდში დანახული პლატონის ცხენი შემდეგ საერთოდ აღარ აღიქმება, თუმცა ისევ ისე დგას სცენის ცენტრში წარმოდგენის ბოლო წუთამდე. პლატონის ცხენს ასე აგვიწერს დ. კლდიაშვილი. ეს ცხენი იმდენად კლდიაშვილისეულია, რომ არც ნაწარმოების, არც მისი მთავარი გმირის წარმოდგენა ამ ბედაურის გარეშე აღარავის შეუძლია. თეატრმაც მოგვცა პლატონის ცხენის სახე სცენურად — დასანახავად, მაგრამ ავტორისეული ფაქიზი მონასმით. მოგვითხრო მის შესახებ არა სიტყვით, არამედ თვალსაჩინოებით. ასე შემოვიდა თხრობითი ელემენტი დეკორაციაში. არც შეიძლება ბოდა სხვაგვარად, ასეთია ამ წარმოდგენის სცენური პირობა.

სცენის ხელოვნებაში დროც პირობითია. აქ რამდენიმე წუთში შეიძლება მოხდეს უდიდესი გადატრიალება გმირთა ცხოვრებაში, ადამიანთა ურთიერთობაში. რაც შეეხება მთლიანად სპექ-

ტაკლისათვის საჭირო დროს, ეს მუდამ ერთი საღამოა. თუმცა „სამაწიშვილის დედინაცვალს“ ამ ერთ საღამოს სჭირდება ერთი საათი და ოცი წუთი, სამ მოქმედებიან „სეილემის პროცესს“ კი — გაცალეებით მეტი დრო.

სცენური დრო იმდენად ძვირფასია, რომ მის გაუთვალისწინებლობას ზოგ შემთხვევაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა შეიძლება აქონდეს მსახიობის ან სპექტაკლის წარმატებისათვის. გავისხენოთ შემთხვევები, როდესაც ტექნიკური მიზეზით შეფერხდება სოლმე წრის შემობრუნება, დეკორაციის შეცვლა, ან სცენის განათება, როგორი ხელის შემშლელია ეს ყოველივე ჩვენთვის სპექტაკლის აღქმის პროცესში. იმიტომ, რომ შეფერხება გაუთვალისწინებელ წყევტილს ქმნის, მაშასადამე, ხელს უშლის სპექტაკლის მსატრეული მთლიანობის შეგრძნებას.

რომ სცენური და ცხოვრებისეული დრო ერთი არ არის, ეს ყველამ იცის. სცენური დრო მუდამ და უთუოდ პირობითია. ვინ არ იცის, რომ სიუჟეტური დრო (სინამდვილეში რომ დასჭირდებოდა მომხდარ ამბავს) აღემატება დროს, რომელიც ამავე ამბავს მოხმარდა წარმოდგენაში.

სცენური დროის მსვლელობა მაყურებლისთვის ნათელია იმის მიხედვით, თუ რას ამბობენ მოქმედი პირები და როგორ იქცევიან. შეითხველი ერთი ფრაზის წაკითხვით გაივლის გზას, რომელსაც სინამდვილეში (სიუჟეტური დროით) რამდენიმე დღე სჭირდება. საკმარისია შევადაროთ ერთმანეთს „მგზავრის წერილების“ წაკითხვისათვის საჭირო დრო იმ დროს, რომელიც ნამდვილად დააბრჯა ი. ჭავჭავაძემ ამ მგზავრობაზე, რომ დროის პირობითობა მხატვრულ ნაწარმოებში სრულიად ნათელი გახდეს.

შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ სიუჟეტური და მხატვრული დრო დაემთხვეს, მაგალითად, ანტიგონესა და კრეონტის დიალოგი (ჟ. ანუის „ანტიგონე“), რომელიც რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში 50 წუთს გრძელდება.

დროის ფაქტორი ხშირად მოქმედების ადგილის ცვლასთანაა დაკავშირებული. სცენის ხელოვნება თვალსაჩინო, სახილველი ხელოვნებაა, ამიტომ მოქმედების ადგილის ცვლა დაფიქრებას, მსატრეულ გადაწყვეტას მოითხოვს. ფარდის ზომაზე ხშირი გახსნა-დახურვა, დეკორაციის ზედმეტად ხშირი ცვლა, წრის დაუსრუ-

ლებელი შემობრუნება სახიფათოა. ტექნიკამ ხელი არ უნდა შეუშალოს გმირთა ცხოვრების დინებას და მის აღქმას მაყურებლის მიერ. ამიტომაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში სცენის ხელოვნები ამ თვალსაზრისითაც განსხვავებულ პირობას სთავაზობენ მაყურებელს.

ჩინურმა თეატრმა, მაგალითად, წარმოსახული საგნებით ქმედების წყალობით, დროსა და სივრცეს მიანიჭა ისეთი დამატებითი თვისებები, რომლებსაც ვერ აღმოვაჩინებ ვერც ლიტერატურაში, ვერც თანამედროვე ევროპულ თეატრში, ეს არის მოქმედების სხვადასხვა ადგილის ერთდროული წარმოჩინება სცენაზე.

მაშინაც კი, როდესაც მოქმედების ადგილი ავეჯითაა დაკონკრეტებული, მსახიობის ქცევის წყალობით ამ თეატრში მოქმედების ადგილი შეიძლება შეიცვალოს.

სცენაზე მყოფი მსახიობი ჩინურ თეატრში არ ითვლება ოთახში შემოსულად, თუ თავისი ქცევით წარმოსახული კარის შემოღება და წარმოსახული ზღურბლის გადმოლახვა არ გამოსახავს. მხოლოდ ამ მომენტიდან აქვს უფლება ოთახში მყოფ მსახიობს შენიშნოს შემოსული და დაელაპარაკოს მას.

როგორც კი მსახიობი ოთახში შემოსულად მიიჩნევა, მთელი სცენა ოთახად გადაიქცევა. იქ მყოფ ორივე მსახიობს (შემოსულსაც და დამხვედურსაც) აქვთ უფლება იმოქმედონ თავისუფლად. დაივიწყონ, რომ ერთი წუთის წინ სადღაც იყო კარი, მაშასადამე, კედელიც.

თუ ორივე მსახიობი წარმოსახულ ზღურბლს უკუ მიმართულებით გადააბიჯებს, ე. ი. ოთახიდან გარეთ გავლენ, მაშინვე მთელი სცენა, როგორც მსახიობების, ისე მაყურებლისათვის ქუნად გადაიქცევა. სცენაზე ისევ დგას მაგიდაცა და სკამებიც, მაგრამ მსახიობები იქცევიან ისე, თითქოს ქუჩაში არიან.

მათ შეუძლიათ სცენის ერთი ნაწილი ოთახად მიიჩნიონ, მეორე — ქუჩად. ამისათვის საკმარისია ქუჩად მიჩნეულ ნაწილში მყოფმა მსახიობმა ყური მიადოს კედელში გაჭრილ წარმოსახულ კარს — გასაგებია, რომ მას სურს გაიგოს, რა ხდება კედლის იქით.

ჩინური თეატრი უფრო რთულ პირობასაც სთავაზობს მაყურებელს: ოთახში მყოფი ორი ადამიანიდან ერთმა გადმოაბიჯა წარ-

მოსახულ ზღუბბლს და სახლიდან გარეთ გამოვიდა. მეორე ოთახში დავჩა. ამ მომენტიდან სცენასა და მაყურებელს შორის იდება ურთიულის პირობა: ვინც შინ დარჩა, მისთვის მთელი სცენა ოთახია, იქცევა კიდეც შესატყვისად. ვინც გარეთ გამოვიდა, იგივე სცენა მისთვის ქუჩაა. ისიც შესატყვისად იქცევა. ორივე მსახიობს აქვს უფლება სულ არ მიიღოს მხედველობაში ადრე წარმოსახული კედელი, რომელიც ოთახს ქუჩისაგან გამოჰყოფდა, ეს არაა საჭირო, რადგან მაყურებელი შესულია პირობაში — ერთ მსახიობს (რომელიც ადრე წარმოსახული კედლის იქითაა) მუდამ ოთახში მყოფად ჩათვლის, მეორეს კი (რომელიც ამავე კედლის აქეთაა) — მუდამ ქუჩაში მყოფად. საინტერესოა, რომ ორივე მსახიობი სცენაზე ქცევის სრული თავისუფლებით სარგებლობს — შეუძლიათ იმდერონ, ილაპარაკონ, სულ ახლოს მივიდნენ ერთმანეთთან... ყველაფრის უფლება აქვთ, გარდა ერთისა — მათ არ უნდა შენიშნონ ერთმანეთი. იმიტომ, რომ ასეთია პირობა — მაყურებლისთვის ისინი განსხვავებულ ადგილას იმყოფებიან.

ჩინური თეატრის მაყურებელი განათების პირობასაც ადვილად იღებს. საკმარისია შესთავაზო პირობა — წარმოიდგინე, რომ სცენაზე ბნელა, შესთავაზო, რა თქმა უნდა, გარკვეული სანასაობრივი გზით, მაგალითად, ვინმემ ანთებული სანთლით სელში გაიაროს სცენაზე და სცენაზევე ჩააქროს იგი. ამ მომენტიდან იმ მომენტამდე, როდესაც ეს სანთელი კვლავ აინთება, მსახიობებიც და მაყურებელიც იცავენ პირობას — სცენაზე ბნელა (თუმცა სცენა განათებულია). ამაში ეჭვი არავის ეპარება, რადგან სიბნელე მოქმედ პირთა ქცევიითაა განსაზიერებული.

ს. ობრაზცოვის დასკვნით, ჩინური კლასიკური თეატრის თავისებურება და კანონები იმდენად რთულია, რომ მოუძმადებელი ადამიანისათვის პირველსავე შეხვედრისას მათი გაგება შეუძლებელია. ეს სირთულე სწორედ პირობათა თავისებურებასთანაა დაკავშირებული. თეატრს, რომელსაც ჩვენ ეართ შეჩვეული, მხატვრულ პირობათა საკუთარი არსენალი აქვს. ეს მხატვრული პი-

¹ С. О б р а з ц о в, Театр китайского народа, изд. «Искусство», М., 1957, стр. 182--188.

რობებიც მაყურებლის წარმოსახვის უნარს მიმართავენ და მას წარმართავენ.

სცენაზე ქცევაც პირობითია. ცხოვრებაში ადამიანს ქცევის შედეგი ამოქმედებს — თუ ვინმეს ებრძვის, მისი მოშორება ნამდვილად საჭიროა. ამიტომაც საზრუნავია ქცევის შედეგი და არა მისი სახიერება. ოტელო რომ დეზდემონას მართლა ახრჩობდეს და ეს სჯეროდეს მაყურებელს, ის ან სცენაზე ამოვარდება ქალის გადასარჩენად, ან გაიქცევა თეატრიდან. ყოველ შემთხვევაში, სავარძელში ჯდომა და მკვლელობის ხილვით ტკბობა წარმოუდგენელია. ჩვენ კი ვსხედვართ და ვტკბებით. უფრო მეტი — ერთი ქალაქიდან მეორეში მივიდევართ იმის სახილველად, თუ როგორ დაახრჩობს დეზდემონას ლორენს ოლივიე და შემდეგ თვითონ როგორ მოიკლავს თავს. მაყურებელმა იცის, რომ მსახიობი ორარსებობს სცენაზე — როგორც პერსონაჟი. იმ ზომამდე შეიძლება იყოს გონებადაკარგული, რომ კაცი მოკლას, როგორც ამ სახის ავტორი — ხელოვანი კი ამავე დროს, ინარჩუნებს დეჟალურ წონასწორობას, რათა ოდნეადაც არ დააზიანოს პარტნიორი. თავისთავად ნათელია, ცხოვრებისეულ განცდასა და ქმედებაზე ლაპარაკი არ შეიძლება. მსახიობის სცენური განცდა და სცენური ქმედება ხელოვნებაა, მაშასადამე, ამ ცხოვრებისეულის ასახვა. ასახვა მხატვრული, სახიერი.

ცხოვრებაში ემოციით შეპყრობილ ადამიანს არ სცალია იმაზე საფიქრლად, თუ რამდენად მეტყველია და სახიერი მისი ხმა. ინტონაცია, მოძრაობა, მსახიობი კი საგანგებოდ ფიქრობს ამაზე. ეძებს მეტყველ საშუალებებს, სახიერებას, რომელიც სრულად გამოავლენს მის გმირს. ცხოვრების სიმართლე კრიტიკიუმიამ მისთვის და არა მიზანი. მიზანი — ამ ცხოვრებაზე საკუთარი აზრის გამოთქმაა. თუ ეს აზრი ჭეშმარიტია, ღრმა, დროული და ამალელებელი, მისი მიწოდების ფორმა კი მეტყველი და საინტერესო, მაშინ მაყურებელი მიიღებს ყველა პირობას. ის ჩასწვდება უმთავრესს — მოვლენის არსს, გმირის ქცევის არსს, ადამიანთა ურთიერთობის არსს, მათი ბრძოლის არსს. მაშასადამე, ჩათრეული იქნება იდეათა სფეროში და არა სცენური სინამდვილის ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან მსგავსების შემოწმების სფეროში.

თუ მსახიობმა გაიტაცა მაყურებელი იმით, რაც სცენაზე ხდება, მაშინ მაყურებელს არც ის პირობა უშლის ხელს, რომ გმირის სცენური სიცოცხლე წყვეტილია (როდესაც ის გადის სცენიდან, ანტრაქტის გამო). პერსონაჟის სცენური სიცოცხლის ზილულ მონაკვეთს ის თვითონ აერთიანებს ცნობიერებაში.

მაყურებელს აქვს უნარი „თვალის დახუჭვის“ პირობაც დასდოს სცენასთან. 1900 წელს დიდი იტალიელი ტრაგიკოსი ტომაზო სალვინი მოსკოვს ეწვია. მცირე თეატრის სცენაზე ის თამაშობდა ოტელოს ამ თეატრის მსახიობებთან ერთად. სალვინი იტალიურად ლაპარაკობდა, დანარჩენები — რუსულად. თანამედროვეთა ცნობით, ანტურაჟი საშუალო დონის ყოფილა. დეკორაცია იმდენად უბადრუკი, რომ უხერხულობის გრძნობას ბადებდა. თვით სალვინის კოსტიუმიც საოცარ შთაბეჭდილებას ტოვებდა თურმე. მაყურებელი ხედავდა ამას, მაგრამ საკმარისი იყო მსახიობი ოტელოდ გაცოცხლებულიყო, რომ ყველაფერს ივიწყებდა და მისი ხელოვნების ტყვედ იქცეოდა¹.

როგორც ვხედავთ, ძალაშია სცენასა და მაყურებელს შორის დადებული უხმო პირობა — არ ვამჩნევ ჩაცმულობისა და სცენური გარემოს უბადრუკობას, განსხვავებულ ენაზე პარტნიორთა მეტყველებას. ვუყურებ მხოლოდ სალვინის, რადგან მთავარია მისი ხელოვნება.

მაყურებელს შეუძლია მოულოდნელი, სპექტაკლის ნორმალური მსვლელობის დამარღვეველი პირობაც მიიღოს. ი. იურევი ისვენებს შემთხვევას, როდესაც მან ფრანგული კომედიის თეატრში ნახა წარმოდგენა „როლანდის ქალიშვილი“. დაწყების წინ გამოუცხადებიათ, რომ მთავარი როლის განმასახიერებელი მსახიობის ავადმყოფობის გამო, მის როლს წიგნის მიხედვით წაიკითხავს სხვა მსახიობი ქალი. მართლაც, ეს მაგიერი, გრიმსა და კოსტიუმში იდგა სცენაზე, ხელში ეჭირა პიესა და კითხულობდა გმირის სიტყვებს, მონოლოგებს, რომლებსაც საკმაო ექსპრესიით წარმოთქვამდა. ამ მსახიობს მაყურებელი ზოგჯერ ტაშითაც აჯილდოვებდა თურმე².

¹ В. Теляковский, Воспоминания, изд. «Искусство», Л.-М., 1965, стр. 83.

² Ю. Юрьев, Записки. т. II, изд. «Искусство», 1963, стр. 122.

სცენის ხელოვნების ერთი უმნიშვნელოვანესი პირობაა ისიც, რომ მის ნაწარმოებს მრავალასეული მაყურებელი აღიქვამს ერთდროულად. ეს რამდენიმე ასეული ადამიანი არაა ის მაყურებელი, საგამოფენო დარბაზში რომ მოდის და უკვე მზა სურათს ან ქანდაკებას შესცქერის; რომელიც უზომო აღშფოთების შემთხვევაშიც ვერას დააკლებს ნაწარმოებს. ეს მსახიობის თანაშემოქმედი მაყურებელია. თავისი დამოკიდებულებით მას შეუძლია ხელი შეუწყოს ან შეუშალოს მსახიობის ნაწარმოების მხატვრულ ხარისხს, შეუძლია შეწყვიტოს მისი სიცოცხლე.

რამდენი სახის შეიძლება იყოს პირობა, რომელსაც სთავაზობს თეატრი მაყურებელს? იმდენი, რამდენი სახის სცენურ გასაღებსაც მოუნახავს თეატრის ხელოვანი პიესას. ყველა შემთხვევაში თეატრის პირობა — სცენურობაა, რადგან ესაა სპექტაკლის პირობა, მას თეატრი სთავაზობს მაყურებელს, ამიტომაც უსათუოდ სცენის ენით უნდა მეტყველებდეს — ქმედითი უნდა იყოს ბუნებით, თვალსაჩინო, განვითარებადი.

უჩვეულო, უკიდურესად თამამი პირობაც კი დამარწმუნებელია, თუ ის არსებითი შიდა მარცვლით სინამდვილეს უკავშირდება, თუ ცხოვრებისეულადაა სარწმუნო. მაშინ პირობა ხელოვანის ჩანაფიქრის გამტარი ხდება, მისი გამომსახველი, გამაძლიერებელი.

როდესაც ცხოვრებისეული სიმართლე მხატვრულადაა გადაქმნილი, როდესაც პირობა დადგენილია და განხორციელებული მაღალ მხატვრულ ხარისხში, მაყურებელს ის აღარც ახსოვს. ის ჩათრეულია გმირთა ცხოვრების პროცესში, იდეათა ბრძოლაში, კონფლიქტებსა და შეჯახებებში. ვინ ამჩნევს „ურიელ აკოსტას“ კოსტიუმებისა და დეკორაციის პირობითობას „წყევლის“ სცენაში?!

თეატრის ისტორია სცენასა და მაყურებელს შორის დათქმულ პირობათა უთვალავ სახეობას მოიცავს. ახალ დროს, ხელოვანთა ახალთაობას, ცხოვრებისა თუ შემოქმედების ახლებურ გაგებას მხატვრულ პირობათა ახალი სახეობა მოაქვს. ყველაფერი იცვლება. იცვლება მხატვრული სიმართლისა და პირობითობის გაგება, პირველ ყოვლისა, თვით სცენის ხელოვანთა მიერ. 1910 წელს ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო სამხატვრო თეატრის დასთან საუბარში გულახდილად აღიარებდა:

„...სამი წელიც... და ოსტროვსკიც კი მოსაწყენ ავტორად მოგეჩვენებათ, მისთვის დამახასიათებელი პირობითობის, მის მიერ დასმული მხატვრული ამოცანების გამო. მოსაწყენად მოგეჩვენებათ ყველაფერი, რაც 4—5 აქტზე და სამ კედელზე დაიყვანება, ჩეხოვიც კი!

როდესაც ახალი სათეატრო შენობის აგებაზე ვფიქრობ, მაწვალებს კითხვები: სად იქნება მკითხველის ადგილი, როგორ მივალწიოთ სურათების უსწრაფეს ცვლას. და აგება უმშვენიერესი თეატრისა, ადრინდელი ამოცანებით, მე უკვე სრულიად არ მაინტერესებს“¹.

¹ Ежегодник МХАТ за 1943 г., изд. «Искусство», М., 1945, стр. 331:

როლიდან სცენურ სახემდე

მსახიობის შემოქმედება — დაწერილი როლის სცენაზე გაცოცხლებაა. როლი — პიესის ნაწილია და წარმოდგენს პერსონაჟის მიერ წარმოთქმული სიტყვების თანამიმდევრობას. ამ სიტყვებს, აგრეთვე სხვა პერსონაჟის ბოლო სიტყვებს, რომელთა შემდეგაც უნდა თქვას გმირმა თავისი სათქმელი (ე. წ. რეპლიკა), ცალკე გადმოწერილს (ახლა გადმოთქმულს) მიაერთმევენ მსახიობს. ასეთია მომავალი სცენური სახის უშუალო ლიტერატურული საყრდენი.

ყველა მოქმედი პირის მხატვრული სახე ერთი ხელოვანის — მწერლის შექმნილია. მაგრამ როდესაც პიესას თეატრი ირჩევს დასადგმელად, ერთი მწერლის შექმნილი სახეები მსახიობთა შორის როლებად განაწილდება. ესაა ლიტერატურული ნაწარმოების სცენურ ნაწარმოებად ქცევის პირველი თეატრალური აქტი. იგი გვაუწყებს, რომ სპექტაკლში ყოველი პერსონაჟი განსხვავებული მსახიობის ქმნილება იქნება. როგორც ვხედავთ, ინდივიდუალური მწერლური შემოქმედების ნაცვლად, იწყება კოლექტიური სცენური შემოქმედება.

გენიოსიც რომ იყოს მსახიობი, წარმოდგენაში ის მხოლოდ ერთ ადამიანს ასახიერებს. ეს ადამიანი გარკვეულ ურთიერთობაშია პიესის სხვა პერსონაჟებთან. და რადგან იგი მუდამ მხოლოდ ნაწილია ნაწარმოებისა, სათაური არ გააჩნია. მისი „სათაური“ პერსონაჟის საკუთარი სახელია. ამიტომაც შემოქმედების პროცესში მსახიობის წინაშე არ წამოიჭრება აუცილებლობა ყოველი ახალი ნაწარმოებისათვის საგანგებო სათაურის გამოძებ-

ნისა, რაც ცალკე საზრუნავია მწერლის, მხატვრის და კომპოზიტორისათვის.

მართალია, მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები მხოლოდ ნაწილია სპექტაკლისა, მაყურებელი ხშირად სწორედ ამ ნაწილის სახილველად მოდის თეატრში. დღესაც კი, რეჟისურის ეპოქაში, როდესაც მხატვრულად ღირებული დადგმის გარეშე ნამდვილი თეატრი არავის წარმოუდგენია, მაყურებელი მაინც ზოგიერთი მსახიობის სახილველად მოდის. უკან აბრუნებს ბილეთს, თუ დუბლიორი თამაშობს, ხარჯავს დროს, ენერგიას, ზოგჯერ ფეხზე დგას და ისე ტკბება მსახიობის შემოქმედებით.

რადგან მსახიობი სინამდვილეს ასახავს არა უშუალოდ, არამედ მწერლის მიერ უკვე შექმნილი ნაწარმოების საშუალებით, მისი შრომის ობიექტიც განსხვავებულია — ეს არის მხატვრული ნაწარმოები, თხზულება და არა თვით სინამდვილე (როგორც მწერლის, მხატვრისა და კომპოზიტორისთვის). აკი სწორედ ასე ისმის კითხვა მსახიობის მიმართ: რას დგამთ? რომელ როლს თამაშობთ? თვით კითხვა მიგვანიშნებს, რომ მსახიობის შემოქმედების საყრდენი სხვისი ნაწარმოებია. ადრე ლიტერატურულად შექმნილს ის სცენაზე ახორციელებს.

სინამდვილესთან გაშუალებული დაკავშირება მსახიობის ხელოვნების თანამგზავრი სირთულეების გამოიმწვევია. სახელდობრ: მსახიობმა უნდა შეიმეცნოს ის სინამდვილე, რომელიც ასახულია პიესაში (ვთქვათ, ძველი საბერძნეთი ან თანამედროვე ინგლისი) და ის სინამდვილეც, რომელშიც თვითონ ცხოვრობს. ვინაიდან, ყველა შემთხვევაში, მისი უმთავრესი ობიექტი საკუთარი ქვეყანა და საკუთარი თანადროულობაა. დრამატურგის მიერ დაწერილი მან საკუთარი ფანტაზიით უნდა გააცოცხლოს.

ტექსტუალური მასალა მუდამ მწერალს ეკუთვნის. დღევანდელ თეატრში სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობა — რეჟისორს. ამ ორი „შეგნებული აუცილებლობის“ რკალშია მოქცეული მსახიობის ხელოვნება, მისი შემოქმედებითი თავისუფლება და დამოუკიდებლობა.

რადგან მსახიობი ერთი საღამოს მანძილზე თავისი გმირის სახით უნდა ცხოვრობდეს სცენაზე, ამ გმირის თვისებები, სურვილები და მიზანსწრაფვანი უნდა გაითავისოს. ეს კი შესაძლებ-

ლია იმ შემთხვევაში, თუ გმირის სცენური სიცოცხლის ყოველი მომენტისათვის ის საკუთარ შინაგან ნებელობით საყრდენებსა და გამლიზიანებლებს გამოძებნის. ეს საყრდენები და გამლიზიანებლები მსახიობში დრამატურგის მიერ მოწოდებული მასალის ანალოგიურ ემოციებსა და სურვილებს გამოიწვევენ. ასე გადაიქცევა დრამატურგის მხატვრული სიმართლე მსახიობის მხატვრულ სიმართლედ. ეს იმ შემთხვევაში, თუ ორივე, მწერალიცა და მსახიობიც, ხელოვანია. თუ ერთი მათგანია მხოლოდ ხელოვანი, პარმონია ირღვევა. მართალია, თეატრის ისტორიისთვის ცნობილია შემთხვევები, როდესაც ნაკლებხარისხოვან ლიტერატურულ მასალაზე სცენურად მაღალმხატვრული სახე შექმნილა, მაგრამ ისიც ცნობილია, რომ ამგვარ მასალაზე მუშაობა უჭირს მსახიობს. ზემოაღნიშნული შემთხვევები იმ გამონაკლისს შეადგენენ, თავისებურად რომ კანონს ადასტურებს.

მაღალმხატვრული სცენური ნაწარმოები ნამდვილი მწერლის და ნამდვილი მსახიობის შინაგანი შეკავშირების შედეგია. ჭეშმარიტი მწერლის აზრებით და გრძნობებით გამსჭვალვა თავისებური, უდიდესი, წმინდა სცენური შემოქმედებითი სიხარულია.

ეს სულაც არ ნიშნავს, თითქოს მსახიობი მწერლის მიერ დაწერილის ხმამაღლა წარმომთქმელია მხოლოდ. მსახიობი ხელოვანია, მაშასადამე, შემოქმედი. შექმნა არაა გამეორება. საკმარისია მსახიობის ქმნილება მის საძირკველს — როლს — შევადაროთ, რომ მათ შორის ტოლობის ნიშანი ვერ აღმოვაჩინოთ. სცენაზე ამოქმედებული ადამიანი ახალი არსებაა — ის იშვა დაწერილი როლისა და მისი გამაცოცხლებელი არტისტიკისაგან. როგორც ყველა შვილი, ისიც რაღაცით ერთ მშობელსაც ჰგავს და მეორესაც.

მსახიობის ხელოვნების თვითმყოფადობის თვალსაჩინოებისათვის გამოჩენილი ფრანგი თეატრალური მოღვაწე ფ. ჟემიე ასე აყენებს საკითხს: მსახიობი ასახიერებს იმას, რაც დრამატურგმა დაწერა. მსახიობს არ შეუძლია როლის დაწერა. ამის გამო მისი ხელოვნება დამოკიდებულია მწერალზე. შევებრუნოთ კითხვა — მწერალს, რომელსაც შეუძლია როლის დაწერა, შეუძლია ამ როლის სცენაზე განსახიერება? არ შეუძლია. ამისათვის არსებობს

სხვა ხელოვანი, რომელიც სცენურ სახეს ქმნის. ეს ხელოვანი მსახიობია¹.

რადგან მსახიობის მხატვრული სახის საფუძველი ლიტერატურული სახეა, ბუნებრივია, მის ჩანაფიქრსაც და ჩანაფიქრის ხორცშესხმის კონკრეტულ საშუალებებსაც ეს ლიტერატურა განაპირობებს. რაც უფრო მაღალია ლიტერატურა, მით უფრო ვერ ასცდება მსახიობი მის იდეურსა და მხატვრულ კალაპოტს. მაგრამ ამ ერთ კალაპოტში წლების, ზოგჯერ საუკუნეების მანძილზე, განსხვავებული სცენური ნაწარმოებები იქმნება. მეტი — ორი ერთნაირის შექმნაა შეუძლებელი. ძალიანაც რომ მოინდომოს ერთი დროის, ერთი ეროვნების, ერთი მიმდინარეობის, ერთი თეატრის, თანაბარი ნიჭის მქონე ორმა მსახიობმა როლის ერთნაირი განსახიერება სცენაზე, ეს ვერ მოხერხდება. იმიტომ, რომ ყოველი მათგანი ინდივიდუალური სახის ხელოვანია და ავტორის ყველა აუცილებელი მინიშნების სცენაზე განხორციელება მხოლოდ თავისებურად შეუძლია.

ვ. გუნია წერდა:

„...სასცენო ხელოვნება ანუ აქტიორის ხელოვნება ახორციელებს და ასახიერებს მწერლის ნაწარმოებს. ეს განხორციელება მარტო სიტყვიერი როდია, არამედ სისხლ-ხორცშია შედუღებული. გამსჭვება და ჩაძრომა ადამიანის სულის უღრმეს უფსკრულში, გამოცნობა მისი ხასიათისა, გამორკვევა მისი იდუმალი, თვალთ შეუმჩნეველი მოძრაობის მიზეზებისა და დახლართულ მდგომარეობათა... შეგნება სიტყვაში მიმაღული აზრისა და ყოველივე ამის განხორციელება დიდი საქმეა, დიდ ხელოვნებას და უფრო დიდ ნიჭსაც თხოულობს“² (ხაზი ჩენია. — ნ. უ.).

ჩვენ მიერ ხაზგასმული ყველა სიტყვა — განხორციელება, განსახიერება, გამსჭვება, ჩაძრომა, გამოცნობა, გამორკვევა, შეგნება — მსახიობის როლზე მუშაობის მიმნიშნებელია.

დრამატურგიაზე დაყრდნობით შექმნილია არა მარტო ცალკეული სცენური სახეები, არამედ სცენის ხელოვნების სკოლები და მიმართულებანი. ხომ ცნობილია შექსპირის, მოლიერის, ოს-

¹ დ. Жемье, Театр, изд. «Искусство», М., 1958, стр. 69.

² ვ. გუნია, კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1953, გვ. 82.

ტროვსკის, გ. ერისთავის, ჩეხოვის და სხვათა თეატრები — ანუ სცენის ხელოვნება, რომელიც ამა თუ იმ დრამატურგის შემოქმედებითაა განპირობებული. თავისებურების საფუძველი ლიტერატურაშია, მაგრამ თვით თეატრს — არა წასაკითხს, არამედ სახილველ სცენურ სამყაროსა და მასში მოქმედ ცოცხალ სახეებს — ქმნიან სცენის ხელოვნები, პირველ რიგში, და, უმთავრესად, მსახიობები.

დრამატურგსა და სცენის ხელოვანს შორის არსებული ეს უხილავი, უმჭიდროესი კავშირი იმდენად ორგანულია, რომ თეატრს შეუძლია შეუკვეთოს დრამატურგს მისთვის ამჟამად სასურველი პიესა. ამისათვის ის თვითონ ირჩევს დრამატურგს.

შესაძლოა, დრამატურგი გარკვეული თეატრისთვის არ წერდეს ნაწარმოებს, მაგრამ თავისი ნაწარმოების პირველი დადგმის უფლება რომელიმე თეატრს მიანიჭოს. ეს ოფიციალურადაცაა ხოლმე ცნობილი. ამგვარი ფაქტები თეატრსა და დრამატურგს შორის არსებულ შემოქმედებითს ნათესაობას განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით გამოამჟღავნებენ ხოლმე.

ცნობილია შემთხვევები, როდესაც როლი გარკვეული მსახიობისთვის იწერება, როლები იწერებოდა ფედოტოვასა და ერმოლოვასთვის, კომისარჟევსკაიასა და სავინასათვის, ნატო გაბუნიასთვის, ლ. გოთუამ მზეთვალას სახე, „დავით აღმაშენებელში“. ვერიკო ანჯაფარიძისათვის შექმნა. რ. თაბუკაშვილმა, გიორგი ჯაფარიძე, „რაიკომის მდივანში“ ს. ზაქარიაძისათვის, ო. იოსელიანმა აგრეთვე ს. ზაქარიაძისათვის აგაბო ბოგვერაძის სახე — პიესაში „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ და კ. საკანდელიძისათვის — კარპე, ამავე პიესაში, თ. ჭილაძემ, გ. გეგეჭკორისათვის, ბ-ნი გიორგი — „მოულოდნელ სტუმარში“ და ა. შ.

რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, თითქოს როლი იწერება მსახიობის მიერ უკვე გამოვლენილი უნარიანობის საიმედო გამოყენებისათვის, თუმცა ასეთი ხელოსნური მიდგომის შემთხვევებიცაა ცნობილი. მხედველობაში გვაქვს შემთხვევები, როდესაც მწერალი გმირის სახეს სრული შემოქმედებითი თავისუფლებით ქმნის, ოღონდ სცენურ განსახიერებაში ესახება კონკრეტული მსახიობი, მისი აზრით, ყველაზე მეტად შესაფერი.

როგორც უკვე ითქვა, პიესის გმირის ცხოვრების თვალსაჩი-

ნო ზედაპირია სიტყვები, რომლებსაც იგი წარმოთქვამს. ამ „კარით“ შედის მსახიობი გმირის სამყაროში. ბუნებრივია, მას დრამატურგიული სიტყვის შეგარძნების განსაკუთრებული უნარი უნდა ჰქონდეს. მსახიობს უნდა შეეძლოს სიტყვაში ჩაქსოვილი შინაარსის სიღრმევი ამოკითხვა, ის უნდა გრძნობდეს სიტყვის ხმოვან ფორმას, სხვაგვარად დრამატურგიული ნაწარმოების საიდუმლო კარი მსახიობისთვის არ გაიხსნება, მწერლის სიტყვა მის სიტყვად არ გადაიქცევა, ცოცხალ სიტყვად არ დაიბადება სცენაზე. მაშასადამე, არც მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები შეიქმნება.

ჩვეულებრივ, ნაწარმოებში გმირის ცხოვრების ყველაზე საინტერესო ნაწილია ნაჩვენები. მაგრამ ცხოვრების ეს ნაწილი რომ დამარწმუნებელი იყოს, მსახიობმა გმირის ცხოვრება მთლიანობაში უნდა წარმოიდგინოს და შეისისხლოს. სტანისლავსკი როლის ტექსტს მშვილდს ადარებს. ეს მშვილდი მსახიობმა წრედ უნდა შეკრას — მთლიანობად უნდა აქციოს. ამისათვის საჭიროა წარმოსახვით როლის ხაზის გაგრძელება მარცხნივ (წარსულისაკენ — რაც პიესის დაწყებამდე იყო) და მარჯვნივ (მომავლისაკენ — რაც იქნება პიესის დასრულების შემდეგ).

რაც უფრო დიდია როლი, მით უფრო ადვილია აწმყოს (დაწერილის) დაკავშირება წარსულთან და მომავალთან (დაუწერელთან). მაშასადამე, გმირის ცხოვრების დაწერილი ნაწილის მთლიან ცხოვრებად წარმოდგენა. რაც უფრო მცირეა მშვილდი (როლის ტექსტი), მით უფრო ძნელია ამგვარი მთლიანობის შექმნა¹. როლი კი ზოგჯერ რამდენიმე რეპლიკისაგან შედგება. ასეთ როლებს ეპიზოდურ როლებს უწოდებენ.

პერსონაჟი შეიძლება მხოლოდ ერთხელ გამოჩნდეს სცენაზე. ამის გამო მაყურებელთან მისი გაცნობაც ამ ერთი შეხვედრით უნდა მოხდეს, ხანმოკლე შეხვედრა სამუდამოდ შეიძლება დაამახსოვრდეს მაყურებელს, თუ მაღალია ეპიზოდური როლის განსახიერების დონე, მისი მხატვრული ხარისხი.

როგორც ლიტერატურასა, ფერწერასა და მუსიკაში თავისი კანონიერი ადგილი აქვს მინიატურას, ისე მსახიობთა შორისაც

ზოგს განსაკუთრებით ეხერხება მცირე ზომის მხატვრული ნაწარმოები.

სრულფასოვან დრამატურგიულ ნაწარმოებში ეპიზოდური როლი უთუოდ გარკვეული ფუნქციის მატარებელია და თავისებურად ემსახურება წამყვანი იდეის გამოვლინებას. რაც უფრო მეტადაა დაკავშირებული ეპიზოდი პიესის ქმედითს ხაზთან, მით უფრო დიდია მისი მნიშვნელობა, რაც უფრო პატარაა იგი მოცულობით, მით უფრო გამოკვეთილ ხაზებსა და საღებავებს მოითხოვს მსახიობისაგან.

სხვა სახის მხატვრულ ნაწარმოებთა მსგავსად, არც პერსონაჟის ლიტერატურული და სცენური სახის მხატვრული ხარისხი განიზომება მისი სიდიდით. როლის ან ეპიზოდის ტექსტუალური ქსოვილი შეიძლება რამდენიმე რეპლიკისგან შედგებოდეს, მაგრამ ამ რამდენიმე რეპლიკაში ჩაქსოვილი იყოს ისეთი ძვირფასი მასალა, რომელიც ეპიზოდს უდიდეს მნიშვნელობას მიანიჭებს. მთავარია, არა რაოდენობა იმ დროისა, რომელიც ეძლევა მსახიობს სცენაზე საარსებოდ, არამედ ის, რასაც გამოაქვს იგი ამ დროის განმავლობაში. რამდენიმე რეპლიკაში პიროვნების მნიშვნელოვანი ნიშანთვისების, ზოგჯერ კი მთლიანად პიროვნების არსის გამომჟღავნება დიდ ოსტატობას მოითხოვს დრამატურგისაგან, მსახიობთაგანაც. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიებში მომავალ მსახიობთა აღზრდის პროცესში საგანგებო ყურადღება ეთმობოდა მათ მონაწილეობას მასობრივ სცენებში და მცირე ზომის როლების განსახიერებას. ასეთივე მნიშვნელობა ენიჭებოდა ამავე საკითხს სამხატვრო თეატრის სპექტაკლში. სანიმუშოდ გავიხსენებთ სრულიად ახალგაზრდა ა. დიკის მიერ შექმნილ სასამართლოს პრისტავის როლს ლ. გოლსტიის „ცოცხალ ლეშში“. ამ პრისტავს მხოლოდ ერთი ფრაზა ჰქონდა სათქმელი: „გაიარეთ, გაიარეთ, არაა საჭირო დერეფანში დგომა“. ამ ერთ ფრაზას იმეორებდა პრისტავი, რომელიც გვერდულად ძლივს მიიკვლევდა გზას ხალხით გაჭედილ სასამართლოს დერეფანში. ეს იმდენად შესანიშნავი ყოფილა, რომ 1912 წლის ჟურ. „აპოლონში“ გამოქვეყნებულ თავის წერილში ს. ვოლკონსკიმ საგანგებო ყურადღება მიუქცია ახალგაზრდა მსახიობის მიერ შექმნილ ამ ეპიზოდურ სახეს და უწოდა მას „ცხოვრების გამობრწყინების დაუვიწყარი წუთი“.

გავიდა დრო, თითქმის ნახევარი საუკუნე და ა. დიკის ეს ეპიზოდური სახე გაიხსენა მისმა თანამედროვე მსახიობმა ს. ბირმანმა.

„...ა. დიკი ასრულებდა სასამართლოს თანამშრომლის როლს. უნდა ეთქვა ერთი ფრაზა: „გაიარეთ, გაიარეთ, არაა საჭირო დერეფანში დგომა“. მან განსაცვიფრებელი სიზუსტით გამოხატა ტოლსტოის პიესაში ასახული ეპოქა და სასამართლოს თანამშრომლის დამახასიათებელი თვისებები. ამ როლში ა. დიკის თავბრუდამხვევი წარმატება ჰქონდა“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ამავე წლებში გამოვიდა თვით ა. დიკის წიგნი „Повесть о театральном юности“. წინათქმის ავტორმა ა. მაცკინმაც გაიხსენა ა. დიკის ზემოდასახელებული როლი:

„...ოცი წლის იყო დიკი, როდესაც „ცოცხალ ლეშში“ ითამაშა დაჩაჩანაკებული მოხუცი, სასამართლოს პრისტავი, ნახევრად ადამიანი, ნახევრად ავტომატი, რომელიც ასახიერებდა ტოლსტოისთვის საქმულეელ სასამართლო სისტემის უმდაბლეს რგოლს... თითქმის უსიტყვო ეპიზოდურ როლში მან მოახერხა ტოლსტოისეული ხასიათის არსის გადმოცემა“².

ამავე წიგნში თვითონ ა. დიკი, უკვე ცნობილი მსახიობი და რეჟისორი, შემდეგნაირად გამოხატავს თავის შეხედულებას ეპიზოდური როლის შესახებ:

„...ყველა შემთხვევაში ეპიზოდური როლის ინტერპრეტაცია შემსრულებლისაგან უცდომელ „სნაიპერულ“ მუშაობას მოითხოვს. ასეთ შემთხვევაში თავს ვგრძნობთ იმ მსროლელის მდგომარეობაში, რომელსაც მხოლოდ ერთი ვაზნა აქვს, უნდა გაისროლო და შიგ თვალში მოახვედრო“³.

გამოჩენილმა მსახიობმა ს. მიხოელსმა ეპიზოდურ როლთან დაკავშირებით დასმულ შეკითხვაზე ასე უპასუხა:

„...ადამიანის შიგნით უწყვეტად მოედინება ცხოვრებისეული არსებობის ნაკადი, ვითარცა მდინარის ნაკადი. აი, ამ უწყვეტ

¹ С. Бирман, Путь актрисы, ВТО, 1959, стр. 46.

² А. Дикий, Повесть о театральной юности, изд. «Искусство», М., 1957, стр. 4.

³ იქვე, გვ. 126.

ნაკადში, ამ დინებაში ხელოვანი თავის ანკესს გადაისვრის და უზარმაზარ მდინარეში დაიჭერს ერთადერთ თევზს. ის ფართხალებს, აქეთ-იქით ესეთქება, თითქოს ჯერ კიდევ იმ მოძრაობაშია, ვიღაცამ რომ შეაწყვეტინა... აი, ასეთი სახე აღმოცენდება ჩემს ცნობიერებაში, როდესაც მე ადამიანის შინაგანი ცხოვრებიდან, ამ უზარმაზარი ნაკადიდან ამოვგლეჯ ორ, სამ ან ხუთ სიტყვას.

მაგალითად, მოხვედით თეატრში და შეგხვდათ არა მსახიობი, არამედ, ვთქვათ, სცენის მუშა. სიტყვას „გამარჯობა“ ის ერთნაირად არ გეტყვით თქვენ და რომელიმე სხვა ადამიანს. თუ დააკვირდებით როგორ ესალმება ეს მუშა მსახიობებს, ადვილად ამოიცნობთ: აი მსახიობი, რომელსაც ეს მუშა აღიარებს, აი ის, რომელსაც ის არ აღიარებს. აი მსახიობი ქალი, რომელიც მას მობეზრდა, მისთვის ცნობილია ამ მსახიობის ყველა სუსტი მხარე. ყველა მავნე თვისება... აი მსახიობი ქალი, რომელიც სცენის მუშას უყვარს, მისი წარმატება ახარებს. და ყველაფერი ეს გამოიხატება მხოლოდ ერთ სიტყვაში „გამარჯობათ“. საქმე ისაა — აქვს თუ არა სცენის მუშას ადამიანებთან ურთიერთობის გარკვეული სამყარო, თუ არა აქვს ამგვარი რამ. იგივეა ეპიზოდური როლების საკითხშიც.

თქვენთვის ცნობილია, რომ არსებობენ მცირე როლების უდიდესი სპეციალისტები, მაგალითად, ანდრეი პეტროვსკი, სტეფანე კუზნეცოვი. როგორც ჩანს, ისინი აგნებდნენ ისეთ ხერხებს, რომლებიც მეხის ერთი გაელვების მსგავსად გადახსნიდა ადამიანს, გააშუქებდა მის შინა სამყაროს... და გაიხსნებოდა ადამიანის არსი, ერთ საქციელში, ერთ მოძრაობაში¹.

ქართულ სცენაზე ხშირად გვინახავს მხატვრულად მაღალ დონეზე განსახიერებული ეპიზოდური როლები. საკმარისია გავიხსენოთ ბ. კობახიძის მეგრული მგზავრი (გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“) და ვაცლავ კრალი („როცა ასეთი სიყვარულია“), რ. ჩხიკვაძის კასიანე გოგოჩაიშვილი, ჯ. ლალანძის ბ-ნი გიორგი (ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამე“) და სხვ. ამბობენ, რომ თეატრის საერთო კულტურა მცირე როლების განხორციელების მხატვრული დონით განისაზღვრება.

¹ С. Михоелс, Статьи, речи, беседы, письма, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 57 — 59.

ერთი როლი მეორისაგან მხოლოდ მოცულობით არ განსხვავდება. არსებობს როლი მთავარი და მეორეხარისხოვანი (შეიძლება ზომით ის არ იყოს პატარა), როლი მომგებიანი, ეფექტური და პირიქით. როგორც არ უნდა იყოს, გმირის სახე მაინც ამ როლის ტექსტში ამოიკითხება. მაშასადამე, პირველ ყოვლისა, მისი ლიტერატურული ხარისხი უნდა იყოს მაღალი. ნათელი უნდა იყოს პერსონაჟის მიზანსწრაფვა, სურვილები, მათი განხორციელებისათვის აუცილებელი ბრძოლის საფეხურები, ხერხები და საშუალებანი. კარგად დაწერილი როლი უსათუოდ მიგვანიშნებს გმირის ქცევათა გამომწვევ მიზეზებს, მის დამოკიდებულებას პიესის სხვა გმირებისადმი.

როლი გარკვეული სახის მხატვრული მთლიანობა უნდა იყოს. იგი უნდა ავლენდეს პიროვნებას, რომელსაც პიესის ვითარებებში, მისი ხასიათის შესატყვისი, ქცევის საკუთარი ლოგიკა აქვს. კარგად დაწერილი როლი გმირის სახეს მისი ცხოვრების უწყვეტ მიმდინარეობაში გვაწოდებს. ყოველი მისი გამოჩენა აუცილებელი უნდა იყოს, დროული, საინტერესო და შთამბეჭდავი. განსაკუთრებით ისეთ შემთხვევებში, როდესაც გმირი ნაწარმოების დედააზრისთვისაა მნიშვნელოვანი. მაგალითად, სკალოზუბის პირველი გამოჩენა გრიბოედოვის კომედიაში „ვაი, ჭკუისაგან“: ამ დროისათვის მარტო ფამუსოვი არ ელოდება სკალოზუბს, თავის მომავალ და სანატრელ სიძეს. ახლა სკალოზუბს მოუთმენლად ელის მთავარი გმირი — ჩაცკიც. ამ დროისათვის ჩაცკის ყველაზე მეტად სწორედ სკალოზუბის ნახვა სწადია, იმიტომ, რომ მას სკალოზუბი თავის მეტოქედ მიაჩნია. ვინ არის იგი? როგორია? რამდენად სახიფათოა მისთვის? ამგვარად, მოვლენათა მსვლელობით, სკალოზუბის გამოჩენა ნაწარმოებში შინაგანადაა შემზადებული. ამიტომაც დამარწმუნებელია, მოტივირებული.

სცენის ხელოვანები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ გმირის სცენაზე გამოჩენისა და სცენიდან მისი გასვლის მომენტებს, სწორედ შინაგანი, ლოგიკური, ფსიქოლოგიური და მხატვრული მოტივაციის თვალსაზრისით. მეიერჰოლდი მოქმედი პირის პირველ გამოჩენას სცენაზე ამ პიროვნების „სავიზიტო ბარათს“ უწოდებდა — მაყურებელთან პირველ გაცნობას.

თუ შემოადინებული თვისებები როლს არ გააჩნია, მას „ცის-

ფერ" როლს უწოდებენ, ანუ ერთფეროვანს, უჩრდილნათელოდ, რომელშიც არაა ჩაქსოვილი შინაგანი ძალები, მსახიობმა რომ უნდა აღმოაჩინოს და წარმოაჩინოს.

უბრწყინვალესად დაწერილი როლის შინაგანი ძალების, მხატვრულ-აზრობრივი საგანძურის მიკვლევის საშუალება არის სიტყვიერი მასალა, რომლისგანაც ეს როლი იქსოვება ავტორის მიერ. პერსონაჟის ხასიათის წვდომისათვის ეს მასალა უნდა იყოს დაძლეული. მსახიობმა დაწერილი სიტყვის საშუალებით უნდა მიაგნოს იმას, რაც მის უკანაა, რამაც გმირს სწორედ ეს სიტყვა ათქმევინა. სხვა გზა არ არსებობს. სიტყვის საშუალებით სწვდება მსახიობი არა მარტო ნაწარმოების შინაარსს, არამედ მის ლიტერატურულ ფორმასაც, ავტორის ინდივიდუალურ ხელწერას, ჟანრის თავისებურებას, მხატვრულ ხერხს და ა. შ. ცნობილი საბჭოთა რეჟისორი ა. დიკი ამბობდა:

„...სიტყვა გმირის ადამიანურ, ფსიქოლოგიურ, სოციალურ და ეროვნულ თვისებათა კონდენსატორია“¹.

რაგინდ სიტყვაძვირი იყოს ადამიანი, მეტყველებაში მისი არის მაინც ვლინდება. პიესის გმირის სიტყვას ავტორისეული კომენტარი არ ახლავს. მიუხედავად ამისა, მკითხველი ერკვევა როგორც პერსონაჟთა ხასიათებში, ისე მათ ურთიერთდამოკიდებულებაში. მით უფრო მსახიობი.

ლათინური სიტყვა „ტექსტი“ ნიშნავს სიტყვათა კავშირს. სიტყვიერ ქსოვილს. ყოველი ავტორი ნაწარმოების ტექსტს თავისებურად ქსოვს. ამიტომაც სიტყვიერი მასალა, რომელიც ხელთა აქვს მსახიობს, ამ მხრივაც განსხვავებულია.

კარგად დაწერილი როლის ყოველი სიტყვა ბუნებრივად იბადება ავტორის მიერ შექმნილ სიტუაციაში და პერსონაჟს უჩნდება მოთხოვნილება სწორედ ეს სიტყვა თქვას. ამგვარი მეტყველებისთვისაა იგი შინაგანად მომართული. ამიტომაც როლის სიტყვა მისი წარმოთქმის შინაგანი აუცილებლობითაა დატენილი. ის დრამატურგიული — სათქმელი სიტყვაა, ითქმის პარტნიორის გასაგონად, მასზე ზემოქმედების მოსახდენად. ამიტომ აქტიურია, ქმედითი.

¹ А. Дикий, Статьи, переписка, воспоминания, ВТО, 1967, стр. 51.

სცენაზე ქმედება უწყვეტია. ქმედითი სიტყვაც ადამიანის მეტყველების ბუნებრივი, უწყვეტი დინებაა. სცენაზე გამოსული ყოველი პერსონაჟის პიროვნული თვისებები სხვა ადამიანებთან ურთიერთობაში ვლინდება იმ კავშირებით, რომლებსაც ამყარებს იგი დანარჩენ მოქმედ პირობებთან სიტყვიერი, ან უსიტყვო ქმედების მეშვეობით. რაც უფრო ძლიერია შემოქმედება, რომელსაც ახდენს ერთი გმირი მეორეზე სიტყვის მეშვეობით, მით უფრო კარგადაა ამოხსნილი ამ მხატვრული სასცენის არსი. მით უფრო ძლიერია მაყურებელზე მსახიობის შემოქმედების ძალაც.

მსახიობის მიერ სცენაზე წარმოქმნილი სიტყვა იარაღია მისი. სხვადასხვა სახის, განსხვავებული სიძლიერის, ფორმისა და სიმახვილის, მაგრამ უთუოდ იარაღი, რომლითაც იბრძვის იგი ზანაშკარად თავგანწირული, ზან დიპლომატის სიდიდნჯით, წინდახედულობითა და გონების ეშმაკობით. ოღონდ იბრძვის უთუოდ. რადგან ქმედებს — საკუთარ სურვილს, დასახულ მიზანს ახორციელებს პრაქტიკულად.

სიტყვიერი მოქმედება — ესაა ერთი ადამიანის მიერ მეორეზე სიტყვით შემოქმედება. რაც უფრო ზუსტია იგი, მით უფრო ძლიერი და საიმედო. ქმედითი სიტყვის წყარო მისი მთქმელის დიდი შინაგანი დაინტერესებაა. ერთი გმირის მეორეზე შემოქმედება იმიტომაც ითხოვს აქტიურობას, რომ პარტნიორი შეიძლება დიდად ეწინააღმდეგებოდეს მასთან კონტაქტში შესულ გმირს. იბადება კონფლიქტი — დრამის საფუძველი. ზოგჯერ დიალოგი ნამდვილი ორთაბრძოლაა (კრეონტისა და ანტიგონეს თითქმის ერთსაათიანი დიალოგი ანუის „ანტიგონეში“), თავისი ტენილებით, სტრატეგიითა და ტაქტიკით, თავდასხმით, მიპარვით, მოგერიებით და ა. შ. ვარიანტები უსასრულოა.

ბრძოლის პროცესში ერთი ადამიანი მეორე ადამიანის მთელ არსებაზე ცდილობს იმოქმედოს — მის შეგნებაზე, გრძნობებზე, ნებელობაზე, გუნებაგანწყობაზე და ა. შ. დაინტერესებული ადამიანი მუდამ კონკრეტულია თავის სურვილებში და ამ სურვილების განმახორციელებელ საშუალებათა შერჩევაშიც. ამიტომაც იკითხება ზოლმე მისი ქცევები დარბაზიდან.

სცენური სიტყვის ძალა არაა ერთგვაროვანი. ზოგჯერ თქმული სიტყვა უმთავრესი საბრძოლო საშუალებაა. ის ამოძრავებს

სიუჟეტს, იწვევს მოვლენას, ბადებს ან აქრობს კონფლიქტს. ზოგჯერ სიტყვა არაა წარმოთქმული, მაგრამ არსებობს როგორც ფიქრი, როგორც მდუმარე გადაწყვეტილება. ასეთი სიტყვა შეიძლება წარმოთქმულზე მნიშვნელოვანი იყოს. ყველა შემთხვევაში ეს ართქმული სიტყვა თავისებურ ელფერსა და მნიშვნელობას ანიჭებს იმას, რასაც მსახიობი ხმამალა იტყვის სცენაზე.

ფიქრად ქცეული სიტყვაც დრამატურგიულია სცენაზე, ქმედითი, მას თავისი შინაარსი აქვს. ეს შინაარსი გარკვეული სურვილით და ამოცანითაა ნაკარნახევი. სცენური მდუმარება გარკვეული განწყობილებითაა დატვირთული. ამიტომაც პაუზა მსახიობის შემოქმედებითი არსენალის ერთ-ერთი უძლიერესი იარაღია.

ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში პაუზა თავისებურადაა გააზრებული, თავისებურია მისი აღმოცენების მიზეზი, შინაარსი და ფუნქცია. შეიძლება ის მომდევნო მოვლენის შემშავი ელემენტი იყოს, შეიძლება პირიქით, მოვლენის დასრულებას გამოხატავდეს. მისი გამომწვევი მიზეზი უდიდესი სულიერი დამაბულობა შეიძლება იყოს. ყვირილი ინტენსიური მდუმარებით შეიძლება შეიცვალოს მოულოდნელად. ხომ ვამბობთ ხოლმე, სიტყვა არ მაქვს გრძნობის გამოსატქმელადო.

პაუზა სცენაზე სულაც არაა შესვენება, ან მსახიობის გამოთიშვა ქმედების პროცესიდან. პირიქით, მსახიობისთვის პაუზა თქმული სიტყვის უთქმელი სიტყვით შეცვლას ნიშნავს, აზრითა და განცდით დატვირთული დუმილი მაყურებლის ყურადღებას იპყრობს. სტანისლავსკი იმდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა პაუზას, რომ ამბობდა, მსახიობი პაუზაში იცნობათ.

მსახიობის ხელოვნება — გმირის უწყვეტი ქმედებაა, სიტყვიერი ან უსიტყვო. სიტყვა გმირის სცენური არსებობის მუდმივი თანამგზავრია, რადგან ამ არსებობის ყოველი სეკუნდი რაიმე სახით უსათუოდაა დაკავშირებული სიტყვასთან. იმასთან, რაც გამომდინარეობს სიტყვიდან, განურჩევლად იმისა, წარმოთქმულია იგი, თუ არა.

თქმულსა და უთქმელ სიტყვაში გამოვლენილი პიესის პერსონაჟების ცხოვრება მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან. მათი ცხოვრების ხაზები ჰკვეთენ ერთმანეთს, უახლოვდებიან და შორდებიან, ზოგი იმარჯვებს, ზოგი მარცხდება, მაგრამ ყველა იღწ-

ვის საკუთარი ინტერესებისა და სურვილების განხორციელებისათვის.

სხვა ადამიანის ქცევაში გარკვევა არაა ადვილი. სურვილების აშკარა და პირდაპირი გამოვლინება იშვიათია. ხშირად სურვილი და მისი განხორციელების ცდები ერთმანეთის საპირისპირონიც არიან გარეგნულად. ამიტომ როლის ტექსტს მსახიობი გულუბრყვილოდ ვერ მიენდობა. მან უნდა ამოხსნას იგი. უნდა მიაგნოს იმ წერტილებს, სადაც გმირი სიტყვითა და საქმით თავის პიროვნულ თვისებებსა და ჭეშმარიტ სურვილებს ავლენს.

ყოველ როლს თავისი, მხოლოდ მისთვის ბუნებრივი და აუცილებელი, პაუზები ამშვენებენ. ქმედების შემამზადებელ პაუზას მიხეილ ჩეხოვი ადარებდა მეძებარ ძაღლს, რომელიც მონადირის ბრძანებას ელის. მოვლენის დამაჯამებელ პაუზას კი — ქუხილის შემდგომ გაულებას. თუ პირველი სახის პაუზა უნდა მომწიფდეს იმდენად, რომ გმირმა ვეღარ შეძლოს ქმედებისაკენ მამბი-გებელი იმპულსის დაძლევა, მეორე — თავისებური ბოლო აკორდია.

თეატრის ისტორიისათვის ცნობილია აქტიორული პაუზები. მსახიობ თ. გორევის ერთ ცნობილ პაუზას რაკშანიძის პიესაში „გულისთქმა“ ასე აგვიწერენ:

„...ნაწარმოები თავისთავად არაფრად ვარგოდა. არც ღირდა მისი ნახვა. თეატრში ყველა გორევის პაუზის გამო ისწრაფოდა.

პიესის მიხედვით, ქმარი ცოლს სცენის უკან ახრჩობს. ამის შემდეგ გორევს დიდი პაუზა ჰქონდა. ის გამოდიოდა მაყურებლის წინ ფერწასული, დაბნეული, ტანჯვისაგან სახეშეშლილს მთელი სხეული უცაცხადად. კარის ზღურბლთან შეჩერდებოდა, აკანკალებული ხელით პორტსიგარიდან პაპიროსს ამოიღებდა, მაგრამ თითებში ვერ ამაგრებდა, ამოიღებდა მეორეს, ცდილობდა ცეცხლის მოკიდებას. ხელებს მაინც ვერ იმორჩილებდა. ასანთი ქრებოდა. ბოლოს როგორღაც უკიდებდა, მაგრამ მაშინვე მოსრესდა პაპიროსს და ძირს აგდებდა. მან არ იცოდა რა გაეკეთებინა. რამდენიმე ნაბიჯს გადადგამდა ერთი მიმართულებით, შემდეგ მეორე მიმართულებით. შეჩერდებოდა. სცენის შუაგულში გაირინდებოდა. ამ ხანგრძლივი პაუზის განმავლობაში გორევის სახეზე

ღრმად შემაძრწუნებელი და საშინლად ტანჯული ადამიანის განცდათა ურთულესი გამა აისახებოდა“¹.

რაკშანიის იმავე გმირს ქართულ თეატრში ლადო მესხიშვილი თამაშობდა. ამ ეპიზოდში მისი პაუზის აღწერაც მოგვეპოვება:

„...მთავარი გმირი... კულისებში კლავს პიესის გმირ ქალს. ამ მკვლელობის შემდეგ გამოდის სცენაზე, ტანსაცმელს ისწორებს. გრაფინიდან წყალს ასხამს ჭიქაში, სვამს, ცილინდრს იხურავს. ეს სულ უსიტყვოდ, პაუზა გრძელდებოდა სამი წუთი. მხოლოდ აკანკალებული ხელებით წყლის დასხმის დროს ისმოდა ჭიქის ოდნავი წქარუნი, მეტი არაფერი, მაგრამ მთელი სამი წუთის განმავლობაში სულგანაბული, პირდაპირ დატყევეებული მისჩერებოდა ლადოს მთელი დარბაზი. ფარდის დაშვების შემდეგაც ხალხი გაოგნებული იყო და მხოლოდ რამდენიმე წუთის შემდეგ გაისმოდა ერთსულოვანი ტაშის გრიალი“².

„...მეორე ოთახიდან მოისმის ქალის კივილი. კივილი შეწყდება. უცბად გაიღება გვერდითი კარი და გამოჩნდება ტამილინი. გაჩერდება იქვე, ხმას არ იღებს... შეხედავთ და მის სახეზე ნათლად ამოიკითხავთ, რომ ამ ადამიანმა ეს-ეს არის განიცადა უსაშინელების ტრაგედია. პერანგის სახელოები წამოწეული აქვს. გამოვა შუა სცენაზე, გრაფინიდან წყალს ჩაასხამს ჭიქაში და სვამს. წყლის სმის დროს გუსმით კბილების კაკუნი. ცახცახებს მთელი სხეულით... მიბრუნდება, შლიაპიდან ხელთათმანებს იღებს და ნელა იცვამს. მთელი ამ სცენის დროს გაოცებული მაყურებლისაკენ იყურება. აიღებს ცილინდრს, ნელა დაიხურავს და ნელი ნაბიჯით გავა სცენიდან... ფარდა ნელა ეშვება. მთელი დარბაზი ისეა დატყევეებული, რომ სკამიდან არავინ იძვრის... მაგრამ მაყურებელი ნელ-ნელა გამოერკვევა... ატყდება ტაში... ლადოს საუკეთესო სცენები — უხმო სცენებიანო, — წერდა „სახალხო გაზეთი“³.

სცენაზე ზოგჯერ ორი ადამიანი დუმს ერთდროულად. ამგვარ-

¹ Ю. Ю р ъ е в, Записки, т. II, изд. «Искусство», 1963, стр. 154—155.

² ნ. ჩხეიძე, მოგონებანი, გამოც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1950, 33. 163.

³ ნ. გვარამიძე, თეატრალური მემუარები. სახელგამი, 1949, გვ. 56—57.

რი პაუზა უფრო ძნელი განსახორციელებელია. ი. იურევი აგვიწერს ერთ ასეთ პაუზას პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრის სცენაზე დადგმული ტურგენევის პიესიდან „ერთი თვე სოფლად“ (საენა — ნატალია პეტროვნა, დალმატოვი — რაკიტინი):

„...მასხოვს ერთი ხანგრძლივი, ღრმად შეტყველი პაუზა, რაკიტინი-დალმატოვი მძიმედ განიცდიდა შექმნილ მდგომარეობას, მიდიოდა ფანჯარასთან და დიდხანს იყურებოდა შვით განათებულ ბაღში. ასე ფარავდა ის მაყურებლისაგან თავის სახეს. მაგრამ ზურგი მისი, მთელი სხეული აშკარად გამოხატავდა დრამას, რომელსაც ასე გულმოდგინედ უმაღავდა იგი ნატალია პეტროვნას. ნატალია პეტროვნა კი სცენის შუაგულში მდგარ სავარძელში იჯდა, მაგიდასთან და თვალს ადევნებდა რაკიტინს. ეს იყო და ეს. თითქოს ბევრი არაფერი, მაგრამ რა რთული იყო ეს ხანგრძლივი მდუმარება, რამდენის მთქმელი.

მიუხედავად პაუზის ხანგრძლივობისა, ის ძალიან ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა. თქვენ არ გსურდათ მისი დამთავრება. თვალმოუშორებელი უქცევოდით სცენას, როგორც მხატვრის ტილოს, რომლის კომპოზიციაშიც დიდსა და რთულ გრძნობას დაესადგურებინა“¹.

უსიტყვო ეპიზოდში შეიძლება სამი პერსონაჟიც მონაწილეობდეს. სამი ადამიანის მდუმარება იყოს მიმდინარე მოვლენის არსის გამომავლინებელი, ასეთი იყო ერთი ეპიზოდი კამერულ თეატრში ა. ტაიროვის მიერ დადგმულ ო'ნილის პიესაში „სიყვარული ძეწნებს ქვეშ“.

„...მაყურებლის წინ ფერმის შენობის ჭრილი იყო გაშიშვლებული. ერთ-ერთ ოთახში იბენი იდგა უძრავად, მთელი არსებით დაძაბული და ყურს უგდებდა სიჩუმეს; კედლის მიღმა ასევე უძრავად და დაძაბულად, ყურს უგდებდა სიჩუმეს ები და იგრძნობოდა როგორ ილტვის ორი ახალგაზრდა ერთმანეთისაკენ. საწოლზე კი, ძირს დაშვებული მძიმე ხელებით, იჯდა მოხუცი კაბოტი, რომელიც გაურკვეველ შემფოთებას შეეპყრო. ამ სამი ადამიანის ურთიერთობის გორგალი, ჩანასახი იმ დრამისა, მათ შო-

¹ Ю. Ю р ъ в, Записки, т. II, изд. «Искусство», М., 1963, стр. 10—11.

რის რომ უნდა დატრიალებულიყო, მიზანსცენის საშუალებით იყო გამოვლენილი, უსიტყვოდ¹.

რადგინდ მეტყველი და სასიერი იყოს მსახიობის გმირის მღუპარება სცენაზე, ისიც სიტყვით მოწმდება. ნემიროვიჩი-დანჩენკო ამბობდა:

„...სიტყვა შემოქმედების გვირგვინია. ყველა ფსიქოლოგიური და პლასტიკური ამოცანის წყარო სიტყვაა. თუ სიტყვა არასწორადაა გაგებული, თუ ის არაა ღრმა, თუ არაა ზუსტი ფსიქოლოგიურად და არ გაქლევს საშუალებას გაერკვე ეპოქის ხასიათში, ყოფისა და ავტორის სტილის თავისებურებაში, მსახიობის აზრი სწორად არ წარიმართება. ეს კი როლის მანძილზე სადღაც მიიყვანს მას მხატვრულ ბზარამდე, განხეთქილებამდე პიესის უმთავრეს დანებასთან“².

სცენის ხელოვანმა იცის, რომ ის მწერლის ინდივიდუალურ სიტყვიერ ქსოვილს უნდა დაეუფლოს, უნდა შეისისხლოს იგი. სიტყვიერი მასალის თავისებურების დადგენისას, მეიერხოლდი ისეთ წვრილმანებსაც მიაპყრობს მსახიობის ყურადღებას, როგორიცაა ამა თუ იმ ბგერის თავისებურება კონკრეტული ავტორის ტექსტში:

„...აი, როგორი მარგალიტებია გაბნეული „რევიზორში“. ადრე თუ შეგხედრიათ ასე გამოკვეთილად მტკიცე, მარცვლოვანი, გამსხვილებული „ს“ და „რ“ ტექსტის ამგვარ თავისებურებაში წარმოუდგენელი სირთულეა ჩაქსოვილი მსახიობისთვის“³.

ყველამ იცის, რომ ორი ერთნაირად მეტყველი ადამიანი არ მოიძებნება არც ცხოვრებაში, არც მხატვრულ ნაწარმოებში. ყოველ ადამიანს სიტყვათა საკუთარი მარაგი აქვს, ამ სიტყვების ორგანიზაციის საკუთარი მეთოდი, წინადადების მისეული სტრუქტურა, მეტყველების მისთვის დამახასიათებელი რიტმი. ცხოვრებაში ყველა წარმოთქმული სიტყვა რაღაცისთვის სჭირდება მის მთქმელს. ასეა კარგ პიესაშიც, აქ შეუძლებელია ერთის

¹ А. Таиров, О театре, ВТО, М., 1970, стр. 62.

² А. Дикий, Статьи, переписка, воспоминания, изд. «Искусство», М., 1967, стр. 117.

³ В. С. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 144.

სიტყვის მეორესთვის გადაცემა. სიტყვა მისი მთქმელის ხასიათსაც ავლენს, გუნებგანწყობასაც, ემოციურსა და ფიზიკურ მდგომარეობასაც. ამ ძსრივ ყველა ნამდვილი მწერალი საინტერესოა. ზოგი განსაკუთრებით რთულია სცენური განხორციელების თვალსაზრისით.

ცოცხალი სიტყვა, საერთოდ, რთული წარმონაქმნია. მას შეიწავლიან ფიზიოლოგები, ენათმეცნიერები, ფსიქოლოგები, სცენის ხელოვანები. სცენაზე ამეტყველებული სიტყვა ორი მისამართის მქონეა — ერთი ადრესატი პარტნიორია, მეორე — მაყურებელი. ორივე მისამართით მიემართება არა ცალკეული, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი სიტყვები, არამედ როლის „ტიქსტუალური ორგანიზმი“ მთლიანად. ეს ორგანიზმი დროში იშლება, ცოცხალია. ამიტომ მსახიობის მხატვრული სახის სიტყვიერი მხარეც მიმდინარეობაში, მოძრავ ხმოვან გრაფიკში უნდა გაიზომოს შესწავლისა და შეფასების დროს. ამაზე საგანგებოდ მიგვითითებს სტანისლავსკი:

„...ნაწარმოების ნაწილის გადმოცემისას მნიშვნელოვანია ამ ნაწარმოების აღქმა მთლიანობაში. ერთი სიტყვის წარმოდგენაც არ შეიძლება პერსპექტივის გარეშე. იმიტომ, რომ სიტყვები ფრაზას შეადგენენ, ფრაზები კი — მთლიან აზრს, რომელსაც არ შეიძლება არ ჰქონდეს პერსპექტივა.

პერსპექტივა ჩვენს მეტყველებაში, ფერწერული ნაწარმოების პერსპექტივის მსგავსია. ჩვენს მეტყველებაშიც არსებობს პირველი და მეორე პლანი. ფერწერას აქვს ფერი, განათება, ჩრდილები, სიერცე და ა. შ. ჩვენ — ინტონაცია, მახვილი, ხმის დადაბლება, პაუზა და ა. შ.

პერსპექტივა მეტყველებაში დედააზრზეა დამოკიდებული. მისი გამოკვეთა შესაძლებელია მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მთლიანად ნაწარმოები ყოველმხრივად გააზრებული. მხოლოდ „შორსმხედველ“ მეტყველებას შეუძლია სიტყვის აზრის გამოკვეთა.

როდესაც ახალ წიგნს კითხულობ, აღიქვამ ცალკეულ ადგილებს, პერსპექტივას ვერ გამოიცნობ. მხატვრული სიტყვის პარმონიას მხოლოდ ნაწარმოების მცოდნემ შეიძლება მიაღწიოს.

მსახიობისთვის ცნობილი უნდა იყოს როლის ხაზი მთლიანად.

ყველა საგუშაგო, რომელიც მომავალში მისი გმირის ცხოვრების გზაზე აღიმართება.

...ნაწარმოების დასასრულზეა დამოკიდებული მისი დასაწყისი¹.

სცენის ხელოვანი უდიდესი გულისყურით ექცევა სიტყვას, ენას, რომელზედაც მეტყველებს იგი სცენაზე.

...ყველაზე პირველად ქართულმა აქტიორმა ქართული ენა უნდა იცოდეს². — ამბობდა კოტე მესხი.

მართლაც, ცუდი, დაუსვეწელი მეტყველებით შეუძლებელია ძლიერი და ფაქიზი განცდების გადმოცემა.

ცნობილი საბჭოთა რეჟისორი ა. პოპოვი ამბობს, რომ ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინების“ და სალტიკოვ-შჩედრინის „პა-ზუხინის სიკვდილის“ ერთნაირი ამეტყველება სცენაზე შეუძლებელია. მისი აზრით, ყოველი პიესისთვის შემსრულებელთა სამეტყველო „ორკესტრის“ საგანგებო, მხოლოდ ამ ნაწარმოებისთვის შესატყვისი ხელახალი აწყობაა საჭირო. ხელახალ აწყობაში ის გულისხმობს ცალკეული სიტყვების და ტექსტუალური მონაკვეთების ურთიერთშეხამებას პარმონიული მხატვრული მთლიანობის შესაქმნელად.

ფრაზის გამოძერწვა, მასში ჩაღვრილი აზრობრივი „შემადგენლობის“ გამოწურვა, ინტონაციური ჩრდილ-ნათელები, სიტყვის ფორმის პლასტიკურობა, ამგვარ ოსტატობას მოითხოვს სცენის ყველა მოღვაწე და იღვვის კიდეც მისთვის. მეიერხოლდი გვიამბობს, თუ როგორ გაუჭირდა მას „ქვის სტუმარზე“ შემსრულებლებთან მუშაობისას პუშკინის პოეტური სიტყვის სცენაზე აჟღერება:

...სიტყვა რატომღაც ფუედებოდა... პუშკინთან კი სიტყვათა შორის ჰაერია, სიტყვა ამ ჰაერით რალაცნაირადაა შეკუმშული, ამიტომაც მსუბუქი... მე მიინდა, რომ სიტყვა ყელში არ იყოს გაჩხერილი, რომ იგი... ტუჩზე ამოცოცდეს და ეს იგრძნობოდეს... შემდეგ, ჟონგლიორის ბურთის მსგავსად, სიტყვა ტუჩიდან უნდა ჩამოცურდეს და ჰაერში გაფრინდეს... ის უნდა ჟღერდეს. ვიოლი-

¹ К. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, изд. «Искусство», М., 1953, стр. 516.

² კ. მესხი, კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, 1953, გვ. 39.

ნოზე დამკვრელს შეუძლია პიანისიმო მოგვასმენინოს, რადგან ეს პიანისიმო ჟღერადია“¹.

ამას მოითხოვდა მეიერხოლდი იმათგან, ვისაც პუშკინის სიტყვა უნდა აეჟღერებინა. მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფზე“ მომუშავე მსახიობთაგან ის მოითხოვდა უკვე არა სიმსუბუქეს, არამედ „სიტყვისა და სტრიქონების სისხლით დატენვას“².

მართალი სცენური სიტყვის საფუძვლებს სტანისლავსკი სამუსიკო ხელოვნებაშიც ეძებდა. ბევრით ზატყვას მოითხოვდა, ხმოვნების შერწყმა — გადასვლებს, თანხმოვანთა ჟღერადობას. უყვარდა თქმა: „კარგად წარმოთქმული სიტყვა უკვე სიმღერაა, კარგად ნამღერი ფრაზა კი — უკვე მეტყველება“³.

ნემიროვიჩ-დანიჩენკო ამბობდა:

„...კარგ პიესაში უთუოდ ცოცხლობს ავტორის ინდივიდუალური ინტონაცია. თუ ის არ მოიპოვება, მაშასადამე, ავტორს ტალანტი არ ჰქონია. თუ ეს ინტონაცია ჩვენ არ გვესმის, არ ვყოფილვართ ავტორის თეატრი“⁴. (როგორც ცნობილია, მოსკოვის სამხატვრო თეატრს ნემიროვიჩ-დანიჩენკო უწოდებდა ავტორის თეატრს. ეს ნიშნავდა ამ თეატრის სცენაზე დადგმული ყველა ავტორის ინდივიდუალური თავისებურების ამოხსნას და სცენურ განხორციელებას — ნ. უ.).

მსახიობის მიერ მოქმედი პირის სცენაზე გაცოცხლება ამ გმირის მეტყველების განუმეორებელ აჟღერებას ნიშნავს. საღებავებს შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ინტონაციას ეკისრება. არაა შემთხვევითი, რომ ზოგიერთ სიტყვათა ინტონაციური ჟღერადობა მთელი სიცოცხლის მანძილზე ცოცხლობს მაყურებლის შეხსიერებაში. მისი გახსენება მრავალი წლის შემდეგაც აღელვებს მას. ვის შეიძლება დაავიწყდეს ვერიკოს ივდითის „ახლა ჩემი ხარ, ჩემი, ურჩელ...“ როგორც ჩანს, ვერიკოს სიტყვის ინტონაციურ მიმოქცევაში გადმოიღვარა ის სულიერი

¹ В. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 373—374.

² ი ქ ვ. გვ. 366.

³ М. Кнебель, Вся жизнь, ВТО, 1967, стр. 272.

⁴ ი ქ ვ. გვ. 368.

ძალა, რომელიც გვხიბლავდა ჩვენ მისი იედიოთის სცენური სი-
ცოცლის ამ წუთებში.

ინტონაცია მხოლოდ მაშინაა სახიერი, როდესაც ის პერსონა-
ჟის გრძნობათა გამომხატველია. ინტონაცია ავტორისეულ სი-
ტყევაშია ჩაქსოვილი და კითხვის დროსაც იგრძნობა. მწერლის
სიტყვა დატვირთულია ინტონაციით. მკითხველი თავისუფალია
მისი ამოკითხვის დროს, მაგრამ როდესაც ეს მკითხველი თეატრ-
ში მოდის და შინ წაკითხულს მსახიობის ცოცხალ წარმოთქმაში
ისმენს, ინტონაცია უკვე მსახიობისაა. როლის „ინტონაციური
პარტიტურა“ მსახიობის კუთვნილებათა. ამიტომაც სიტყვათა ცო-
ცხალ დინებას სცენაზე, შესაძლოა, არ აღმოაჩნდეს ის შინაარსი,
რომელიც პიესიდან ჩვენ ამოვიკითხეთ.

რა მნიშვნელობა აქვს თქმული სიტყვის ინტონაციურ ჟღერა-
დობას, ეს თვალნათლივ ჩანს პიესაში „როცა ასეთი სიყვარუ-
ლია“. ეპიზოდის შეცვლილი ჟღერადობით გამოირეზა მან დრამა-
ტურგიულ სერხად აქცია. ინტონაციამ მოვლენის შინაარსი რადი-
კალურად შეცვალა.

რომ მსახიობი — ოსტატი როლის ინტონაციურ პარტიტურა-
ზე ფიქრობს და ზრუნავს, ამის ნათელი დადასტურებბაა ევრიკო
ანჯაფარიძის მიერ აღწერილი, მის მიერ განსახიერებული ევრი-
პიდეს მედეას სცენური სიცოცხლე, აღენიშნოთ ის, რაც მედეას
სცენური სიცოცხლის ხმოვან გამოვლინებას შეეხება:

„...კულისებიდან გმინვა-კვნესა მოისმის. ქვითინს ძლივს იკა-
ვებს. მთელი ხმით შესჩივის ზევსს და წყევლა-კრულგას უთვლის
იმათ, ვინც მიზეზია მისი წამების. ტირის. სიხარულის ოხვრა აღ-
მოხდა. იცინის ჯერ ჩუმად, თანდათან ეს სიცილი ხარხარში გა-
დადის. კვნესა მოისმა. ჩუმად მოთქვამს. მთელი ძალით ხმამაღ-
ლა. ყვირილი. ყრუ ხმით. ინტონაციის გარეშე. თანდათან ხმაში
სიმკაცრის ელფერი ჩნდება, იზრდება ძალა. ხმადაბლა, მშვიდად.
გმინვა, სულის საშინელი გმინვა, მგლის ღმუილივით ხანგრძლი-
ვი. ხმამაღალი ქვითინი. შემდეგ კი ქვითინი თანდათან იკლებს,
წყდება. გულამომჯდარი ხმადაბლა პფიცავს. იაზონთან დიალო-
გი რბილად მიმდინარეობს, მორჩილად, ხმა და ინტონაცია —
შემპარავია. გულის სიღრმიდან კვნესა აღმოხდა. კვლავ ხან-
გრძლივი კვნესა — უფრო რბილად, უფრო ალერსიანად. სუნთქვა-

შეგუბებული, სსპასხუბით არიგებს ბავშვებს. ძალიან მშვიდად სთხოვს შვილებს, შინ შევიდნენ. ყრუ გმინვით ეცემა მიწაზე...

მოთქვამს, როგორც მიღებულია მეგრულ ტირილში... შემშარავი, მხეცის ჯვირილი აღნოხდა მედეას. ჩასრინწული ჰმით ძლივს, წევვტილად წარმოთქვამს. ტირის. ცრემლით იხრჩობა და ჩურჩულებს. ყვირის. ჩუმად შესწივლა თავისი უბედურება ქოროს. ერთი საშინლად შეჰყვია კიდევე. კულისებიდან კიდევე ერთხელ ისმის ყვირილი. ჰმადაბლა, ყოველგვარი ინტონაციის გარეშე, მექანიკურად¹.

როგორც ვხედავთ, პარტიტურა რთულია, დინამიკური, გადასვლები ელვისებური. მსგავსი სამეტყველო ტენილები დიდი ემოციის გარდა, ტექნიკასაც მოითხოვენ. ამგვარი პარტიტურის შემსრულებელი მსახიობი საკუთარ ხმას უნდა ფლობდეს ვირტუოზულად. ბგერა, მისი წარმოთქმის მკაფიობა, ხმის ჟღერადობა, რეგისტრების ცვლა, სუნთქვა და ა. შ. საფიქრებელი არ უნდა იყოს — მისი ყოველი სიტყვა პარტიურისა და ქანდარის მაყურებელმა უნდა გაიგონოს.

მსგავსი ჩანაწერები მრავლად რომ გვქონდეს (ან უკეთესი — ხმის ჩანაწერი მაგნიტოფირზე), ადვილად დავრწმუნდებით, რომ მსახიობის ყოველი მსატვრული სახე, სიტყვიერი ქსოვილის სმოვანი აჟღერების თვალსაზრისით, განსხვავებულია და განუმეორებელი. იმიტომ, რომ ყოველ ამ სახეს სათქმელი სიტყვა განსხვავებულად აქვს დაჯგუფებული. განსხვავებულად ჟღერენ ხმოვნები და თანხმოვნები, განსხვავებულია მახვილები, მღუმარების სანგრძლივობა, სიტყვის აღმოცენების მიზეზები და ა. შ. როლის სამეტყველო პარტიტურის გააზრება და სცენაზე განხორციელება არ არის ადვილი. აკი ამბობდა სტანისლავსკი:

„...უბრალოდ და ლამაზად ლაპარაკი — მთელი მეცნიერებაა, რომელსაც საკუთარი კანონები უნდა ჰქონდეს“².

მისი რწმენით, თუ სიტყვა არაა მშვენიერი აზრის სიღრმითა და ფორმის დახვეწილობით, მაშინ ის სცენასა და დარბაზს შო-

¹ ე. ანჯაფარიძე, თეატრალური წერილები, გამომც. „მერანი“, თბ., 1968, გვ. 144—154.

² С. Бирман, Путь актрисы, ВТО, М., 1959, стр. 65.

რის არსებულ მანძილს ვერ გადალახავს და ვერ დაეუფლება მაყურებლის ცნობიერებას.

ვ. გუნია სცენურ მეტყველებას გამოარჩევს საყოველღეო ლაპარაკისაგან. იგი წინააღმდეგია თვალსაზრისისა, თითქოს სცენაზე ისევე უნდა ილაპარაკოს მსახიობმა, როგორც ცხოვრებაში. მას არ მიაჩნია, რომ საზოგადოების წინაშე და ნაცნობ-მეგობრებთან ლაპარაკი ერთნაირად უნდა ხდებოდეს:

„...ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ სცენა მხოლოდ სცენაა და არა თვით ცხოვრება. აქტიორის ხელოვნება არის მიბაძვა, განხორციელების ხელოვნება და არა თვით უტყუარი, ნამდვილი სიცოცხლე, ნამდვილი ბუნება.

გარდა ამისა, სცენა არის ხელოვნების სადგური, სადაც მის მსახურებს საგნად გაუხდიათ და ვალად უკისრიათ გემოვნების გახსნა, სიმშვენიერის აღორძინება, მაშასადამე, განუწყვეტელი შრომა და გარჩევა უვარგისისა ვარგისისაგან, მშვენიერისა უშნოსაგან. ჩვენ ყოველდღიურ ცხოვრებაში კი ლაპარაკი სავსეა სხვადასხვა ელემენტით, რომელიც სცენაზე რომ გამოტანილ იქნეს, სულ ერთიანად გააფუჭებდა შთაბეჭდილებას და ხელოვნების მნიშვნელობასაც.

აქტიორის ლაპარაკი და თამაშობაც იმდენად უნდა იყოს რეალური, ესე იგი, მარტივი, ნამდვილი, რამდენადაც სცენას მოუხდება და ხელოვნებაც ითხოვს....

რამდენი ხერხი, მეცადინეობა და ნიჭი ეჭირება აქტიორს, რომ თავისი ლაპარაკით ყურადღება მიიქციოს და, იმავე დროს, ეგ ლაპარაკი ხელოვნური, მშვენიერი იყოს...

ლაპარაკი და წაკითხულის თქმა დიდად განსხვავდება ერთი მეორისაგან და სწორედ დიდი ნიჭი და მეცადინეობა უნდა, რომ როლის კითხვა ნამდვილ ლაპარაკს მიაბსგავსოს აქტიორმა“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

რამდენჯერ ახსენა ვ. გუნია სიტყვა ხელოვნება და მშვენიერი, ეს არაა შემთხვევითი. სათვატრო ხელოვნების მესაიდუმლეს იმის თქმა უნდა, რომ მსახიობის სიტყვა სცენაზე მხატვრული

¹ ვ. გუნია, კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1953. გვ. 135—136.

კატეგორიაა, მაშასადამე, აზრი მისი სახიერიც უნდა იყოს აუცილებლად.

თანამედროვეთა ცნობით, მეიერხოლდს, როლების განაწილების დროს, მხედველობაში ჰქონდა შემსრულებელთა ხმების ურთიერთშეხამებაც¹.

სტანისლავსკიც ხომ წერდა, სიტყვა სცენაზე მუსიკალური უნდა იყოსო:

„...ყოველი ბგერა, რომლისგანაც სიტყვა შედგება, ყოველი ხმოვანი, აგრეთვე თანხმოვანი, გარკვეული ნოტის მსგავსია, მას თავისი ადგილი აქვს სიტყვის ქღერად აკორდში და გამოხატავს სულის იმ ნაწილს, რომელიც გამოსჭვივის სიტყვაში“².

რამდენი ასეთი სული უნდა გამოავლინოს მსახიობმა? ვინ მოთვლის სიტყვებს, მსახიობს რომ თავისი შემოქმედების მანძილზე წარმოუთქვამს, ზოგჯერ ასეულ წარმოდგენაში. მისი ხმა ხომ იმისათვის ქღერს სცენაზე, რომ გმირის სულის სიღრმეში მიმალული სიტყვას ამოატანოს. ამოატანოს ის, რაც ადრე მწერალს აღმოხდა პიესის ფურცლებზე, ახლა კი მსახიობს, რომელმაც ეს სიტყვები გაითავისა.

მსახიობის ღტოლვა დრამატურგიისაკენ იმითაა გამოწვეული, რომ მწერალი უკეთ გამოთქვამს სიტყვიერად მსახიობის სათქმელს, ვიდრე თვით მსახიობი. ამიტომაც ავტორის სიტყვა მის საკუთარ სიტყვად იქცევა ხოლმე. სამაგიეროდ, თეატრში დაწერილ სიტყვას მსახიობის — მოქალაქისა და ხელოვანის — აქტიურობა ემატება. მისი ნიჭი, გარეგნობა, ხმა, პირადი მომხიბვლელობა, ტემპერამენტი. ამიტომაც მსახიობი უბრალოდ კი არ წარმოთქვამს როლის სიტყვებს, არამედ მოქმედებს მისი სიტყვებით. სწორედ ამის გამო სიტყვიერი მოქმედება არაა ადვილი. არც სცენური სახის შექმნა.

შეიძლება მოქმედი პირი იმდენად მსუყე სცენური საღებავებით იყოს დახატული მსახიობის მიერ, რომ მისი სამეტყველო პარტიტურა არ აღმოჩნდეს თვალისათვის საჩინო. მიუხედავად ამისა, ის მაინც არსებობს.

¹ К. Рудницкий, жур. «Театр», 1971, № 9, стр. 102.

² К. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, изд. «Искусство», М., 1953, стр. 494.

რუსთაველის თეატრის მიმდინარე რეპერტუარში ბ. წიფურია ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ სამ ადამიანს ასახეობს. ესენი არიან: ჩაფარი ანუის „ანტიგონეში“, სტუდენტი წიკლაური ნ. დუმბაძის „მზიან ღამეში“ და ჭიჭიკო გოგოლი ამავე ავტორის „საბრალდებო დასკვნაში“. ეს როლები არ განეკუთვნება ე. წ. მთავარ როლებს. მიუხედავად ამისა, მათ გარეშე შეძლოა მოთვლილი არც ერთი სპექტაკლის წარმოდგენა არ შეიძლება, იმდენად სისხლსაყვება ბ. წიფურიას მიერ შექმნილი გმირთა სახეები. ყოველი მათგანი მსახიობისა და ავტორის ერთობლივი შემოქმედების ნაყოფია.

ბ. წიფურიას გმირები არაფრით არ ჰგვანან ერთიმეორეს, გარდა გარეგნობისა. მსახიობი არ ისახავს მისნად გარეგნობის შეცვლას — არ იცვლის სახის ნაკვეთს, თმის ვარცხნილობას... მაგრამ შეტყველება სამივე გმირის განსხვავებული აქვს.

კარიერისტი, არარაობა, ცინიკური ჩაფარი მჭიდროდაა დაკავშირებული ნაწარმოების მთავარ გმირთან — ანტიგონესთან, მისი ცხოვრების მსაფრად დრამატულ მომენტებთან, მაგრამ სრულიად გულგრილია მათდამი, ასეთივეა სიტყვა მისი — საქმიანი, აუღელვებელი, ყოველგვარი ინტონაციური საღებავების გარეშე. მისი გულგრილი, მშვიდი სიტყვების დინება ირღვევა მხოლოდ ორი მიზეზით: კრეონტი, რომლის წინაშეც შიშით კანკალებს და უსამსობა, რომელიც გულწრფელად, გულიანად ასიამოვნებს. ასეთ წუთებში ღელავს ჩაფარი, ხმა უკანკალებს, ყვირის, ხარხარებს, გულგრილობა, უსამსობა, ანგარება, შიში... ასეთია ბ. წიფურიას ჩაფარის უმთავრესი ნიშანთვისებანი. აქედან გამომდინარე იხატება ამ გმირის სცენური მეტყველების თავისებური ტექნიკა.

წიკლაურის ეპიზოდური სახე ერთი საღებავით დაიხატა — ლექსის პოეტისებური კითხვის შტამპით, რომელიც გროტესკამდეა გაზვიადებული.

ჭიჭიკო გოგოლს მსახიობმა მხოლოდ მეგრული კილო არ აკმარა. ამ მეგრულს მნიშვნელოვან მომენტებში სჩვევია ფრაზის დაწყება რიხიანად, დასრულება კი სრულიად უხმოდ. ეს კარგად ჩანს გამცემლიძის საბრალდებო დასკვნის კითხვის დროს. მღელვარება, გულწრფელი აღშფოთება, რომელიც ამ დროს ჭიჭი-

ყო გოგოლს დაეუფლება, ნამდვილად დრამატულია, სერიოზული. იმდენად, რამდენადაც ამას მოითხოვს ავტორი, რომელმაც თავისი ნაწარმოების ყველა გმირი სიცილ-ტირილის ბეწვის ხიდზე გამოატარა. ბ. წიფურიაც სრული სერიოზულობით წარმოგვიდგენს ჭიჭიკო გოგოლს, მაგრამ საჭირო წუთში ამ ერთი შტრიხით თავის გმირს ნაწარმოების ავტორისეული თავისებურების რკალში მოაქცევს.

მაგალითები მრავალია. ყველა შემთხვევაში, მსასიობსა და შწორალს სცენაზე აკავშირებს მოქალაქეობრივ და შემოქმედებით მისწრაფებათა ნათესაობა. პირველის დადგენა არაა ძნელი. მეორეს — ლიტერატურული ნაწარმოებისთვის სცენური გასაღების მოძებნას, საგანგებო ნიჭის გარდა, დაკვირვება, შესწავლა, შრომა და გარჯა ესაჭიროება. ასეთ შემთხვევაშიც მსატერულად ხარისხოვანი შედეგის მიღება არაა ადვილი.

რა არის რეპეტიცია?

რეპეტიცია ლათინური *repetitio*-სგან წარმოსდგება და გამეორებას ნიშნავს. ასე უწოდებენ სპექტაკლის მომზადების უმთავრეს ფორმას. სარეპეტიციო მუშაობაში ჩართულია წარმოდგენის ყველა მონაწილე, პირველ ყოვლისა, მსახიობი. რეპეტიციაზე, პარტნიორებთან ერთად მუშაობს იგი თავის როლზე — ფანტაზიით წარმოსახული გმირის განხორციელებაზე.

მოქანდაკე ქვაში ხედავს მომავალ მხატვრულ ნაწარმოებს (როდენის თქმით, აშორებს ზედმეტს), ფერმწერი — ჯერ ხელუხლებელ ტილოზე, რომელზედაც მის მიერ წარმოსახული ფერებსა და ხაზებში ამტყველდება. მსახიობის მიერ წარმოსახული ნაწარმოების გმირი მის მიერვე უნდა გაცოცხლდეს სცენაზე. ამისათვის ყველა შრომობს, ყველა მუშაობს.

ჩანაფიქრის მხატვრული განხორციელება ენერგიის ხარჯვას მოითხოვს. შემოქმედებითი შრომა შეგნებული, მიზანდასახული შრომაა. ამიტომ დიდ ხელოვანებს სშირად გამოუთქვამთ ამგვარი აზრები:

„...ნიჭის ძალა — შრომის უნარშია“¹.

„...გამუდმებული შრომის გარეშე არ შეიქმნება ჭეშმარიტად დიდი ნაწარმოები“².

„...გამოჩენილი და გენიოსი არტისტები ყოველთვის მუშაობ-

¹ Э. Золя, Собр. соч., т. 26, изд. «Художественная Литература», М., 1967, стр. 518.

² А. Пушкин — критик, Академия, М.-Л., 1934, стр. 94.

დნენ და ვინც კი იცის რა არის, რა წვალეობა და რა ტანჯვაა არტისტის მუშაობა, ის დაგვეთანხმება, რომ, რომელი არტისტიც არ მუშაობს, ის ვერაფერს შექმნის სცენისათვის.

...ყველგან საჭიროა შრომა, მეცადინეობა და მეტადრე სასცენო სელოვნებაში, სადაც ყოველ ნაბიჯს, ყოველ სიტყვას თავის განსაზღვრული მნიშვნელობა და განსაკუთრებული აზრი აქვს.

...ვამტიკებ, რომ ნიჭი მხოლოდ ნახევარს საგანს შეადგენს არტისტის რთული მოვალეობისაგან. მართო ერთი ნიჭი ველარ გახდის მოთამაშეს არტისტად. ყოველ საქმეს, და განსაკუთრებით სასცენო საქმეს, დიდი შესწავლა და დაკვირვება მართებს. ესე იგი, შრომა, დაუღალავი მეცადინეობა...

არტისტები არიან ხალხის მასწავლებელნი, მაშასადამე, დიდი ცოდნის პატრონიც უნდა იყვნენ¹.

...„შრომის უნარი — ტალანტია, თანაც უდიდესი ტალანტი. შრომის შედეგად იზადება შთაგონება და არა პირიქით“².

სტანისლავსკი მრავალგზის და ხაზგასმით იმეორებს სწორედ ამ სიტყვას — „შრომა“, „მუშაობა“. არც ისაა შემთხვევითი, რომ თავის ცნობილ გამოკვლევას „მსახიობის თავის თავზე მუშაობა“ უწოდა. მსახიობის შემოქმედების შესახებ მსჯელობისას მას საერთოდ არ უყვარდა ისეთი ტერმინების გამოყენება, როგორიცაა „აღმაფრენა“, „შთაგონება“ და ა. შ. ეს ყოველივე ისედაც იგულისხმება შემოქმედებაში. საზრუნავია შრომა, მუშაობა მიზანდასახული და სისტემატური, რაც, სამწუხაროდ, მუდამ თავისთავად არ იგულისხმება. ამის გამო ნაწარმოებში შეიძლება აღმოჩნდეს ბევრი რამ ზედმეტი და შემთხვევითი. ჭეშმარიტად მხატვრულ ქმნილებაში ეს დაუშვებელია.

ბრეჰტი სშირად იმეორებს: „სელოვნება უქნარებისთვის შექმნილი სამოთხე არაა“³.

მხატვრული ნაწარმოების შექმნისათვის შრომის აუცილებლობას და უდიდეს მნიშვნელობას ფსიქოლოგიაც ადასტურებს:

¹ ვ. გუნი ა, კრებული, გამომტ. „სელოვნება“, 1953, გვ. 53, 143, 175.

² Н. Горчаков, Режиссерские уроки Станиславского, изд. «Искусство», М., 1951, стр. 212.

³ Б. Брехт, О театре, изд. «Иностранная Литература», М., 1960, стр. 266.

„...მხატვრული შემოქმედების მუშაობა რთულ, ხანგრძლივ პროცესს წარმოადგენს, რომელშიც ნებისყოფა ყოველთვის მნიშვნელოვან ელემენტად შედის. არ არის სწორი, რაიმე ყურადღების ღირსი ხელოვნური ნაწარმოები ოდესმე სერიოზული, ნებელობით წარმართული მუშაობის გარეშე დამზადებულიყოს“¹.

რა თქმა უნდა, ჩანაფიქრის განხორციელებისკენ გზას ყოველი ხელოვანი თავისებურად მიიკვლევს. ამას წინათ მიხეილ ახაროვის შემოქმედებითს საღამოს გადმოცემდნენ ტელევიზიით. მსახიობს კითხეს, როგორ იწყებთ როლზე მუშაობასო. მან კითხვას კითხვითვე უპასუხა. როგორ იწყებთ აწეწილი ძაფის გამოხსნას? და თვითონვე უპასუხა, ყველა თავისებურადო. ალბათ გულისხმობდა, რომ აწეწილი ძაფის ყველა გამომხსნელს მიზანი ერთი აქვს, საჭიროა მონასო ძაფის წვერი და დაიწყო მისი გამოთავისუფლება სლართებისაგან. ეს სლართები კი მუდამ განსხვავებულია. ამის გამო წვერიც განსხვავებულად გამოიძებნება და მისი გამოთავისუფლების გზაც არასოდეს არაა ერთნაირი.

შემოქმედებითი მუშაობის საკუთარი გზების, საკუთარი „სამზარეულოს“ შესახებ თვით ხელოვანები იშვიათად მოგვითხრობენ. შესაძლოა, იმიტომ, რომ ამგვარი მუშაობის გარკვეული, დადგენილი მეთოდოლოგია არ გააჩნიათ, უფრო ინტუიციას და გაურკვეველი გზით მოვლინებულ გუნება-განწყობას მიენდობიან ხოლმე. შესაძლოა, არ აქვთ სურვილი საკუთარი მეთოდოლოგიური მიგნებები სხვას გაუზიარონ, ან, უბრალოდ, გადაცემის უნარი არ გააჩნიათ. ზოგჯერ ისიც პგონიათ, რომ რაც ნაკლებ იმუშავენ (ყოველ შემთხვევაში, სხვის დასანახავად!), მით უფრო დიდი ტალანტის პატრონად ჩაითვლები. მაგრამ არიან ისეთებიც, რომლებსაც შემოქმედებითი მუშაობის მეთოდოლოგიურ საკითხებზე საკუთარი, სრულიად ჩამოყალიბებული შეხედულება აქვთ. ასეთი იყო ვ. გუნიბ, რომელიც გასული საუკუნის 80-იან წლებში წერდა:

„...არტიტი თავდაპირველად გრძნობს მთელი პიესის სიმშვენიერეს, მერე მისი კერძო ნაწილების სინამდვილეს. ეს სიმშვენიერე და სინამდვილე არტიტის ბუნებას ნელ-ნელა იპყრობს. არ-

¹ დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია. თსუ. გამომც., თბილისი, 1940, გვ. 481.

ტისტი ჯერ ბუნდად, შემდეგ თანდათან უფრო ნათლად ხედავს მოქმედი პირების შთანაფიქრ სახეს, რომელსაც მისი ფიცის და შემოქმედებითი ფანტაზია სხეულს აძლევს, სისხლ-ხორციით ავსებს. არტისტი სანამ როლს შეასრულებს, მანამ ათასფრად წარმოდგენს თავის გონებაში. იგი შედის გარეგანაში, აწონ-დაწონვაში, დანაკლისს ავსებს და მეტს აკლებს. ერთი სიტყვით, რანდავს და აღაშათებს თავის საყვარელ საგანს, რომელიც თავის გულსა და სულში, ტვინსა და გონებაში უნდა ჩაისვას. ასეთი შრომა როლის წარმოდგენამდე წინაპარია იმ დახლართული შენობის შესავლისა, რომელიც აქტიორმა უნდა გაიაროს წარმოდგენის დროს¹.

მსატვრული ნაწარმოები შრომის გარეშე არ იქმნება. ამ მხრივ ხელოვნების დარგები ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებიან. მაგრამ რეპეტიცია მხოლოდ სცენის ხელოვანის სამუშაო პროცესს აღნიშნავს. არც მწერლის, არც ხუროთმოძღვრის, არც ფერმწერისა და არც მოქანდაკის მიმართ ეს ტერმინი არ იხმარება. ალრე ჩვენში (გ. ერისთავის დროს) რეპეტიციას „სამზადისს“ უწოდებდნენ. დაეკვირდეთ ტერმინს — ის არ წარმოადგენს ლათინური repetitio-ს ქართულ თარგმანს — სამზადისი გამეორებას არ ნიშნავს. ვფიქრობთ, ქართული ტერმინი „სამზადისი“ უფროა ასე თვით მოვლენასთან, ვიდრე ლათინური repetitio. მაგრამ ჯერ გავიხსენოთ რა შინაარსის მქონეა მოვლენა, რომელიც აღინიშნება სიტყვით „რეპეტიცია“.

რეპეტიცია როლზე და სპექტაკლზე მუშაობის ერთი მხარეა, ვინაიდან არც როლზე და არც სპექტაკლზე მუშაობა მხოლოდ რეპეტიციით არ შემოიფარგლება. გარდა რეპეტიციაზე ერთობლივი მუშაობისა, სცენის ყველა სხვა ხელოვანის მსგავსად, მსახიობი დამოუკიდებლადაც მუშაობს როლზე.

რაიმე საერთო, ყველასათვის ერთნაირად დამახასიათებელი და აუცილებელი ნიშანი როლზე მუშაობის დაწყება-დამთავრებისათვის, არ არსებობს. ზოგჯერ როლზე მუშაობა პიესის პირველი წაკითხვიდან შეიძლება დაიწყოს, როდესაც როლმა გაცნობისთანავე მოაჯადოვა მსახიობი. ასეთი, „ერთი დანახვით“ გაღვიძე-

¹ გ. გუნი ა, კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, 1953, გვ. 84—85.

პული „სიყვარულიც“ არსებობს მსახიობის შემოქმედებაში. ასე მოხდა, როდესაც სტანისლავსკიმ იბსენის ექიმ სტოკმანის როლი მიიღო. მსახიობი წერს:

„...ნაწარმოები პირველივე წაკითხვით გავიგე. პირველსავე რეპეტიციაზე დავეწყე გმირის თამაში. როგორც ჩანს, თვით ცხოვრებამ იზრუნა წინასწარ იმაზე, რომ მოსამზადებელი შემოქმედებითი სამუშაო თავისთავად შესრულებულიყო. როგორც ჩანს თავისთავად იყო დაგროვილი სულიერი მასალა, ის განცდები და მოგონებანი განცდილის შესასებ, რომლებიც ანალოგიურნი იყვნენ სტოკმანის ცხოვრებისა და მისი განცდებისა“¹ (საზი ჩვე-ნია. — ნ. უ.).

ს. ბირმანის სიტყვით, ზოგჯერ მსახიობი ერთი ნახტომით შეიძლება აღმოჩნდეს პერსონაჟის ყალიბში. მისივე თქმით, მიხეილ ჩეხოვს შეეძლო თურმე არა მარტო „შემხტარიყო“ განსასახიერებელ მსატვრულ სახეში, არამედ „შეფურენილიყო“ კიდეც².

ასე შესვდა ვერიკო ანჯაფარიძე დიუმას მარგარიტა გოტიეს სახეს.

ა. სუმბათაშვილი დიდხანს მუშაობდა როლზე. უყვარდა თქმა—მხოლოდ მაშინ ვარ კმაყოფილი, როცა როლს ურჩი ცხენივით „გაეხედნო“. „გაეხედნა“ დიდხანს გრძელდებოდა. კოლეგებმა იცოდნენ ეს და პრემიერიდან დიდი ხნის შემდეგ, ზოგჯერ ერთი-ორი წლის შემდეგ, კვლავ მიდიოდნენ მის სახილველად ამა თუ იმ როლში. ირკვეოდა, რომ მსახიობის მსატვრული სახე უფრო მეტად იყო დამუშავებული და დახვეწილი³.

შესაძლოა, პირიქით, თავიდან რომ არ მოგწონდა, იმ როლმა გაგიტაცოს შემდგომ, რადგან მასთან სიახლოვე და ღირსებები გვიან შეიგრძენი.

შეიძლება როლზე მუშაობა პრემიერისთვის უკვე დამთავრებული იყოს და სახეც პირველსავე წარმოდგენაზე დაიბადოს. შეიძლება მსახიობის მსატვრული სახის ჩამოყალიბება-დასრულებას წლები დასჭირდეს.

¹ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, «Академия», Л—М., 1931, стр. 425.

² С. Бирман, Путь актрисы, ВТО, М., 1959, стр. 82—83.

³ Т. Щепкина-Куперник, Из воспоминаний, ВТО, 1959, стр. 99.

თავი I

მსახიობის შემოქმედება ლიტერატურულ სახეში გარდასახეა. ყოველი როლისათვის მან უნდა შეარჩიოს და წინ წამოსწიოს საკუთარ პიროვნებაში ის თვისებები, რომლებიც კონკრეტული ლიტერატურული პერსონაჟისთვისაა შესატყვისად მისწეული. ამის გამო სცენური სახე მსახიობის პიროვნებითაა შედამ დაღმსმული.

ბ. შ ა მ გ უ ლ ი ძ ე

ქუონდიდელი. ლ. გოთუას „დავით აღმაშენებელი“. 1946

ხარბონი. პ. კაკაბაძის „იკოლმეურნის ქორწინება“. 1948

ოქევიოს კეისარი. უ. შექსპირის „ანტონიოს და კლეოპატრა“. 1951





ს. ზ ა ბ რ ი ა ძ ე

ფირსმანი. გ. ნახუცრიშვილის
„ფირსმანი“, 1956

დევი. გ. ნახუცრიშვილის „უინ-
კრაქა“, 1963

კრეონტი. უ. ანუის „ანტიკა-
ნე“, 1968

თინიბეგი. მ. მრეველიშვილის
„ზევეი“, 1956







მ. თ ბ ი ლ ე ზ ი

კეკელა ხუბლიაშვილი. ქ. ბახუტაშვილის „ძველ სასამართლოში“. 1969

ტასიკო. ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“. 1951

კნეინა ჩიტუნია. შ. ღალიანის „გუმინდელი“. 1968

მ. შანჭავაძე

გვადი ბიგვა, ლ. ქიანელის
„გვადი ბიგვა“, 1967

ლოპესი, ჯ. ფლეტერის „ესპა-
ნელი მღვდელი“, 1954

პეშეი, ი. ფურიის „ადამიანე-
ბო, იუდეით უზიზღად!“, 1951





გ. ვეგეშკორი

ლონ სეზარ დე ბაზანი, ლიუპა-
ნუას და დენერის „ლონ სეზარ
დე ბაზანი“, 1953

ტიგრან გულოიანი, ნ. დუმბა-
ძის „საბრალდებო დასკვნა“,
კენა“, 1973

მგელი. გ. ნახუტრიშვილის
„ქინკრაქა“, 1963





რ. ჩხიკვაძე

ჯოჯოა. ა. ცაგარლის „ხანუმა“.
1968

თედო. მ. ელიოზიშვილის „პე-
ბერი მესურნევი“. 1968
უკარუვარე. პ. კაკაბაძის „უკარ-
უვარე“. 1974





მ. მალალაშვილი

ჯონ პროტორი, „ხეილემის
პროტესტი“, 1965

ხეთისო. ვაჟა-ფშაველას „მოქ-
ვეთილი“, 1956

იაზონი. ევრიპიდეს „მედეა“,
1962



მ. ჩახავაძე

ლოლა შატისშვილი, „როცა ასეთი
სიუვარულია“, 1960





გ. სალარაძე — მილან სტიბორი, რ. ჩხიკვაძე — პეტრი პეტრუსოვი.

კ. საკანდელიძე — ტოშევი,
„როცა ასეთი სიუჟერულია“.
1959





თავი II

მს. რელი ნაწარმოები ხელოვნის
მეო. წესული სინამდვილეს მასში
მთა. როგორც რომელიმე შემოქმედს
უაჩ. იდეის მისაწოდებლად თავი
უაჩ. არაბის სთავაზოს შეუერთებს.
სას. პირობის ვარჯიშ არ არსებობს
მსა. ლი სიმართლეს.

გ. გვამეკორი — პლატონ სამა-
ნიშვილი, რ. ჩხიკვაძე — კირა-
ლე მიმინოშვილი. გ. გვამეკო-
რი — პლატონ სამანიშვილი,
ა. მახარაძე — ივანე გვერდუა-
ნიძე, დ. კლდიაშვილის „სამა-
ნიშვილის დედინაცვალი“, 1969





ვ. ანჯაფარიძე — იედიოი. კ. გუგუშვილის „ურბელ აკოსტა“. 1929

რ. ჩხიკვაძე — თედო. კ. საკანდელიძე — გუგუშვილ. ბ. ჯაფარიძე — სოსა. მ. ელიოზიშვილის „გეგერი მუხრანეში“. 1963

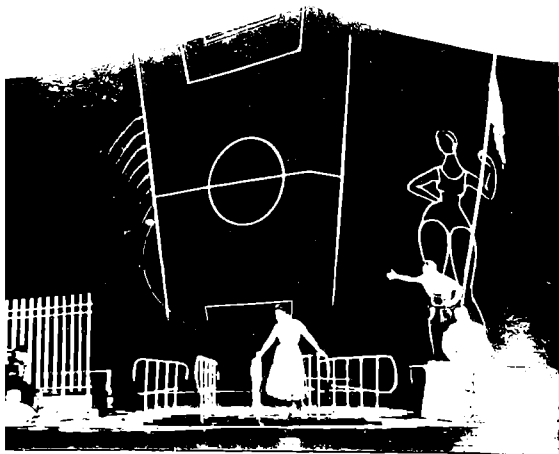




ქ. გოძიაშვილი — ლუარსაბ
თათქარიძე, ი. კავჭავაძის
ცია აღმზინი?!“ 1970

რ. ჩხიკვაძე — ქოსა მრჩველი.
ნ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“.
1963



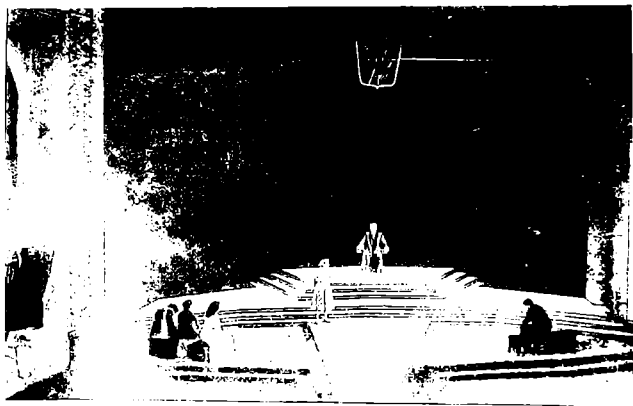


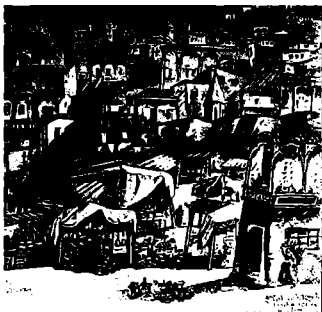
კ. ბუჩიძის „ამბავი სოფლისა“. მხატვარი ო. დ. შვილი, 1958

ივ. ტურგენევის „ერაკლე სოფლად“. მხატვარი ა. ს. შაძე, 1951

„როცა ასეთი სიყვარულია“. მხატვარი დ. თავაძე, 1950
სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“. მხატვარი ნ. ივანოვი, 1965



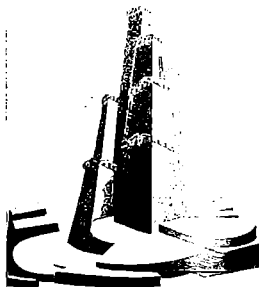




ა. ცაგარლის „შუის დაბნელება
საქართველოში“. მხატვარი
ე. ახვლედიანი, 1932

შ. დადიანის „თეთნულდი“,
მხატვარი ი. გამრეკელი, 1933

ფლეტერის „ესპანელი
მღვდელი“. მხატვარი დ. თაგა-
ძე, 1934



ზოგ შემთხვევაში როლის დაძლევა, შედარებით, ადვილია. ეს მრავალ პირობაზეა დამოკიდებული. ერთი ასეთი პირობაა მწერლის ინდივიდუალობის მსახიობის ინდივიდუალობასთან შინაგანი სიასლოვე. ლეონიდოვი ამბობს, ეგორ ბულიჩოვის (გორკის ამავე სახელწოდების პიესიდან) როლის ტექსტი სრულიად შემუშნველად ავითვისე, აფინოგენოვის ენა კი პუბლიცისტურია, აბსტრაქტული, არ არის მსუყე და გამჭვირვალე, რომელიც მომსიბედელია მსახიობისთვისო¹.

ასე რომ, მსახიობის როლზე მუშაობა არავითარ მტკიცე რეალში არაა მოქცეული. არავინ იცის სახელდობრ როლის, რომელ რეპეტიციაზე (ან სადმე სხვაგან, სხვა დროს) ჩაისახება მსახიობის მხატვრული სახე. ეს საიდუმლოა და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში განუმეორებელია ერთი მსახიობისთვისაც კი.

განსხვავებულია „სიგნალები“ და „ანკესებიც“. ზოგისთვის და ზოგჯერ პირველი „ანკესი“ მომავალი გმირის გარეგნობაა, რომელიმე ფრაზა ან საქციელი. ერთი მსახიობიც კი ყოველთვის ერთი გზით არ უახლოვდება გმირის სახეს. თუნდაც იმიტომ, რომ ეს სახეებია განსხვავებული. გარდა ამისა, თვით მსახიობიც ხომ იცვლება დროთა მანძილზე — რაღაცას იძენს, რაღაცას კარგავს, უარყოფს, ყველაფერს აქვს მნიშვნელობა — ავტორს, ჟანრს, მსახიობის ასაკს, გამოცდილებას, ადრე განსახიერებულ როლებს, დღევანდელ შემოქმედებითს ავტორიტეტს, წარმატება-წარუმატებლობას და ა. შ. ამ და კიდევ მრავალი სხვა პირობის შესამება რეალური კომპლექსია. წინასწარ არავის შეუძლია იცოდეს, როგორ მოემართება მსახიობის ურთულესი „ინსტრუმენტი“ ასალი ადამიანის სცენაზე გასაცოცხლებლად. თვით პრემიერაც კი — თეატრის მხატვრული ნაწარმოების მაყურებლისთვის გადაცემის დღე — არ ითვლება მსახიობის მიერ ნაწარმოებზე მუშაობის დასრულების დღედ, როგორც ესაა მწერლობაში, სახვით ხელოვნებაში, ყურთმომძვრებაში, კინოხელოვნებაში.

მხატვრულ ნაწარმოებზე მუშაობა, ფართო მნიშვნელობით, სელოვანის ყურადღების ამ ნაწარმოებზე გადართვას ნიშნავს. ამი-

¹ Л. Леонидов, Воспоминания, статьи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 158.

ტომ შეიძლება მათ მოგონებებში ამგვარი სტრიქონებიც ამოვიკითხოთ:

...ჩვიდმეტ-თვრამეტი წლისა ვიყავი... პირველად რომ დავიწყე ბეთოვენის ურთულესი სონატის (op. 106. B-dur, Hammerklavier) ფუგასთან ერთად შესწავლა. დავიწყე ძალიან გულმოდგინედ. თუ არ ვუკრავდი, გამუდმებით ვფიქრობდი მასზე — სეირნობის დროს, მდინარეში ბანაობის დროს, სადილობის დროს... ძილის წინ „სონატას“ სკამის ზურგს მივაყუდებდი, გვერდით სანთელს მივუდგამდი (იმ დროს მანუილოვკაში ელექტრონი არ იყო) და ვკითხულობდი მანამ, ვიდრე დამეძინებოდა. ძილშიც „სონატა“ მესიზმრებოდა. ზოგჯერ სიზმარში უეცრად ფუგაში „გავეჩხირებოდი“ და აღარ ვიცოდი, რა გამეკეთებინა. ეს იმდენად მაწუხებდა, რომ მელვიძებოდა, ისევე ვანთებდი სანთელს, ისევე ვიღებდი ნოტებს და ვკითხულობდი ფუგას იმ ადგილს, სადაც „გავეჩხირე“. შემდეგ ისევე ვიძინებდი. ასე მოხდა არაერთხელ. ამგვარი „მუშაობის“ შედეგად სონატა ექვს დღეში შევისწავლე ზეპირად. ბეთოვენის ამ ნაწარმოებისთვის ეს მინიმალური ვადაა¹.

სმელიოვის შესასებ გვიამბობენ, რომ ერთ-ერთ როლზე მუშაობის დროს (კნიაზი კ..., დოსტოვესკის „ბიძიას სიზმარი“), ყოველ დილას ფრანგული ენის გაკვეთილებს იღებდა. დაბეჯითებით ეუფლებოდა არა მარტო ფრაზის წარმოთქმას, არამედ საერთოდ ენას, რადგან მისი გმირი ფრანგულს თავისუფლად ფლობდა².

იგივე სმელიოვი, ივანე მრისხანეს როლზე მუშაობის დროს, სპექტაკლის დამდგმელ ა. პოპოვთან ერთად მიდიოდა ხოლმე სოფელ კოლომენსკოეში. ადიოდა ტაძრის აივანზე, ჯდებოდა ქვის სავარძელში, სადაც, გადმოცემით, ივანე მრისხანე იჯდა ხოლმე და დიდხანს, დიდხანს გასცქეროდა ზარეჩიეს...

მიდიოდნენ ტროიცე-სერგიევის ლავრაშიც. იქ სამარეკლოზე ადიოდა და თოკებს „ეზომებოდა“, თუმცა არ რეკდა. ტაძარში დიდხანს იდგა ხატების წინ და ჩურჩულებდა ლოცვებს ა. ტოლსტოის პიესიდან. როგორც ა. პოპოვი ამბობს, ყველა ამ „სინჯებში“ მსახიობს ეცვლებოდა სახე, განსაკუთრებით თვალები, გამო-

¹ Г. Нейгауз, Об искусстве фортепьянной игры, Гос. Муз. Издат. М., 1961, стр. 246.

² М. Кнебель, Вся жизнь, ВТО, 1967, стр. 227.

ხედვა. ამ წუთებში ის ხმელიოვი იყო, მაგრამ, ამავე დროს, არც იყო¹.

ცნობილი რეჟისორი ა. ტაიროვი წერს:

„...შემოქმედებითი განწყობილება შედეგია შემოქმედებითი ნებელობისა, რომელიც უსათუოდ მიმართულია გარკვეულ (ერთ ან რამდენიმე) ობიექტისაკენ (იდეა, ამოცანა, მიზანი):

შემოქმედებითი განწყობილება — ეს არის ხელოვანის ფსიქოფიზიკური არსების მთლიანი მობილიზაცია. ის შეიძლება გაგრძელდეს ერთი საათი (შედეგი — ეპიგრამა, სონეტი და სხვა), შესაძლოა — წლები (შედეგი — „ევგენი ონეგინი“, „მადამ ბოვარი“).

მთელი ამ წლების მანძილზე თქვენ ცხოვრობთ ჩვეულებრივად, შესაძლოა, თავს გადაგხდეთ რაიმე მნიშვნელოვანი, სულის შემძრელი. შესაძლოა, შეგიყვარდეთ ვინმე, ან ღალატის სიმწარე განიცადოთ, თანაც სრული ძალით, და მაინც, სადღაც, ქვეცნობიერებაში, გამუდმებით, ხან შენილბულად, უკან დახევით, ხან კი მთელი ძალით წინ წამოსული, გადუხრელად აკეთებს თავის საქმეს თქვენი შემოქმედებითი განწყობილება: ამჩნევს იმას, რაც საჭიროა, ინახავს მას მეხსიერებაში, თხზავს, აფიქსირებს და გადაამუშავებს მასალას...

აი ასლა, მე ერთდროულად დაკავებული ვარ წიგნებით: „მადამ ბოვარი“, „ოქრო“ და „ბაჯალლო“, და რასაც არ უნდა ვაკეთებდე, როგორ კონსილიუმებსაც არ უნდა იწვევდნენ ჩემი ავადმყოფობის გამო, როგორც არ უნდა თვალთმაქცობდნენ ადამიანები, როგორი უსინდისობაც არ უნდა იკადრონ მათ, სულ ერთია, ჩემში ისახება და მწიფდება ესა თუ ის კომპოზიცია, დეტალი, ეესტი, აზრი, სტრიქონი. აი, ეს არის შემოქმედებითი განწყობილება“².

რადგან მსახიობი მუდამ მხოლოდ ერთი ადამიანის მხატვრულ სახეს ქმნის, მისი ფიქრიც ერთი პიროვნების სცენური სიცოცხლის შექმნას დასტრიალებს. ეს ადამიანი, შესაძლოა, მისი დროისა და ეროვნების იყოს, ამიტომ ნაცნობი და ახლობელი.

¹ А. Попов, Воспоминания и размышления о театре, ВТО, 1963, стр. 272.

² А. Таиров, О театре, ВТО, М., 1970, стр. 474.

შესაძლოა, სულ სხვა დროისა და ეროვნების, მაშასადამე, უცნობი და შორეული. ყველა შემთხვევაში პიესის გმირი თავისი დროის შესატყვისი თავისებური სულიერი სტრუქტურის მქონეა. გარემოს, მოვლენებსა და ფაქტებს თავისი თვალთ უყურებს. მსახიობური ნიჭიერება ვარაუდობს საგანგებო უნარს, რომლის წყალობითაც, საჭიროების ჟამს, მას შეუძლია თავისი ფსიქიკა გარკვეული დროისა და ხასიათის ფსიქიკის „ტალღაზე“ გადართოს. შეუძლია გმირის თვალთ შეხედოს სინამდვილეს, მისებური კავშირები დაამყაროს ადამიანებთან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სამყაროდან მომდინარე ყველა სიგნალს მსახიობი გმირის პიროვნებისთვის ბუნებრივი ქცევით უპასუხებს.

პეტრონაჟის ყველა განცდა, სურვილი და ამოცანა მისი ცხოვრების სინამდვილიდან მომდინარე „სიგნალებითაა“ გამოწვეული. ესაა ის ვითარებანი, რომელთა გარეშეც არც ერთი დროის ადამიანის წარმოდგენა არ შეიძლება. ადამიანს ვერ მოწყვეტ კონკრეტულ სინამდვილეს და მასთან კავშირს, ამიტომაც როლზე მუშაობის პროცესში მსახიობის მიერ უთუოდ გაცნობიერებულია და დადგენილი ის ვითარებები, რომლებიც განაპირობებენ პეტრონაჟის ქცევის თავისებურებას მისი არსებობის ყოველ მომენტში.

ვითარება (სტანისლავსკის ტერმინოლოგიით „მოცემული ანუ შემოთავაზებული“ ვითარება, რადგან ის უკვე შეთხზა დრამატურგმა და ამ თვალსაზრისით, მართლაც, შესთავაზა მსახიობს) შეიძლება ადამიანისგან დამოუკიდებლად შეიქმნას (ომი, სტიქიური უბედურება, ლატარიით მოგება), შეიძლება ვითარება ადამიანმა შექმნას (ვიღაც ამხილოს, გამოტყდეს ჩადენილ ბოროტ-მოქმედებაში, აიძულოს მეორე ადამიანი ჩაიდინოს რაღაც და ა. შ.).

ვითარება შეიძლება იყოს აშკარა და ყველასათვის ერთნაირად თვალსაჩინო. შესაძლოა, ის იყოს ერთი სიტყვა ან უსიტყვო საქციელი, რომელიც მოვლენად იქცევა, რადგანაც შეცვლის გმირთა ცხოვრების დინებას.

ამგვარი მოვლენების დადგენა ეპოქის, ავტორის და პიესის საფუძვლიანი შესწავლის შედეგია. სხვაგვარად რეპლიკებს უკან მიმალული არსებითის მიკვლევა და ამოხსნა არ ხერხდება. არც ამოხსნილის სახიერი გამოვლინება სცენურ ქცევაში. მსახიობის

როლზე მუშაობა კი სწორედ ამასი მდგომარეობს და არა როლის სიტყვების დაზეპირებაში.

სწორედ გამოთქვამენ გაკვირვებას იმის გამო, თუ როგორ იზეპირებს მსახიობი როლის ზოგჯერ მართლაც უზარმაზარ ტექსტს (ჰამლეტი, ლირი, სტოკმანი). ის კი საერთოდ არ იზეპირებს. ის ეძებს „მექანიზმს“, რომელმაც მის გმირს სწორედ ეს სიტყვა ათქმევინა. ის ადგენს ამა თუ იმ ვითარებას, რომელიც მისი გმირის ქცევებს წარმართავს. ამ დროს როლის ტექსტი თავისთავად, ძალდაუტანებლად ჩაიბეჭდება ხოლმე მსახიობის მეხსიერებაში. ასეთია როლის ტექსტის დასსომების ყველაზე ბუნებრივი გზა. ამიტომ ამბობდა სტანისლავსკი:

„...მე მივყვები არა ყვავილებს. არამედ ფესვებს... როლზე მუშაობის დროს, პირველ ყოვლისა, ამ როლის ფესვებს უნდა ეძებო: ჩემი თეორია ასეა ასეთია — წავართვა როლს ტექსტი და დავიწყო ქმედებით“¹.

როლზე მუშაობის პროცესი ერთდროულად ანალიტიკურიცაა, გონებისმიერი და ინტუიციურიც, გრძნობისმიერი, სხვა საკითხია, ყოველ ცალკეულ ეტაპზე მათგან რომელი სჭარბობს, ან ანა თუ იმ მსახიობისთვის რომელი გზაა უფრო დამახასიათებელი.

რეპეტიცია ან ძიებაა, ან მოპოვებულის შემოწმება და დადგენილობა. მაგრამ იმისთვის, რომ რაღაც მოსინჯო ან შეამოწმო, ეს რაღაც რეპეტიციამდე უნდა გქონდეს მოფიქრებული. თუ მსახიობს რეპეტიციამდე არ უმუშავია — არ უფიქრია, არ უწვავია, რეპეტიცია შემოქმედება არ იქნება. იმიტომ, რომ ძიება მიზანდასახული პროცესია, მამასადამე, სრულიად გაუცნობიერებელი არ შეიძლება იყოს.

ზოგჯერ რეპეტიციაზე მსახიობი განცვიფრებს სახიერ საშუალებათა სიმდიდრით და სიუხვით. რა თქმა უნდა, პირველ ყოვლისა, ეს ნიჭის წყალობაა. ნიჭი დაკვირვების, შთაბეჭდილების მიღებისა და მისი დასსომების უნარსაც გულისხმობს. ნიჭიერი ადამიანის სიცოცხლის ყოველი წუთი ამა თუ იმ შთაბეჭდილების მიღებაა. საკუთარი თვალთ ნანახი, სხვისი მონათხრობი, წაკი-

¹ Н. Горчаков, Режиссерские уроки Станиславского, изд. «Искусство», М., 1951, стр. 551.

თხული, მოსმენილი და ა. შ. ხელოვანის ცნობიერებაში ინახება, თავისებურად „ილექება“. საჭიროების ჟამს ეს „ნალექი“ ამოტივტივდება რეპეტიციასზე. ასეთი მუშაობა წარმოსახვის ტრენაჟია.

მეიერხოლდი მოუწოდებდა სცენის ხელოვანებს წარმოსახვის ტრენაჟიისაკენ, პირველ ყოვლისა, წიგნის კითხვის დროს. ამისათვის საჭიროა წაკითხული ცოცხლად წარმოისახოს. ამ მხრივ, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მეიერხოლდი სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებთა დაკვირვება-შესწავლას ანიჭებდა, რადგანაც ამგვარ ნაწარმოებს საინტერესო კომპოზიცია აქვს, თემის ორიგინალური რიტმული გადაწყვეტა. ვინ იცის, როდის გამოადგება ეს ყველაფერი მსახიობს.

მეიერხოლდი ამბობდა:

„...ნურასოდეს ნუ გამოტოვებთ შესაძლებლობას დააკვირდეთ სურათს ან რეპროდუქციას: საგამოფენო დარბაზში, სამკითხველოში, სტუმრად მეგობართან. ისწავლეთ საუბრის დროს ალბომის გადაფურცლა. რაც უფრო მეტ სურათს და რეპროდუქციას ნახავთ, მით უფრო გარკვევით და თავისუფლად გამოავლენთ თქვენს ფანტაზიის უნარს“¹.

რადგან სცენის ხელოვანთა შემოქმედების ნიმუში — სპექტაკლი კოლექტიური ნაწარმოებია, მისი შექმნის პროცესიც კოლექტიურია. კოლექტივის წევრები, რა თქმა უნდა, განსხვავებიან ერთმანეთისაგან როგორც პიროვნული თვისებებით, ისე შემოქმედებითი უნარიანობით, როლისადმი მიდგომით, ასაკით, გამოცდილებით და ა. შ. ბევრს აპირობებს ის ამოუხსნელი შემთხვევითობაც, რომლის წყალობით ე. წ. „შენი“ როლი შეიძლება ახლა არ გამოგივიდეს, „არა შენი“ კი მოულოდნელად გამარჯვებით დაგვირგვინდეს. ხელოვნებაში ხშირია ამგვარი შემთხვევითობა. ალბათ ამიტომ სრულყოფილი სპექტაკლის შექმნა, გარდა იშვიათი გამონაკლისისა, რეპეტიციათა (ერთობლივი მუშაობის) დიდ რაოდენობას მოითხოვს.

რეპეტიციათა რაოდენობა მხოლოდ მაშინაა სარგებლობის მომგანი, როდესაც მსახიობი ან საკუთარი მიგნებით, ან პარტნი-

1 Л. Варпаховский, Утерянные альбомы, Журн. «Театр», 1972, № 1, стр. 88.

ორის, რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის და ქორეოგრაფის დახმარებით რასმე მოიძიებს. კოლექტიურ შემოქმედებაში ურთიერთგამდირება ბუნებრივია და კანონზომიერი. თუ რეპეტიცია ძიებაა და არა მხოლოდ მოპოვებულ-ნაპარსხევის გამეორება, მაშინ ის, როგორც წესი, მომდევნო რეპეტიციის მაღალ ხარისხსაც აპირობებს.

ასე იკვლევს ახალი მხატვრული სახისაკენ მიმავალ გზას მსახიობი. რეპეტიციებზე ყალიბდება მომავალი გმირის თვისებები, ამ თვისებათა ინდივიდუალური შენაერთი, ქცევათა ლოგიკური ჯაჭვი, ინტონაციური პარტიტურა, პლასტიკა, ნიუანსები. შესაძლოა, მწვერვალზე ასვლაც აქ მოხდეს. ჩვენ, მაყურებლები, სცენაზე ვსედავთ მსახიობს, მწვერვალზე უკვე ასულს. რეპეტიციები კი მხატვრული სიმაღლისკენ მიმავალი ძნელი გზაა — სრებით, ნარ-ეკლით მოფენილი, წვიმა-ავდარში გასაქალავი.

პრემიერისთვის მსახიობს უკვე უნდა ჰქონდეს გამომუშავებული ღოვლენებისა და ადამიანებისადმი ის დამოკიდებულება, რომელიც მან პიესაში ამოიკითხა. ამ დროისთვის მას უკვე დაძლეული აქვს გმირის ცხოვრების ყველა რკალი, მოსინჯული და უკუგდებული მრავალი ხერხი და საშუალება. გამარჯვებით დამთავრებული ექსპერიმენტის მსგავსად, სცენაზე გამოტანილ მხატვრულ სახესაც წინ უძღვის არაერთი უშედეგო ან ნაწილობრივ შედეგიანი ცდა. პრემიერისთვის ყველა ეს ცდა მსახიობის უხილავ ლაბორატორიაში რჩება. თუ მსახიობი ოსტატია, მაყურებელი მას ვერ შენიშნავს ადრინდელ „შაეებს“, ინტონაციური ან პლასტიკური დეტალის დამუშავებაზე დახარჯულ დროსა და ენერგიას, თუმცა მის ნაწარმოებში არაფერი შემთხვევითი, დაუხვეწელი ან დაუმუშავებელი არ იქნება. ამიტომაც ასე საინტერესო რეპეტიცია. მასზე დასწრება საშუალებას გაძლევს დააკვირდე ხელოვანის ძიების პროცესს, მოულოდნელ, ზოგჯერ გასაოცარ მიგნებებს, მომავალი ნაწარმოების მომწიფებას. თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ მსახიობი ქვაზე ან მარმარილოზე, ქაღალდზე ან ტილოზე კი არა — საკუთარ არსებაზე მუშაობს, საკუთარ თვისებათა გადამუშავებას აწარმოებს, ნათელი გახდება, რა ძნელია ამგვარი შრომა. ამავე დროს, სწორედ ამიტომ, ძალზე საინტერესო.

ზოგჯერ მსახიობი რეპეტიციაზე უფრო საინტერესოა, ვიდრე წარმოდგენაზე. ისევე, როგორც ზოგჯერ მსატვარი კარგად დაიწყებს ნაწარმოებს და ასევე კარგად ვერ ამთავრებს.

„...ზოგიერთი როლი, მაგალითად, კაენი, ლეონიდოვის მგს-რულებით, უდიდეს შთაბეჭდილებას ასდენდა ჩემზე. არ წმინდია დაევიწყო ერთი ინტიმური რეპეტიცია, რომელმაც განაოგნა. ეს მოხდა მუშაობის პირველ სტადიაზე, როდესაც პიესაზე ნუშაობა დამთავრებული იყო, ოღონდ არა სცენურ, არამედ თანხის გარემოში“¹ (ხაზი ჩენია. — ნ. უ.).

ა. ტაიროვი ამბობს:

„...მუშაობის პროცესში არის სოლმე ისეთი შედგენილებები რეპეტიციები, რომლებსაც შემდგომში ვერც ერთი სპექტაკლი ვერ შეედრება“².

როგორც არ უნდა იყოს, მსახიობის ახალი მსატვრული მასის შექმნის პროცესი მუდამ საინტერესოა, ბუნებრივია, ამის საუკეთესო მოწმენი არიან ისინი, ვინც სპექტაკლის მომზადების მთელ პროცესს ესწრება. ერთი ასეთი შემთხვევა — ი. მოსკოვინის მუშაობა თომა ოპისკინის როლზე (თ. დოსტოვესკის ამავე სახელწოდების ნაწარმოებიდან) — რეჟისორმა ა. პოპოვმა აგვიწერა:

„...მე მქონდა შესაძლებლობა თვალი მედევნებინა თომა ოპისკინის სცენური სახის ჩასახვისა და ფორმირების მთელი პერიოდისათვის. მსახიობის უბრალო, თავაზიანი გამონეგეველების მქონე სახეზე, რეპეტიციიდან რეპეტიციამდე, თანდათან უფულობა და გონების სიჩქუნე იხატებოდა. ეს თვისებები გამოიკვეთა მას შემდეგ, რაც მსახიობმა ოპისკინისეულ გამოხედვას და ტუნეების უჩვეულო წყობას მიაგნო — ეს იყო გომბეშოს თვალში და გომბეშოს პირი.

წარმატებით მიმდინარე რეპეტიციებზე მეჩვენებოდა, რომ თომას ცივი და სველი ხელები უნდა ჰქონოდა. და, მართლაც, ერთ რეპეტიციაზე დავინახე ის ხელსასოცი, რომელსაც შემდგომში თომა-მოსკოვინი არ განშორებია.

¹ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, Академия, 1931, стр. 662.

² А. Таиров, О Театре, ВТО, 1970, стр. 190.

რუსი ტარტიუფის სახე მხატვრულ სრულყოფას უახლოვდებოდა, მაგრამ იყო ისეთი რეპეტიციებიც, როდესაც გარდასახვა არ ხერხდებოდა. ასეთ რეპეტიციებზე გმირის მხერა მოსკვინისა იყო, არა თომასი, არც დოსტოვესკის სიტყვა ზდებოდა მოსკვინისეული. ერთი სიტყვით, მსახიობის შემოქმედებითი სახეცელილების საიდუმლო საღლაც ქრებოდა.

სამაგიეროდ, როდესაც შემოქმედებითი ტანჯვა-წამება სირთულეთა დაძლევის სიხარულით იცვლებოდა, გულწრფელად მეტრალეობდა თეატრის მაყურებელი, რომელიც ვერასოდეს ვერ იხილავს მსახიობის მიერ მხატვრული სახის წვდომის სასწაულებრივ პროცესს¹.

მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესი უდიდეს ინტერესს იწვევს საერთოდ. ზშირად ეკითხებიან ზოლმე სელოვანს, როგორ მიაგენით ამ თემას, როგორ ღაგებადათ ამგვარი აზრი ან მეტყველი საშუალება და სხვა. შეკითხვა იმის მაუწყებელია, რომ ნაწარმოების აღმქმელს არ ყოფნის მზა ნაწარმოებისგან მიღებული სიამოვნება, მას ამგვარი ნაწარმოების შექმნის პროცესის საიდუმლოც აინტერესებს. მით უმეტეს მკვლევარს. ამ საკითხით ყველა სახის შემოქმედების მკვლევარია დაინტერესებული. გრ. კიკნაძესთან ვკითხულობთ:

„...ძვირღას მასალას წარმოადგენს ის „შავები“, რომლებიც წინ უსწრებდა საბოლოო სახით ამა თუ იმ თხზულების ჩამოყალიბებას. მათზე დაკვირვება მოგვცემდა იმის შესაძლებლობას, რომ უფრო თვალნათლივ დაგვენახა წერითი პროცესის მიმდინარეობის თავისებურება. საერთოდ, ყოველ ეჭვს გარეშეა ამ მასალის დიდი მნიშვნელობა შემოქმედებითი პროცესის გათვალისწინებისათვის... მაგრამ, სამწუხაროდ, მომეტებულ შემთხვევაში ჩვენ მოკლებული ვართ იმის შესაძლებლობას, რომ დაწვრილებით გავეცნოთ ამის მასალას და კვალდაკვალ გავითვალისწინოთ შემოქმედებითი პროცესი, რადგან მწერლები არ ინახავენ ამ „შავებს“ (უფრო თავდაპირველადს). მეტიც, მრავალი მათგანი ვაუტრბის იმ მასალის ჩვენებას, რომელიც კონკრეტულად გამოხატავს მათი სიტყვიერი შემოქმედების პროცესს...

¹ А. Попов, Воспоминания и размышления о театре, ВТО, 1963, стр. 74—75.

ჩვენ არ მოგვეპოვება პირდაპირი ცნობა, თუ როგორი იყო ნ. ბარათაშვილის წერის პროცესი, ე. ი. ცნობა იმ გზის შესახებ, რომელიც მისმა ნაწარმოებებმა გაიარეს, ვიდრე თავიანთ საბოლოო სახეს მიიღებდნენ. ამ მხრივ არავითარ მითითებას არ შეიძლება არც ნ. ბარათაშვილის პირადი წერილები, და არც მის თანამედროვე ნაცნობ-მეგობართა მოგონებები... საერთოდ... ამოცანა იმის გარკვევა, თუ როგორ მიმდინარეობდა ჭიდილი პოეტსა და სიტყვას შორის, ვიდრე ხელოვანი გაიმარჯვებდა, ე. ი. თავის აზრისთვის ადეკვატურად შესაბამის სიტყვიერ ფორმას მოიპოვებდა¹.

რეპეტიციაზე მსახიობის მუშაობა იმითაც განსხვავდება სხვა ხელოვანის (მწერლის, მხატვრის, კომპოზიტორის) შრომისაგან, რომ მსახიობს არ შეუძლია თავისი ნება-სურვილით დაიწყოს და დაამთავროს მუშაობა. რეპეტიციის დაწყების და დასრულების დრო ყველა მონაწილესათვის ერთნაირადაა განსაზღვრული. კოლექტიური შრომა მოითხოვს საკუთარი სურვილების საერთო აუცილებლობისათვის დამორჩილებას.

რადგან წარმოსახვა და მისი განხორციელება ერთი არ არის, შეიძლება მხატვარმა რამდენჯერმე წაშალოს დასატული, მწერალმა დაწვას ხელნაწერი, კომპოზიტორმა პარტიტურა და ა. შ. ასეთსავე მდგომარეობაშია მსახიობი წარმოსახული გმირის განხორციელების დროს. ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ მას არ შეუძლია უვარგისის არც დახვევა, არც დაწვა. ის კოლექტიური შემოქმედების მონაწილეა და სცენაზე უნდა გამოვიდეს მაშინაც, როდესაც როლი არ გამოუვიდა. ასეთია კოლექტიური ხელოვნების ზნეობრივი კანონი, სათეატრო ეთიკა.

პერსონაჟთა შორის არსებული კავშირები რეპეტიციაზე უნდა მოიძებნოს, დადგინდეს და განხორციელდეს. ეს არაა ადვილი, რეპეტიციის წარმოებასაც ცოდნა სჭირდება. რეპეტიციის მაღალ დონეზე ჩატარებას შეუძლია ოსტატს, რომელმაც იცის, რას ნიშნავს როლზე მუშაობა — დაწერილი მხატვრული სახის სცენაზე განსხეულება. როლის სიტყვების წარმოთქმა არაა ძნელი, ძნელია

¹ გრ. კიკნაძე. მეტყველების სტილის საკითხები, სახელმწ. უნივერსიტეტის გამომც., 1957, გვ. 41.

სწორედ ისე იფიქრო, შენი გმირი რომ ფიქრობს — შინაგანი, „უხმო მეტყველება“ ყველაზე ძნელი. ასეც წერს ს. ბირმანი:

„...როლის სიტყვების მეტ-ნაკლებად ბუნებრივი წარმოთქმა არაა ძნელი... მაგრამ როგორ გინდა უბრძანო გონებას მოგაწოდოს სწორედ ის ფიქრები, რომელიც ბუნებრივია გმირისათვის¹.

როგორც ესედავთ, ლაპარაკია არა სიტყვებზე, არამედ შინაგან მოვლენებზე, სადაც მსახიობმა თქმული სიტყვის ფესვი უნდა ეძიოს, ამისათვის ინტენსიურად უნდა ამუშავდეს ფანტაზია, წარმოსახვის უნარი. მათი მეშვეობით ის მოახერხებს საკუთარ პიროვნებაში ჩაქსოვილ ძალთა მობილიზაციას ამ კონკრეტული სახისათვის.

ახალი მხატვრული ნაწარმოების შექმნის სურვილით შეპყრობილი მსახიობი სინამდვილეს გარკვეული კუთხით აღიქვამს. ეძებს მასალას კონკრეტული სახისათვის. მასალის მოპოვება შეუძლია ყველგან — მეგობართან საუბარში, ისტორიულ გამოკვლევაში, შემთხვევით ყურმოკრულში, საქალაქო ტრანსპორტით მგზავრობის დროს, მუსიკალურ ან ფერწერულ ნაწარმოებში და ა. შ. არავინ იცის, სად და როდის მიაგნებს იგი შემოქმედებითი ბიძგის მიმცემ მასალას. შეიძლება ეს მოხდეს სუფრასთან, სიზმარში², ქუჩაში, საწოლში ძილის წინ³. როლზე მუშაობა ხომ შემოქმედებითი პროცესია, ახლის შექმნის პროცესი. არა მხოლოდ დაგროვება ფაქტებისა და შთაბეჭდილებებისა, არამედ უკვე დაგროვილის მსახიობის პიროვნების პრიზმაში გატარება, მისი გონებით და გრძნობებით გადახარშვა. ერთი სიტყვით, სულიერი, ზოგჯერ კი დიდი ფიზიკური ენერგიის ხარჯვაც.

ამგვარი შრომა მაშინაა შედეგიანი, როდესაც მიზანი ნათელია, როდესაც იცი, რისი გამოწვევაა საჭირო საკუთარ პიროვნებაში, საკუთარ თვისებათა შორის რომელი უნდა წამოსწიო წინ იმ მიმართულებით, ავტორს და პერსონაჟს რომ სჭირდება. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა ის რჩევა-დარიგებანი, სტანისლავსკიმ

¹ С. Бирман, Путь актрисы, ВТО, 1959, стр. 284.

² Л. Леонидов, Воспоминания, статьи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960. стр. 124.

³ С. Бирман, Путь актрисы, ВТО, 1959, стр. 233.

რომ მისცა ჩიჩიკოვის როლზე მომუშავე მსახიობ ვ. ტობოროვს: შვებულებაში რომ წახვალთ, არც როლი, არც პიესა თან არ წაიღოთ. დაისვენეთ და ეცადეთ შეთხზათ თაღლითობის განსწავლბული ვარიანტები. ობიექტად ვინც გინდათ ის აირჩიეთ, ოღონდ გვეცა ბოლომდე უნდა გქონდეთ მოფიქრებული, გააზრებული უნდა იყოს ყველა წვრილმანი: როგორ დაუასლოდებოთ ამ აღამიანს, რა საშუალებებს მიმართავთ იმისათვის, რომ იგი თქვენდამი ნდობით განაწყოთ, როგორ მოატყუებთ და ა. შ. მთავარია მარტინორის (მომავალი მსწერბლის) ნდობა დაიმსახუროთ. რადგან ჩიჩიკოვის მთავარი ძალა სწორედ ამ თვისებით ვლენდება¹.

რა თქმა უნდა, ყოველ ახალ როლს მსახიობი სვდება იმ სულიერი მარაგით, რომელიც ამ შეხვედრამდე უკვე ჰქონდა დაგროვილი, სულიერ მარაგში იგულისხმება არა მარტო წაიკითხული, ნახი და გაგონილი, არამედ განცდილიც. რომ ადრე განცდილი. მოგონების სახით. განაგრძობს არსებობას ადამიანში, ამას ფსიქოლოგია ადასტურებს. დ. უზნაძის აზრით, ძველი განცდა ადამიანში ცოცსლობს არა როგორც განცდა, არამედ როგორც განწყობა. ამის გამო ის იმ ძველი განცდის უცვლელ, სარკისებურ პირს არ შეადგენს, არც მის კვალს, არამედ განწყობას².

ადრე განცდილის გრძნობიერ აღდგენას სტანისლავსკი ემოციურ მეხსიერებას უწოდებს. უმნიშვნელოვანესია იგი მსახიობისათვის, რადგან განცდის ამ თვისებურ აღდგენას თან მოჰყვება იმის გახსენებაც, თუ როგორ იქცეოდა იგი ნამდვილი განცდით შეპყრობილი.

როგორც ფსიქოლოგია ადასტურებს, ადრე განცდილის გრძნობიერი აღდგენა მეტ-ნაკლებად ყველას შეუძლია. მსახიობს — განსაკუთრებული ინტენსივობით, განსაკუთრებული გატაცებით. ინტერესის ემოციურობა, საერთოდ, შემოქმედებითი მუშაობის აუცილებელი თვისებაა. მსახიობიც საჭირო მასალას გატაცებით ეძებს — მან უნდა შექმნას, უნდა შეთხზას სცენური სახე. რომე-

¹ В. Топорков, Станиславский на репетиции, изд. «Искусство». М.-Л., 1949, стр. 83.

² დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, თსუ. გამომც., თბ., 1940. გვ. 15, 334.

ლიც დაკავშირებული იქნება მისთვის ამადელეებელ პრობლემასთან.

ესოვრების სინამდვილესთან კავშირი იმდენად უცილობელია მსახიობისთვის, რომ ის, სხვადასხვა გზით, მაგრამ მაინც მიმართავს „ნატურას“ — რეალურად არსებულ პიროვნებას. ეს არ ნიშნავს რომელიმე ადამიანის ნიშანთვისებათა პირდაპირ გადმოტანას სცენაზე. იმიტაცია, გარეგნული მიმსგავსება (ზოგი ამას ძალიან ნიჭიერად ახერხებს), არ არის მსახიობობა. ამიტომ შეიძლება დიდებული იმიტატორი მსახიობად არ გამოდგეს. ან პირიქით. რასაკვირველია, არც ისაა გამორიცხული, რომ ვინმეს მსახიობის ნიჭიც ჰქონდეს და იმიტატორისაც.

მსახიობი სელოვანია. მაშასადამე, ის არსებულს კი არ იმეორებს, ის თხზავს ახალს. ამიტომაც როლზე მუშაობის დროს ის სინამდვილეში არსებულ რომელიმე კონკრეტულ პიროვნებას კი არ პაჟავს, ის იყენებს ამ პიროვნების ამა თუ იმ თვისებას, როგორც მასალას. ეს მასალა წარმოსასვავში შექმნილი მომავალი გმირის სახისთვის ესაჭიროება. მსახიობ მ. ანდრეევას ცნობით, ეკიმ შტოკმანის სახეზე მუშაობის დროს ამ გმირის თვისებებს სტანისლავსკი ეძებდა ყველაში, მათ შორის გორკის პიროვნებაშიც. მისგან „უსესხებია“ ჩვევა კამათის დროს ზევიდან ქვევით პაეტის ხელით გაპოვისა¹.

მ. კნებელის ცნობით, ნ. ხმელიოვს თავისი ივანე მრისხანესათვის „ნატურად“ საკუთარი პაპა აურჩევია. ეს იყო სასტიკი, დაუნდობელი უსინათლო მოსუცი, რომლის წინაშეც შიშით ძრწოდნენ როგორც ოჯახის წევრები, ისე მეზობლები².

მ. კაჩალოვი თვითონ წერს, რომ ბარონის სახისათვის (გორკის „ფსკერზე“) ცოცხალ მოდელად რამდენიმე ადამიანი გამოდგომა. ამ ადამიანებს ის საგანგებოდ აკვირდებოდა. „რანის“ ყულისმივრ წარმოთქმას ცნობილ მოსკოველ ადვოკატ გრაფ ტატიშჩევსა და მცირე თეატრის ყოფილ მმართველ, კამერიუნკერ ნელიოვს დასესხებია. ამას გარდა, პირველისგან ყელსაზვევის ვასწორებისა და ხელთათმანების გახდა-ჩაცმის მანერაც გადმო-

¹ О Станиславском, ВТО, М., 1948, стр. 235.

² М. К н е б е л ь, Вся жизнь, ВТО, 1976, стр. 441.

ულია. მეორისაგან — ფრჩხილების შესწორება-შელამაზების და პიჯაკის მაჯით გაპრიალების ჩვევა. თავად ბარატინსკისაგან — „გვარდიული“ ნაბიჯი და ნეკით ყურის გამოჩინება¹.

რეალურ სინამდვილეში არსებული „ნატურიდან“ ნასესხები ეს ცალკეული ელემენტები — მასალაა მსახიობის მომავალი ქმნილებისათვის. ამიტომ მზა ნაწარმოები, ცალკეული დეტალებით, შეიძლება კიდევ მოგაგონებდეთ ვინმეს ცხოვრებაში. მაგრამ რადგან ეს დეტალი სხვა, ახალი მთელის ნაწილია და სულ სხვა მიზანს ემსახურება, მსახიობის ქმნილება ცხოვრების ასლი კი არა, მხატვრული სინამდვილის ნიმუშია.

ზოგჯერ რეპეტიცია დიდი დაბრკოლებებით მიმდინარეობს. შესაძლოა, მსახიობი ისეთი სირთულის წინაშე აღმოჩნდეს, რომლის დაძლევაც მოკლე დროში ვერ მოახერხოს. ჯგუფური წინსვლისათვის აუცილებელი მწყობრი ნაბიჯის შენარჩუნება ძალიან ძნელია. დიდი მსახიობის მუშაობა შეიძლება შეეფერებოდეს იმის გამო, რომ ნაკლებნიჭიერმა ან გამოუცდელმა მხარი ვერ აუბა. შეიძლება პირიქითაც მოხდეს. ბ. ზახავა იგონებს:

„...ვისაც ოდესმე სტანისლავსკისთან უმუშავია, სიკვდილამდე ვერ დაივიწყებს საყოველთაოდ ცნობილ მის შეძახილს: „არ მჯერა!“ ამ შეძახილით სტანისლავსკი დაუნდობელი დაბეჯითებით და განსაცვიფრებელი მოთმინებით აიძულებდა ისეთ ოსტატებსაც კი, როგორიც იყვნენ მოსკოვინი, ლეონიდოვი, კნიპერი და სხვანი, რამდენიმე საათის განმავლობაში ზედიზედ გაემეორებინათ ერთი რეპლიკა ან ერთი შემოსვლა. ის მოითხოვდა ასპროცენტთან სიმართლეს, ჭეშმარიტად „ადამიანის სულის ცხოვრებას“. არავითარი შეღავათი! არავითარი ნახევარსიმართლე ან მიასლოებითი სიმართლე!“²

როდესაც რეჟისორი ასე ხანგრძლივად მუშაობს ერთ მსახიობთან, რადგან იგი შეუფერხდა, დანარჩენებიც უნდა გაჩერდნენ. რასაკვირველია, ეს იწვევს ნერვულობას, მაგრამ მსახიობი მოვალეა არ გამოავლინოს იგი, რათა ამით ხელი არ შეუშალოს კოლეგას. ხვალ, შესაძლოა, ის აღმოჩნდეს ასეთსავე მდგომარეობაში. მა-

¹ В. Качалов, изд. «Искусство», М., 1954, стр. 38—39.

² Б. Захава, Современники, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 57.

საც მოთმინებით დაელოდებიან დანარჩენები. სხვაგვარად კოლექტიური მუშაობა არ ხერხდება.

ვინც რეპეტიციას დასწრებია, იცის რაოდენ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან მსახიობები მუშაობაში. ეს მსახიობის პიროვნულ თვისებებზეა დამოკიდებული.

ესეილია თაყაიშვილი ყოველი გმირისათვის მკვეთრად გამოვლენილ გარეგნულ სახიერებას ეძებს. ეს არ ნიშნავს მხოლოდ სახისა და ტანსაცმლის შეცვლას, არამედ ადამიანის მთლიანი ფიგურის გამოკვეთას, იმ თავისებური მონახაზის მიგნებას, რომლითაც ეს ადამიანი გარემო სამყაროში იხატება: სიარულს, მიხრამოხრას, ადგომა-დაჯდომას, თავის მობრუნებას და ა. შ. ს. თაყაიშვილს მიაჩნია, რომ ადამიანი უსიტყვოდაც მეტყვევლია პლასტიკურად, სწორედ ამ თავისებურ. ინდივიდუალურ პლასტიკას ეძებს იგი ყოველ ახალ გმირში, ქმედითს გარეგნობას, სცენური ქცევის თავისებურებას. ამის ძიებით იწყებს ხოლმე იგი როლზე მუშაობას და განაგრძობს მაშინაც, როდესაც მის მიერ განსახიერებული სახე მხატვრულად სრულყოფილადაა აღიარებული.

ვისაც ვერიკო ანჯაფარიძე უნახავს რეპეტიციაზე, უთუოდ შემაჩნევდა იმ გასაოცარ თავისუფლებას, რომელიც სჩვევია მას გმირის განწყობილების ძიების დროს. ზოგიერთი მსახიობი, ცნობილი და პოპულარულიც კი, რეპეტიციაზე უხერხულად გრძნობს თავს, ერიდება ამხანაგების თანდასწრებით ეძიოს საჭირო განწყობილება. ამგვარი უხერხულობა უცხოა ვერიკო ანჯაფარიძისათვის. იშვიათი შინაგანი თავისუფლებით, ემოციათა დაუშოგველად, განსაცვიფრებელი ხელგაშლილობით ხარჯავს იგი თავისი იმდღევანდელი ემოციის სრულ მარაგს. ასეა ყოველ გამეორებაზე. ამ მხრივ მისთვის არ არსებობს განსხვავება რეპეტიციასა და სპექტაკლს შორის. ნაკლებ ყურადღებას აქცევს გმირის გარეგნობას. ყოფითი დეტალებით სახის დატვირთვა არ უყვარს.

დიდი რუსი მსახიობი მიხ. ჩეხოვი საკუთარ თავში მუდმივ დაქვევებული ადამიანი ყოფილა, ამავე დროს, მეტად თავმოყვარე და ამაყი. ასეთი ხასიათის ადამიანისათვის მოსაპოვებელის საჯაროდ ძიება და წარუმატებლობის უეჭველი მომენტები ძნელი გადასატანი იყო. ებრძოდა საკუთარ თავს და ამბობდა თურმე:

...თუ არ მოსტესხე საკუთარი თავმოყვარეობა და არ მიეცე შენ თავს უფლება გაიარო რეპეტიცია უპასუხისმგებლოდ, ზოგ-ჯერ კი უნიჭოდ, ხელოვნებაში შორის ვერ წახვალ¹.

ა. დიკის ცნობით, მიხეილ ჩეხოვს არ შეეძლო თურმე რეპეტიციაზე მთელი ძალით მუშაობა. ამიტომაც რეპეტიციაზე მისი მომავალი ქმნილება ნაფლეთ-ნაფლეთ ვლინდებოდა. ცალკეულ ეპიზოდებში აქა-იქ რაღაც გამობრწყინდებოდა, შემდეგ კი ღიდ ეპიზოდში შეიძლება სრულიად ცარიელი ყოფილიყო. მიზეზი, ა. დიკის აზრით, ისაა, რომ მ. ჩეხოვისთვის გმირის მხატვრულად მთლიანი სახის ჩამოყალიბებისათვის აუცილებელი იყო მაყურებელი — მისი რეაქცია².

ხშირ შემთხვევაში, სარეპეტიციო ოთახში მიგნებული, სცენაზე გადასვლისას იკარგება სოლმე, რა თქმა უნდა, დროებით. დარბაზსა და სცენას შორის არსებულმა მანძილმა, შესაძლოა, მეტყველ საშუალებათა გაძლიერება მოითხოვოს, ზოგ შემთხვევაში — შეცვლაც. ახლო მანძილზე ძლიერმა ხერხმა, დიდ მანძილზე შეიძლება ძალა დაკარგოს. შეიძლება პირიქითაც მოხდეს, რაც ოთახში არაბუნებრივად გამოიყურებოდა, სცენიდან ასეთად არ გამოჩნდეს.

რეპეტიცია შენობაში მიმდინარეობს, მყუდრო, სმაურისაგან მოშორებულ სამყოფელში. სიმყუდროვე იმდენად აუცილებელია, რომ თეატრში არავის აკვირვებს წერილობითი შესვენება: „ჩუმად! რეპეტიცია მიმდინარეობს“...

კედლებს მიღმა კი ცხოვრებაა, მუდამ თავისებური, მუდმივ ცვალებადი. სინამდვილე, რასაკვირველია, სარეპეტიციო მუშაობაზეც ასდენს გავლენას, ხელოვანს თან მოჰყვება დიდი სინამდვილისა, რომელშიც იგი მისდა უნებურად ჩართულია. ზოგჯერ გარესინამდვილე იმდენად რადიკალურად იჭრება სარეპეტიციო მუშაობაში, რომ შეუძლია მისი ნორმალური მსვლელობა შეწყვიტოს. 1941 წ. მოსკოვის სამხატვრო თეატრი ნ. პოგოდინის „კრემლის კურანტებზე“ მუშაობდა. ფაშისტები მოსკოვთან იყვნენ მო-

¹ А. Попов, Воспоминания и размышления о театре, ВТО, 1963, стр. 106.

² А. Дикий, Повесть о театральной юности, изд. «Искусство», М., 1957, стр. 222.

ახლოებულნი, საგანგაშო სირენის ხმა სცენამდე აღწევდა. რეპეტიცია წყდებოდა. მონაწილენი თავშესაფარში ჩადიოდნენ. შემოქმედებითი განწყობილების დამრღვევი მოვლენისადმი ჩვეულებრივ მეტად მგრძნობიარე მსახიობები მაინც ინარჩუნებდნენ ამ განწყობილებას. საკმარისი იყო საპაეო განგაშის შეწყვეტა. რომ ისინი მზად იყვნენ განეგრძოთ რეპეტიცია¹.

ყველა შემთხვევაში სრულფასოვანი რეპეტიცია დამლულია. ზადგან ენერგიის ხარჯვას მოითხოვს. მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები ხომ მისივე არსებისაგან იქმნება, როლზე მუშაობა საკუთარ თავზე მუშაობას ნიშნავს. რეპეტიციაზე მსახიობი საკუთარ გარეგნულსა და შინაგან თვისებებს ამუშავებს — რომელიღაც თვისებას ებრძვის, ჩრდილავს და ახშობს, რომელიღაც თვისებას კი პირიქით, აღვივებს და აძლიერებს. ამგვარი შრომა არ შეიძლება ადვილი იყოს. ამას გარდა, დღის რეპეტიციაზე დაკავებული მსახიობი საღამოს შეიძლება სპექტაკლშიც იყოს დაკავებული, ადრე შექმნილი გმირის სცენაზე ხელახალი გამოცოცხლებაც ენერგიის ხარჯვას მოითხოვს. თეატრის კარგი ხელმძღვანელი ამასაც უწევს ანგარიშს. აკი წერს ნინო ჩხეიძე:

„...წარმოდგენების შემდეგ ყოველთვის დაღლილ-დაქანცული ვიყავი. არც ჭამა შემეძლო, არც ძილი... ლადო მესხიშვილი, თუ პასუხსაგებ როლს ვთამაშობდი, მეორე დღეს თავისუფლებას მამლევდა, რეპეტიციაზე არ დამიშვებდა“².

ორგანიზმის ცალკეული ნაწილების მსგავსად, როლი პიესის ისეთი ნაწილია, რომელიც თავისთავად გარკვეული მთლიანობაა. ეს არის ადამიანი, პიროვნება. რომელსაც გარკვეული ხასიათი აქვს, გრძნობათა თავისებური გამოვლინება, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის საკუთარი ფსიქოლოგიური მოტივაცია, ქცევის ლოგიკა და ა. შ. ეს ყოველივე წარმოდგენის მიმდინარეობაში ვლინდება. ამიტომაც მსახიობი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს პერსონაჟის თვისებათა გამოვლინების პროცესს — პერსონაჟის სცენური სიცოცხლის ხერხემალს.

თუ ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა არაა ლოგი-

¹ М. Кнебель, Вся жизнь, ВТО, 1967, стр. 403.

² ნ. ჩხეიძე, მოგონებანი, გამომც. „სცენონება“, 1950, გვ. 59.

კური და თანმიმდევრული, თუ ამისათვის გმირს სათანადო ფსიქოლოგიური მოტივაცია არ გააჩნია, მაშინ როლს არ ჰქონია შინაგანი, ყველაფრის დამაკავშირებელი, „მელოდიური“ ხაზი. ამის გამო პერსონაჟის სცენური სიცოცხლე წყვეტილია, არა ტალღისებური. ასეა ეს, როდესაც თქმულსა და ართქმულ სიტყვას შორის აუცილებელი კავშირები არ მოიპოვება, როდესაც როლს „სარჩული“ არა აქვს, აქვს მხოლოდ სიტყვიერი „საპირე“. ასეთ როლზე ამბობენ, რომ ის ცუდათაა დაწერილი. კარგად დაწერილი როლის სიტყვიერი ზედაპირის ქვეშ არასიტყვიერი სიღრმეა. ის უნდა ამოიკითხოვს მსახიობმა. სალტიკოვ-შჩედრინი ამბობს:

„...ადამიანის ბაგეს არ მოწყდება ფრაზა, რომლის საშუალებითაც არ შეიძლებოდაც მიაგნო ვითარებას, რომელმაც აღმოაცენა იგი... თუკი თქმული სიტყვის გამგონე მოინდომებს, უსათუოდ მოასწერებს იმ ცხოვრებისეული პროცესის აღდგენას, რომელმაც აიძულა ადამიანი სწორედ ეს სიტყვა წარმოეთქვა... თუ გსურს გაიგო ფრაზის ჭეშმარიტი შინაარსი, თუ გსურს დარწმუნდე, რომ ფრაზა ჩაისახა ადამიანში და არა რომელიმე ცარიელ სივრცეში, უთუოდ უნდა გაერკვე სიტყვის დაბადების პროცესში“¹.

ეს გზა როლიდან სცენურ სასემდე ყველა მსახიობმა უნდა გაიაროს, განურჩევლად იმისა, თუ როგორ წარმოუდგენია ამა თუ იმ დროის ხელოვანს სარეჟეტიციო მუშაობის რაობა.

ცნობილია, რომ ადრე (სამხატვრო თეატრის შექმნამდე რუსეთში, საქართველოში კი მარჯანიშვილის ჩამოსვლამდე), ახალი სპექტაკლის სცენაზე წარმოდგენისათვის რამდენიმე რეჟეტიცია საკმარისად ითვლებოდა. პიესის წაკითხვის შემდეგ, მსახიობები როლის ტექსტით ხელში გამოდიოდნენ სცენაზე. თან ტექსტს კითხულობდნენ, თან მიზანსცენებს უთანხმებდნენ ერთმანეთს. ამას მისდევდა რეჟეტიცია, რომელსაც „უროლოს“ უწოდებდნენ, რადგან ტექსტი უკვე იცოდნენ ზეპირად (სუფლიორის დახმარებით), ამიტომ რვეულები ხელში აღარ ეჭირათ.

პიესა ხუთ მოქმედებიანიც რომ ყოფილიყო, ყველა რეჟეტიციას

¹ М. Салтыков-Щедрин, Об искусстве, изд. «Искусство», Л.-М., 1949, стр. 179.

თავიდან ბოლომდე გაივლიდნენ ხოლმე. ეს არ უნდა გვიკვირდეს — იმ დროს რეპეტიციასზე მხოლოდ უმთავრესს ადგენდნენ, უფრო სწორად — უმთავრესის კონტურებს. აი, რას გვიამბობენ რევოლუციამდელი თეატრის მოღვაწენი:

„...ძველ მსახიობებს დრო არა გვქონდა რეპეტიციების, როლის დამუშავების, რეჟისორს — მიზანსცენების დალაგებისა. რეჟისორი ძლივს ასწრებდა პიესის ამა თუ იმ ადგილის გაშუქებას... დანარჩენი ჩვენ თვითონ უნდა მოგვეფიქრებინა, ჩვენ უნდა დაგვემუშავებინა“¹.

„...რეპეტიციების რიცხვი და ხასიათი სხვაგვარი იყო. უმთავრესი საზრუნავი მაშინ ზოგადი ინტერპრეტაცია იყო პიესისა. ტექსტის დაუფლება იმდენად, რომ სუფლიორის კარნახით იოლად წასულიყვნენ და სცენური განლაგება (ე. წ. მიზანსცენები) კიდევ ისეთი, რომ მსახიობებს კულისებიდან შესასვლელ-გამოსასვლელი და თვით სცენაზე გასასვლელი ადგილები იმდენად სცოდნოდათ, რომ ერთმანეთს არ დაჯახებოდნენ... მაშინ მხოლოდ 5—6, დიდი-დიდი 10—12 რეპეტიციით თამაშობდნენ პიესებს ჩვენშიც და რუსეთშიც“².

სარეპეტიციო მუშაობის ამგვარი ხასიათი თავისთავად ქმნიდა ისეთ პირობებს, რომელშიც ყველა მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობდა. ეპიზოდის შინაარსის მიუხედავად, ზოგი თავისი გმირისათვის სცენაზე საუკეთესო ადგილის მოსაპოვებლადაც იბრძოდა. ცალკეული, ზედმეტად განებივრებული კორიფეები მეორე და მესამე ხარისხოვან მსახიობებთან ერთად მუშაობას თაკილობდნენ. რეპეტიციას ნახევარ ტონებში ატარებდნენ, მიგნებებს ერთმანეთს უმაღლავდნენ, სპექტაკლამდე არ ამჟღავნებდნენ. განებივრებულ პირველ მსახიობს შეეძლო საერთოდ მიეტოვებინა რეპეტიცია, თუკი ეს დრო თავისი საქმისათვის დასჭირდებოდა³.

რეპეტიციათა მცირე რაოდენობა ბუნებრივად იწვევდა ტექსტუალური მასალის ცუდ ათვისებას. იმდროინდელი პრესა ხშირად

¹ ნ. ჩხეიძე, მოგონებანი, გამოც. „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 56—53.

² ა. ფალავა, ლადო მესხიშვილი, გამოც. „ფედერაცია“, თბ., 1938, გვ. 33—34.

³ Н. Петров, Я буду режиссером, ВТО, 1969, стр. 167;

В. Теляковский, Воспоминания, изд. «Искусство», М.-Л., 1965, стр. 226.

ამას საყვედურობდა მსახიობებს. სუფლიორის გარეშე სპექტაკლი აღარავის წარმოედგინა. ხშირად ჯერ მოკარნახის ხმა ესმოდა მაყურებელს, შემდეგ კი მსახიობის.

ადვილი წარმოსადგენია ამგვარ თეატრში რეპეტიციაზე მოსული ახალგაზრდა, დამწყები მსახიობის მდგომარეობა. სავინა წერს თავის მოგონებებში:

„...მოვედი სცენაზე და თითქოს ტყეში აღმოვჩნდი. საზონოვი რომ არა, სულ მთლად დავიღუპებოდი, ისე გამყინა საიმპერატორო თეატრის მსახიობთა სიცივემ. წილად მხვდა მხოლოდ ერთი რეპეტიცია, ისიც მხოლოდ ჩემი სცენებისათვის. კინალამ ავტირდი“¹.

მიუხედავად ასეთი მძიმე პირობებისა, იყო შემთხვევები, როდესაც ამგვარ რეპეტიციებზეც დაბადებულა დიდი ხელოვნება. ერთი ასეთი მომენტის შესახებ ა. სუმბათაშვილიც გვიამბობს:

„...მაშინ ჩვენ, ჩვეულებრივ, დიდი-დიდი 10—12, უფრო კი 4—5 რეპეტიციით ვთამაშობდით სპექტაკლს. რეპეტიციას გავდიოდით, როგორც ამბობენ — „ნერვებით და სრული ცონით“. ერთხელ რეპეტიციაზე სულისშემკვრელი კვნესა მომესმა... ის გრძელდებოდა რამდენიმე წუთს... თვალდახრით მდგომმა, უნებურად ზეავიხედე და შევკრთი, ნამდვილად ვერ შევიცანი ერმოლოვას სახე, იმდენად იყო იგი შეცვლილი“².

სარეპეტიციო მუშაობის სისტემის შეცვლის აუცილებლობას გრძნობდნენ სცენის ხელოვანები. ეს აუცილებლობა ცნობიერი იყო. ისინი დაუფარავად ლაპარაკობდნენ ამის შესახებ:

„...ერთი და იგივე პიესის სანახავად ორმოცდაათჯერ უნდა მიხვიდე. მუსიკას რაც უფრო მეტად უსმენ, მით უფრო ღრმად ამოიცნობ. სურათს რაც უფრო მეტად აკვირდები, მით უფრო მეტად გინდა უცქირო. ამაზე არავინ კამათობს, თუმცა იშვიათად ესმით. სიტყვა კი, რომელიც ყველაფერზე მაღლა დგას, არარად ითვლება.“

ბევრი პიესის მეორედ ნახვა არ მსურს იმიტომ, რომ ცუდადაა

¹ М. Савина, Горести и скитания, изд. «Искусство», Л.-М., 1961, стр. 163.

² М. Ермолова, Письма, воспоминания современников, изд. «Искусство», М., 1955, стр. 352.

იგი გააზრებული, არაა ამოხსნილი... ყოველი მხრიდან არაა შესწავლილი. ამისათვის საჭიროა არა ორი ან სამი სახელდახელო რეპეტიცია, არამედ ათი, ოცი სრული რეპეტიცია. შორს მოკარნახეც თავისი ჯიხურინად¹.

სამხატვრო თეატრის გახსნამდე ერთი წლით ადრე სავინა წერდა რეჟისორ ე. კარპოვს:

„...ორი რეპეტიციით მოლიერის თამაში მე მიმაჩნია არა მართო უხერხულად, არამედ უხამსობად“².

გასული საუკუნის 80-იან წლებში ყოფილა ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ამა თუ იმ პიესის მოსამზადებლად მრავალი რეპეტიცია ჩატარებულა. ეს ცნობები კ. ყიფიანის მოგონებებში ამოვიკითხეთ:

„...ილია ჭავჭავაძის, ვანო მაჩაბლის და მის. ბებუთაშვილის ხელმძღვანელობით ასი რეპეტიციის შემდეგ წარმოვადგინეთ „მეფე ლირი“ (1880-ში თუ 1881-ში, კარგად აღარ მახსოვს. რამდენჯერმე თბილისში წარმოვადგინეთ, ქუთაისში და ბათუმშიაც“).

...1882 წ. შესდგა თბილისში დრამატიული დასი... რეჟისორად იყო ნიკოლოზ ავალიშვილი... მონაწილეობდნენ: ნატო, მაკო, ვასო, კ. მესხი, ლადო...

ნიკო ავალიშვილმა რომ თავი დაანება რეჟისორობას, იმის მაგივრად დანიშნეს მიხეილ პეტრეს ძე ბებუთაშვილი.

ბებუთაშვილმა მოიწვია მთელი დასი თეატრში და მოგვმართა შემდეგი სიტყვებით: დ. ყიფიანმა გადმოთარგმნა შექსპირის თხზულებიდან „ვენეციელი ვაჭარი“, ეს დრამა უნდა ვითამაშოთ, დასხედით, წავიკითხოთ.

დავსხედით ყველანი და წააკითხეს მთელი პიესა მოკარნახეს გიგა ყიფშიძეს. კითხვა რომ გათავდა, ბებუთაშვილმა გვითხრა: აი, თქვენ სათითაოდ თითო წიგნი, წაიღეთ შინ, კარგათ გადაიკითხეთ რამდენჯერმე, ერთი კვირის უკან როლებს მე თვითონ დაგირიგებთ.

ერთი კვირის უკან რომ მოვიყარეთ თავი ბებუთაშვილმა გვი-

¹ Гоголь и театр, изд. «Искусство», М., 1952, стр. 390—391.

² И. Шнейдерман, М. Г. Савина, изд. «Искусство», 1956, стр. 202.

თხრა: აიღეთ ქაღალდი და ფანქარი, დასხედით აქ და აქვე დაწერეთ ამ დრამის შინაარსი, დაწერეთ ისე, ვის როგორ გეხმობ შექსპირის თხზულება... ყველანი გაშტერდნენ, არავინ არ მოელოდა ამისთანა ამბავს, ჯერ არავის არ გამოუცდია ამისთანა საქმე... დაგვინიშნა როლები და ისე გაგვწვრთვნა, რომ ერთი თვის შემდეგ, ე. ი. 30 რეპეტიციის შემდეგ მშვენივრად ვითამაშეთ ეს პიესა. მაშინ ვიგრძენით, რომ რეჟისორი სწორედ ამისთანა უნდა ყოფილიყო, რომ თავისი მითხრონით შეასწავლოს მსახიობს თხზულების შინაარსი, შეათვისებინოს ავტორის აზრი და შეაგნებინოს მოქმედ პირთა ურთიერთშორისი კავშირი და დამოკიდებულება. არტისტები შეეჩვივნენ ამისთანა შესწავლას და ყველას თავთავისი რვეულები მოჰქონდა და შიგ წვრდნენ თავიანთ აზრს პიესების შესახებ”¹.

რეპეტიციისათვის შესატყვისი პირობების დაცვის აუცილებლობის შესახებ ხმა აღიმართა ლ. მესხიშვილმაც. 1895—96 სეზონთან დაკავშირებით თავის მოხსენებითს ბარათში ის მოითხოვს სარეპეტიციო მუშაობისთვის ისეთი საათების გამოყოფას, როდესაც მსახიობის მუშაობა ნაყოფიერი იქნება:

„...ის დრო, რომელიც შეიძლებოდა რეპეტიციას მოხმარებოდა, პიესების და როლების გადაწერას უნდებოდა... რეპეტიცია ინიშნებოდა სრულიად შეუფერებელ დროს, ნასადილევს, როდესაც ორგანიზმი სრულიად არ არის განწყობილი სერიოზული შრომისათვის.

დროც მეტად განსაზღვრული იყო (4 საათიდან 6¹/₂ საათამდე). რადგანაც სცენა დაჭერილი იყო ყოველდღიური რუსული წარმოდგენებით. მთელი კვირის განმავლობაში სცენა გვექცევოდა რეპეტიციებისათვის მხოლოდ სამჯერ, რადგანაც დანარჩენ დღეებში სომხური დასი გადიოდა რეპეტიციებს. ამ ვარკმობასაც უეჭვლად ჰქონდა გავლენა პიესის დადგმაზე”² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

სარეპეტიციო მუშაობის შეცვლა მჭიდროდაა დაკავშირებული

¹ „...ე. ი. თ. ა. ნი. მოგონებები. წერილები. გამომც. „ლიტერატურა“ ლ. შენაშვილი“, 1964, გვ. 18 — 20.

² ა. თ. ა. ნი. ლ. მესხიშვილი. გამომც. „თელავი“, თბ. 1938, გვ. 72 — 73.

თეატრში რეჟისურის გაძლიერებასთან. შეიცვალა არა მარტო რაოდენობა, არამედ მიზანი რეპეტიციისა. მხოლოდ უმთავრესის კონტურის მოხაზვა საკმარისად აღარ იყო მიჩნეული. მთავარი გახდა პიესის დედაზრისა და მისი ლიტერატურული ქსოვილის თავისებურების ამოხსნა-გამომზეურება სპექტაკლის მთლიან მხატვრულ ორგანიზმში. სათეატრო ხელოვნების არა ცალკეულ, თუნდაც უდიდეს, მსახიობთა ხელოვნებად, არამედ სპექტაკლების ხელოვნებად აღიარება თვისობრივად ახალი მოვლენა იყო. თავისთავად ცხადია, ამგვარი წარმოდგენის მომზადება ძველებურად შეუძლებელი იყო. ყველაზე კარგად ამას გრძნობდნენ სარეპეტიციო მუშაობის უმთავრესი მონაწილენი — მსახიობები და რეჟისორები:

„...მაგონდება „ცხვრის წყაროს“ პირველი რეპეტიციები. უჩვეულო ამბავი ხდებოდა რუსთაველის თეატრში. ქართული თეატრის ცხოვრებაში მზიანი, მსიარული დღეები დადგა. მსახიობები აღფრთოვანებული გამოდიოდნენ რეპეტიციიდან. გაკვირვებულნი ჯერ არნახული მხატვრული მუშაობით“¹ (ხაზი ჩენია. — ნ. უ.).

„...თუ ადრე რეპეტიცია იყო ტექსტის უბრალო კითხვა, მისი დაზეპირება, ან, უკეთეს შემთხვევაში, შესვლა-გამოსვლის ჩვენება, ჯადოქარმა მარჯანიშვილმა რეპეტიცია შემოქმედებითს ზეიმად აქცია“².

რეპეტიციათა რაოდენობის გაზრდა აუცილებლობად იქცა. ამას სპექტაკლის მხატვრული სრულყოფის პრინციპი მოითხოვდა. ამიტომაც ჟოსეფის სამხატვრო თეატრმა გაზარდა სარეპეტიციო მუშაობის სანვრძლიოება. ეს იმდენად უჩვეულო იყო იმ დროისათვის, რომ ახალ პრინციპს აშკარა მოწინააღმდეგეებიც აღმოუჩნდა. მათ შორის იყო სამხატვრო თეატრის დიდი მეგობარი, გამოჩენილი მსახიობი გლიკერია ფედოტოვა. 1911 წ. ჟურნალ „ტეატრის“ კორესპონდენტთან საუბარში მან განაცხადა, რომ მოსამზადებელი მუშაობისთვის გადამეტებულად დიდი დროს დასარჯვა

¹ უ. მსხვიძე. მოგონებანი და წერილები. გამოცემა „ხელოვნება“. 1956. გვ. 96

² К. Татаридзе, Сб. К. Марджанишвили, Воспоминания, статьи, документы, изд. «Заря Востока», Тб., 1958, стр. 273.

მომავალი ნაწარმოებისთვის არაა სასარგებლო. სანიმუშოდ „ჰამლეტზე“ ორწლიანი მუშაობა გაიხსენა. აქვე გამოთქვა აზრი, რომ ახალი წარმოდგენის მომზადებისთვის ერთი კვირა, რა თქმა უნდა, მცირეა და ყოველი წვრილმანის დამუშავების საშუალებას არ იძლევა, მაგრამ, მეორე მხრივ, სწორედ მოსამზადებელი ვადის სიმცირის გამო, მსახიობის თამაში უფრო ბუნებრივი და ცოცხალი¹.

„ჰამლეტზე“ მუშაობა სამხატვრო თეატრს, მართლაც, მეტისმეტად გაუჭიანურდა. მაგრამ თეატრის ხელმძღვანელობას ეს შეგნებულად არ გაუკეთებია. აქ სხვა მიზეზები იყო. ისიც ხომ ცნობილია, რომ ამავე თეატრის შედევრი, სპექტაკლი, რომლის განხორციელებაც სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითს დაბადებადაა მიჩნეული — ჩეხოვის „თოლია“ — 29 რეპეტიციით შეიქმნა. ორ საღამოს წარმოდგენილი დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“ (ე. ი. ფაქტიურად ორი სპექტაკლი) ორ თვეში მომზადდა. მაშასადამე, თვეში თითო წარმოდგენა. სახელგანთქმულ ებიზოდს ამ სპექტაკლიდან (სცენა „მოკროეში“) მხოლოდ 7 რეპეტიცია დაეთმო². ეს ყველაფერი იმის საბუთია, რომ რეპეტიციითაა რაიმე აუცილებელი, დაკანონებული რაოდენობა სამხატვრო თეატრს არ დაუდგენია.

მაინც რამდენი რეპეტიციაა საჭირო სათეატრო მხატვრული ნაწარმოების მომზადებისთვის? ვის შეუძლია განსაზღვროს მხატვრული ნაწარმოების შექმნისათვის აუცილებელი ვადა? მწერლის, მხატვრის და კომპოზიტორისთვის ამგვარი ვადების დადგენა არც წარმოადგენს აუცილებლობას. ყოველი მათგანი დამოუკიდებლად, მარტო ქმნის თავის ნაწარმოებს — არც ისაა სხვაზე დამოკიდებული, არც მასზეა დამოკიდებული ვინმე. გარდა ამისა, არც მწერლისა და კომპოზიტორის სამუშაო ოთახი, არც მხატვრის სახელოსნო არაა დაწესებულება, რომელსაც შემოსავალი სჭირდება არსებობისათვის. თეატრი კი კოლექტივია, დაწესებულება. მისთვის საგანგებო შენობაა განკუთვნილი, რომლის მოვლა-პატრონობა დიდ ხარჯებთანაა დაკავშირებული. ამ

¹ Г. Гоян, Федотова, изд. «Искусство», М.-Л., 1940, стр. 302.

² А. Попов, Художественная целостность спектакля, ВТО, М., 1959, стр. 146—147.

შენობაში, გარდა სცენის ხელოვნებისა, ადმინისტრაციული და ტექნიკური პერსონალიც საქმიანობს, რათა ყოველ საღამოს რამდენიმე ასეული მაყურებელი მიიღოს. თუ ამ მაყურებელს ახალი წარმოდგენა დროულად არ მიაწოდეს, იქმნება საფრთხე თეატრისადმი მისი ინტერესის შენელებისა, შემდეგ — გაქრობის. უმაყურებლოდ კი თეატრი ვერ იარსებებს, სპექტაკლი არც წიგნია. არც სურათი, არც პარტიტურა. ამაზე უკვე ითქვა ზემოთ. ამიტომ დგამდნენ წინათ ამდენ ახალ სპექტაკლს — ზოგჯერ 20—30 სპექტაკლს ერთ სეზონში. ახალი სპექტაკლით მაყურებლის მოზიდვა შემოქმედებითადაც იყო საჭირო და ფინანსურადაც.

დღესაც ყველა თეატრს შემოქმედებითი მუშაობის სეზონური გეგმა აქვს შემუშავებული. ამ გეგმით რუსთაველის თეატრმა, მაგალითად, სეზონში 6 ახალი ნაწარმოები უნდა განახორციელოს. თუ სეზონისთვის განკუთვნილ დროს ექვსზე გავყოფთ, მივიღებთ დროის იმ საშუალო მონაკვეთს, რომელიც მეტ-ნაკლები სიზუსტით იხარჯება ხოლმე წარმოდგენის მომზადებაზე. ეს ვადა სპექტაკლის მომზადების ვადაა. რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ წარმოდგენაში მონაწილე ყველა მსახიობი პრემიერის დღისთვის ერთნაირად იქნება მზად საკუთარი ნაწარმოების მხატვრული სრულყოფის მომწიფებისა და სრულყოფის თვალსაზრისით. წარმოდგენის მხატვრული დონის ამადლების საშუალებას სპექტაკლები მისცემენ თეატრს შემდგომში. რაც შეეხება რეპეტიციებს, სცენის ხელოვნებამ იცინა, რომ მათი რაოდენობა განსხვავებულია. ამიტომაც შეკითხვაზე რამდენი დრო სჭირდება სპექტაკლის მომზადებას, ისინი უპასუხებენ: ყველა სპექტაკლის მომზადებისთვის დადგენილი დრო არ არსებობს, გაანინა რა სირთულისაა პიესა, რა დონეზეა კოლექტივი, რამდენად მომზადებულია იგი შემოქმედებითად, რამდენად დაოსტატებული.

რადგან მსახიობის მიერ განსახიერებელი მოქმედი პირი ერთ-ერთია პიესის სხვა მოქმედ პირთა შორის. ისინი კი გარკვეულ კავშირში არიან ერთმანეთთან, როლზე მუშაობა უთუოდ გულისხმობს ამ კავშირების ამოხსნასა და გამოვლინებას. ეს არაა ადვილი, რადგან პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულება მუდამ აშკარად არ ვლინდება. ამიტომ მსახიობი ადგენს ამ კავშირებს

და ეძებს მათი გამოვლინების საინტერესო ხერხებს. ჯერ კიდევ ლესინგი წერდა:

„ტერენციუსთან მრავლად მოიძებნება ამგვარი ადგილები, ყოველგვარი მითითების გარეშე, სადაც ჭეშმარიტი აზრი შეიძლება გამოვლენილ იქნას მხოლოდ მაშინ, როდესაც მსახიობი აქოიცნობს ნამდვილ დრამატულ მოძრაობას. ბევრგან, როგორც ჩანს, სიტყვის აზრი სრულიად საპირისპიროა იმისა, რაც უნდა გამოავლინოს მსახიობმა ამ სიტყვის საშუალებით“ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

რომ სცენური სახის შექმნისათვის, როლის ტექსტის საშუალებით პერსონაჟის ქცევის სტიმულების ამოხსნაა საჭირო, ეს ყველა მსახიობმა იცის. უ. ჩხეიძე წერს.

„...გადავწყვიტე ამელო მხოლოდ ტექსტი, უარმეყო სრულიად კრიტიკულ ლიტერატურაში უკვე ცნობილი და გარკვეული სახეები და მხოლოდ ტექსტის საშუალებით... გამეხსნა პაშლუტის მოქმედებათა მამოძრავებელი ფაქტორები, წარმომშობი მიზეზები“.

იგივეს იმეორებს იგი იაგოს როლთან დაკავშირებით:

„...შექსპირმა მიზეზები გაართულა და მაყურებლის ყურისათვის გახადა ბუნდოვანი. აქტიორის მოვალეობაა განსაკუთრებით ხაზი გაუსვას ამ მიზეზებს, რომ საწყისი და გამართლება ექნეს იაგოს ბოროტებას“² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ქცევის სტიმულების და „მექანიზმის“ დადგენა კარგად დაწყობილ როლშიც არაა ადვილი, რადგან „მექანიზმი“ ზოგჯერ ძალიან ღრმადაა მიმაღული. მაგრამ მსახიობი მხოლოდ კარგად დაწყობილ როლებს არ ასახიერებს. მას უხდება მუშაობა ისეთ როლებზეც, რომლის ავტორი თავისი შემოქმედებითი უნარიანობით მსახიობზე დაბლა დგას საერთოდ, ან ამ შემთხვევაში. თეატრის ისტორია იცნობს შემთხვევებს, როდესაც მსახიობის ტალანტი დრამატურგის ტალანტზე უფრო ძლიერია. ელ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, რომლის პიესებშიც უთამაშია ცოტაოვლას, გულწრფელად აღიარებს:

¹ Г. Лессинг, Гамбургская драматургия, «Академия», 1936, стр. 262.

² უ. ჩხეიძე მოვონებანი და წერილები. გამოც. „ხელოვნება“. 1956, 33. 213 - 255.

„...როდესაც ერმოლოვა ჩვენ პიესებში თამაშობდა, ავტორები უხერხულად ვგრძნობდით თავს. მისი ტალანტი ბევრად მდიდარი იყო, ვიდრე ჩვენ მიერ შეთავაზებული როლი. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს როლი ნაკერზე ისევა, იმდენად ავსებდა მას ერმოლოვა თავის ნიჭით“¹ (ხაზი ჩვენია — ნ. უ.).

ბ. შოუ წერს ელეონორა დუზეს მიერ შესრულებული მაგდას როლის გამო (ზუდერმანის „პეპელათა ბრძოლა“):

„...ამჯერად, მართლაც, იყო მიზეზი გონების დაკარგვისა. ჩვენ ვიხილეთ ნამდვილი პიესა და ნამდვილი მსახიობი, რომელმაც გაუგო ავტორს და მასზე უფრო დიდი ხელოვანი აღმოჩნდა“².

ა. ბელის „პეტერბურგში“ მიხ. ჩეხოვი აბლეუხოვის როლს ასრულებდა. ლუნაჩარსკი მსახიობის ნაწარმოებს ღრამატურგის ნაწარმოებზე მაღლა აყენებს:

„...მიუხედავად ა. ბელის მიერ მიწოდებული მასალის არასრულყოფილებისა, მიხ. ჩეხოვი გეთავაზობს თვითმპყრობელური სამყაროდან გამოსული დასრულებული ბიუროკრატის მონუმენტურ სახეს“³.

თვით პიესის ავტორი ნ. პოგოდინი აღიარებს, რომ ბ. შრუკინის მიერ შექმნილი სცენური სახე ლენინისა მხატვრულად უფრო ძლიერი იყო, ვიდრე როლი, რომელიც მან დაწერა:

„...სპექტაკლში „თოფიანი კაცი“ ვახტანგოვის სახელობის თეატრის სცენაზე, შრუკინი უსაზღვროდ ამდიდრებდა პიესას, რადგან ღრამატურგიულ ესკიზს დამოუკიდებელ ეპიზოდად აქცევდა. შრუკინი აღამაღლებდა პიესას და არა პიესა შრუკინს“⁴ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

საკუპარისია გ. ნახუცრიშვილის პიესა „ჭინჭრაქა“ შევადაროთ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლს, რომ ნათელი გახდეს — ჩვენ წინაშეა შემთხვევა, როდესაც არა ერთი რომელიმე მსახიობი,

1 М. Ермолова, Письма, воспоминания современников, Изд. «Искусство», М., 1955, стр. 33.

2 Б. Шоу, О драме и театре, Иностранная Литература М., 1963, стр. 203.

3 Л. Луначарский, собр. соч., т. III, изд. «Литературная Литература», М., 1964, стр. 280.

4 Н. Погodin, Театр и жизнь, изд. «Искусство», М., 1953, стр. 215.

არამედ მთლიანად სპექტაკლია მხატვრულად უფრო ძლიერი, ვიდრე მისი ლიტერატურული პირველწყარო. ასეთ შემთხვევაში მსახიობის როლზე მუშაობა დაწერილის ამოცნობით და განსახიერებით არ შემოიფარგლება. ასეთ შემთხვევაში რეპეტიციაზე წარმოებს მუშაობა. რომელიც თავისი ბუნებით დრამატურგიულს უახლოვდება. ეს დიდი სირთულეა. თანაც სირთულე არაბუნებრივი სცენის ხელოვანისთვის — ის არაა მწერალი და როლის დაწერა არ ევალება. ამიტომაც ამგვარ როლზე მუშაობა მსახიობს არ უყვარს.

ზოგჯერ რეპეტიციის პროცესში არკვევს მსახიობი, რომ პერსონაჟის ცხოვრების ლოგიკა პიესაში დარღვეულია. თუ შესაძლებელია დრამატურგთან შესვედრა, ჭეშმარიტებაც ღადგინდება. ცნობილია, რომ მსახიობ ნ. ხმელიოვის მითითებით დრამატურგმა ალ. გოლსტოიმ ერთი ეპიზოდი საერთოდ ამოიღო პიესიდან „მძიმე წლები“. მომხდარა ასე: ხმელიოვი უკვე კარგა ხანია მუშაობდა ივანე მრისხანეს როლზე. ერთ რეპეტიციაზე განუცხადებია რეჟისორებისათვის, რომ ივანეს პირველი გამოჩენა არაბუნებრივად მიაჩნია. მიზეზს ვერ აცნობიერებდა. ამბობდა მხოლოდ: მომდევნო ეპიზოდებთან შედარებით, ამ პირველ გამოჩენაში, როგორც ასაკობრივი, ისე ტემპერამენტის ბუნების თვალსაზრისით, ივანე სულ სხვა ადამიანიაო. მსახიობი კატეგორიულად მოითხოვდა პირველი ეპიზოდის ამოღებას. ამაზე ავტორის დასტური იყო საჭირო. შესვედრა შედგა. ალ. გოლსტოის ყურადღებით მოუსმენია მსახიობისათვის, თვითონ წაუკითხა ივანეს რამდენიმე ფრაზა პირველი და მომდევნო სურათებიდან. შემდეგ ამ ფრაზების წაკითხვა ხმელიოვისთვის უთხოვია. ჩიბუხი გაუბოლებია ჩვეულებისამებრ. დაფიქრებულა. შემდეგ უღიარებია, რომ მსახიობი მართალია. მსახიობს დაუმტკიცებია დრამატურგისთვის, რომ პირველ სურათში ივანე ახალგაზრდა კაცია. მეორეში კი თითქმის მოხუცი.

მსახიობის ინტუიციით აღტაცებულ დრამატურგს გახსენებია კიდევ ამის მიზეზი: თურმე თავდაპირველი ვარაუდით, პიესის პირველ სურათში მეფე ივანე ახალგაზრდა ყოფილა, დრამატურგი ამ ასაკის მრისხანეთი დაინტერესებულა. ასეც დაუწერია პირველი სურათი. შემდეგ, რატომღაც, საკმაოდ დიდი ხნით საერთოდ

დაუნებებია თავი ამ პიესაზე მუშაობისათვის. როდესაც კვლავ დაბრუნებია მას, წერა მეორე სურათიდან გაუგრძელებია, მაგრამ უკვე ახალ ვარიანტში, სადაც ივანე ხანდაზმულია. ადრე დაწერილი პირველი სურათისათვის კი, სადაც ივანე ახალგაზრდად იყო ჩაფიქრებული, ხელი არ უხლია. დიდმა მსახიობმა იგრძნო, რომ პირველსა და შემდგომ ეპიზოდებს შორის შინაგანი კავშირი დარღვეულია. მან ვერ მოახერხა ერთი ეპიზოდიდან მეორეზე ბუნებრივი გადასვლა, რადგან პიესაში ეს გადასვლა არ მოიპოვებოდა¹.

ვერიკო ანჯაფარიძემ შეატანინა ცვლილებები დედოფალ ანას როლში ლევან გოთუას („მეფე ერეკლე“)².

როლზე მუშაობა უთუოდ გულისხმობს ლიტერატურულ ნაწარმოებში ანალიტიკურ გარკვევას, მაგრამ ანალიზი დაწერილ სახეს სცენაზე ვერ გააცოცხლებს. მას აცოცხლებს მსახიობის ტალანტი — წარმოსახვით განცდილის მოქმედებაში გამოვლინება სცენაზე. გონება აყენებს კითხვებს — „მე რომ..“ (если бы), აზუსტებს ვითარებებს, მოვლენებს, წარსულსა და მომავალს, პერსონაჟთა შორის ურთიერთდამოკიდებულებას, მის სურვილებს, მიზანსწრაფვებს, ხასიათს და ა. შ. მაგრამ ეს პერსონაჟი გააცოცხლდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მისი სახით მსახიობი ამოქმედდება სცენაზე.

რომ წარმოსახვის უნარი მხატვრული ნიჭიერების თვისებაა, ეს ცნობილია. რეპეტიციასზე სწორედ ეს უნარია მომარჯვებულის. ოღონდ აქ, „ორსაფეხურიან“ სათეატრო ხელოვნებაში, მსახიობის წარმოსახვას მასალას აწვდის როგორც არსებული სინამდვილე, ისე ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელიც მის ხელთაა. სწორედ ეს ლიტერატურული მასალა ბადებს უმთავრეს კითხვას — „მე რომ“...³, რომელიც პიესის პერსონაჟთა მსახიო-

¹ Ежегодник МХАТ за 1945 г., т. II, изд. «Искусство», М.-Л., 1948, стр. 141 — 142; М. Кнебель. Вся Жизнь. ВТО, 1967, стр. 444.

² ვ. ანჯაფარიძე. საიუბილეო კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 51 — 62.

³ საინტერესოა, რომ ტერმინს „если бы“ ეხედებით კ. ყიფიანთანაც. ერთი წერილში კ. ყიფიანი ეწინააღმდეგება მსახიობებს, რომლებიც ცდილობენ როლი მთავრად თავის პიროვნებას და არა პიროვნება — როლს. ასეთ მსახიობს კ. ყიფიანი აღაპებს თერმს, რომელიც ცდილობს მსახიობის სხეულს სათეატრო გარღვრობიდან გაეუმჯობესოს კოსტიუმი მთავრად.

ბის დაკავშირების უმთავრეს რგოლს ქმნის: მე, აკაკი ხორავა, ოტელო რომ ვიყო და ეჭვი რომ შემეპაროს... ასე მოვიქცეოდი.

აკაკი ხორავა არაა ოტელო. მან ეს იცის. მაშასადამე, საკითხის დასმა „მე რომ“... თავისთავად ნიშნავს იმას, რომ მსახიობი არარსებულს წარმოსახავს, შემდეგ კი ახორციელებს კონკრეტულ საქციელებში, სიტყვაში, მდუმარებაში, მზერაში, ინტონაციაში.

თვით მსახიობები ადასტურებენ, რომ წარმოსახვა მათ უხატავთ არა მარტო იმ პიროვნებას, რომელიც თვითონ უნდა განასახიერონ, არამედ პიესის სხვა გმირებსაც. პ. სტრეპეტოვა წერს:

„...რაც უფრო მეტს ვმუშაობდი პიესაზე¹, რაც უფრო მეტჯერ ვკითხულობდი მას, მით უფრო მეტად მიტაცებდა ნაწარმოები. ჩემი წარმოსახვა უკიდურესად იყო აგზნებული. დრამის ყველა პერსონაჟი წარმომიდგებოდა როგორც ნამდვილად არსებული... შემქმნელ მეთქვა როგორ დადის ის, როგორ ლაპარაკობს, როგორაა ჩაცმული, როგორი ხმა აქვს, თვალები, თმები, სახის გამომეტყველება...“² (საზი ჩვენია. — ნ. უ.)

წარმოსახვის ასეთი უნარი განსაკუთრებული ნიჭის ადამიანს ბუნებით აქვს მომადლებული³. მსახიობს შეუძლია განავითაროს ეს უნარი და სრულყოს იგი. ეს ბევრ რამეზეა დამოკიდებული. დამოკიდებულია რეპეტიციაზეც. აქ, კოლეგებთან ერთობლივი შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში, მრავალი ისეთი გამღიზიანებელია, რომელიც მხოლოდ რეპეტიციაზე შეიძლება აღმოცენდეს: პარტნიორი, დეკორაცია, განათება, მუსიკა, რეჟისორი, რომელიც დღევანდელ თეატრში სარეპეტიციო პროცესის სრული განმგებელია. ადრე, როდესაც არსებობდა „თეატრი — მსახიობი“ და არა „თეატრი — სპექტაკლი“, დიდი მსახიობი იმ დროის სპექტაკლის მოსამზადებლად განკუთვნილ რამდენიმე რეპეტიციაზეც ახერხებდა ამოუხსნა არა მარტო საკუთარი გმირის ხასიათი და მიზანსწრაფვანი (ანუ ის, რაც მისგან მიედინებოდა სხვებისაკენ), არა-

¹ იგულისხმება პიესის „მწარე ბედი“.

² Стрепетова, Воспоминания и письма, „Академия“, 1934, стр. 34.

³ „...შეიძლება ბუნებრივად ჩაითვალოს, რომ, ჩვეულებრივ, დიდ ხელოვანს განსაკუთრებით კარგი მესხიერება აქვს, ოღონდ თავის შემოქმედების სფეროში“, დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, გვ. 457.

მედ ისიც, რაც სხვა პერსონაჟებისგან მისკენ მოედინებოდა. მაშასადამე, მოქმედ პირთა შორის კავშირები. ამგვარი რამ ახლაც ევალება მსახიობს, რადგან არც ერთი პერსონაჟი სხვა დანარჩენ პერსონაჟებთან კავშირის გარეშე არ არსებობს პიესაში და სპექტაკლში. კოლექტიური შემოქმედების ეს კანონი მუდამ იყო და იქნება ძალაში. ოღონდ დღეს, რეჟისურის თეატრის ეპოქაში, ამ კავშირების რეგულირება, გამოკვეთა და გაერთიანება ნაწარმოების იდეის საკეთილდღეოდ რეჟისორის მოვალეობაა. მით უფრო რომ სპექტაკლის იდეა მას ეკუთვნის.

სარეპეტიციო მუშაობის ყველა ეტაპის წარმმართველი სპექტაკლის დედააზრია. ასეა ეს პირველდაწყებით, ე. წ. „მაგიდის გარშემო“ რეპეტიციებზე. ასეა შემდეგშიც, როდესაც პიესის მონაწილენი შინაგანად მზად არიან სივრცეში ამოქმედებისთვის. მთავრდება რეპეტიციები „მაგიდის გარშემო“ და იწყება „რეპეტიცია ძგიდეებში“. მუშაობის პროცესში თანდათან ერთვება დეკორაციის ელემენტები, საჭირო ნივთები. შემდეგ რეპეტიციას ეადიან სცენაზე. ჯერ ნაწილ-ნაწილ, შემდეგ უფრო მოზრდილ მონაკვეთებად, აქტებად, ვიდრე არ მომწიფდება უწყვეტი მთლიანი რეპეტიციის შესაძლებლობა. ამ ეტაპზე მსახიობის მუშაობა ერწყმის არა მარტო რეჟისორის, არამედ მხატვრის, კომპოზიტორის და ქორეოგრაფის შემოქმედებას. რეჟისორის ხელმძღვანელობით სპექტაკლის რთული და მრავალსახოვანი შემოქმედებითი ორგანიზმის ნაწილები საბოლოოდ ერთიანდებიან ერთ მთლიან მხატვრულ ნაწარმოებად — სპექტაკლად. მაყურებელთან შეხვედრამდე. ეს სპექტაკლი, ე. წ. გენერალური რეპეტიციის სახით, დაზუსტდება მონაწილეთათვის და თეატრის ხელმძღვანელობისათვის. ესაა სარეპეტიციო მუშაობის ბოლო ეტაპი. შემდეგ სპექტაკლი გადაეცემა მაყურებელს.

სარეპეტიციო მუშაობის ზემოჩამოთვლილი სახეობანი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან არა მარტო ადგილით (ჩვეულებრივი ოთახი, სარეპეტიციო დარბაზი, სცენა), არა მარტო შემოქმედებითი ამოცანებით, არამედ მონაწილეთა შინაგანი განწყობილებითაც. უფრო ხშირად პირველდაწყებითი რეპეტიციები შედარებით მშვიდია. იმის გამო, რომ პრემიერამდე ჯერ შორსაა, ყველა ექებს, ყველა ცდილობს გაერკვეს ნაწარმოებში. მიმდინარე-

ობს აზრთა გაცვლა-გამოცვლა, კამათი. ბოლო რეპეტიციები, პრე-
მირის მოახლოების გამო, მშფოთვარე. ამ ეტაპზე თითქმის გარ-
კვეულია ვინ დაძლია როლი, ვის ეყო სპექტაკლის მომზადების-
თვის განკუთვნილი დრო, ვის — არა. მონაწილეთა შემოქმედე-
ბითს მუშაობაში უამრავი ახალი ფაქტორი ჩაერთვება — ზოგს
მოსწონს მისი გმირისთვის განკუთვნილი სამოსი, ზოგს — არა,
ზოგს კარგად მოერგო ტანზე უკვე შეკერილი სამოსი, ზოგს — არა,
ბუტაფორიის და სარეკვიზიტო საამქრომ ზოგი საგანი დაამზადა,
ზოგი — ჯერ არა, სპექტაკლისთვის განკუთვნილი მუსიკა ზოგს
ხელს უწყობს, ზოგს ჯერჯერობით ხელს უშლის. გარდა ამისა,
სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთა მდგომარეობა არასოდეს არაა
ერთნაირი — ზოგს დიდი ხანია მოპოვებული აქვს შემოქმედებითი
ავტორიტეტი კოლექტივშიც და საზოგადოებაშიც. ამ ავტორიტეტს
ის უფროთხილდება. ამ დროს მის გვერდით სულ ახალგაზრდა
მსახიობია, რომელიც პირველად გამოდის სცენაზე ამ კოლექტივ-
თან. სანამ მაყურებელს შეხვდებოდეს და გაეცნობოდეს, კოლე-
გებს უნდა შეხედეს, უნდა შეეგუოს კოლექტივს. დამწყები მსა-
ხიობისთვის რეპეტიცია დასში ავტორიტეტის მოპოვების საშუა-
ლებაა. ეს გზა ყველა მსახიობს აქვს გავლილი. არავის უთ-
ქვამს, რომ ის ადვილია.

ყოველივე ზემოთქმული და მრავალი სხვა ფაქტორის გამო, წი-
ნასაპრემიერო ეტაპზე სპექტაკლის მონაწილეთა დაძაბულობა
კულმინაციას აღწევს. ეს ცნობილია თეატრის ყველა მუშაკისა-
თვის. სამხატვრო თეატრში ამ რეპეტიციებს ჯოჯოხეთურს უწო-
დებენ.

დღეს ყველა რეჟისორი ცდილობს იმდენი რეპეტიციის საშუ-
ალეა მისცეს მსახიობს, რამდენიც აუცილებელია როლის მომზა-
დებისათვის. რეჟისორი მუშაობს სპექტაკლის მონაწილე ყველა
მსახიობთან, განურჩევლად იმისა დიდსა და წამყვან როლს თა-
მაშობს იგი, თუ ეპიზოდურს. ვასტანგოვი ამბობდა, რომ რეჟი-
სორის ძირითადი ფუნქციაა მოეხმაროს შემსრულებლებს თავი-
ანთი ემოციების საკუჭნაოდან გამოიყენონ სწორედ ის განცდები,
რომლებიც ახლა რომ თამაშობს იმ როლისთვისაა საჭირო¹. ეს

¹ Б. Захава, Современники, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 85.

იმას ნიშნავს, რომ რეჟისორი ძალიან კარგად უნდა იცნობდეს მის სპექტაკლში დაკავებულ მსახიობებს, მათ უნარსა და შესაძლებლობებს, ზასიათს. მისთვის ცნობილი უნდა იყოს ის „ანკესები“, რომელსაც ყოველი მათგანი ადვილად წამოიგვება, რადგან „ანკესი“ კონკრეტული მსახიობის ფანტაზიის, წარმოსახვის უნარს აღაგზნებს. ა. ტაიროვი სწერდა ერთ რეჟისორს:

„...როდესაც ვამბობ, რომ საჭიროა იცნობდე სინამდვილეს და ადამიანებს, ვგულისხმობ, რომ თქვენ უნდა იცნობდეთ იმათ, ვისთანაც მუშაობა მოგიხდებათ. არ ვიცი დრო რამდენი გაქვთ, მაგრამ არ შეიძლება ჩამოხვიდეთ და მაშინვე შეუდგეთ რეპეტიციას... თქვენ უნდა ჩამოხვიდეთ, უნდა შეგთვითნოთ კოლექტივს, ნახოთ მსახიობები სხვა სპექტაკლებში... იმისათვის, რომ გაეცნოთ მასალას, რომელიც იქნება თქვენს ხელთ მუშაობის პროცესში“¹.

რეპეტიციაზე მსახიობსა და რეჟისორს შორის უდიდესი შინაგანი სიასლოვე იბადება. ზოგჯერ იმდენად ორგანული, რომ რეჟისორს შეუძლია დაადგინოს რა ესაჭიროება მსახიობს როლზე მუშაობის ამ მომენტში, რით შეიძლება მიეხმარო მას, ან როგორ ათქმევინო უარი მიგნებაზე, რომელიც მოსწონს. რასაკვირველია, ამგვარი რამ შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ორივე, მსახიობიცა და რეჟისორიც, შინაგანად მზადაა რეპეტიციისათვის ანუ შემოქმედებისათვის, თუ ამ რთული შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში ჭეშმარიტად საქმიანია მათი ურთიერთობა. რა თქმა უნდა, ყოველ ცალკეულ მსახიობს შესატყვის ადგილს წარმოდგენაში რეჟისორი მიაკუთვნებს, მაგრამ თვითონ პერსონაჟს, მოქმედ პირს, მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობი ასორციელებს. სცენური სიმართლის ის უძვირუასესი წუთები, რომელთა აღმოცენებაც მსახიობისა და რეჟისორის ერთობლივი მონაპოვარია, სცენაზე მსახიობმა უნდა გაიტანოს. ამიტომ რეპეტიციაზე უნდა დააფიქსიროს, განავითაროს და გაითავისოს.

მსახიობი მხოლოდ თავის როლზე მუშაობს, მასზე ფიქრობს. რეჟისორი — ყველა როლზე და ყველა შემსრულებელზე, ერთნაირი ძალით და ინტერესით. იმიტომ, რომ ყველა როლი მისი მხატვ-

¹ А. Таи́ров, С театре, ВТО, 1970, стр. 248.

ერული ნაწარმოების — სპექტაკლის ნაწილია. ამიტომაც თუ ნამდვილად ხელოვანი რეჟისორის რეპეტიციას ესწრები, ყველაზე საინტერესო სახედ ის გეჩვენება, რომელზედაც ის მუშაობს მსახიობთან ამჟამად. ამ დროს ბუნებრივია შენიშვნები. არც ესაა მუდამ სასიამოვნო. ზოგჯერ ობიექტური და სამართლიანი, მომავალში დიდი სარგებლობის მომტანი ეს შენიშვნები, თვით რეპეტიციაზე არასასიამოვნოდ განიცდება მსახიობის მიერ. მეიურხოლდი გულახდილად აღიარებს, ტუზენბახის როლზე მუშაობის დროს¹ (ჩეხოვის „სამი და“ სამხატვრო თეატრში) მძულდა სტანისლავსკი იმიტომ, რომ დავიწყებდი თუ არა რეპეტიციას, მაჩერებდა და მოითხოვდა, ნუ კითხულობ ტექსტს, სიტყვა ბუნებრივად წარმოთქვით. გვიან გავიგე, რომ სტანისლავსკი მართალი იყო².

მსახიობისა და რეჟისორის ერთობლივი შემოქმედებითი მუშაობა რთულია, მაწვალებელი, კონფლიქტური, ამავე დროს, უდიდესი სიამოვნების მომნიჭებელი. ამას არც ფარავენ რეჟისორები, რომლებსაც ამგვარი სიამოვნება განუცდიათ.

კ. მარჯანიშვილი:

„...ღმერთო ჩემო! როგორი ჯადოსნური, ამაღელვებელი სიჩუმე დაისადგურებდა ხოლმე ფოიეში, როდესაც მე მსახიობის სულში მიმალულ უფაქიზესი გუნებგანწყობის ნიუანსებზე ვმუშაობდი. ეს იყო ჭეშმარიტი შთაგონების წუთები. თეატრიდან წასვლის შემდეგაც დიდხანს ვგრძნობდი როგორ მიცახცახებდა სხეული. ეს იყო ნამდვილად შემოქმედებითი მღელვარება. მრავალი ტკბილი წუთი განვიცადე მსახიობთან მუშაობის დროს. არ ვიცი მიიღეს თუ არა მათ რაიმე ჩემგან... მე კი დიდი მადლობელი ვარ იმ ნეტარებისთვის, რომელიც მომანიჭეს მათ ჩემს სულთან ჭეშმარიტი შერწყმით“³.

ვ. ყუშიტაშვილი:

„...ვისაც ვერიკო არ უნახავს და არ განუცდია რეპეტიციაზე.

¹ მაშინ ის მსახიობად მუშაობდა.

² В. Мейерхольд, статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 399.

³ К. Марджанишвили, Воспоминания, статьи, доклады, Изд. «Заря Востока», Тб., 1958, стр. 37.

მან არ იცის რა დიდი სიამოვნებაა მისი შემოქმედებითი მუშაობის უშუალო შეგრძნება. არც ის იცის, თუ რა ძნელია და მაწვალელებელი მასთან მუშაობა... ვერიკოს მუდამ აქვს როლის საკუთარი, ხშირად საკმაოდ მკვეთრი ხედვა, თუ ეს ხედვა დაემთხვა რეჟისორის მიერ სპექტაკლის საერთო გააზრებას, მაშინ ვერიკოსთან მუშაობა ნამდვილი სიამოვნებაა — ისე მდიდარია იგი და უხვი საინტერესო აქტიორული ხერხების გამონახვაში. მაგრამ თუ ასეთი დამთხვევა არ მოხდა, მაშინ ვერიკოს გადარწმუნება უბრალო წვრილმანშიც კი შეუძლებელია მანამ, სანამ თვითონ თავისი აქტიორული შინაჩედვით არ იგრძნობს ამ წვრილმანის ჭეშმარიტებას. ხოლო თუ ეს მოხდა, მას გასაოცარი და ისევე წმინდა აქტიორული უშუალობით სწამს, რომ ეს წვრილმანი თავიდანვე მისი მოფიქრებული და ნაგრძნობი იყო. რა მძიმეც არ უნდა იყოს რეჟისორისა და ვერიკოს „ბრძოლის“ წინააღმდეგ, მათი შემოქმედებითი აზროვნების დამთხვევის ეს წუთი ნამდვილი ნეტარებაა“¹.

ლ. იოსელიანი:

„...თითქმის ყოველი ჩემი მოსაზრება მომავალ სპექტაკლზე, რომელიმე სცენის გადაწყვეტაზე, სახეზე თუ სხვა, ვერიკოში საწინააღმდეგო აზრს ბადებდა. იშვიათად მეთანხმებოდა. იწყებოდა კამათი, რომელიც ჩხუბში გადაიზრდებოდა ხოლმე და რეპეტიცია უშედეგოდ მთავრდებოდა... მაგრამ კამათს თურმე უშედეგოდ არ ჩაუვლია — ხშირად შემიცვლია ჩემი მოსაზრებანი, და ასევე ვერიკოსაც... როდესაც ვერ ვაჯერებდი ჩემი მოსაზრებებით, იმ მდგომარეობამდე მივსულვარ, რომ რეპეტიციის მიტოვებაც კი განმიზრახავს, მაგრამ, იმავე წუთს, მისი ფანტაზიით აღტაცებული, მისი ჭეშმარიტად შემოქმედებითი ბუნებით მოხიბლული, სიხარულით განვაგრძობდი რეპეტიციას.

არ მოეწონა ჩემ მიერ სცენის გადაწყვეტა ან გამოსახვის ის საშუალება, რომელსაც ვთავაზობ — ვერიკო დაუნდობლად მანადგურებს... ასე დაუსრულებლად ცვლიდნენ ერთმანეთს ჩემში მსახიობისადმი აღშფოთება და აღტაცება, სიძულვილი და სიყვარული. ერთსა და იმავე დროს იბრძოდნენ ერთმანეთის საწინააღ-

¹ ვ. ანჯაფარიძე. საიუბილეო კრებული. გამოც. „ხელოვნება“, 1957. გვ. 187.

მდეგო ეს განცდები, რომლებიც საბოლოოდ დიდი თავყანისცემით დაგვირგვინდნენ¹.

როგორც ვხედავთ, მსახიობისა და რეჟისორის ერთობლივი შემოქმედებითი მუშაობა რეპეტიციაზე თავისებური ბრძოლაა. არცაა გასაკვირი — თუ ორივე ქმნის, მაშასადამე, ორივეს არსება მთლიანად შეპყრობილია წარმოსახვით შექმნილის განხორციელების სურვილით. წარმოსახული მსახიობმა საკუთარი არსებით უნდა განასხეულოს, რეჟისორმა კი მსახიობის საშუალებით. განა შეიძლება ორი ადამიანი, ისიც შემოქმედი, სრულიად ერთნაირად წარმოსახედეს რასმე და სრულიად ერთნაირად ახორციელებდეს მას? ამიტომაც ცხარე კამათი რეპეტიციაზე ჩვეულებრივი მოვლენაა. თუ ეს კამათი მხოლოდ თეორიულია, მაშინ რეპეტიცია დისპუტად, ან გაკვეთილად გადაიქცევა ხოლმე. ამგვარი რეპეტიციის შედეგი შეიძლება იყოს ცოდნის გაღრმავება-გაფართოება, მაგრამ არა მხატვრული პროდუქცია. რეჟისორი — თეორეტიკოსები არსებობენ. მათ ყველაფერი იციან. ყველაფერი ესმით, შესანიშნავად მსჯელობენ, მაგრამ მხატვრულ ნაწარმოებს ისინი ვერ ქმნიან. რაც შეეხება მსახიობს, მხოლოდ თეორიულად აღჭურვილი სცენაზე ის ვერ გამოვა, რადგან იქ კი არ უნდა იმსჯელოს, არამედ კონკრეტულად უნდა იმოქმედოს პერსონაჟის სახით. ამიტომ მსახიობს არ უყვარს არც რეპეტიცია — დისპუტი, არც რეპეტიცია — გაკვეთილი. მას უყვარს რეჟისორი, რომელსაც ახსნის გარდა, აქვს უნარი გაიტაცოს იგი, აღაგზნოს მისი ფანტაზია, საკვები მიაწოდოს მის წარმოსახვას. რეჟისორი, რომელსაც შეუძლია საკუთარი გამოცდილებით მსახიობის ინტერესებს ემსახუროს, შეუძლია სულის სიღრმიდან ამოიღოს საკუთარი ნაოცნებარი. ის, რაც წლობით უტარებია და ამიტომ მასაც აღელვებს. შეუძლია გაუზიაროს ფსიქოლოგიური დაკვირვებანი, სახიერი დეტალი უკარნახოს. არა იმისთვის, რომ მსახიობმა ყოველივე გაიმეოროს, იმისათვის, რომ ანალოგია ბიძგის ძალისა აღმოჩნდეს მსახიობისთვის, რომელიც მას ან თავისებს, ან ახლისთვის მიაგნებინებს. ასეთ რეპეტიციაზე, რე-

¹ ვ. ანჯაფარიძე, საიუბილეო კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, 1957, გვ. 111 - 113.

ეისორისა და მსახიობის ერთობლივ შემოქმედებით მუშაობაში იბადება ახალი სახიერება, მოულოდნელი შესამებანი. ვახტანგოვი ამბობს:

„...რეჟისორისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია უნარი მსახიობის სულისაკენ მიმავალი გზა გაიკვლიოს. უნარი მიახვედროს მსახიობი, თუ როგორ მიაგნოს იმას, რაც საჭიროა. არაა საკმარისი მიუთითო მსახიობს ამა თუ იმ ფერზე ან ტექსტის შინაარსი ამოუხსნა, საჭიროა კიდევ, მისთვის შეუმჩნევლად, ჩანაფიქრის განხორციელების პრაქტიკული გზა მიუთითო“¹. (ხაზი ჩენია. — ნ. უ.).

არ შეიძლება ეს გზა რეჟისორს წინასწარ ჰქონდეს მოფიქრებული. არ შეიძლება მან წინასწარ იცოდეს საით წარიმართება ხელოვანი მსახიობის შემოქმედებითი წარმოსახვა. რეჟისორი და მსახიობი რეპეტიციაზე უნდა შესვდნენ ერთმანეთს. თუ თანამოაზრენი აღმოჩნდებიან, მაშინ ორივე სიხარულით და გატაცებით, ზოგჯერ თავდავიწყებითაც მუშაობს ჩანაფიქრის რეალიზაციისათვის. ლეონიდოვი გვიამბობს სტანისლავსკის ერთი რეპეტიციის შესახებ:

„...მუშაობით გატაცებულს, აღარაფერი ახსოვდა, აღარაფერზე ჰქონდა რეაქცია. 1905 წ. დეკემბერი. მოსკოვში აჯანყებაა. ჩვენ ვმუშაობთ გრიბოედოვის პიესაზე „ვაი ჰკუისაგან“. ქუჩაში სროლაა. ჩვენ შესახვევში პოლიციელთა ჯგუფი გამოჩნდა. სტანისლავსკი ფამუსოვს თამაშობს. მიმდინარეობს მეორე მოქმედების რეპეტიცია. მას ეუბნებიან: „პოლიცია გვიახლოვდება“. თითქოს აქ არაფერიაო, ის უპასუხებს: „აახლავე!“ და განაგრძობს რეპეტიციას, „კონსტანტინ სერგეევიჩ, ჩვენ შესახვევში ისვრიან!“ „აახლავე, აახლავე!“ მერე კი მესმის „Его величество король нын прусский здесь...“ და მხოლოდ მაშინ როდესაც უკვე თეატრის შენობას დაუშინეს, მოვახერხეთ რეპეტიციის შეწყვეტა“².

მსახიობ ვ. იურენევას თქმით „მარჯანიშვილი ისეთ შთაგონებულ დეტალებს ქმნიდა, რომ მსახიობები აღტაცებისაგან გონება-შეშლილნი დადიოდნენ რეპეტიციაზე“³.

¹ В. В а х т а н г о в, М а т е р и а л ы и с т а т ь и, ВТО, 1959, стр. 101.

² О Станиславском, ВТО, М., 1948, стр. 272 — 273.

³ К. М а р д ж а н и ш в и л и, В о с п о м и н а н и я, с т а т ь и, д о к л а д ы, Изд. «За-р я В о с т о к а», Тб., 1958, стр. 511.

უფრო დაწვრილებით მარჯანიშვილის რეპეტიციას უ. ჩხვიძე აგვიწერს: „... დაძაბულობამ მიაღწია უმაღლეს წერტილს, მარჯანიშვილი უკვე შეიძყრო სცენამ, მას გადაედო აქტიორების თამაში, ის ანთებული თვალებით მისჩერებია მათ. თმებგაშლილი, მთელი გონებით, გრძნობით, ტანით, ხელებით მათკენ მიმართული და, აი, დარჩა სცენაზე ივდითი, აქტიორი ჩერდება, სურათის ბოლო არ არის მზად. ის დარწმუნებულია, რომ მარჯანიშვილი შეაჩერებს რეპეტიციას და დაწყნარებით გააქეთებს სურათის დასასრულს, მაგრამ... ის მივარდება ივდითს, სუფლიორს უყვირის მიაწოდოს სიტყვები, დამკვრელს — განაგრძოს მუსიკა. ივდითი მიჰყავს სკამთან, აიყვანს მასზე, ანიშნებს მიაჩერდეს წარმოდგენილ სარკმლიდან ქუჩაში მიმავალ ურიელს. მარჯანიშვილი უკვე თვითონაც თამაშობს ივდითთან ერთად. აი, მან ასწია ხელი და გაიშვირა სარკმლისაკენ — ურიელისაკენ. მარჯანიშვილის შემდეგი მოძრაობა და ივდითის ტანი მის ხელშეუხებლად მთელი სიძლიერით მიმართულია ურიელისაკენ. შემდეგ ივდითის სიტყვები: „აი, ის შესდგა. იგი ყოყმანობს, საითკენ წავა“, — ამას ლაპარაკობს ივდითი და მარჯანიშვილმა მისი ტანი უკვე გადმოზნია უკან, ხელი მოლუნა ნახევრად, ასწია ზევით, ივდითის მთელი სახე, სხეული გამოხატავს უდიდეს სულიერ მღელვარებას, მოლოდინს. აი, შეპკივლა ივდითმა უკანასკნელი სიტყვები: „იგი შევიდა სინაგოგაში“, და ივდითის ტანიც მოშვებული, განადგურებული დაემხო, გადაეკიდა სკამის ხარისხს.

აქ ძნელი გასარკვევი იყო: მარჯანიშვილი რას უჩვენებდა, ან როგორ ეხმარებოდა ვერიკო ანჯაფარიძეს, რადგან ორივე თამაშობდა ერთად — პარალელურად. ყოველივე ამას მარჯანიშვილი აკეთებდა უდიდესი სისწრაფით, ის იდგა როგორც მოქანდაკე, თითქოს ეჭირა ხელში მასალა — ივდითი და გატაცებით ძერწავდა მისი ტანისაგან საჭირო მდგომარეობებს... თითქოს მარჯანიშვილი უკეთებდა აქტიორს მოძრაობებს, მაგრამ დააკვირდით ივდითს ამ სცენაში. ეს ხომ ვერიკოს მოძრაობაა, ვერიკოს ჟესტია, რა იქნა რეჟისორი? ასეთ დროს მარჯანიშვილი თითქოს ითქვიფებოდა აქტიორში, აქ რეჟისორიც და აქტიორიც ორივე უაღრესად გრძნობდნენ ერთმანეთს და ერთიმეორეს ავსებდნენ.

...მარჯანიშვილი ვერიკოსთან და მის მსგავს მსახიობებთან

მუშაობდა ასე დაკვირვებით, თითქოს მოუფიქრებლად, რადგან ისინი (რეჟისორი, აქტიორი) რაღაც უხილავი ძაფებით, რომელიც ზოგჯერ დამყარდება ხანგრძლივი მუშაობის შემდეგ ნიჭიერ ადამიანებს შორის, გრძნობენ ერთმანეთს. ასეთი შემოქმედებითი ექსტაზის დროს აღარ არის საჭირო აღარც ახსნა, აღარც ჩვენება, ისინი თითქოს არც უყურებენ ერთმანეთს, არც უსმენენ და, ამავე დროს, არაფერი გამოეპარებათ ერთმანეთის მოქმედებიდან¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

გ. ტოვსტონოგოვი გულახდილად აცხადებს:

„...რეჟისორისთვის არ არსებობს უფრო დიდი სიხარული, ვიდრე კარგი რეპეტიცია, რომელზედაც მასსა და მსახიობს შორის შემოქმედებითი კონტაქტი აღმოცენდება, რეპეტიცია, რომლის მსვლელობის დროსაც საინტერესო დეტალს, ან რთული ეპიზოდის მხატვრულ გადაწყვეტას მიაგნებ... შენი ფანტაზიით მსახიობის ფანტაზიას აღაგზნებ და აღმოცენდება უხილავი ხიდი სპექტაკლის მონაწილეთა და მის დამდგმელს შორის.

რეჟისორ სტანისლავსკის რეპეტიცია უფრო უყვარდა, ვიდრე სპექტაკლი. ეს ბუნებრივია. ჩვენი პროფესიის ბუნება ისეთია, რომ პირველივე წარმოდგენის შემდეგ სპექტაკლი თითქოს ჩამოსცილდება რეჟისორს და იწყებს დამოუკიდებელ ცხოვრებას².

იგივეს ამბობს უ. ჩხეიძე მარჯანიშვილზე:

„...მხოლოდ რეპეტიციაზე შეიძლებოდა მთლიანად მარჯანიშვილის გაგება. თვითონ მას სპექტაკლი აღარ უყვარდა, ის გრძნობდა, რომ სპექტაკლს მიჰქონდა მისი გრძნობის, მის სიცოცხლის ნატეხი, რომელსაც მსახიობი და მყურებელი იყოფდნენ. რეპეტიციები კი მთლიანად მისი იყო, აქ მის ხელს მოჰყავდა ყველაფერი მოძრაობაში³.

სარეპეტიციო მუშაობის შემოჩამოთვლილი საფეხურების (მაგიდასთან, ძგიდეებში, სცენაზე) თანამიმდევრობა არც შემთხვევითია, არც მექანიკური. მათ შორის კავშირი უთუოდ ორგანული

¹ უ. ჩხეიძე. მოგონებანი და წერილები. გამომც. „სელონება“, 1956, 33. 126—128.

² Г. Товстоногов, О профессии режиссера, ВТО, 1964, стр. 191.

³ უ. ჩხეიძე. მოგონებანი და წერილები. გამომც. „სელონება“, 1956, 33. 105.

უნდა იყოს. სხვანაირად წინამდებარე მომდევნოს არ შეამზადებს. მაშასადამე, სპექტაკლის მოსამზადებელი მუშაობის მთლიანობასთან არ გვექნება საქმე.

თანამედროვე თეატრი თავის მიზანდასახულობით მხატვრულად სრულყოფილი სპექტაკლების თეატრია. ამგვარი მიზნით აღჭურვილი კოლექტივი და მისი ხელმძღვანელი რეჟისორი მუშაობას ვერ დაიწყებს, თუ საბოლოო მიზანი (მომავალი სპექტაკლის სახე) უმთავრეს კონტურებში მაინც არაა მისთვის ნათელი. ამიტომ სარეჟეტიციო მუშაობის პირველი საფეხურიც ამ საბოლოო მიზნით წარიმართება. რეჟისორმა იცის საით უნდა მიმართოს კოლექტივის მუშაობა. მას ისიც უნდა ჰქონდეს გათვალისწინებული, სივრცის როგორ მასშტაბებში გაიშლება მომავალი სპექტაკლი სცენაზე, რათა სარეჟეტიციო ოთახშიც შესატყვისი მასშტაბები ივარაუდოს. მეიერხოლდი საგანგებოდ მიაქცევს სცენის ხელოვანთა ყურადღებას ამ გარემოებას:

„...როლის, მიზანსცენის დროსა და სივრცეში გამოკვეთისას, უსათუოდ უნდა იყოს მიღებული მხედველობაში დეკორაციის მაკეტი. ძგიდეებში მკაცრად უნდა იყოს დაცული მომავალი დეკორაციის მასშტაბები. არიან რეჟისორები, რომლებიც სრულიად არ ფიქრობენ ამაზე... არ ესმით, რომ სარეჟეტიციო და სცენური გარემოს მასშტაბებს შორის განსხვავება დალუპავს საქმეს. მსახიობის მოძრაობათა კოორდინაცია სცენის სივრცეში, სცენური მოედნის გამოყენების უნარი — დიდი პრობლემაა. მას გვერდს ვერ აუხვევ. შემთხვევითი მასშტაბები უთუოდ დაგამარცხებთ. ერთია თუ მსახიობი გადიოდა რეჟეტიციას პირობებში, სადაც ერთი მაგიდიდან მეორემდე სამი ნაბიჯია. მაგრამ თუ იგივე მომენტი შემდგომ, სცენაზე ხუთი ნაბიჯის გადადგმით გამოვლინდება, ეს იქნება უკვე სრულიად სხვა აზრის მატარებელი მიზანსცენა — ხუთი ნაბიჯით გამოვლენილი აზრი უფრო განვრცობილია, ვიდრე სამი ნაბიჯით.

რაც შეეხება აქსესუარებს, უნდა მივალწიოთ, რომ ისინი თუ ზუსტად არა, მიახლოებით მაინც ემსგავსებოდნენ სპექტაკლზე გამოტანილ ნივთებს. მსახიობი რეჟეტიციაზე არ უნდა შეეჩვიოს ისეთ ნივთს, რომელიც სპექტაკლზე არ იქნება... რეჟეტიციაზე მე შევეჩვიე რომელიღაც თუნუქის ჭიქას, სპექტაკლზე კი მხატვარი

დამიდგამს ბოქემიის შუშის სასმისს, თანაც სრულიად სხვა ფორმის. ამ ახალმა საგანმა ხელის მოკიდებაც განსხვავებული მოითხოვა. ეს არსებითი საკითხია მსახიობის შემოქმედებაში.

იმასაც უნდა მივალწოთ, რომ რეპეტიციაზე განათებაც დაახლოებით ისეთი იყოს, როგორიც იქნება იგი წარმოდგენაზე... მონოლოგზე მუშაობის დროს მსახიობი უნდა შეეჩვიოს პროექტორს, რომელიც ხვალ, წარმოდგენაზე, პირდაპირ სახეში მიანათებს. თუ ის შეეჩვევა მორიგი ნათურის შუქზე მუშაობას, მაშინ ხვალ, როდესაც ყველა ფარნებს ერთად მიანათებენ, დაკარგავს იმას, რაც მოიპოვა რეპეტიციაზე. მას კი ყურადღების მოკრება ესაჭიროება, ყურადღების გამახვილება, რადგან აზრი უნდა გამოვლინოს¹.

შემოქმედება მუდამ ინდივიდუალურია. ამიტომ დიდი რეჟისორები არასოდეს არავის სთავაზობენ ყველა შემთხვევაში ერთნაირად გამოსადეგ რჩევა-რეპეტიციებს. ისინი ითვალისწინებენ მსახიობის ინდივიდუალობას, როლზე მუშაობის მისთვის დამახასიათებელ ხერხებს და პრაქტიკულად ეხმარებიან მას საჭიროების მიხედვით. მთავარია ამოქმედდეს წარმოსახვა, საჭირო მიმართულებით წარიმართოს იგი, რათა საბოლოოდ მსახიობმა თვითონ მიაკვლიოს შესაფერ გზას მხატვრული სახისაკენ. რადგან მსახიობი რეპეტიციაზე სხვათა თანდასწრებით მუშაობს, როლზე მუშაობის თავისებურებაც თვალსაჩინოა როგორც რეჟისორისთვის, ისე კოლეგებისთვის. ისინი ანგარიშს უწევენ ერთმანეთს.

სარეპეტიციო მუშაობის დიდ მნიშვნელობას ისიც ადასტურებს, თუ როგორი გულისყურით ეკიდებიან მას სცენის სელოვანები. რამდენს ფიქრობენ ისინი რეპეტიციის სრულფასოვანი ჩატარებისთვის ხელისშემწყობ პირობებზე. საკითხი ამნაირადაც კი დასმულა — იქნებ ყოველი პიესის ხორცშესხმისათვის საგანგებოდ უნდა შეირჩეს სარეპეტიციო ადგილი? იქნებ მუშაობის ოთახში დაწყება შეუფერებელია ისეთი დრამატურგისათვის, როგორიცაა მაიაკოვსკი? იქნებ ამ შემთხვევაში უმჯობესია მსახიობები პირდაპირ სცენაზე ავიდნენ? და რაც უფრო დიდი იქნება ეს სცენა, მით უკეთესი, რადგანაც მაიაკოვსკისეული მხატვრული

¹ БС. Мейерхольд, статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 443, 465—466.

სიმართლე მეტად მასშტაბურია და მყუდრო ოთახში გაჭირდება მისი მოპოვება. ჩეხოვისთვის კი სწორედ ასეთი ოთახია უფრო შესატყვისი¹. აკი რეჟისორი ი. ზავადსკიც წერს:

„...შექსპირის დადგმაში მონაწილე მსახიობთათვის შექმნილი უნდა იყოს შესატყვისი სარეჟეტიციო რეჟიმი“².

ყველა ჭეშმარიტი რეჟისორი ცდილობს მის მიერ ნაგრძნობ მომავალი სპექტაკლის სპეციფიკურ ატმოსფეროს, განწყობილებას რეჟეტიციებზე მიაგნოს და დაამკვიდროს იგი მსახიობებთან ერთად სათეატრო ხელოვნების ყველა საშუალებით. ეს არაა ადვილი. ამისათვის საჭიროა საგანგებო რეჟისორული ნიჭი და ალღო. უნდა შეგეძლოს მოხიბლო მსახიობი, დააყენო მის წინაშე არა მარტო სწორი, არამედ მომხიბვლელი ამოცანა, რომელიც ააღელვებს მას, გაიტაცებს. „სისტემის“ ავტორი სტანისლავსკიც კი კატეგორიულად წინააღმდეგი იყო რეჟეტიცია-გაკვეთილისა:

„...ყოველ წუთს ნუ დასვამთ მსახიობს მოსწავლის მერხზე. თქვენზე უმცროსიც რომ იყოს, ამას არ გაპატიებთ, რადგან ის მოვიდა არა „სისტემის“ შესასწავლად, არამედ იმისათვის, რომ ამ პიესაში იმოქმედოს თქვენ რომ დააკისრეთ იმ პერსონაჟის სახით“³. (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ყოველი პიესისათვის, მასში მონაწილე ყოველი მსახიობისათვის სწორი, საინტერესო, მოულოდნელი და მომხიბვლელი შემოქმედებითი ამოცანების დასმა შეუძლია მხოლოდ იმ რეჟისორს, რომელსაც რეჟეტიციათა დაწყებამდე საფუძვლიანი მოსამზადებელი მუშაობა ჩაუტარებია. პირველ რეჟეტიციას შეიძლება წინ უძღოდეს მსახიობისა და რეჟისორის მიერ მომავალი ნაწარმოების წარმოსახვით შეთხზვის დიდი პერიოდი, ზოგჯერ წლები. ამგვარი მასალით შეიარაღებული ხელოვანი ასერხებს მონაწილეთა დაინტერესებას, შემოქმედებითს გაერთიანებას და რეჟეტიციაც გადაიტყუვა შემოქმედებითს დღესასწაულად, სადაც გატაცებით ეძებენ, მოპოვებულსაც გატაცებით და სიხარულით ამ-

¹ О. Ремез, Мизансцена—язык режиссера, изд. «Искусство», 1963, стр. 98.

² Ю. Завадский, Об искусстве театра, ВТО, М., 1965, стр. 197.

³ Н. Горчаков, Режиссерские уроки Станиславского, изд. «Искусство», 1951, стр. 401.

კვიდრებენ. ასეთ რეპეტიციას ესწრებიან არა მარტო მონაწილენი, არამედ ისინიც, ვინც წარმოდგენაში არ მონაწილეობს — ასეთ რეპეტიციაზე არ გრძნობენ დაღლას. ამბობენ, რომ ლ. ტოლსტოის „განათლების ნაყოფზე“ მუშაობის დროს ერთი რეპეტიციისათვის განკუთვნილი დროის ნახევარი დასჭირდა ლაქია გრიგორის ერთი ფრაზის დამუშავებას — „ულვაში კი მენანება!“ მთელი ამ დროის განმავლობაში სტანისლავსკის ერთი წუთით არ დაუტოვებია სარეპეტიციო დარბაზი, ერთი წუთით არ შეუწელებია შემოქმედებითი დამაბულობა¹.

ვ. სახნოვსკი აგვიწერს სტანისლავსკის რეპეტიციაზე:

„...მუდამ დიდი გულმოდგინებით გაპარსული, ოდნავ პარადული, საგანგებოდ რეპეტიციისთვის გამოწყობილი... იწყება მუშაობა. სტანისლავსკის სახე ყურადღების არაჩვეულებრივ დამაბვას გამოხატავს. თვალები მოჭუტული აქვს, მზერა გამსჭვალავი, ტუჩები და სახე შემსრულებლის სახისა და ტუჩების მსგავსად უმეტველებს, ვიდრე არ დადგება წუთი, როდესაც სტანისლავსკი უკვე უარს ამბობს მსახიობის ნამუშევარზე. მისი ტუჩები წამსვე გამოხატავენ უკმაყოფილებას, სახე მკაცრი აქვს, დამძიმებული. შემდეგ ისმის მისი ძლიერი და გაბოროტებული ხმა.

რეპეტიცია შეჩერდა. სტანისლავსკი იწყებს ეპიზოდის გარჩევას... მას შემდეგ, რაც განხილულია წინამდებარე მოვლენათა მთელი ქარგა, იწყება მუშაობა იმ უახლოესი ამოცანის განსორციელებაზე, რომელიც მსახიობმა ვერ შეასრულა.

ძალიან ხშირად ამოცანის განხორციელების მიზნით (მისთვის სულ ერთი იყო ვინ გადიოდა რეპეტიციას ხანდაზმული მსახიობი, თუ ახალგაზრდა), რეპეტიციის უდიდეს ნაწილს, ზოგჯერ მთელ რეპეტიციას, ე. წ. „მცირე სიმართლის“ ძებნას მოანდომებდა. გაოცებდა სიუხვე და მრავალგვარობა მაგალითებისა, რომლებსაც სთავაზობდა სტანისლავსკი მსახიობს. განცვიფრებდა მისი მითითებანი, მდიდარი გამოცდილება, იშვიათი პედაგოგიური ალღო.

რეპეტიციაზე იგრძნობოდა საერთო გამოცოცხლება, არსებითად ეს რეპეტიცია კი არა, ღრმა შინაარსით დატვირთული, დიდებული გაკვეთილი იყო. სტანისლავსკი ზოგჯერ გადაუხვევდა

¹ О Станиславском, Писатели, артисты, режиссеры, изд. «Искусство», М., 1963, стр. 111.

ხოლმე საკითხს, საუბრობდა ხელოვნებაზე. შემდეგ, გარკვეული მაგალითების მოშველიებით, აქვე ასერხებდა მსახიობებთან ერთად იმის განხორციელებას, რაზედაც ლაპარაკობდა. ამას მოჰყვებოდა ახალი ამოცანა...

მუშაობდა ფრაზაზე, განიხილავდა მას ანატომიურად. იბრძოდა მართებული მახვილისა და აზრის გამოკვეთისათვის. თუ საჭირო იყო, მსახიობის დიქციაზეც მუშაობდა.

სქემას რომ გააშიშვლებდა, შემდეგ ქმედების ინდივიდუალურ ხაზებს თანდათან უერთებდა მთელს. ის ქმნიდა მოქმედების რთულ კონტრაპუნქტს. შემდეგ კი, ვითარცა ღირიყორი, თვალს ადევნებდა ყოველი შემსრულებლის შინაგანი რიტმის გამოკვეთას. ასე მუშაობდა მანამ, სანამ არ მიიღებდა საჭირო მონახაზს, სანამ ეპიზოდის შინაგანი სახიერება სრულად არ გამოიკვეთებოდა¹.

მეიერხოლდი მოითხოვდა რეჟისორისაგან:

„ასუცილებელია, რომ პირველივე რეპეტიცია, პირველივე საუბარი, პირველივე შეხვედრა ამაღლელებელი იყოს. შეიგნეთ, რომ ხელოვნების უძლიერესი ძრავა — მღელვარებაა... ღირიყული ლექსი იდებით ან ქალით გატაცებული კაცის უძილო ღამის შედეგია... ასეთი მღელვარება უნდა გამოიწვიოს თქვენ მსახიობში“².

მიზნის მიღწევის გზები, რა თქმა უნდა, განსხვავებულია. ზოგი რეჟისორი სპექტაკლზე მუშაობას იწყებს მშვიდი ახსნა-განმარტებით, წინ ნელი ნაბიჯით მიემართება და მსახიობისგან თავიდანვე არ მოითხოვს ენერგიის სრულ ხარჯვას (ა. ტაიროვი)³. ზოგს, პირიქით, სრული ნერვული დაძაბვის გარეშე რეპეტიცია ვერ წარმოუდგენია (ნემიროვიჩი-დანჩენკო)⁴. ზოგჯერ რეჟისორი იმპროვიზაციით იწყებს, შემდეგ კი მოპოვებულს სპექტაკლის ნახატის ზუსტ კალაპოტში მოაქცევს (სტანისლავსკი)⁵.

¹ О Станиславском, изд. «Искусство», М., 1963, стр. 135—137.

² Вс. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 463.

³ А. Таиров, О театре, ВТО, 1970, стр. 6.

⁴ М. Кнебель, Вся жизнь, ВТО, 1967, стр. 229.

⁵ იქვე, გვ. 241.

უფრო ხშირად, მხატვარი და კომპოზიტორი ბოლო, მთლიან რეპეტიციებს ესწრებიან ხოლმე. არიან ისეთი რეჟისორებიც, რომლებსაც დაწყებით რეპეტიციებზეც სჭირდებათ ეს ხელოვანები (კ. მარჯანიშვილი)¹.

ზოგი რეჟისორი მონაწილეთა გარდა არავის დაუშვებს რეპეტიციაზე, მიაჩნია, რომ უცხო ადამიანი მონაწილეებს ხელს შეუშლის მუშაობაში. მოსკოვის სამხატვრო თეატრში სარეპეტიციო დარბაზის კართან იდგა კაპელდინერი, რომელსაც ნაბრძანები ჰქონდა არავინ შეეშვა. ერთხელ სტანისლავსკის უთქვამს კაპელდინერისათვის, იმპერატორმა რომ გთხოვოს შეშვება, იცოდე ამას არ გაბედავ!² მეიერხოლდი კი ღია რეპეტიციებსაც ატარებდა.

ამ რეპეტიციებს თანამედროვენი რეჟისორის „კონცერტს“ უწოდებდნენ³.

ზოგი რეჟისორი მოვლენის ანალიზს მსახიობთან ერთად აწარმოებს, დაუსახავს ამოცანას და გარკვეულ დრომდე არ ზღუდავს არც ინტონაციაში, არც მოძრაობაში, არც მიზანსცენაში. იგი მხოლოდ ასტიმულირებს მსახიობის ფანტაზიას და მის თავისუფალ იმპროვიზაციას წარმართავს. ასეთი რეჟისორი იშვიათად მიმართავს ე. წ. ჩვენებას, მხოლოდ აუცილებელ მომენტებში. ისიც ისეთ მსახიობთან, რომელიც მის ჩვენებას აღიქვამს არა მექანიკურად, არამედ შემოქმედებითად (ვასტანგოვი)⁴.

არიან რეჟისორები, რომლებიც რეპეტიციაზე, უმთავრესად, უჩვენებენ. ნაბიჯ-ნაბიჯ, ყოველ სიტყვას, ყოველ მოძრაობას. ერთი სიტყვით, თითქმის თამაშობენ მსახიობის მაგიერ. ამგვარი ჩვენება შეიძლება მხატვრულ მოვლენად იქცეს თავისი დიდი სიმართლით, სახიერებით და ტექნიკური ბრწყინვალეობით (მეიერხოლდი)⁵.

¹ К. Марджанишвили, Воспоминания, статьи, доклады, «Заря Востока», Тб., 1958, стр. 316.

² О. Станиславском, ВТО, М., 1948, стр. 296.

³ Н. Петров, Я буду режиссером, ВТО, 1969, стр. 250.

⁴ Е. Захавя, Современники, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 331 — 332.

⁵ Б. Алпере, жур. «Театр», 1971, № 1, стр. 34.

რეჟისორთა ერთი ნაწილი დიდი მღელვარებით ატარებს რეპეტიციას, უხვად აწოდებს მსახიობს სახიერ საშუალებებს. ასეთი რეჟისორის ფანტაზია ხშირად წინ უსწრებს მსახიობის შესაძლებლობებს, მსახიობი ფეხდაფეხ ვერ მიჰყვება რეჟისორს, რომელსაც ნამდვილად უძნელდება აგზნებული წარმოსახვის დამუხრუჭება. ვითარება რეპეტიციაზე, რა თქმა უნდა, რთულდება (მარჯანიშვილი)¹.

სარეპეტიციო მუშაობის ხანგრძლივობა და ინტენსივობაც განსხვავებულია. ჩვეულებრივ, რეპეტიცია თეატრში 11—2 საათამდე მიმდინარეობს. დაძაბულ შემოქმედებითს შრომაში ჩაბმულ ადამიანებს ერთმანეთისაგან შრომისუნარიანობაც განასხვავებს. იმასაც აქვს მნიშვნელობა, რამდენი დრო დარჩა პრემიერამდე. მიუხედავად ამისა, ზოგი ზუსტად დანიშნულ დროს იწყებს და ასევე ზუსტად ამთავრებს. ასეთებს მიაჩნიათ, რომ შრომისა და დასვენების ზუსტი მონაცვლეობა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კოლექტიურ მუშაობაში ჩაბმულთათვის. იმიტომ, რომ მათი ნერვული სისტემა განსაკუთრებითაა გადატვირთული. ასეთი იყო სტანისლავსკი. ასეთი იყო ახმეტელი.

შეიძლება მოკლე დროში იმდენი ენერგია დახარჯოს მსახიობმა, რომ რეჟისორმა რეპეტიციის გაგრძელება საზიანოდ მიიჩნიოს.

უ. ჩხეიძე იხსენებს:

„...როდესაც ეს მონოლოგი („ყოფნა-არყოფნა“) რეპეტიციაზე პირველად წავიკითხე, მარჯანიშვილი გადამეხვია და გადამოცნა. იმ დღეს მას მეტი აღარ უმუშავნია, რეპეტიცია იმ წუთშივე შეწყვიტა“².

ზოგჯერ, მსახიობის შემოქმედებითი ფანტაზიის აგზნების, მასში საჭირო განწყობილების აღმოცენების მიზნით, რეჟისორი, მართლაც, მოულოდნელ საშუალებას მიმართავს. ისევ უ. ჩხეიძის ცნობით, „ჰოპლას“ ერთ-ერთ რეპეტიციაზე მარჯანიშვილს მესამე მოქმედების მონაწილენი და მთელი დასი მოუწვევია. რეპეტი-

¹ უ. ჩხეიძე, მოგონებანი და წერილები, გამომც. „ხელოვნება“. 1956, გვ. 135—136, 82—83.

² იქვე, გვ. 224.

ცია სცენაზე მიმდინარეობდა. ამ ეპიზოდში წყვილებს ფოქსტრო-
ტი უნდა ეცეკვათ. მოულოდნელად, მარჯანიშვილს ერთი წყვილი
ქანდარის მარცხენა მხარეს აუყვანია, მეორე — მარჯვენა მხარეს.
რესტორნის სტუმრები ცეკვით პარტერიდან სცენისაკენ წამოუყ-
ვანია. რამდენიმე წყვილი სცენაზე ცეკვავდა. დანარჩენები სცე-
ნის ორივე მხარეს კულისებში დაუყვნებია. ისინი მღეროდნენ
მოტივს, რომელიც ორკესტრში ჟღერდა, ხან ხმამაღლა, ხან —
პირმოკუმულად, ხან კი სტვენით. დროგამოშვებით შეძახილები
გაისმოდა. ასე რომ, ყველა ხმაურობდა, ყველა მღეროდა, ყველა
ცეკვავდა. როდესაც, ცეკვისა და სიმღერის წყალობით, მონაწი-
ლენი საჭირო განწყობილებით დაიტვირთნენ, მარჯანიშვილმა
მომღევნო ეპიზოდის რეპეტიცია გაიარა¹.

საჭიროების შემთხვევაში თეატრი სპეციალისტებს იწვევს
კონსულტაციაზე. კონსულტანტი შეიძლება იყოს ნებისმიერი
პროფესიის ადამიანი, რომელმაც სპექტაკლის მონაწილეებს პიე-
სის გმირთა ცხოვრებისათვის საჭირო ცნობები უნდა მიაწოდოს.
იწვევენ სამხედრო საქმის მცოდნეებს, ისტორიკოსებს, ეთნოგრა-
ფებს და ა. შ. კონსულტანტის მუშაობა მხოლოდ ინფორმაციით
არ შემოიფარგლება. ის სარეპეტიციო მუშაობაშიც მონაწილეობს,
პრაქტიკულად ესმარება სპექტაკლის მონაწილეებს.

ისტორია გვიდასტურებს, რომ დროთა განმავლობაში, სარე-
პეტიციო მუშაობის წარმოების თავისებურების მიუხედავად, თან-
დათან მაღლდება სარეპეტიციო მუშაობის საერთო დონე, მისი
კულტურა. რეპეტიციისადმი დამოკიდებულება სულ უფრო და უფ-
რო სერიოზულია. ვიღას ახსოვს ის დრო, როდესაც სახელდახე-
ლოდ გადაწერილ როლს მსახიობი სპექტაკლის სხვა მონაწილე-
ებისგან სრულიად დამოუკიდებლად ამზადებდა, ზოგჯერ სარკის
წინ. როდესაც თითო-ოროლა რეპეტიციაზე, როლის ტექსტით
ხელში, ერთმანეთს მიზანსცენას უთანხმებდნენ. როდესაც შესაძ-
ლებელი იყო წამყვანის მაგიერ რიგითი მსახიობი დაღლილიყო
რეპეტიციაზე. სპექტაკლზე კი პირველს ეთამაშა².

დღეს ერთადერთ სწორ მეთოდად ანსამბლური რეპეტიციის

¹ ნ. ჩხეიძე, მოგონებანი და წერილები, გამომც. „ხელოვნება“, 1956, გვ. 224.

² М. Ермолова, Письма, воспоминания современников, изд. «Искусство», М., 1955, стр. 177.

მეთოდია აღიარებული. მისი უმაღლესი საფეხურია ქმედითი ანალიზის მეთოდი. ამ მეთოდის არსი შემდეგში მდგომარეობს: რეპეტიციებზე უნდა დადგინდეს როლის ე. წ. „პარტიტურა“, რომელიც მოიცავს გმირის სიტყვიერსა და უსიტყვო საქციელს. ეს საქციელები, მათი თანმიმდევრობა და დინამიკური ტესილები, რომლებიც გათავისებული იქნება მსახიობის მიერ როლზე მუშაობის პროცესში, სასიერად გამოავლენენ გმირის მხატვრულ სახეს სცენაზე¹.

როლზე ამგვარი მეთოდით მუშაობა პრინციპულად ახალია. ამიტომ ის მოითხოვს ამ პრინციპის აღიარებას მთელი კოლექტივის მიერ. სხვაგვარად მეთოდი პრაქტიკულად ვერ განხორციელდება. ამიტომ წერს მ. კნებელი:

„...სტანისლავსკი ჩქარობდა გადაეცა სტუდიელებისთვის მუშაობის ის მეთოდი, რომელიც თვითონ აღმოჩენად მიაჩნდა და რომელზედაც უდიდეს იმედებს ამყარებდა. მაგრამ ის ფიქრობდა ახალ, ახალგაზრდულ თეატრზე, რომელიც დაუფლებული იქნებოდა მეთოდს, და არა მეთოდზე, რომელიც თეატრის გარეშე იარსებებდა. სიტყვას „თეატრი“ კოლოსალური შინაარსი ჰქონდა სტანისლავსკისათვის. მისი რწმენით, არ შეიძლება თეატრის გამოცალკევება მისი მოქალაქეობრივი მიზნებისა და ამოცანებისაგან, რეჟისურისაგან, სადადგმო ხელოვნების პრინციპებისაგან, ეთიკისაგან, ამიტომაც სტანისლავსკის ვერ წარმოედგინა ახლად აღმოჩენილი მისი სარეპეტიციო მეთოდი ყოველივე ამის გარეშე... მან იცოდა — თუ მეთოდი მოწყდა თეატრს, გაჩნდება სქოლასტიკის, დოგმატიზმის საშიშროება“².

როგორც ვხედავთ, სარეპეტიციო მეთოდი მჭიდროდაა დაკავშირებული სცენის ხელოვნებასთან მთლიანად, მისი განვითარების საერთო კულტურასთან.

რას ნიშნავს სარეპეტიციო მუშაობის კულტურა? არსებითად. ეს არის უნარი ყველაფერი სპექტაკლის მომზადებას ამსახურო, ყველა წვრილმანი გაითვალისწინო, რათა რეპეტიცია შედეგიანი

¹ ნ. ა. რ ე ლ ა ძ ე, „ქმედითი ანალიზის“ მეთოდის შესახებ. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1972, № 10.

² М. К н е б е л ь, Вся жизнь, ВТО, 1967, стр. 266.

იყოს შემოქმედებითად. ამისთვის, პირველ ყოვლისა, აუცილებელია შეგნებული დისციპლინა. მისი საწინდარია მონაწილეთა დამოკიდებულება საერთო საქმისადმი. ცნობილია, რომ „ცხვრის წყაროს“ პირველ რეპეტიციაზე რუსთაველის თეატრში სამი მსახიობი არ გამოცხადდა. მარჯანიშვილს განუცხადებია, არათუ მსახიობი, ერთი თანამშრომელიც რომ აკლდეს, არ გაევივლი რეპეტიციასო, და დარბაზი დაუტოვებია¹. ეს არც შემთხვევითობაა, არც ახირება.

სამხატვრო თეატრში რეპეტიცია წმიდათაწმიდა საქმე იყო. მას დიდი სერიოზულობით და მოკრძალებით ეკიდებოდნენ. ერთ რეპეტიციას აგვიწერს მაშინ დამწყები ხელოვანი, შემდგომში ცნობილი საბჭოთა რეჟისორი ა. პოპოვი:

„რეპეტიცია იწყებოდა ზუსტად დანიშნულ დროს. წუთი წუთში დარბაზის კარი იკეტებოდა და ჩვენ წინაშე აღიმართებოდა მორიგე კაპელდინერი, რომელიც დარბაზში არავის უშვებდა. თეატრის დერეფნებსა და ბუფეტშიც კი აბსოლუტური სიჩუმე ისაღვურებდა.

რეპეტიციაზე ისე დავდიოდით, როგორც ლატარეის გათამაშებაზე: შეიძლება სამი საათი ვმსხდარიყავით და მსახიობის ხელოვნების „სამშარეულოდან“ არაფრისთვის მოგვეკრა თვალი. სამაგიეროდ, შეიძლება მოვხვედრილიყავით ისეთ რეპეტიციაზეც, სადაც ფოტოფირის მსგავსად, მჟღავნებოდა მომავალი სცენური სახის არსებითი თვისებები, ჩვენს ენაზე — სახის „მარცვალი“.

ჩემს სიცოცხლეში პირველად „იჭვით ავადმყოფის“ რეპეტიციებზე ვიხილე, თუ როგორ გადაიქცა სტანისლავსკის ბასრი, მოწურული, მუდმივ დაკვირვებული თვალი, ორგონის ჯერ მიმნდობსულელურ, შემდეგ კი ჯიუტად-შეშინებულ თვალად. მახსოვს, როგორ გამაოცა უგრიმოდ და უკოსტიუმოდ სტანისლავსკის არსებაში რომელიღაც სსვა ადამიანის თვისებების აღმოცენებამ.

აქ, ამ რეპეტიციებზე პირველად ვიხილე როგორ ტკება მსახიობი შემოქმედებითი ძიებით და მონაპოვართ; როგორ აწვალებს და ტანჯავს წარუმატებლობა. მინახავს ამით გამოწვეული ცრემლი.

¹ ნ. გვარამია, თეატრალური მემუარები, სახელგამი, 1949, გვ. 11.

ჩვენ ვხედავდით ნებისყოფის როგორი დამაბულობით ცდილობდნენ სტანისლავსკი და ნემიროვიჩი-დანჩენკო მსახიობთა გატაცებას სპექტაკლის საერთო ჩანაფიქრით, მათი ფანტაზიის გაღვივებას, ზედმეტი დაჭიმულობისაგან, მორცხვობისა, თუ შემოქმედებითი ინერტულობისაგან მათ გათავისუფლებას. რამპის მიღმა კი სხვა ეპიზოდებში მონაწილე მსახიობები თავის რიგს ელოდნენ. ამ მოლოდინში დროს არ კარგავდნენ — სხვადასხვა კუთხეში, საკაზმულოსა და ფოიეში, დამოუკიდებლად მუშაობდნენ როლზე¹.

მეიერჰოლდს მიაჩნდა, რომ რეპეტიციიდან რეპეტიციამდე სპექტაკლისკენ შეუჩერებელ სვლას რეპეტიციის ორგანიზაციის კულტურა განაპირობებს.

რეპეტიციის კულტურა განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ე. წ. ტექნიკურ რეპეტიციაზე ჩანს ხოლმე. რაც უფრო ახლოა პრემიერა, მით უფრო აშკარად. ამ დროს კომპონენტები ყველა წვრილმანით ჩაერთვის წარმოდგენაში: დეკორაცია, კოსტიუმი, რეკვიზიტი, ბუტაფორია, ორკესტრი და ა. შ. სპექტაკლი გარკვეული სტრუქტურის მხატვრული მოვლენაა. მის „აგებას“ სჭირდება როგორც „საშენი მასალა“, ისე „ტექნიკური საშუალებანი“. ეს მხატვრული მოვლენა თანდათან მზადდება, ნაწილ-ნაწილ. ამიტომ სამსახიობო ფოიეში, დაფაზე, სადაც ჩვეულებრივ დასის სარეპეტიციო მუშაობის განრიგი ცხადდება, მითითებულია ხოლმე სასელდობო რომელ ნაწილზე იწარმოებს მუშაობა (აქტი, სურათი, ეპიზოდი) და, ამის შესატყვისად, ვინ უნდა გამოცხადდეს რეპეტიციაზე.

შემდეგ უკვე მიმდინარეობს მთლიანი რეპეტიცია — თავიდან ბოლომდე. მთლიან რეპეტიციაზე ცალკე დამუშავებული ნაწილების შეკავშირება წარმოებს, რათა შეიქმნას სპექტაკლი — მხატვრული მთლიანობა. მას ქმნის ყველა — ხელოვანებიც და ტექნიკური პერსონალიც (გამნათებლები, მკერავები, ჩამცმელები, რეკვიზიტორები, სცენის მუშები და ა. შ.). მათი გაერთიანება სწორედ ბოლო რეპეტიციებზე ხდება. მონაწილეთა რაოდენობა თან-

¹ А. Попов, Воспоминания и размышления о театре, ВТО, 1963, стр. 67—68.

დათან იზრდება, რთულდება მათი საქმიანი ურთიერთდამოკიდებულება (ზოგჯერ სეკუნდებია განკუთვნილი ტექნიკისათვის), ახლოვდება მაყურებელთან შეხვედრის დღე... ყოველივე ამის გამო ბოლო რეპეტიციები სცენაზე განსაკუთრებით დაძაბულია. უმანგი ჩხეიძე იგონებს:

„...ინიშნებოდა გენერალური რეპეტიციები. რამდენადაც უფრო მძიმე და პასუხსაგები იყო სპექტაკლი, იმდენად უფრო ყოველმსრივი შემოწმება ხდებოდა ყოველივე წერილმანისა.

რომ ავიღოთ მაგალითისთვის ისეთი დიდი სპექტაკლი, როგორიც იყო „პამლეტი“, მარჯანიშვილმა რამდენიმე საღამო მოანდომა ჩაცმულობისა და გრიმის დათვალიერებას და სინათლის დაყენებას მაშინ, როდესაც დეკორაციები უკვე დადგმული და ადრე გასინჯული ჰქონდა.

მხოლოდ ამის შემდეგ დაიწყო გენერალური რეპეტიციები. თითო აქტს ცალკე საღამო დაეთმო. ოთხი დღე დასჭირდა მთელი პიესის გავლას, ვიდრე დაინიშნებოდა მთლიანი გენერალური რეპეტიცია, რომლის დროსაც კვლავ შეპქონდა შესწორებები. მხოლოდ მეორე გენერალური რეპეტიცია მიდიოდა უკვე სუფთად, შეუჩერებლად, როგორც სპექტაკლი. ამაზე სტუმრებიც იყვნენ მოწვეული. გენერალურ რეპეტიციაზე მარჯანიშვილი კიდევ უფრო მოუსვენარი და ნერვული იყო, ვიდრე ჩვეულებრივ რეპეტიციაზე. ხშირად ამოიჭრებოდა პარტერიდან სცენაზე, ხან აქტიორს გაუსწორებდა მიზანსცენას, ხან რაიმე ტექნიკურ დაბრკოლებას მოაწესრიგებდა, ან მორთულობის და დეკორაციის რომელიმე ნაწილს ჰყრიდა სცენიდან, რომ სცენა მაქსიმალურად განეტვირთა. ყვიროდა, ზარს ურახუნებდა მაგიდაზე და ყოველ შეძახილზე ცეცხლს უკიდებდა, ან ამტვრევდა და სრესდა ნახევრად დამწვარ პაპიროსს, თითქოს პაპიროსზე იყრიდა გულის ჯავრს... საერთოდ რეპეტიციებზე, მით უმეტეს გენერალურ რეპეტიციებზე, მარჯანიშვილს იშვიათი წესრიგი ჰქონდა“¹.

ყველა ხელოვანის წინაშე დგას პრობლემა მისი დარგის შესატყვისი ტექნიკის შესახებ. ამ ტექნიკას ის უნდა დაუფლოს. რო-

¹ უ. ჩხეიძე, მოგონებანი და წერილები. გამომც. „ხელოვნება“, 1956, გვ. 138—139.

დესაც საქმე ეხება მუსიკას, თითქოს ყველას ესმის, რას ნიშნავს ტექნიკა და რამდენად აუცილებელია ის მუსიკოსისათვის. მიუხედავად ამისა, ასეთ შემთხვევაშიც სწორად ტექნიკის ქვეშ გულისხმობენ მხოლოდ ხელის გავარჯიშებას. სინამდვილეში კი ხელის გავარჯიშება არ მიიჩნევა ტექნიკად, თუ ის თავისთავადია და მხატვრულ ამოცანას არ ემსახურება. ფუძისეული ბერძნული სიტყვა „ტექნე“ — ხელოვნებას ნიშნავს და არა მხოლოდ გავარჯიშებას. ამიტომ ამბობს პ. ნეიჰაუზი:

„...ნიჭიერ ადამიანთან ძნელია ზუსტად დაადგინო როდის მუშაობს ის მუსიკაზე და როდის ტექნიკაზე, ასევე რაც რომ იმეორებდეს ერთსა და იგივე ადგილს. აქ ყველაფერი ერთადაა“¹.

ყველაფერი ერთად ამზადებს იმ წუთს, როდესაც შინაგან ძალთა მობილიზაციის შედეგად, სათანადო ტექნიკის მოშველიებით, დაიბადება მხატვრული ნაწარმოები. თუ ეს თეატრია — დაიბადება სპექტაკლი და მასში მონაწილე პერსონაჟები. ყოველი მათგანი ახალი ადამიანია და ერთი მსახიობის შექმნილი. მსახიობის გმირის განცდები დაატყვევებს მაყურებელს. ჩაითრევს მას სცენურ ცხოვრებაში. მაგრამ მსახიობის უწრფელესი სცენური განცდა ხომ არ არის ცხოვრებისეული განცდა, რომელიც თავისთავად იბადება ადამიანში იმის გამო, რომ რეალურია სიტუაცია. მსახიობის განცდა სცენურია და არა ცხოვრებისეული. ის არ აღმოცენდება თავისთავად, რადგან სცენური სიტუაცია არაა რეალური, წარმოსახულია. ამიტომაც საჭირო განცდას მსახიობი თვითონ იწვევს. არა მარტო იწვევს, აკონტროლებს კიდევაც, წარმართავს გარკვეული მიმართულებით, ანაწილებს ენერგიას და ა. შ. სწორედ ამისთვის უნდა დაეუფლოს იგი თავისი საქმის სპეციფიკურ ტექნიკას, რომელსაც სტანისლავსკიმ ფსიქოტექნიკა უწოდა.

უმალეს შემოქმედებითს აღზევებასაც კი — ე. წ. შთაგონებასაც კი — ხელოვნები ტექნიკას, მისი მოშველიებით წარმოებულ შრომას უკავშირებენ. რაგინდ განსხვავებულიც უნდა იყოს შთაგონების განსაზღვრა, ერთში თითქოს ყველა შეთანხმებულია — როგორც წესი, ამბობენ, რომ შთაგონება არა გონებისმიერი, არა-

¹ Г. Нейгауз, Об искусстве фортепьянной игры, Гос. Муз. издат. 1961, стр. 15.

მედ გრძნობისმიერი აქტია, რომ ის მოულოდნელად ეწვევა სელოვანს, უდიდეს სულიერ ტკბობას განაცდევინებს და არ ექვემდებარება ანალიზს¹.

რაც უფრო ნაკლებ ხელშესახებია შთაგონება, მით უფრო ისწრაფვის სელოვანი მიაკვლიოს იმ გზას, რომელიც მას ამგვარ შემოქმედებითს შთაგონებამდე მიიყვანს, რომელიც მისცემს ხელში იარაღს, რათა შეუცნობელი ეს შთაგონება, მაქსიმალურად გამოიყენოს. ეს იარაღია ტექნიკა. ამიტომ არაა გასაკვირი, რომ სწორედ დიდად ემოციური ტრაგიკოსი მსახიობი ლეონიდოვი. რომელსაც ხშირად სწევია შთაგონება, სწორედ ის მიგვიჩიოვებს ტექნიკის აუცილებლობაზე:

„...შთაგონება — უჩვეულო მდგომარეობაა, ზებუნებრივი, ზეადამიანური. ეს არის ექსტაზი, რომლის ტემპერატურა 100° აღწევს. შთაგონების წუთები იმდენად ძლიერია, რომ გლღის. შემდეგ იწყება ენერგიის დაქვეითება. შთაგონებით შეიძლება ითამაშო რაღაც წუთები, რომელიდაც სპექტაკლები, მაგრამ არა ყველა. ამისათვისაა საჭირო ტექნიკა“².

მართლაც, მსატყარს, მწერალს, კომპოზიტორს შთაგონების წუთებში მიგნებული მყარ, უცვლელ მასალაში აქვს ჩაბეჭდილი სამარადყამოდ. მსახიობის ხელოვნება კი ყოველ სპექტაკლზე ხელახლა მოითხოვს ამგვარ წუთებს. მაშასადამე, უდიდესი სულიერი ძალების ხელახალ სარგვასაც მოითხოვს. ამგვარი ვითარება ბუნებრივად ბადებს განსაკუთრებულ ინტერესს აქტიორული ტექნიკის მიმართ, ანუ იმ ცნობიერი საშუალებების მიმართ, რომლებიც შთაგონების გამომწვევადაც გამოდგება და მის წარმმართველადაც. სტანისლავსკი წერს:

„...რაც უფრო გენიალურია არტისტი, მით უფრო დიდია საიდუმლო. მაშასადამე, მით უფრო სჭირდება შემოქმედების ტექ-

¹ Э. Золя, Собр. соч., т. 26, изд. «Художественная Литература», М., 1967, стр. 431; Р. Клер, Вкн., Жерар Филипп, изд. «Искусство», 1962, стр. 196.

Вл. Немирович-Данченко, Ежегодник МХАТ, 1943, стр. 334. Переписка Чайковского с фон-Менк, т. I, «Академия», 1934, стр. 216.

² Л. Леонидов, Воспоминания, статьи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 318.

ნიკური საშუალებები. ეს საშუალებები ხელმისაწვდომია ცნობიერებისათვის და აქვთ ძალა იმოქმედონ ზეცნობიერის ფარულ საიდუმლოზე, რომელსაც შთაგონება ეფუძნება¹.

სტანისლავსკისათვის გარდუვალი ზღვარი ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის არ არსებობს. ცნობიერი კი უფრო ხელშესახება. ამიტომ მიაჩნია, რომ ჭეშმარიტი შთაგონების აღმოცენების საუკეთესო ნიადაგი — როლზე შეგნებული, ცნობიერი მუშაობაა. რომ შთაგონება — შეგნებული შრომის შედეგია. რომ შრომით შთაგონების „მოწვევა“ უპასუხოდ არ რჩება. თავის დროზე შალიაპინსაც უყვარდა ანალოგია შთაგონებასა და თვითმფრინავის გაფრენას შორის, რადგან ორივე შემთხვევაში მიწას უნდა მოსწყდეს ადამიანი. მაგრამ ის, რასაც უნდა მოსწყდეს, მყარი უნდა იყოს, ცნობიერი, შეგნებული, სხვანაირად — ნებელობის შეგნებული წარმართვის გარეშე — შემოქმედებითს შთაგონებაზე ლაპარაკი შეუძლებელია, რადგან შედეგი მისი უნდა იყოს მხატვრული ნაწარმოები — თავისებური, მაგრამ მაინც სინამდვილის შემეცნების სახეობა. იგივეს ვკითხულობთ გ. ტოვსტონოგოვთან:

„...საჭიროა დიდი, ბევრთი შრომით რაც შეიძლება მეტი „სათბობი მასალა“ დაგროვდეს წარმოსახვის ასამუშაველად. მაშინ შთაგონებაც გვეწვევა. თუ მცისვე არ გეწვიათ, სასოწარკვეთილებაში ნუ ჩავარდებით, ნუ გაუწყრებით თქვენს წარმოსახვას, ფეხს ნუ დაუბაკუნებთ, ნუ იხმართ მასზე ძალას. საჭიროა მუშაობა. შთაგონება უსათუოდ გეწვევათ, თუ, რა თქმა უნდა, რეჟისორებსა და არტისტებს აქვთ შემოქმედებითი უნარი“².

როგორც ვხედავთ, შთაგონების წუთები, მათი გამოწვევისა და წარმართვის საკითხი დაკავშირებულია როგორც მზა სპექტაკლის მსვლელობასთან, ისე სარეპეტიციო მუშაობასთან.

ჩვეულებრივ, ადამიანი ახალ ნაწარმოებზე მუშაობას იწყებს მაშინ, როდესაც ადრე დაწყებული დამთავრებული აქვს. ორ სხვადასხვა ნაწარმოებზე ერთდროული მუშაობა ძალზე იშვიათია. ამ მხრივ გამონაკლისს მხოლოდ მსახიობის ხელოვნება წარმოადგენს. ჯერ ერთი, შესაძლოა, მსახიობი ორ ახალ როლზე მუშაობ-

¹ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, «Академия», 1931, стр. 706.

² Г. Товстоногов О профессии режиссера, ВТО, 1964, стр. 96.

დეს ერთდროულად (თეატრში ან თეატრსა და კინოში). მეორე — ყოველი ახალი მსატვრული სახის მომზადებას რეპეტიციაზე (დღისით), თან ახლავს იმავე საღამოს ადრე (ზოგჯერ მრავალი წლის წინ) განსახიერებული როლის სელასალი გაცოცხლება სპექტაკლში, რაც აგრეთვე შემოქმედებითი მუშაობაა.

რაც უფრო დიდია მსახიობის შესაძლებლობანი, მისი ნიჭი და ოსტატობა, მით უფრო მეტადაა იგი დატვირთული შემოქმედებითად. 1891 წელს სავინა სწერდა უცნობ ადრესატს:

„...მეთვრამეტე წელია ყოველ დღე ათის ნახევარზე ან ათზე მივდივარ რეპეტიციაზე, რეპეტიციიდან ვბრუნდები სამ, ზოგჯერ ოთხ საათზე, მაშინვე ვსადილობ. ექვს საათზე ვღებულობ ნაცნობებს, ექიმს, მკურავს, ვწერ საპასუხო წერილებს (დიდი მიწერ-მოწერა მაქვს). ჩემი პატარა დისწულის გაკვეთილებს გადავხედავ (ჩემი გარდაცვლილი დის, სტრემლიანოვას, შვილი). უსათუოდ თვითონ გადავაწყობ და ჩავალაგებ საღამოს წარმოდგენისათვის საჭირო ტანსაცმელს და შვილის ნახევარზე მივდივარ თეატრში. წარმოდგენის შემდეგ ვვახშმობ და მყისვე ვწვეები დასაძინებლად, ვითარცა პულხერია ივანოვნა. ვწვეები რათა გათენებისას საათის ოთხზე გავიღვიძო როლის ტექსტის დასასწავლად ან როლზე საფიქრელად, ექვს საათზე ისევ ვიძინებ და ცხრის ნახევარზე ვდგები“¹.

ჩვენნი დროის დიდი მსახიობი ნ. ჩერკასოვი წიგნში „Записки советского актера“ წერს:

„...როდესაც მუსორგსკისადმი მიძღვნილ კინოფილმში სტასოვის როლი შემომათავაზეს, ყოველდღე დაკავებული ვიყავი მუშაობით ა. ს. პოპოვის მსატვრულ სახეზე და კინოფილმ „ბედნიერი ცურვის“ ბოლო ეპიზოდების გადაღებით. ამავე დროს, ხშირად ვთამაშობდი თეატრში. ვთამაშობდი ივანე მრისხანესა და მიჩურინს. მაგრამ მიუხედავად ასეთი დატვირთვისა, სწორედ იმ დღეებში ჩემს ცნობიერებაში დაბეჯითებით იწყო შემოჭრა სტასოვმა, სულ უფრო ხშირად, თითქოს სრულიად მოულოდნელად, მე ჩემი მომავალი გმირისათვის დამახასიათებელ მოძრაობას ვაკეთებდი და მყისვე ხმამაღლა დაეაყოლებდი:

¹ И. Шнейдерман, М. Г. Савина, изд. «Искусство», 1956, стр. 136—137.

— სდექ!.. ეს — მომავალი სტასოვია!

საკმარისია მსახიობმა თავისი ყურადღება პიესის ან სცენარის ამა თუ იმ სახეზე შეაჩეროს, დაინტერესდეს ამ სასიით, რომ უნებურად იწყებს შემოქმედებითი ჩანაჩატების მოგროვებას. მით უფრო, თუ ამ სახის განსახიერების სურვილი იტაცებს¹.

ზოგჯერ გამოჩენილი მსახიობი თეატრს უდგას სათავეში — მისი დირექტორია, სამხატვრო ხელმძღვანელი ან ორივე ერთად (ვ. ანჯაფარიძე, ა. ხორავა, ა. ვასაძე, ს. ზაქარიაძე). 1971 წლის 1 იანვრის ნომერში „ლიტერატურნაია გაზეტამ“ გამოაქვეყნა მცირე ზომის წერილი სათაურით „დირექტორის ერთი დღე“. ამ წერილით გაზეთი გვაცნობს მოსკოვის თეატრ „სოფრემენიკის“ დირექტორის, მსახიობ ო. ტაბაკოვის დღის განრიგს:

10 ს. — საუბარი კულტურის სამინისტროში.

11 ს. — ა. უესკერის „ფესვების“ გენერალური რეპეტიცია.

14. ს. — თათბირი.

15 ს. — დირექტორი უნდა გამოვიდეს პროფკაუშირის კრებაზე.

ამავე საათებში მსახიობი ო. ტაბაკოვი დაკავებული იყო რეპეტიციაზე.

16 ს. — დირექტორი კაბინეტშია. ყოველი მხრიდან გამოწვედილია ქაღალდები. უნდა დამტკიცდეს როლების განაწილება ი. ერკენის პიესაში „ტოოტი, სხვები და მაიორი...“ ვილაც გადაღებაზე გაშვებას ითხოვს. ვილაცას რჩევა სჭირდება. შეუწყვეტილ რეკავს ტელეფონი.

საღამოსაა სპექტაკლი „ფსკერზე“. ტაბაკოვი თამაშობს თათარს. სარეპეტიციო ნაწილის ცნობა: დეკემბრის ორი კვირის განმავლობაში ო. ტაბაკოვი დაკავებული იყო 11 წარმოდგენაში.

— ოლეგ პავლოვიჩ, კინოსთვის, რა თქმა უნდა, დრო აღარ გრჩება?

ნაცნობი ეშმაკური ღიმილი:

— ვიღებ...

¹ Н. Черкасов. Записки советского актера, изд. «Искусство», М., 1953, стр. 155.

წარმოვიდგინოთ ა. სუმბათაშვილის, სტანისლავსკის, ვერდ-
კო ანჯაფარიძის, სერგო ზაქარიძის დატვირთვა...

მსასიობის შემოქმედებითი დატვირთვა მხოლოდ მასზე და-
კისრებულ სამუშაოთა რაოდენობით არაა განპირობებული. ყო-
ველი ეს სამუშაო შემოქმედებითია, მაშასადამე, დაძაბული.
მუდმივ წარმოსახვის სფეროში მყოფი (ე. ი. შინაგანად არა
მშვიდი), ადვილად აგზნებადი (ეს მისი ნიჭის თვისებაა), ის
ადვილად მოექცევა ხოლმე შთაბეჭდილების ქვეშ, ადვილად
აღელდება, შეიძლება წონასწორობაც დაკარგოს. ყოველნაირი
რეპეტიცია უსათუოდ დამღლელია, რადგან მოითხოვს სულიერ-
სა და ფიზიკურ ენერგიას. მიუხედავად ამისა, უფრო ხშირად,
რეპეტიციიდან შინ კი არა, გადაღებაზე, გახმოვანებაზე ან ჩაწე-
რაზე მიიჩქარის — რას იზამ, კარგი მსახიობი თეატრსაც სჭირ-
დება, ტელევიზიასაც, კინოსაც, რადიოსაც... მცირე დასვენების.
ზოგჯერ კი ყოველგვარი დასვენების გარეშე, ის საღამოს წარ-
მოდგენაზე მიდის. აქ შეიძლება უმნიშვნელო როლი ჰქონდეს.
მაგრამ შეიძლება კრეონტსაც თამაშობდეს „ანტიკონეში“ და იმ-
დენ ენერგიას სარჯავდეს, რომ ეს საშიში იყოს მისი ჯანმრთე-
ლობისათვის.

წარმოდგენის შემდეგ შინ ბრუნდება. ბევრი ენერგია დახარ-
ჯა და შია, მაგრამ თავი უნდა შეიკავოს — ჯანმრთელობის გარ-
და, გარეგნობაც უნდა ახსოვდეს! იძინებს გვიან. ზოგჯერ იმი-
ტომაც, რომ ღამის სიწყნარით უნდა ისარგებლოს და ახალ
როლზე იფიქროს. თუ არა — უნდა გაეცნოს პრესას, ახალ წიგ-
ნებს, ახალ პიესებს... ამიტომაც შემდეგი დღე მსასიობისათვის
შედარებით გვიან იწყება — რეპეტიცია თეატრში 10—11 საათ-
ზე ადრე არ ინიშნება.

როდესაც როლზე მუშაობის შესახებ ლაპარაკობენ, იგულის-
ხმება ამ მუშაობის ორი უმთავრესი ეტაპი — მუშაობა რეპეტი-
ციებზე (სანამ სპექტაკლი გაცოცხლდება სცენაზე) და —
უკვე მზა სპექტაკლში (რომელიც, შესაძლოა, წლების სიცოცხ-
ლეს ითვლიდეს). დრამატული თეატრის მსახიობის ხელოვნება
ამითაც განსხვავდება სხვა ხელოვნათა შემოქმედებისაგან —
ადრესატისთვის უკვე მიწოდებულ მზა ნაწარმოებზე მუშაობის
გაგრძელება არ შეუძლია არც მწერალს, არც მხატვარს, არც

კომპოზიტორს, არც მოქანდაკეს, არც ხუროთმოძღვარს, არც კინომსახიობს, იმიტომ, რომ მათი ნაწარმოებები ერთხელ და სამუდამოდაა შექმნილი და არაცოცხალი საგნის სახით განხორციელებული. მსახიობის ნაწარმოები კი ცოცხალი ადამიანია. ყოველ სპექტაკლზე ის ხელახლა იზადება. მაშასადამე, ნაწარმოებზე მუშაობაც შეიძლება მანამ, სანამ ეს სპექტაკლი იდგმება სცენაზე.

როდის ამოწურავს მსახიობი როლის ყველა შესაძლებლობას, როდის იკლებს მისი ინტერესი უკვე ნათამაშები სახისადმი და სცენაზე გამოსვლაც ერთხელ მოპოვებულის გამეორებადა იქნება — ეს ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ინდივიდუალურია. სტანისლავსკის ცნობით გომაზო სალვინი ათი წლის განმავლობაში ამზადებდა ოტელოს სახეს და მხოლოდ მეასე წარმოდგენის შემდეგ შეიგნო ბოლომდე ოტელოს სახის არსი და რას ნიშნავს ამ სახის კარგად თამაში¹. როგორც ამბობენ, ალ. იმედაშვილს კლასიკური რეპერტუარიდან არც ერთი როლი არ უთამაშია ისე, რომ ამ როლზე რამდენიმე წლის მანძილზე არ ემუშავა². იგორ ილინსკი წერს, რომ მეთხუთმეტე წელია, რაც მურზავეცკის (ოსტროვსკის „მგლები და ცხვრები“) თითქოს არცთუ ისე რთულ როლს თამაშობს, მაგრამ დასასული ამოცანა საბოლოოდ გადაწყვეტილად მაინც არ მიაჩნია³. ლენსკი ამბობდა თურმე, რომ ფამუსოვის სახეს მხოლოდ 15 წლის შემდეგ დაეუფლა⁴.

რას ნიშნავს წლების განმავლობაში როლზე მუშაობა? ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში — განსხვავებულს. ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ მიმდინარეობდა როლზე მუშაობა რეპეტიციებზე, სპექტაკლის მომზადების პროცესში. შესაძლოა მოხდეს ისე, რომ პრემიერისთვის მსახიობს თავისი ახალი მხატვრული სახის მხოლოდ საერთო, უმთავრესი კონტურები აქვს მოხაზული. პრემიერის შემდეგ ის ცალკეული მონაკვეთების მხატვრულ დაზუსტება-გამოკვეთაზე მუშაობს. სტანისლავსკის

¹ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, «Академия», Л.-М., 1931, стр. 277.

² Б. Гва რ ა ძ ე, თეატრალური მემუარები, სახელგამი, 1949, გვ. 114.

³ И. Ильинский, Сам о себе, ВТО, М., 1962, стр. 338.

⁴ ი ქ ე. გვ. 222.

ცნობით, უდიდესი შრომა დასჭირდა, რათა მისი კავალერი რიპაფრატას (გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“) სადილობა სცენაზე ბუნებრივი ყოფილიყო.

შეიძლება პირიქითაც მოხდეს — პრემიერისთვის გმირის სცენური ცხოვრების მხოლოდ თითო-ორი ეპიზოდი იყოს ხარისხოვანი, ამიტომ სახეს მთლიანობაში გამოკვეთა ესაჭიროება.

ზოგჯერ მსახიობი როლის პლასტიკურ მხარეს ადვილად აგნებს და დაშუშავებულიც კარგად აქვს, სიტყვიერი კი — ნაკლებ. ბუნებრივია, პრემიერის შემდგომი მუშაობა სწორედ სიტყვაზე იქნება გადატანილი ან პირუკუ და ა. შ. როგორც არ უნდა იყოს, ერთი კი ცხადია, პრემიერის შემდეგ როლზე მუშაობა შეუძლია მხოლოდ იმას, ვინც სათქმელი ბოლომდე ვერ თქვა. თუ მსახიობი ჭეშმარიტად მოქალაქეა და ცხოვრებაზე თავისი სიტყვა აქვს სათქმელი, თუ აქვს ნიჭი ამ სათქმელის შთამბეჭდავად გამოვლინებისა, თუ მოთხოვნილებადაც აქვს ქცეული მისი ქმნილების ყოველი დეტალი ოსტატის სელით იყოს მოხატული, მაშინ თავის მხატვრულ სახეზე ის მუშაობს მანამ, სანამ თამაშობს მას. ე. ი. მანამ, სანამ ცოცხლობს სპექტაკლი. ეს კი მხოლოდ მსახიობზე არაა დამოკიდებული.

სპექტაკლის, მაშასადამე, მსახიობის მხატვრული ქმნილების შემოქმედებითი სიცოცხლის ხანგრძლივობაც განსვავებულია. ფედოტოვა 27 წლის განმავლობაში თამაშობდა კატარინას (შექსპირის „ჭირვეულის მორჯულება“), 30 წლის განმავლობაში — ოსტროვსკის ვასილისა მელენტიევას (ამავე სახელწოდების პიესაში), 35 წლის განმავლობაში კატერინას (ოსტროვსკის „ჭექა-ქუხილი“)¹, კომისარჟევსკაია მთელი სიცოცხლის განმავლობაში თამაშობდა როზის (ზუდერმანის „პეპლების ბრძოლა“)², პ. სადოვსკი — პოდხალიუზინს (ოსტროვსკის „შინაურები მოვრიგდებით“)³, ალისა კონენი — ადრიენა ლეკუვერეს (სკრიბის ამავე სახელწოდების პიესაში) — მთელი სიცოცხლე⁴.

¹ Г. Г о я н, Федотова, изд. «Искусство», М.-Л., 1940, стр. 184.

² С б. В. Ф. Комиссаржевская, Письма, воспоминания, материалы, изд. «Искусство», Л.-М., 1964, стр. 197.

³ С. Д у р ы л и н, П. М. Садовский, изд. «Искусство», М., 1950, стр. 39.

⁴ А. Т а и р о в, О театре, ВТО, М., 1970, стр. 19.

1902 წელს მოსკოვის სამხატვრო თეატრში დაიდგა გორკის „მდაბიონი“. სპექტაკლს პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. ის მხოლოდ ოცდაშვიდეჯერ იყო წარმოდგენილი სცენაზე¹. იგივე პიესა, გორკის საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით, 1967—68 წლის სეზონში რუსთაველის თეატრმა განახორციელა (დადგმა გ. ტოესტონოგოვისა). სპექტაკლი მხოლოდ ოთხჯერ იხილა მაყურებელმა. გუცოვის „ურიელ აკოსტა“ მარჯანიშვილის თეატრში ორმოცი წლის მანძილზე სამასჯერ ითამაშეს (ინტერვალებით). მის. მრეწლიშვილის „ბარათაშვილი“ რუსთაველის თეატრში 10 წლის განმავლობაში ორასზე მეტჯერ იყო წარმოდგენილი და ა. შ. მიზეზები, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, განსხვავებულია. უამრავი სხვადასხვა, შემოქმედებითი და არაშემოქმედებითი ხასიათის მიზეზი შეიძლება ჰქონდეს სპექტაკლის სიცოცხლის ხანმოკლეობას. მაგრამ თუ ეს სიცოცხლე ხანგრძლივია, ამას, უპირველესად, წამყვანი გმირის განსახიერების მაღალი მხატვრული ხარისხი განაპირობებს. წლების მანძილზე ის განაგრძობს მუშაობას უკვე განსახიერებულ როლზე, აგნებს რაღაცას ახალს — რომელიმე ახალ შტრიხს, ახალ საღებავს. ამის გამო სულ უფრო მეტად იხვეწება მისი გმირის მხატვრული სახე, თვითონ მსახიობი კი დიდ შემოქმედებითს სიხარულს განიცდის. ისინი არც ფარავენ ამას. ლ. ლეონიდოვი წერს ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს:

„...თუ მარტო როლს კი არა, მხატვრულ სახეს თამაშობ. ამ ცოცხალ ადამიანს კი არ თამაშობ, არამედ ქმნი სულ უფრო ღრმად, მევეთრად და ფაქიზად, მაშინ მსახიობი არასოდეს არ დაკარგავს ინტერესს სპექტაკლისადმი. ყოველ წარმოდგენაზე შეიძლება რომელიმე ფრაზის უკან ხასიათის ახალი შტრიხის აღმოჩენა და ზრუნვა მის გადმოსაცემად, მის განსახორციელებლად ისე, რომ არც როლის ნახატი, არც მიზანსცენა არ შეიცვალოს“².

6. ჩერკასოვთან ვკითხულობთ:

„...ყოველ წარმოდგენაზე, იმისდა მიხედვით, თუ როგორია მაყურებელთა შემადგენლობა, მისი აღქმის თავისებურება და

¹ П. Марков, Правда театра, изд. «Искусство», М., 1965, стр. 212.

² Л. Леонидов, Воспоминания, статьи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 263.

მომთხოვნელობა, ბოლოს, ამა თუ იმ მიმდინარე მოვლენათა ზეგავლენა, როლის განსახიერების პროცესში, ზოგჯერ თვით მსახიობისთვისაც მოულოდნელად, მას ებადება ასალი აზრები და გრძნობები, ასალი ინტონაციები და მოძრაობები. ერთი სიტყვით, ასალი მეტყველი საღებავები, რომლებიც ნებას გაძლევენ დააზუსტო გმირის დასასიათება, გააღრმავო იგი ამა თუ იმ დეტალით. ასეთი მომენტები მსახიობს დიდ შემოქმედებითს სიამოვნებას განაცდევინებს, აღვიძებს პარტნიორთა საპასუხო ინიციატივას და აშდიდრებს სპექტაკლის შინაარსს, მის მხატვრულ ხარისხს. ეს ის შემოქმედებითი მონაპოვარია, რომელიც სპექტაკლს ახალ შემოქმედებითს სიცოცხლეს ანიჭებს¹.

იგივეს ადასტურებს ს. ბირმანი:

...სხვანაირად, სრულიად განსხვავებულად, ვიდრე 1914 წელს გრძნობდა თავს სცენაზე მოსკეინის პაზუხინი 30-იან წლებში. სულ სხვანაირად შეიგრძნობდა დარბაზში თავმოყრილ ხალხს. სულ სხვანაირად მიჰქონდა ხელოვანის ესტაფეტა².

სდება ისეც, რომ მსახიობის ნაწარმოების მხატვრული სარისხი დროთა განმავლობაში კი არ იზრდება, პირიქით — იკლებს. მაშასადამე, სპექტაკლის მხატვრული ხარისხიც. ბუნებრივად იბადება კითხვა, რამდენ ხანს ცოცხლობს სცენური ნაწარმოები, როგორც მხატვრული მოვლენა? მანამ, სანამ სპექტაკლის მონაწილეები ნამდვილად არიან შეპყრობილი ნაწარმოებში დასმული პრობლემისადმი ინტერესით და მხატვრული საშუალებებიც თანადროულია, მაშასადამე, ყველაზე მეტად დამარწმუნებელი და ზემოქმედი.

მსახიობის ახალ მხატვრულ სახესთან შესვედრა ამ სახის უშუალო წინაპრითაცაა ხოლმე განპირობებული. ადრე განსახიერებული როლი შეიძლება თავისებური საფეხური იყოს მომდევნოსათვის და თითქოს კარგად ნაცნობი მსახიობის სრულიად მოულოდნელი შემოქმედებითი შესაძლებლობა გამოავლინოს. შესაძლოა, მხატვრული სახე, რომელიც ასლახან შექმნა მსახიობმა იმდენად ძლიერი აღმოჩნდეს, იმდენად მოითხოვოს ყველა მისი შესაძლებლობის გამოვლინება, რომ დაუხარჯავი შემოქმედებითი

¹ Н. Черкасов, Записки советского актера. изд. «Искусство», М., 1953, стр. 86.

² С. Бирман, Путь актрисы, ВТО, М., 1959, стр. 264.

„თანხა“ აღარ დარჩეს. ასეთ შემთხვევაში მსახიობს უჭირს საკუთარ პიროვნებაში ახალი როლისათვის საჭირო მასალის აღმოჩენა. მით უფრო, თუ ავტორი იგივეა, ან მხატვრულ სახეთა შორის გარკვეული „ნათესაობა“ შეიმჩნევა. ასე მოხდა, როდესაც გ. გეგეჭკორმა დონ სეზარის შემდეგ (დიუმანუა და დენერის „დონ სეზარ დე ბაზანი“) დონ ჰაიმე ითამაშა (ფლეტიერის „ესპანელი მღვდელი“), ზ. კვერენჩილაძემ ანუის ანტიგონეს შემდეგ — რასინის ფედრა და ისევ ანუის მედეა. ეს, წმინდა აქტიორული შემოქმედებითი სირთულე იმდენად ცნობილია, რომ 1913 წელს ლეონიდოვი სწერდა გორკის:

„...ახლა თავისუფალი ვარ, მაღლობა ღმერთს: „კარამაზოვების“ შემდეგ დოსტოვესკის თამაში არაა საჭირო ჩემთვის ან გავიმოკრებ ადრე მიგნებულს, ან უფრო სუსტი ვიქნები“¹.

შეიძლება ისევ მოხდეს, რომ მსახიობის მიერ განსახიერებულ როლს დიდი წარმატება არ ერგოს წილად, მაგრამ ამ როლზე გაწეულ მუშაობას გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდეს მსახიობის შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის.

როდესაც მსახიობი ამა თუ იმ სახეს წლების მანძილზე ასახიერებს, ეს მართო იმით არაა საინტერესო, რომ მას სრულყოფამდე აპყავს სახის მხატვრული დონე. ამგვარი ფაქტი საინტერესოა იმითაც, რომ წლების მანძილზე თვით მსახიობიც იცვლება გარკვეულად. ამ წლების განმავლობაში ის სხვა, ახალსა და ძველ როლებსაც ასახიერებს, რაღაცას იძენს, რაღაცას კარგავს. ასაკობრივი ცვლილებებიც, რა თქმა უნდა, გარკვეულ დაღს ასვამს მის ნაწარმოებს — იცვლება სხეული, იცვლება სული, დამოკიდებულება პიესაში გამომწეურებულ მოვლენებთან. მაშასადამე, აზრობრივი და ემოციური აქცენტებიც. არ იყო შემთხვევითი, რომ გარკვეული დროის შემდეგ ერმოლოვამ უარი თქვა ოსტროვსკის „უმზითვოში“ ადრე წარმატებით ნათამაშებ ლარისას როლზე. მოტივი კონკრეტული იყო, „ლარისა ჩემთვის ახალგაზრდაა, მე უკვე აღარ ვგრძნობ მას“².

¹ Л. Леонидов, Воспоминания, статьи, Беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 282.

² М. Ермолова, Письма, воспоминания современников, изд. «Искусство», М., 1955, стр. 404.

ასაკის შემზღუდველი ძალა სცენის ხელოვანთათვის ცნობილია. ბუნებრივია, პირველ ყოვლისა, თვით მსახიობმა უნდა აწონდაწონოს საკუთარი შესაძლებლობანი, დამხმარე ძალებიც (გრიმი, სამოსი, მანძილი სცენასა და მაყურებელს შორის და ა. შ.). მსახიობი უნდა შეურიგდეს ბუნების გაბედულ კანონს, განსაკუთრებით — მსახიობი ქალი. ამ მხრივ თანამედროვე ქართველ მსახიობთა შორის სამაგალითონი არიან სალომე ყანჩელი და მარინე თბილელი — ოდესღაც მომხიბვლელი გმირი ქალების განმსახიერებლები, დღეს წარმატებით აცოცხლებენ ასაკოვანი, მაგრამ არანაკლებ (ზოგჯერ, შესაძლოა, უფრო მეტად!) საინტერესო ხასიათისა და ბიოგრაფიის ქალებს.

ასაკი მსახიობის როლთან განშორების ერთადერთი მიზეზი არაა. არიან ისეთი მსახიობები, რომლებიც თუ როლს პირველსავე წარმოდგენაზე ვერ დაძლევენ, აღარ უნდათ, ან აღარ შეუძლიათ ამ როლზე მუშაობის გაგრძელება, მისი თამაში აღარ უნდათ. ასეთ შემთხვევაში მსახიობი ცდილობს რაიმე საშუალებით განშორდეს როლს, აიცილოს თავიდან ამ როლში საზოგადოების წინაშე გამოჩენა. ასეთი ყოფილა ალ. იმედაშვილი¹. ასე განშორდა მეფე ლირისა და ტეტერევის (გორკის „მდაბინი“) როლებს ს. ზაქარიაძე. რადგან მას დუბლიორი არ ჰყავდა, ორივე სპექტაკლი ამოვარდა რეპერტუარიდან. მაშასადამე, შეწყდა სხვა პერსონაჟების მხატვრული სიცოცხლეც. ამ პერსონაჟთა განსახიერება კი შემოქმედებითი მიღწევა იყო ამ როლების შემსრულებელი მსახიობისათვის. მაგალითად, სოფიკო ჭიაურელის ელენა და გურამ საღარაძის პიოტრი. ამგვარი რამ მხოლოდ თეატრში, მხოლოდ კოლექტიურ ხელოვნებაში შეიძლება მოხდეს.

სხვა ხელოვანთაგან განსხვავებით, მსახიობის ხელოვნებაში არსებობს დუბლიორობის სისტემა, ანუ რომელიმე პერსონაჟის განსახიერება არა ერთი, არამედ ორი, ზოგჯერ მეტი მსახიობის მიერაც (ოიდიპოსის რუსთაველის თეატრში თამაშობდნენ: ა. ხორავა, ა. ვასაძე, ს. ზაქარიაძე, ე. მანგჯალაძე). წარმოდგენელია, რომ ლიტერატურული ან ფერწერული ნაწარმოების რომელიმე პერსონაჟი ხელახლა შეიქმნას სხვა მწერლის ან მხატვრის მიერ. მკითხველი და მაყურებელი კი ხან ერთს ხვდებოდეს, ხან მეორეს.

¹ ნ. გვარამია, თეატრალური მემუარები, სახელგამი, 1949, გვ. 115.

რამ წარმოშვა ეს სისტემა? რატომაა იგი არამცთუ დასაშვები, არამედ აუცილებელიც? იმიტომ, რომ კოლექტიურ შემოქმედებაში ერთი მოქმედი პირის გამოუცხადებლობა საფრთხის წინაშე აყენებს მთელ სპექტაკლს. მის სახილველად კი რამდენიმე ასეული ადამიანი მოდის. ამ ადამიანთა პატივისცემით ერიდება თეატრი წარმოდგენის მოხსნას. გარდა ამისა, დასში ერთი როლისათვის შესატყვისი არაერთი მსახიობი შეიძლება იყოს. მათთვის ამ ერთი როლის განსახიერება საინტერესოცაა, სასურველიც და სასარგებლოც. მაყურებელსაც აინტერესებს ერთ როლში სხვადასხვა მსახიობის ნახვა. თუ რეპეტიციაზე დუბლიორებთან მუშაობა ჯეროვანი წესრიგით და მონაცვლეობით მიმდინარეობს, ეს ყოველი შემსრულებლისათვის თავისებური სარგებლობის მომტანიც კია. მას შეუძლია ამ როლზე მომუშავე სხვა მსახიობს დააკვირდეს, შენიშნოს ის, რაც თვითდაკვირვებით მიუღწეველია. შემდეგ, როდესაც წარმოდგენა გამოვა და ჩაერთვება მიმდინარე რეპერტუარში, მსახიობი შედარებით ნაკლებ იღლება. ამავე დროს, შეუძლია გარედან შეხედოს მზა სპექტაკლს, რომლის ნაწილსაც წარმოადგენს მისი მხატვრული ქმნილება (დუბლიორის გარეშე მსახიობი ვერ იხილავს წარმოდგენას მთლიანად).

არის შემთხვევები, როდესაც მთავარ როლზე გამოჩენილ, უკვე ცნობილ მსახიობთან პარალელურად, დუბლიორად ახალგაზრდა ინიშნება. ასეთ შემთხვევაში დუბლიორთა სისტემა დამწყები მსახიობის შესაძლებლობათა კარგად წარმოჩინების ერთ-ერთი საშუალებაა.

ა. სუმბათაშვილი მხარს უჭერდა დუბლიორების სისტემას კიდევ იმიტომ, რომ ამ გზით აღეკვეთა შემთხვევები, როდესაც რაიმე მოულოდნელობის გამო ერთი რეპეტიციით შეიყვანენ ხოლმე მსახიობს წარმოდგენაში მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს წარმოდგენა არ მოიხსნას. აქ შემოქმედებაზე ლაპარაკი ზედმეტია. ასეთი რამ დღესაც ხდება. თუმცა ცნობილია ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ერთი შემსრულებლის შენაცვლება მეორე შემსრულებლით მაღალ პროფესიულ დონეზე წარმოებს. მხედველობაში გვაქვს ე. მაღალაშვილის შესვლა კრეონტის როლში (რუსთაველის თეატრი, ანუის „ანტიგონე“. დადგმა მ. თუმანიშვილისა).

ეს პიესა 1968 წელს დაიდგა. მართალია, როლების ოფიციალურ განაწილებაში მეფე კრეონტის სახელის გასწვრივ ორი გვარი ეწერა (ს. ზაქარიაძე და ე. მაღალაშვილი), მაგრამ რეჟეტიასაც მხოლოდ ს. ზაქარიაძე გადიოდა და სპექტაკლშიც ორი სუზონის მანძილზე კრეონტს მხოლოდ ს. ზაქარიაძე თამაშობდა. თამაშობდა ბრწყინვალედ. მაგრამ მოულოდნელად ს. ზაქარიაძე გარდაიცვალა. სპექტაკლის სიცოცხლე შეწყდა. ერთი წლის შემდეგ „ანტიგონემ“ დაიბრუნა სცენური სიცოცხლე, რადგან კრეონტის როლი ითამაშა ე. მაღალაშვილმა.

მზა სპექტაკლში მსახიობის შეყვანის საკითხს რუსთაველის თეატრი მოეკიდა როგორც საკუთარი საქმის პატივისცემული კოლექტივი. მ. თუმანიშვილმა ორი თვე იმუშავა ე. მაღალაშვილთან კრეონტის როლზე. შედეგად მივიღეთ კრეონტის ახალი მხატვრული სახე, რომელიც ორგანული აღმოჩნდა სხვა აქტიურულ ინდივიდუალობაზე გამიზნული სპექტაკლისათვის.

იდეალურ შემთხვევაში დუბლიორები რეჟეტიციებზეც რიგ-რიგობით უნდა მუშაობდნენ და მზა სპექტაკლებშიც მორიგეობით უნდა ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს.

როგორც ვხედავთ, რეჟეტიცია როლზე მუშაობის უმთავრესი ფორმაა. იგი მოიცავს მუშაობას როლის სიტყვიერ მასალაზე. ამ სიტყვების დამბადებელი მექანიზმების მიგნებას, გმირთა ცხოვრების ყველა მოვლენის დადგენას და ამ მოვლენებში გმირის მამოძრავებელი სურვილებისა და მიზანსწრაფვათა ამოსხნას, რეჟეტიციაზე ყალიბდება მომავალი გმირის ხასიათის თვისებები, საქციელების თანმიმდევრობა, ინტონაციური პარტიტურა, პლასტიკა, პერსონაჟთა ურთიერთობანი. ერთი სიტყვით, რეჟეტიციაზე თხზავს მსახიობი თავის ნაწარმოებს და თანდათან ასხეულებს მას, ეძიებს და თუ პპოვებს — აფიქსირებს, ითავისებს. რეჟეტიცია შემოქმედებითი პროცესია, მაშასადამე, მიზანდასახული, გონებისა და გრძნობისმიერი. ამიტომაც რეჟეტიციაზე შეიძლება განიცადოს მსახიობმა შთაგონების წუთები. რეჟისორმა კი უსათუოდ და მხოლოდ რეჟეტიციაზე, რადგან სცენაზე ის არ გამოდის და პრემიერის ფარდის გახსნასთან ერთად, შემოქმედებითი პროცესი მთავრდება მისთვის.

ეს ყოველივე უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ტერმინი

„რეპეტიცია“ (გამეორება) ზუსტად არ გამოხატავს მოვლენას, რომელსაც აღნიშნავს იგი. ქართული ტერმინი „სამზადისი“, ჩვენი აზრით, უფრო ახლოა ამ შინაარსთან. იმიტომ, რომ ეს ტერმინი მოიცავს არა მარტო გამეორებას, არამედ ძიებასაც, რომელიც განპირობებულია მომავალი მხატვრული ნაწარმოების ჩანაფიქრით.

მსახიობი კოლექტიური შემოქმედების მონაწილეა

სათეატრო ხელოვნების რაობის გაგება შეიძლება განსხვავებული იყოს. დროთა მანძილზე იცვლება სპექტაკლის შექმნის პრინციპები. მაგრამ ყველა დროს, პრინციპებისა და მიუხედავად, სპექტაკლი უთუოდ კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფია. არა იმიტომ, რომ მას ერთად ქმნიან მსახიობი, დრამატურგი, მხატვარი, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი, რეჟისორი. სხვა ხელოვნების არც ერთი წარმომადგენელი რომ არ მოვიდეს თეატრში, მხოლოდ მსახიობებიც კოლექტიურად შექმნიან წარმოდგენას. სცენის ხელოვნება თავის ბუნებითაა კოლექტიური. ეს მისი ფუძისეული თვისებაა.

მრავალი საუკუნეა თეატრი იბრძვის, რათა კოლექტივის ყველა წევრის ნამუშევარი ჭეშმარიტად მხატვრულის დონემდე იქნას აყვანილი — იბრძვის მხატვრულად ფასოვანი მთლიანობისთვის. რათა გმირთა ცხოვრება სცენაზე ცალკეულ (თუნდაც მაღალმხატვრულ) სახეთა კრებული კი არ იყოს, არამედ „გამართული, ერთმანეთთან ორგანულად დაკავშირებული სისტემა სახეებისა, რომლებიც ნაწარმოების იდეას გამოავლენენ“¹. ამ პრინციპის დანერგვისათვის იბრძოდა სამხატვრო თეატრი. ბრძოლა დღესაც მიმდინარეობს.

საუკუნის დასაწყისში პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტი სანდრო ახმეტელი თამამად

¹ А. Попов, Сб., Московский театр Революции, изд. «Мособлисполкома», 1933, стр. 36.

წერდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შესახებ გაზეთ „ნოვია რეჩში“:

„...როგორც „კარამაზოვები“ ორი წლის წინათ, ისევე „სტავეროგინი“ ამჟამად, მოჩანს როგორც ცოცხალი, ლამაზი, ელვარე ფერწერული ცალკეული სცენები — მხოლოდ როგორც ცალკეული სცენები. მთლიანი შთაბეჭდილების შექმნა კი, მაყურებელთა აღზნება რელიგიური ექსტაზით არ ხერხდება იმიტომ, რომ სცენაზე არ არის ისეთი ერთიანი, დასრულებული მოქმედება, რომელიც ყოველგვარი დრამის ძირითად ნერვად მიაჩნდათ სოფოკლეს და არისტოტელეს.

ამ თავისებურებაში იფარება „სტავეროგინის“ უკანასკნელი ინსცენირების წარუმატებლობის მიზეზი“¹ (ხაზი ჩვენი. — ნ. უ.).

1915 წელს გაზეთ „საქართველოს“ ფურცლებზე ასმეტელი აქვეყნებს წერილს „მომავალი ქართული თეატრი“, სადაც ვკითხულობთ:

„...მართალია, ჩვენც გვყავს საუკეთესო ნიჭით შემოკრებილნი მსახიობნი, ჩვენც შეგვიძლია ვიამაყოთ მათი შემოქმედებით, მაგრამ ყველა ესენი არიან მსახიობნი კერძოდ, საკუთარი სულის მატარებელნი, თვით დრამა კი, როგორც ასეთი, ჩვენ ვერ შევქმენით. ბ-ნი ვ. აბაშიძე დიდებულია თავის ნიჭით, კერძოდ, იგი მრავალ როლში შეუდარებელია, ბ-ნი გუნია აგრეთვე დიდი მსახიობია, მისი ოთარ-ბეგი ეს საუკეთესო განძია ქართული ხელოვნების კულტურისათვის, მაგრამ როგორც ბ-ნი აბაშიძე, ისევე ბ-ნი გუნია სცენაზე მხოლოდ კერძო სკულპტორები არიან. ისინი ჰქმნიან პირადს როლს მაშინ, როდესაც თვით დრამა, უმთავრესი ძარღვი — მოქმედება სრულიად არა ჩანს“² (ხაზი ჩვენი. — ნ. უ.).

¹ ალ. ახმეტელი, წერილები, გამომც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 44.

შენიშვნაში მითითებულია, რომ ახმეტელის ეს წერილი გამოქვეყნდა 1910 წელს გაზეთ „ნოვია რეჩში“, თარიღში შეცდომაა. რადგან 1910 წელს დოსტოვესკის „ნიკოლოზ სტავეროგინი“ ჯერ არ იყო დადგმული სამხატვრო თეატრში. ეს ნაწარმოები 1913 წელს დაიდგა.

² ალ. ახმეტელი, წერილები, გამომც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 53.

როგორც ვხედავთ, ერთ შემთხვევაში სანდრო ახმეტელი იმ დროისათვის უკვე სახელგანთქმულ რუსულ თეატრს აკრიტიკებს იმის გამო, რომ მის სპექტაკლში ამჯერად ცალკეული სცენებია მხოლოდ (არა ცალკეული სახეები, არამედ ცალკეული სცენები) და ამიტომ არაა ერთიანი, დასრულებული ქმედება. მეორე შემთხვევაში — ქართულ თეატრს, რომელიც ჯერჯერობით ცალკეულ აქტიორულ სახეთა მხატვრული განხორციელების დონეზე იმყოფება. აქაც ახმეტელი ხაზგასმით მოითხოვს თვით დრამას, მის მთლიანობას სცენაზე.

შემომოყვანილი ორივე წერილი იმის აშკარა საბუთია, რომ ქართული საბჭოთა თეატრის მომავალი დიდი რეჟისორი სპექტაკლების თეატრის დამცველი და მომთხოვნია ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც რეჟისორული მოღვაწეობა პროფესიულ თეატრში არ დაუწყია. ამ რწმენით მოვა იგი ქართულ თეატრში რამდენიმე წლის შემდეგ. სასცენო ხელოვნების ამგვარი გაგება — რწმენა მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლების აუცილებლობისა, მან მიიღო არა რომელიმე კონკრეტული პიროვნებისგან, არამედ მისი დროის წამყვანი ტენდენციისგან სასცენო ხელოვნებაში.

თანამედროვე სათეატრო ლიტერატურაში მრავალი მასალა მოგვეპოვება იმის დასადასტურებლად, რომ სპექტაკლში მთავარია არა ცალკეული სახე, არამედ ამ სახეთა სისტემა, სისტემა მრავალფეროვანი ურთიერთდამოკიდებულებისა პერსონაჟთა შორის. ს. მიხოელსი წერს:

„...ავტორის უმთავრესი იდეური ჩანაფიქრის წყალობით, დრამატურგიული ნაწარმოების მოქმედი პირები ჩაბმული არიან ურთიერთდამოკიდებულებათა და ურთიერთგავლენათა გარკვეულ სისტემაში. ამ ურთიერთდამოკიდებულებათა და ურთიერთგავლენათა ჯამიდან იქმნება პიესის უმთავრესი, წამყვანი ქმედება. ეს სისტემა მეტისმეტად მკაცრადაა ორგანიზებული და მთლიანად გამსჭვალულია ავტორის იდეური მიზანსწრაფილი. ამ სისტემის ფარგლებში პიესის გმირთა ურთიერთდამოკიდებულებანი და გავლენანი ხედებიან ერთმანეთს, ეჯახებიან, ჰკვეთენ. ამავე დროს, საკუთარი დრამატურგიული „ბედის“ გარკვეული ორბიტით გმირები ზედმიწევნით კანონზომიერად ტრიალებენ

მთავარი ქმედების ღერძის გარშემო და ავლენენ თავის უმთავრეს ინტერესებს, მიზნებსა და ვნებებს¹.

ამისთვის საჭიროა გმირთა შორის არსებულ ურთიერთობათა ბოლომდე ამოცნობა, დადგენა და სახიერი გამოვლინება. ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში განხორციელდება, თუ მთელის ნაწილებს შორის წონასწორობაა. სპექტაკლის მთლიანობის შექმნა სულაც არ ნიშნავს ცალკეული სახეების შემქმნელი მსახიობების მორჩილებას რეჟისორისადმი, ანუ მათი ინდივიდუალობის დაკარგვას — ესაა განსხვავებულ ინდივიდუალობათა შემოქმედებითი გაერთიანება ერთი მიზნით — მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლის შექმნის მიზნით. სპექტაკლის ცალკეული ნაწილები მხოლოდ მაშინ ახდენენ შთაბეჭდილებას, როდესაც ისინი ჩანაფიქრით, სათქმელი აზრით არიან შედუღებულნი ერთმანეთთან. შეიერხოლდი დაბეჯითებით იმეორებდა თურმე:

„...აზრი, პროგრამა, იდეა, ტენდენცია... დადგმა — ეს არის ამოცანა აზრისა, რომელსაც მე თეატრისათვის დამახასიათებელი ყველა საშუალებებით ვახორციელებ“².

სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის პრობლემა რეჟისურის პრობლემაა. რეჟისორი თავის მხატვრულ ნაწარმოებს ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებზე დაყრდნობით, მსახიობთა, მხატვრის, კომპოზიტორისა და ქორეოგრაფის საშუალებით, მათთან თანაშემოქმედებაში ქმნის. რადგან სპექტაკლის საფუძველი პიესაა, ბუნებრივია, პირველ ყოვლისა, დგება საკითხი მისი ამოხსნის, მისი დედააზრის ამოცნობისა, წვდომისა. ვინ უნდა ჩასწვდეს დედააზრს? ყველა მონაწილე. მაგრამ უპირველესად და უმთავრესად რეჟისორი, რადგან ისაა სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის ავტორი, ამის გამო მომავალი სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის საფუძველი სწორედ რეჟისორული ჩანაფიქრია. სხვა საქმეა, რომ ეს ჩანაფიქრი ავტორისეულ ჩარჩოშია, რომ ის უთუოდ შეზღუდულია პიესით, იმით, რასაც ვერავინ შეცვლის დრამატურგიულ ნაწარმოებში. ამიტომაც რეჟისორი მუდამ ეძებს გასაღებს ყოველი ცალკეული პიესისათვის, მაშასადამე,

¹ С. Михоэлс, Статьи, беседы, речи, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 64.

² Б. Захава, Сб. Встречи с Мейерхольдом, ВТО, 1967, стр. 281.

ავტორის თავისებურებათა ამოსაცნობ გასაღებს. მაგრამ რადგან თვით ეს რეჟისორი ხელოვანია, „გასაღების“ მორგებაც განპირობებულია იმით, თუ როგორ შეიგრძნობს ეს რეჟისორი ცხოვრების სინამდვილეს და დრამატურგის თავისებურებას. ამიტომაც, რომ საგანგებო სურვილითაც კი ორი რეჟისორი — ხელოვანი ერთსა და იმავე პიესას ერთნაირად ვერ დადგამს. ვერ ამოიკითხავს დედააზრს ერთნაირად, ერთ ამოცანას ვერ დაისახავს, ერთნაირად ვერ განსაზღვრავს ცალკეულ როლებს, მათ მიმართებას. ერთნაირად ვერ დაუსვამს მასვილებს, სიმძიმეს ერთნაირად ვერ გაანაწილებს, ვერც ცალკეული გმირების, ვერც მოქმედი ჯგუფების შესამების ან შეჯახების თვალსაზრისით. განსხვავებული იქნება სპექტაკლის ცენტრიც — მთავარი კონფლიქტი. მისი რეალიზაცია ცალკეულ ეპიზოდებში. ამ ეპიზოდების დამაკავშირებელი გზები, აუცილებელი კოლიზიის აღმოცენება და წარმართვა. ფერადები, სმოვანება, ემოციურ-პლასტიკური ნახატი, რიტმი, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები. იმიტომ, რომ ჩანაფიქრია განსხვავებული, ანალიზი, ლოგიკა, მიზანი. განსხვავებულია სამყაროს ემოციური შეგრძნება და მხატვრული ხელწერა.

სპექტაკლს სშირად ადარებენ არქიტექტურულ ნაგებობას. ლაპარაკობენ მის საძირკველზე, სართულებზე, ფასადზე, ჩუქურთმებზე, განსხვავებულ არქიტექტურულ პრინციპებზე¹. ადარებენ სიმფონიასაც — ორკესტრს, სადაც ინსტრუმენტების ჯგუფებია, ცალკეული პარტიები, ორკესტრირების სირთულეები. როგორც არ უნდა იყოს, ლაპარაკია რთული მთლიანობის შექმნაზე. მით უფრო, რომ სპექტაკლის მასალა არაა ერთგვაროვანი — უცვლელი ლიტერატურული საფუძვლის, დეკორაციული გაფორმების და მუსიკალური პარტიტურის გვერდით სცენის უმთავრესი ხელოვანი — მსახიობია. თანაც არა ერთი, არამედ მრავალი. ამგვარი მასალით სრულყოფილი მხატვრული მთლიანობის აგება უფრო ძნელია. თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ ერთხელ მიღწეული პარმონიულობა ყოველ ცალკეულ წარმოდგენაზე ხელახალი მოსაპოვებელია, მით უფრო ნათელი იქნება სპექტაკლის მხატვ-

¹ А. Таирова, О театре, ВТО, 1970, стр. 56, 335, 342. В. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 250.

რული მთლიანობის შექმნის სირთულე და გასაგები მისი იშვიათობა.

როგორც აღვნიშნეთ, სპექტაკლს მუსიკასაც ადარებენ — ორკესტრს, სიმფონიას. ეს იმიტომ, რომ სიმფონიის მსგავსად, დრამატული თეატრის სპექტაკლიც დროში იშლება. დროში გაშლილი ნაწარმოების მთლიანობა კი მოითხოვს ამ დროის გამოთვლას, განაწილებას, მასში ჩატევას, მის შეგრძნებას განსაკუთრებული სიმძაფრით. აქ იგულისხმება ყველაფერი: სპექტაკლის საერთო ქრონომეტრაჟი, ცალკეული ეპიზოდებისთვის აუცილებელი ზუსტი დრო; ენერგია, რომელიც ისარგებბა ეპიზოდის განმასახიერებელი მსახიობების და მათი სცენური სიცოცხლის აღმქმელი მაყურებლის მიერ. გათვალისწინებული უნდა იყოს ორივე მხარის — მსახიობთა და მაყურებელთა — ენერგიის განაწილება სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის საკეთილდღეოდ. დრამატულ თეატრში ზომ ლიტერატურული სახეები სცენურ სახეებად ცოცხლდებიან, დაწერილი პიესის მაჯისცემა — ცოცხალი სცენური ქმედების მაჯისცემად გარდაიქმნება. დაწერილი სიტყვა — წარმოთქმულ, მაშასადამე, ხმოვან სიტყვად. ეს ხმები სხვადასხვაა, ჟღერენ ცალ-ცალკე, ჟღერენ ერთად. დრამატურგიული კომპოზიცია — სცენურ კომპოზიციად გადაიქცევა. სიტყვით აღწერილი მოქმედების ადგილი — მხატვრის მიერ ფერსა და ხაზში ამეტყველდება თვალსაჩინოდ, დასანახავად... და ეს ყოველივე ერთობლივი ძალით მიემართება არა ერთი მკითხველისაკენ, არამედ მრავალი მაყურებლისკენ და ცოცხალ კონტაქტს ამყარებს მასთან.

კონტაქტში ჩართული ორივე მხარე მუდმივ ცვალებადია. მაყურებელი — აშკარად. იმიტომ, რომ ორ სპექტაკლს არ შეიძლება სრულიად ერთნაირი შემადგენლობის მაყურებელი ჰყავდეს. ვერც სცენაზე მოქმედი ადამიანები ახერხებენ ორი სპექტაკლის სრულიად ერთნაირ განხორციელებას. ამიტომაც წარმოდგენა — მეტ-ნაკლებად მუდმივ ცვალებადი ორგანიზმია. დროთა მანძილზე ცვდება დეკორაცია, სამოსი, მიზანსცენის მკვეთრი ნახატიც შეიძლება რომ შეიცვალოს, დაირღვეს დადგენილი მისი სიზუსტე, იცვლება ცალკეული მსახიობის გმირთა მეტყველების ინტონაციური გამა, პლასტიკა, გარეგნობა — წარმოდგენაში შევი-

და დუბლიორი, გასუქდა ან გახდა რომელიმე შემსრულებელი, ხანი მოემატა — ზოგი სპექტაკლი ხომ ათეული წლების სიცოცხლეს ითვლის!

იმის გამო, რომ სასცენო ნაწარმოები ცოცხალი ორგანიზმია, არსებობს წმინდა სათეატრო პრობლემა — სპექტაკლისა და მსახიობის მხატვრული სახის სიცოცხლის ხანგრძლივობა.

მხატვრული ნაწარმოების სიცოცხლის ხანგრძლივობა ხელოვნების ყველა დარგის პრობლემაა, ოღონდ სხვა ასპექტით. წიგნი, სურათი, კანდაკება, ხუროთმოძღვრული ნაწარმოები — საუკუნეთა მანძილზე ცოცხლობს. მაგრამ როგორც ნივთი, რომელზედაც ვერ ახდენს ზეგავლენას მისი მკითხველი და მაყურებელი. ამ თვალსაზრისით „უასაკონი“ არიან: „ვეფხისტყაოსანი“, მცხეთის ჯვარი, ნეფერტიტი, ვენერა მილოსელი, რენუარის და ფიროსმანის კმნილებანი. ამავე მიზეზით, ერთხელ მიღებული პარმონია მუსიკალური. ნაწარმოებისა სამუდამოდაა ჩაბეჭდილი სანოტო ნიშნებით. ამიტომ მისი ხელახლა მოპოვების საკითხი არც დგას. არ დგას საკითხი ნაწარმოების რომელიმე ნაწილის, თუნდაც დეტალის გამოკლების, მომატების ან შეცვლის შესახებ. სცენის ცოცხალი ხელოვნებისთვის კი ეს ყოველივე იმდენად ბუნებრივია, ამის გამო იმდენად გასათვალისწინებელი, რომ ზშირად შეიძლება ამგვარ სტრიქონებს შევხვდეთ:

„...საათის მექანიზმში ბრილიანტიც რომ ჩადო — საათი გაჩერდება. სცენა ვერ იტანს ვერაფერ ზედმეტს, ვერაფერს ისეთს, რაც არ ემსახურება ჩანაფიქრს, ზეამოცანას. სცენა მოითხოვს აბსოლუტურ სიზუსტეს: სეკუნდი დროში და გოჯი სივრცეში გაანგარიშებული უნდა იყოს, გამოთვლილი. ერთი როლიც რომ იყოს გადაწყვეტილი ნაწარმოების მთლიანობის გათვალისწინების გარეშე — ეს შეარყევს სპექტაკლის მთელ შენობას, დაარღვევს. შეაფერხებს მის სიმფონიურ სვლას. ამიტომაც მხოლოდ კოლექტივის შემოქმედებითი ერთმორწმუნეობა, პირობა და საწინდარი პიესაზე სრულფასოვანი მუშაობისა“¹ (საზი ჩვენია. — ნ. უ.).

სასცენო ნაწარმოების სიცოცხლის ხანგრძლივობა ბევრ რა-

¹ А. Дик и й, Статьи, переписка, воспоминания, ВТО, 1967, стр. 119.

მეზუა დამოკიდებული. ერთი უმნიშვნელოვანესი პირობაა მისი მხატვრული სრულყოფა, მოპოვებულის შენარჩუნება. ახლის მოძიება. როგორც ყოველი ცოცხალი ორგანიზმი, ისიც ან ზრდის პროცესს განიცდის, ან დაცემისა. ამიტომაც ეს პრობლემა სცენის ხელოვნების მუდმივი პრობლემაა.

უფრო ხშირად სპექტაკლის ხარისხი იკლებს ხოლმე — ჩანს „მეკანიზმის“ რომელიღაც ნაწილი დაზიანდა. ყველაზე ადვილად მსახიობის შესრულებაში ჩნდება ბზარი და კარგი, მხატვრულად მთლიანი წარმოდგენა ზემოქმედების ადრინდელ ძალას კარგავს. მეიერხოლდის თვალსაზრისით, ამის უმთავრესი მიზეზია მსახიობის დაბალი კულტურა. მსახიობს უნდა ესმოდეს, რომ მეორე-ხარისხოვანი როლის პირველ ადგილზე წამოწევა არ შეიძლება, რომ ეპიზოდისათვის განკუთვნილ წუთებს ერთი ზედმეტი წუთიც არ უნდა მიემატოს, რადგან ინგრევა რიტმული დინამიკა. ეს ღლის მაყურებელს და აღქმის უნარს უქვეითებს. ამის დასადასტურებლად მეიერხოლდს მოჰყავს მაგალითი საკუთარი პრაქტიკიდან:

„...ალექსანდრას თეატრში კალდერონის „ურყევი პრინცი“ დავდგი... ერთი მსახიობის მონოლოგი, ჩვენ მიერ დადგენილი დროით, შვიდ წუთს გრძელდებოდა. თანდათან შვიდი რვა წუთად იქცა, შემდეგ ცხრა წუთად, შემდეგ ათ წუთად. მე შევნიშნე, რომ ამის გამო მთელი სცენა სულ სხვანაირად აჟღერდა. სულ სხვანაირად აღიქმებოდა იგი როგორც თავისთავად, ისე სპექტაკლის მთლიანობაში — გამოდიოდა, რომ დრო, რომელიც მაყურებელმა ამ მონოლოგს დაუთმო, გავლენას ახდენდა მის მიერ ფინალის აღქმაზე. მეორე ნაწილისათვის მაყურებელი უფრო დაღლილი იყო, ვიდრე მაშინ, როდესაც მონოლოგი შვიდ წუთს გრძელდებოდა“¹.

მეიერხოლდი მოითხოვს გარკვეულ სიგნალიზაციას რათა მსახიობს დროში ზუსტი ორიენტაცია შეეძლოს, თუმცა სცენური დროის შეგრძნება მისი პროფესიული მოვალეობაა. ის წერს:

¹ В. С. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 149 — 151.

„...რომ შეიძლებოდა, იაპონური თეატრის მსგავსად, კაკუნის სისტემის შემოღება — ყოველი ნაკვეთი იწყება და მთავრდება კაკუნით. მსახიობს შეუძლია ცვლილების შეტანა ნაკვეთის ფარგლებში“¹. რეპეტიციაზე დადგენილი ქრონომეტრაჟის შენარჩუნების სხვა საშუალებას ის ვერ ასახელებს.

თუ ნაწარმოების ავტორი ხელოვანია, მას აქვს რაღაც სათქმელი თავისი დროის ცხოვრებაზე. ყველაფერი აქედან იწყება. სწორედ აქაა იდეურობის სათავეც, რადგან ცხოვრებაზე რამის თქმა გარკვეული თვალსაზრისის გარეშე შეუძლებელია. რეჟისორის არჩევანიც, აქედან გამომდინარე, ჩერდება ამა თუ იმ პიესაზე. დარჩა კიდევ ორი რამ — მის თეატრში არჩეული პიესის გმირთა განმაცხორციელებელი მსახიობები უნდა მოიძებნებოდნენ და პრობლემა მაყურებლისთვისაც საინტერესო უნდა იყოს. თუ ყოველივე ამას ისიც დაემატა, რასაც ილბალი ეწოდება — ე. ი. გამოვიდა ნაწარმოები — მაშინ საქმე გვაქვს ჭეშმარიტად მხატვრულ, მნიშვნელოვან მოვლენასთან.

ასეთი სპექტაკლი სარგებლობის მომტანია როგორც მაყურებლისათვის, ისე თეატრისათვის. ის შინაგანად ამდიდრებს მონაწილეებს, რასაკვირველია, იმ შემთხვევაში, თუ თეატრი მაყურებელს მომწიფებულ, უმთავრეს კონტურებში მაინც მხატვრულად ჩამოსხმულ ნაწარმოებს მიაწოდებს. თუ, როგორც სტანისლავსკი ამბობდა, მისი ნიადაგი და ფესვები იმდენადაა დამუწავებული, რომ შემდგომში გასაშლელი ყლორტები ჩანს. ვადაზე ადრე გამოშვებულ, ნედლსა და დაუმთავრებელ წარმოდგენას ის დღენაკულ ბავშვს ადარებდა.

„ნამუშევრის დასრულებულობა, — მხატვრულობის ერთ-ერთი პირველი პირობაა თეატრში“².

თუ სპექტაკლის ფორმა მოძებნილია, ჩამოსხმული და დასრულებული, მისი „მექანიზმიც“ მტკიცეა, გამძლე და საიმედო. ასეთი სპექტაკლის მომზადებას მუდამ სჭირდება დრო. მეიერხოლდი ამბობდა, ექვს კვირაში კარგი სპექტაკლი არ დაიდგმე-

¹ В. С. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 119.

² К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, «Академия». 1931, стр. 662.

ბაო¹. მისივე შეხედულებით, მსახიობისა და რეჟისორისათვის ჭეშმარიტი რეპეტიცია იწყება პრემიერის დღეს, როდესაც დარბაზში მაყურებელი შემოვა. მანამდე ჩატარებული რეპეტიციები ურთიერთგაცნობის გზად მიაჩნია. არაერთგზის გამოუთქვამს აზრი, რომ პრემიერად მიჩნეულ უნდა იქნეს ოცდამეთხუთმეტე წარმოდგენა. კრიტიკოსებს მიუთითებდა, რომ პირველი წარმოდგენა კრიტიკული შეფასების უფლებას არ იძლევა². ამის მიზეზია სპექტაკლის შემოქმედებითი ორგანიზმის სირთულე, მაყურებელზე მისი შემოწმების აუცილებლობა. ამგვარი შემოწმების შედეგად სამოცდამეთხუთმეტე წარმოდგენაზე მის მიერ დადგმულ „რევიზორში“ მეიერხოლდს სრულიად შეუცვლია ქრთამის ადების სცენა³. ი. ზავადსკის ცნობით, ვახტანგოვიც დღენი-აღაგ ფიქრობდა სპექტაკლის სიცოცხლის ხანგრძლივობაზე. მისი არსებობის იმგვარ რეჟიმზე, რომელიც ამ სიცოცხლეს გაახანგრძლივებდა⁴.

როგორც ყოველ პიესას აქვს მისი ცალკეული ნაწილების ერთ მთლიანობად გამაერთიანებელი ღერძი, ისე ამ პიესის საფუძველზე აგებულ სპექტაკლს აქვს რაღაც, რაც მის ნაწილებს ერთ მთლიანობად აერთიანებს. ყოველი სპექტაკლისთვის რეჟისორი ხელახლა ეძებს „ნივთიერებას“, რომელიც მის ნაწილებს შეადუღაბებს. ცხადია, სპექტაკლში მონაწილე ყველა მსახიობი საკუთარ როლზე მუშაობის დროს ამას უნდა ითვალისწინებდეს, მით უფრო, რომ მაყურებელთან ცოცხალ კონტაქტს ის ამყარებს, ის გამოდის სცენაზე და ბოლოს — ის აცოცხლებს მწერლის გმირს, რომლის სახეც დრამატურგმა მხოლოდ დაწერა. თუ დაწერილის მეტი არაფერი იყო, ა. დიკი ამბობდა, მართალია, ნოტები არის, მაგრამ მუსიკა არაო⁵. ქალაქზე დაწერილის (ასოები იქნება ეს თუ ნოტები, სულ ერთია) გამაცოცხ-

¹ В. С. Мейерхольд, Статьи, речи, письма, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 215.

² იქვე. გვ. 502.

³ იქვე. გვ. 155.

⁴ Ю. Завадский, Об искусстве театра, ВТО, М., 1965, стр. 84.

⁵ А. Дикий, Статьи, переписка, воспоминания, ВТО, М., 1967, стр. 463.

ლებელი სხვა ხელოვანია — მუსიკოსი-შემსრულებელი და მსახიობი.

როგორც ყველა მხატვრულ ნაწარმოებს, მსახიობის მხატვრულ სახესაც აქვს გარკვეული სტრუქტურა, საკუთარი ნაწილების ერთ მთლიანობად გაერთიანების პრინციპი. ის ჩაფიქრებულია ხელოვანის მიერ და მის მიერვე განხორციელებული. მსახიობის პიროვნებისაგან გამოკვეთილი ეს სახე, პირველ ყოვლისა, გარეგნულადაა განუმეორებელი. თუნდაც იმიტომ, რომ ერთნაირი გარეგნობის ორი ადამიანი, მაშასადამე, არც ორი მსახიობი არსებობს.

განუმეორებელია ის კავშირებიც, რომლებსაც ამოხსნის მსახიობი საკუთარ გმირსა და პიესის სხვა გმირთა შორის. მისი გმირის ცხოვრების საზის მიმართება ნაწარმოების დედაზრის, უმთავრესი კონფლიქტის მიმართ. როგორც მ. კნეპელი ამბობს, „პიესის სიღრმისაყენ ყველა საკუთარ ბილიკს კვალავს“¹. ეს გაკვალვა მიმდინარეობს როგორც დამოუკიდებელი, ისე დამდგმელ რეჟისორთან და სპექტაკლში მონაწილე სხვა მსახიობებთან ერთობლივი მუშაობით. მაგრამ საქციელების დადგენილ თანმიმდევრობაშიც, ყოველი საქციელის შინაგანი, მიზეზობრივი მექანიზმი, მსახიობის ინდივიდუალობის გამო, მაინც განსხვავებული იქნება გააზრებითაც და განსახიერებითაც. ამისათვის საკმარისია ერთი ინტონაცია, ერთი ჟესტი, ერთი გამოხედვა. შემოაღნიშნული განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით ვლინდება მაშინ, როდესაც ერთ როლს ორი სხვადასხვა მსახიობი ასახიერებს. შეიძლება ეს იყოს სხვადასხვა ან ერთი თეატრის ორი მსახიობი. ცნობილია, რომ ოსტროვსკის პიესაში „ტყვე ქალები“ მთავარი გმირი ქალის ევლადიას როლს პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრში სავინა ასრულებდა, მოსკოვის მცირე თეატრში კი ერმოლოვა. ისტორიკოსთან ვეითხულობთ:

„...უსაქმობით გატანჯული ბურჟუაზიული ცოლ-ქმრობის ტყვე. რომელმაც არ იცის რით შეავსოს საკუთარი ცხოვრების სიცარიელე, ბანქოს მაგიდას მიუჯდება და ამბობს: „მე თქვენ ვინტს გეთამაშებით, მსურს ვისწავლო“. პეტერბურგის საიმპე-

¹ М. Кнепель, журн. «Театр», 1972, № 1, стр. 133.

რატორი თეატრში, სადაც ევლალის სავინა თამაშობდა, ეს ფინალური ფრაზა მაყურებლის უნებლიე სიცილს იწვევდა. მცირე თეატრში ერმოლოვას მიერ წარმოთქმულ ამავე სიტყვებზე მაყურებელი თვალცრემლიანი იცინოდა¹.

სამხატვრო თეატრის პირველი სტუდიის სპექტაკლში „წარღვნა“ ფრეზერის როლს ასრულებდნენ მ. ჩეხოვი და ე. ვახტანგოვი. როგორც ამბობენ, ორივე შესანიშნავად ასახიერებდა ბერგერის ამ გმირს, მაგრამ ორივე თავისებურად, გამომდინარე სახის საკუთარი გახსნისა და საკუთარი ინდივიდუალობისაგან. ბ. ზახავა ასე აგვიწერს მათ შორის განსხვავებას:

„...ორივე ჩინებულად თამაშობდა. ყოველ მათგანს ჰქონდა საკუთარი, განსხვავებული ღირსებანი: ჩეხოვს — იმპროვიზაციულობა და სიმსუბუქე, ვახტანგოვს — განცდათა სიღრმე და ნახატის სიმკვეთრე. ორივეს თამაშს დიდებული იუმორი ამშვენებდა. რომელიმე მათგანის უპირატესი გამორჩევა არ იყო ადვილი. მაგრამ როლის ფინალი არსებითად განსხვავებული ჰქონდათ: მესამე მოქმედებაში (მას შემდეგ, რაც გამოირკვა, რომ განგაში ცრუ ყოფილა) ჩეხოვი იქცეოდა ისე, თითქოს მეორე მოქმედებაში მომხდარ მოვლენებს ფრეზერის სულში არაერთი კვალი არ დაუტოვებია. პირიქით: ის უფრო მეტი სიმძაფრით, მე ვიტყვოდი, გაშმაგებით დაეძგერებოდა თავის საქმეებს და აღადგენდა ადამიანებისადმი თავის ადრინდელ მტრულ დამოკიდებულებას. ეს ადამიანები ხელახლა იქცეოდნენ მისთვის მხოლოდ კონკურენტებად დოლარების მოპოვებისთვის ატეხილ მგლურ ბრძოლაში. მეორე მოქმედებაში გამოვლენილი სიყვარულის, გულისხმიერებისა და გულაჩუყების ნასახიც აღარ რჩებოდა.

სახის ასეთ დაუნდობელ, სწორხაზობრივ ამოხსნას ვახტანგოვი „ცინიკურს“ უწოდებდა. მისი ფრეზერი ბოლო მოქმედებაში ასეთი არ იყო: ის იყო ჩაფიქრებული, ირონიული, მჭმუნვარე; მას ძალიან უჭირდა სიკეთისა და ადამიანურობის ილუზიასთან განშორება. განშორება იმ სიხარულთან, რომელიც განი-

¹ Н. Тираспольская, Сб. Ермолова, Письма, воспоминания современников, изд. «Искусство», М., 1955, стр. 416.

ცადა მან ადამიანებთან ერთობისა და სიყვარულის გამო. იგრძნობოდა, რომ ლუდხანაში გატარებულმა ღამემ მის სულში ღრმა კვალი დატოვა, რომ მალე არ გაივლის სევდა, რომელიც თან მიჰქონდა სცენიდან მიმავალს¹.

როგორც ვხედავთ, განსხვავება რადიკალურია. თუმცა ორივე მსახიობი ერთ თეატრში მუშაობს და მონაწილეობს ერთ სპექტაკლში, რომელსაც აქვს გარკვეული ჩანაფიქრი, გარკვეული მხატვრული პირობა და სტილისტიკა. მაგრამ ყოველი მათგანი განუმეორებელი ინდივიდუალობაა და დაწერილი როლის ამოხსნა მხოლოდ თავისებურად შეუძლია. ეს თავისებურება განპირობებულია მისი პირადი გამოცდილებით, პირადი ტკივილებით, სულიერი სამყაროს სუბიექტური სტრუქტურით. ამიტომაც ფსიქოლოგიური სვლები ასე რადიკალურადაა განსხვავებული.

პერსონაჟის ხასიათის ამოხსნა იმიტომაცაა რთული, რომ მსახიობის ჩანაფიქრი სრულიად დამოუკიდებლად ვერ მიიკვლევს გზას. მსახიობის, როგორც მოქალაქისა და ხელოვანის, თვალსაზრისი ცხოვრებაზე, პიესაში მომხდარ მოვლენებზე, მისი გმირის მიზანსწრაფვებსა და სურვილებზე ნაწარმოების იდეის გამოვლენას უნდა ემსახურებოდეს. ძნელი წარმოსადგენია, რომ დრამატურგი, რეჟისორი და სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები სრულიად ერთნაირად აღიქვამდნენ ცხოვრების სინამდვილეს ან პიესის სინამდვილეს. ამიტომ რეჟისორის მუშაობა პიესაზე და მსახიობის მუშაობა როლზე (უფრო სწორად, მსახიობთა ჯგუფის ერთობლივი მუშაობა თავთავიანთ როლებზე), უთუოდ განიცდის გარკვეულ სახეცვლილებას კოლექტიური მუშაობისათვის აუცილებელ ურთიერთშეთანხმების პროცესში. დრამატურგის მიერ ერთხელ დაწერილი როლი იმდენჯერ იქნება ხელახლა გაგებული, რამდენი მსახიობიც აღმოჩნდება მისი განმასახიერებელი, მაშასადამე, მასზე მომუშავე, თანაც უსათუოდ სხვა მსახიობებთან ერთად, რომლებიც ამავე პიესის სხვა პერსონაჟთა სახეებზე მუშაობენ.

სასცენო ხელოვნებაში ნაწარმოების იდეა ქმედების პროცეს-

¹ Б. Захава, Современники, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 107—108.

ში იშლება. ქმედებას, თავის მხრივ, ბადებს კონფლიქტი — საპირისპირო, ურთიერთგამომრიცხველი მიზნების ან სურვილების შეჯახება. ამგვარი შეჯახება აამოქმედებს ზოლმე ადამიანებს აქტიურად მათ წინაშე აღმართულ წინააღმდეგობათა გადასალახად.

ბიესის უმთავრეს კონფლიქტთან, რომელიც ქმედების წამყვან დინებას ბადებს, მასში მონაწილე ყველა პერსონაჟია დაკავშირებული — ზოგი უშუალოდ, ზოგი გაშუალებით, ზოგი მეტად, ზოგი ნაკლებად. როგორც არ უნდა იყოს, დაკავშირებული მაინც ყველაა. ამიტომაც ცალკეული მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები დამოუკიდებლად სხვისგან არ შეიძლება არსებობდეს სცენაზე. სპექტაკლის ყველა მონაწილე მსახიობი თვითონ ქმნის საკუთარ სახეს, ქმნის დამოუკიდებლად, მაგრამ ეს სახე დამოუკიდებლად არ უნდა არსებობდეს სცენაზე. იმიტომ, რომ იგი მუდამ მხოლოდ და უსათუოდ ნაწილია სპექტაკლისა. მაშასადამე, დაკავშირებულია ამავე სპექტაკლის, ამავე მხატვრული მთლიანობის სხვა ნაწილებთან.

რადგან კავშირი ორმხრივი მოვლენაა, ბუნებრივია, ყოველი ცალკეული პერსონაჟის დაკავშირება მეორე პერსონაჟთან (ერთთან ან მრავალთან), ორივე მხარეს ავლენს.

პერსონაჟთა შორის კავშირების დამყარება სცენაზე არაა ადვილი, რადგან მათი ხასიათები და ურთიერთობანი განსხვავებულია, ზოგჯერ მეტად რთული. ამავე დროს, ყოველი ცალკეული მხატვრული სახე ვლინდება გარემო სინამდვილესთან, სხვა ადამიანებთან კავშირში. ეს არის პერსონაჟთა ურთიერთშემოქმედების ცოცხალი პროცესი სცენაზე. მას სტანისლავსკი ურთიერთობას უწოდებდა (интерие). ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მსახიობი ადგენს თავისი გმირის კავშირებს სხვა პერსონაჟებთან, ანუ ეძებს იმ ქმედითს საშუალებებს, რომლებიც ამ კონკრეტული გმირისთვისაა ბუნებრივი. ს. მიხოელსი ასე ხსნის პერსონაჟთა სცენური ურთიერთობის ბუნებას:

„თუ ზუსტად ვიცი რა მჭირდება პარტნიორისაგან, რისთვის მოვედი მასთან, როგორ შევიგრძნობ მას, როგორ უნდა მიეუდგე. რათა მიზანს მივაღწიო, რისთვის ჩავდივარ ყოველივე ამას, რა შედეგი მოჰყვება ჩემს საქციელს. თუ ყოველივე ეს ცნობილია

ჩემთვის, მაშინ ურთიერთობაზე, კავშირებზე ლაპარაკიც ზედმეტია, კავშირი თავისთავად აღმოცენდება¹.

გმირთა შორის კავშირები მყარდება და ვლინდება ათასნაირად — სიტყვით, მდუმარებით, ერთი შეხედვით, ამოოხვრით, ჩაცინებით და ა. შ. ეს კავშირები ქმნიან სცენაზე ქმედების უწყვეტ მდინარებას, რაც ნიშანდობლივია სცენაზე მოქმედი ხელოვანის — მსახიობისათვის.

ამგვარი კავშირების ამოხსნა და სცენაზე ამეტიყველება არაა ადვილი. ამიტომაც სტანისლავსკი ასეთი დაბეჯითებით ცდილობდა აღეზარდა ყველა მსახიობში ამგვარი კავშირების სცენაზე განხორციელების მოთხოვნილება. ის ამბობდა, რომ ადამიანთა შორის კავშირების აუცილებლობა სცენურ ცხოვრებაში პერსონაჟის სწორ ორიენტაციას ნიშნავს, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავისებურს, მაგრამ უთუოდ ორიენტაციას. ცხოვრებაში ცოცხალი არსება ორიენტაციის გარეშე არ არსებობს. მაშასადამე, სცენაზეც².

სცენაზე ცოცხალი კავშირების დამყარება კოლექტიური აქტიორული ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი პირობაა. ურთულესია იგი. ვ. გუნიას აზრით, მსახიობი სწორედ ამით უნდა ფასდებოდეს უპირველესად:

„...ისე ძნელი არაფერი არ არის აქტიორისათვის, როგორც ჩვენება ყურისგდებისა. მომეტებულად აქტიორის ნიჭი მხოლოდ ამითღა შეიძლება დაფასდეს“³ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

იგივეს ვკითხულობთ კ. მესსთან:

„...თუ აქტიორმა როლი იცის, იმას შეუძლია ნიადაგ თამაში და არა მარტო მაშინ, როდესაც თვითონ ლაპარაკობს... როდესაც პირველი აქტიორი ელაპარაკება მძიმე და საჭირო საგანზე, რომელიც მოითხოვს სრულ ყურადღებას მეორისაგან, ეს მაშინ სულ სხვაზე ფიქრობს და მეორე მხრისაკენ იცქირება. ნამდვილ ცხოვრებაში ხომ ასე არ არის.

როდესაც ვინმე გელაპარაკება საინტერესო და საჭირო საქმე-

¹ С. Михоэлс, Статьи, речи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 53.

² М. Кнебель, Вся жизнь, ВТО, 1967, стр. 270.

³ ვ. გუნიას კრებული. გამოც. „ხელოვნება“, თბ., 1953, გვ. 88—89.

ზე, შენ იმას თვალეში შესცქერიხარ, სახეზე გეტყობა — თუ შენთვისაც ისე საინტერესოა ეს საგანი თუ არაფრად გეპირიანება. თუკი ნამდვილში ასეა, რატომ თვატრშიც, რომელსაც ცხოვრების ნამდვილ სარკეს ეძახიან, არ უნდა იყოს ეგრე“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ძნელმისაღწევი ეს კავშირები უდიდეს სიამოვნებას განაცდევინებენ მსახიობს. ტ. აბაშიძე იგონებს:

„...დაუფიქრარია სენთვის ერთი ეპიზოდი პიესა „ღალატში“, როდესაც სოლეიმანი გზავნის გაიანეს პარამხანაში, მუ ინსტინქტურად მის გვერდით გავლის დროს ცოტა შევდექი და უსიტყვოდ, უსაზღვრო საყვედურით შევხედე მაშანემს — ოთარ-ბეგს. ფარდის დახურვის შემდეგ ვალიკო გადამეხვია და მითხრა, რომ გორ გამაკვირვე ტასო, თა კარვად მოგიფიქრებია ეს სიშენტი, ნამდვილი სირცხვილი მაგრძნობინეთ“².

კავშირები, რომლებსაც ამოხსნის და გამოავლენს მსახიობი სპექტაკლის სხვა მრავალრიცხოვან მონაწილეთა მიმართ, განსხვავებული და მრავალფეროვანია. მათ ამოხსნასა და გამოვლენის ფორმებში ვლინდება მსახიობის ნიჭი, გონიერება, ოსტატობა, ფსიქოლოგიის ალღო, გემოვნება. განსაკუთრებით იმ აქტენტებში, რომლებიც კავშირებს შორის უმნიშვნელოვანესს გამოავლენენ. უამისოდ პერსონაჟის სცენური ცხოვრების საზი არ იქნება თანამიმდევრული, ლოგიკური, განვითარებადი, მაშასადამე, საინტერესო.

ყველაფერს აქვს დასაწყისი და დასასრული — პერსონაჟის სცენურ სიცოცხლესაც. მართებულად გააზრებული და საინტერესოდ მიგნებული გმირის ცხოვრების დასაწყისი დასასრულისკენ მიემართება გარკვეული საფეხურების გავლით. ყოველ ამ საფეხურზე კავშირები ადამიანთა, შორის განსაკუთრებული სიმკვეთრით ვლინდება. ჭეშმარიტი მსახიობის სცენურ სიცოცხლეში არ არსებობს წუთი, როდესაც ის სხვა პერსონაჟთან არ იყოს დაკავშირებული. მაშასადამე, გმირის სცენური სიცოცხლის განვითარების საზი, არსებითად, ამ კავშირების განვითარების საზია. ის დროში იშლება.

¹ კ. მესხი, კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, 1953, გვ. 41.

² ტ. აბაშიძე, მოგონებანი, „ხელოვნება“ თბ, 1954, გვ. 102.

რა თქმა უნდა, მსახიობმა (როგორც პერსონაჟმა) წინასწარ არ იცის როგორ წარმართება მისი ცხოვრება სპექტაკლის მანძილზე, მაგრამ მსახიობმა — ხელოვანმა ეს იცის. ამის გამო მსახიობის შემოქმედებითი ყურადღება ამ ორმხრივ მთლიანობას მოიცავს მუდამ. ამ უცნაურობაზე გარემოებამ წარმოშვა სტანისლავსკის ცნობილი დებულება როლის ორი პერსპექტივის შესახებ — პერსპექტივა როლისა და პერსპექტივა მსახიობისა.

ასეა ეს როლზე მუშაობის დროს. ასეა ეს სპექტაკლშიც, როდესაც როლი მზაა და მსახიობი სცენაზეა საზოგადოების წინაშე. აქ ის, რა თქმა უნდა, როლის პერსპექტივით ცოცხლობს. მაგრამ ამავე დროს, წამიერით, მაგრამ მაინც ხელოვანის კონტროლით მთელს ძეგლს. გამასაღამე, პერსონაჟის სცენური სიცოცხლის ყოველ მოსაქვეთს ამ მთელს უკავშირებს.

როგორც უკვე იყო აღნიშნული, მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები მუდამ მხოლოდ ნაწილია სპექტაკლისა. სპექტაკლი კი — იმ თეატრის შემოქმედებისა, სადაც დაიდგა იგი. ორი ერთნაირი თეატრი არ არსებობს. ამიტომ მსახიობის შემოქმედება განპირობებულია არა მარტო როლით და სპექტაკლით, არამედ იმ კოლექტივის შემოქმედებითი თავისებურებითაც, რომელშიც მუშაობს იგი.

ყველა მსახიობი როდესმე უნდა მოვიდეს თეატრში და გახდეს წევრი კოლექტივისა. რომელიც კონკრეტული ხელოვანებისა და კონკრეტული ადამიანებისაგან შედგება. დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ როგორ მოდის მსახიობი ამ კოლექტივში — როგორც მასში უკვე დამკვიდრებული პრინციპების განმამტკიცებელი, თუ პირიქით?

კოლექტივის შემოქმედებითს ცხოვრებაში ბევრს რასმე განაპირობებს დიდი შემოქმედებითი პოტენციის მსახიობის არსებობა. მართლაც, ერთია თუ დასში გყავს ვერიკო ანჯაფარიძე და აკაკი ხორავა — ტრაგიკოსი მსახიობები, რომლებსაც კლეოპატრას და ოტელოს განსახიერება შეუძლიათ, სულ სხვაა, თუ ასეთები არ გყავს. მაგალითები მრავალია. ყოველი მათგანი მხოლოდ იმის საბუთი იქნება, რომ მსახიობთა შემადგენლობა, მათი ნიჭი და თავისებურება დიდად განაპირობებს თეატრის რეპერტუარს და მის შემოქმედებითს სახეს. უმშვენიერესი პრინციპი დარჩება გა-

ნუხორცილებელი, თუ დასში შესატყვისი მსახიობი არ მოიპოვება. შემთხვევით არ წერდა ი. იურევი ა. სუმბათაშვილის შესახებ: „...არ შეიძლებოდა, რომ იუჟინის მკვეთრ ინდივიდუალობას, აქტიორულ ოსტატობას და დიდ კულტურას გავლენა არ მოეხდინა მცირე თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებაზე“¹.

მაშინაც კი, როდესაც ხელოვანი სრულიად თავისუფალია ნაწარმოების თემისა და მისი გადაწყვეტის მხატვრული ხერხების არჩევაში, შეუძლებელია წინასწარ განსაზღვრო მოხერხდება თუ არა მაღალმხატვრული ნაწარმოების შექმნა. მით უფრო ძნელია ეს მსახიობის შემოქმედებაში. ის თემის არჩევანშიც კი არაა თავისუფალი. მეტიც—ხშირად იძულებულია იმუშაოს როლზე, რომელიც არ აღეგებს და არ იტაცებს. ცხადია, კოლექტიურ შემოქმედებაში შეუძლებელია ყველა მსახიობმა მხოლოდ ის როლი ითამაშოს, რომელიც მისთვის საინტერესო და სასურველია, მაგრამ ისიც ხომ უნდა იყოს გათვალისწინებული, რომ ჭეშმარიტ მსახიობს (რადგან იგი ხელოვანია) უეჭველად აქვს საკუთარი აზრობრივი და სახიერო სამყარო. ეს უთუოდ უნდა იყოს მიღებული მხედველობაში როლების განაწილების დროს, ს. მიხოელსი მოითხოვს ამას: „...ყოველ მსახიობს აქვს საკუთარი იდეურ-სასიერო სამყარო. აქვს მთელი რიგი თემებისა, რომლებითაც სულდგმულობს იგი. აქვს სანუკვარი მხატვრული სახე, რაზედაც ოცნებობს. ამიტომ რეჟისორი ვალდებულია გაითვალისწინოს ეს სამყარო, ამ სამყაროზე დაყრდნობით აავსოს თავისი შემოქმედება და არა თავს მოახვიოს მსახიობს ის, რაც საკუთარ კაბინეტში მოიფიქრა“² (ხაზი ჩეენია. — ნ. უ.).

თუ ეს უმნიშვნელოვანესი პირობა ხშირად ირღვევა, მსახიობის შემოქმედებაში შესაძლოა გაჩნდეს პერიოდი შემოქმედებითი შეყოვნებისა, იქნებ კრიზისისაც, იმის გამო, რომ შეუფერებელ მასალაზე მუშაობა შესაძლებლობას არ აძლევს მის ნიჭს ფრთა გაშალოს. ამგვარი პერიოდები ჰქონიათ დიდ მსახიობებს.

ყველა მსახიობს ჰყავს საოცნებო გმირი, რომლის განსახი-

¹ Ю. Юрьев, Записки, т. I, изд. «Искусство». 1963, стр. 276.

² С. Михоэлс, Статьи, речи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 44.

რებაც ვერ შეძლო, ან დროზე არ მიეცა ამის შესაძლებლობა. მიზეზი მრავალია. ერთ-ერთი მიზეზია სცენის ხელოვნების კოლექტიურობა — ჯულიეტას როლისთვის დაბადებული რომ იყო, ვერ ითამაშებ მას, თუ დასში რომეოს შემსრულებელი არაა; მთელი სიცოცხლე რომ ოცნებობდე იაგოს როლზე, ოცნებას ვერ აისრულებ, თუ ოტელო არაა შენს თეატრში.

შემოქმედების კოლექტიურობითაა განპირობებული ისიც, რომ მსახიობი უკვე მზა როლსაც თავისი ნება-სურვილის მიხედვით არ თამაშობს. მსახიობზე ერთი კვირის აფიშაც არაა დამოკიდებული. ამა თუ იმ თავის როლს ის ასახიერებს მაშინ, როდესაც წარმოდგენა დაინიშნება. მას კი, შესაძლოა, ზოგი სახის ზედიზედ განსახიერება ურჩევნია (თუ პრემიერამდე ვერ მოასწრო უმთავრესის ბოლომდე დადგენა-დაზუსტება), ზოგ შემთხვევაში, იქნებ, ინტერვალი ერიოს (თუ ძალიან დიდი ენერგია ეხარჯება) და ა. შ. მიუხედავად ამისა, ის თამაშობს იმ სიხშირითა და თანამიმდევრობით, რომელსაც თეატრის ხელმძღვანელობა დაადგენს. ამიტომაც აუცილებელი, რომ მსახიობი იყოს ოსტატი, რომელიც საკუთარი შემოქმედებითი ლაბორატორიის განმგებელია და ნებისმიერად შეუძლია წარმართოს იგი. ამგვარ ოსტატობას მიიჩნევდა სტანისლავსკი მსახიობის ხელოვნების უმთავრეს საიდუმლოდ. „სისტემის“ შექმნის აუცილებლობაც ამან წარმოშვა, მისივე აღიარებით¹.

მსახიობს არ შეუძლია საკუთარი ნებით შეწყვიტოს შემოქმედების პროცესი რეპეტიციაზე ან წარმოდგენაზე. კოლექტიურ შრომაში ჩაბმული, ინდივიდუალურად ის ვერაფერს გადაწყვეტს. თუ სპექტაკლი დამარცხდა, რასაკვირველია, არც დრამატურგს, არც მხატვარს, არც კომპოზიტორს არ ძალუძს მოსპოს ნაწარმოები, რომელიც ამჯერად არ გამოუვიდა. იმიტომ, რომ ისინიც კოლექტიური შრომის მონაწილეები არიან. მაგრამ მათ შეუძლიათ დატოვონ თეატრი და არ გამოჩნდნენ მაცურებელთან. მხოლოდ მსახიობი ვერ გაუქცევა აუცილებლობას, ცუდად ნათამაშები რომელით მაცურებლის წინაშე წარსდგეს და თანაც არაერთხელ. ნამ-

¹ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, «Академия», Л.-М., 1931, стр. 703.

დვილად სატანჯველია ამგვარი აუცილებლობა. მეტ-ნაკლებად ეს ყველა მსახიობს გამოუცდია. ბუმბერაზსაც. ასე დაემართა სტანისლავსკის ბრუტოსის როლში (შექსპირის „იულიუს კეისარი“, 1903). ეს სპექტაკლი მისთვის აუტანელი იყო, ანტრეპრეტებში რამდენჯერმე წერილიც მიუწერია ჩეხოვისათვის. აი, როგორი სტრიქონებია ამ წერილებში:

„...ჩემი ცხოვრება გახდა კატორღული, რადგან კვირაში სუთჯერ იძულებული ვარ ეითამაშო დამქანცველი როლი, რომელიც არ გამომივიდა“...

„...საზიზღარი ბრუტოსი მაჯლაჯუნასავით მაწევს და სისხლს მწოვს“...

„...ეს „კეისარი“ ნაშდვილი უბედურებაა... თამაშობ და გრძნობ, რომ არავის არ სჭირდება“.

შენდეგ ჩეხოვს უკითხავს, ასე ძალიან რატომ არ გიყვარს ბრუტოსიო. სტანისლავსკი უპასუხებდა:

„...იმიტომ, რომ წარმატება არ მაქვს და ძალიან მიმძიმს მისი თამაში“.

იმხანად თ. კნიპერ-ჩეხოვაც წერდა თავის მეუღლეს:

„საწყალი კონსტანტინე სერგის ძე, თამაშობს როგორც ტანჯული. ეს ძალიან მწარეა“.

ამ დროს მსახიობს განსაკუთრებით სჭირდება „სახსი“, რომელსაც იგი მოეჭიდება. ერმოლოვა იხსენებს:

„...შემხვდა სტანისლავსკი. ვუთხარი, რომ ვნახე ბრუტოსში და მისი შესრულება მიმაჩნია შესანიშნავად. მან მიპასუხა, რადგან თქვენ ჰოგვონთ ჩემი თამაში, მაშასადამე, ის მართლაც არ ყოფილა ცუდიო... ამგვარი შეფასება ფრთას ასხამდა სტანისლავსკის“¹.

შეცდომისა და წარუმატებლობისგან არავინაა დაზღვეული. მით უფრო მსახიობი, რომლის შემოქმედებაც ამდენ რამესა და ამდენ ვინმეზეა დამოკიდებული. მაგრამ ჭეშმარიტი ხელოვანი უსათუოდ ეძებს მარცხის მიზეზებს. სტანისლავსკი ამბობდა, სა-

¹ «Юлий Цезарь», Режиссерский план, изд. «Искусство», М., 1964, стр. 167, 170.

ლიერის როლში ჩაეარდნას არც ერთ წარმატებაზე არ გაეცვლი—
იმდენი სასარგებლო რამ გამაგებინა ამ ჩაეარდნამო¹.

მართალია, ყველამ იცის, რომ საბოლოოდ ხელოვანს არა მარ-
ცხის, არამედ გამარჯვებათა მიხედვით აფასებენ, მაგრამ თვით
მარცხის წუთებში ეს ჭეშმარიტება ნაკლებსანუგეშოა. მსახიობი
ხშირად მართლაც ხავეს ეკიდება, ან ერთეულთა მოწონებას, ზოგ-
ჯერ ფარისეველთა ცრუ ქებას, იშვიათია ისეთი ვაჟკაცობა, რო-
მელიც თავის დროზე გამოუჩენია ილარიონ პეცოვს: ითხოვა
ოტელოს როლი, კარგად ვერ ითამაშა და საჯაროდ, პრესის სა-
შუალებით აუწყა ყველას, რომ 25 წელი ისწრაფოდა ამ როლისა-
კენ, ოცნება აუხდა, მაგრამ ითამაშა და მიხვდა, რომ ეს როლი
მისი საქმე არაა².

მსახიობის მხატვრული ნაწარმოების ხარისხი არაა დამოკი-
დებული მხოლოდ მსახიობზე, როგორც ესაა მწერლის, მხატვრის
ან კომპოზიტორის ხელოვნებაში. თეატრში, საერთოდ, ყველა
ერთმანეთზეა დამოკიდებული, მით უფრო მსახიობი. ის დამოკი-
დებულია დრამატურგზე (დაწერილი როლის გარეშე გენიოსი
მსახიობიც ვერ შექმნის სცენურ სახეს), დამოკიდებულია რეჟი-
სორზე (რომელმაც პიესა დასადგმელად უნდა აირჩიოს და მსა-
ხიობს მისთვის სასურველი და შესაფერი როლი მისცეს), დამო-
კიდებულია პარტნიორზე (რომელსაც, თუ მხარს არ აუბამს, შე-
უძლია დიდი ზიანი მიაყენოს), მხატვარზე (რომელმაც შეიძლება
შექმნას ისეთი სცენური გარემო, კოსტიუმი და განათება, რომე-
ლიც ხელისშემშლელი იქნება); დამოკიდებულია მკერაზე
(რომლის შეკერილი ტანისამოსი მსახიობის მოძრაობის თავი-
სუფლებას შეზღუდავს); გრიმიორზე (რომლის დაკრული წამწამი
შეიძლება მოძვრეს სცენაზე), გამნათებელზე (რომელმაც შეიძ-
ლება ცუდად გაანათოს უმნიშვნელოვანესი ეპიზოდი და ამით
ხელი შეუშალოს); მაყურებელზე (რომელსაც შეუძლია ცუდად
მიიღოს წარმოდგენა, ან საერთოდ არ მოვიდეს. მაშინ სპექტაკლი
არ შედგება, მაშასადამე, მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები, სა-

¹ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, «Академия», 1931, стр. 641.

² Н. Петров, 50 и 500, ВТО, М., 1960, стр. 267.

ერთოდ, არ დაიბადება). ამიტომ ამბობდნენ სამხატვრო თეატრის ჩელმძღვანელები, „თეატრი ტანსაცმლის საკიდრიდან იწყება“, ე. ი. სპექტაკლის, მსახიობის ნაწარმოების მხატვრული ხარისხი ყველაფერზეა დამოკიდებული. ყველაზე კარგად ეს მსახიობმა იცის. არ იყო შემთხვევითი ის მღელვარება, რომელიც გამოთქვა სახელგანთქმულმა სავინამ 1892 წელს, როდესაც პრემიერის წინ ა. ა. სუვორინს სწერდა:

„...ეს „მუშაობა“ კი არა, საშინელებაა! გეჩვენება, რომ ყველა შენი მტერია, თითქოს იმისათვის მოიყარეს თავი, რომ დატკბენ ცქერით, როგორ გამაქარავენ სამარცხვინო ბოძზე. ავტორი მხოლოდ პიესაზე აგებს პასუხს, მსახიობი კი — საკუთარ თავზეც და ავტორზეც; მსახიობი დამოკიდებულია პარტნიორებზე, რეჟისორზე, ავეჯზე, დეკორაციაზე, რეცენზენტზე, ბილეთის ფასზე, ცენზაზეც კი, რადგან მაყურებელი გამადლის, რომ თავისი ნების მოვიდა ახალი პიესის სანახავად, გარეთ კი ყინავს. როგორ არ უნდა შედრკე დარბაზის დაღებული ხახის წინაშე, რომელსაც ყოველ წუთს შეუძლია გადაგყლაპოს! აგერ უკვე ოცი წელია სცენაზე ვარ და ამ გრძნობისაგან ვერ განვთავისუფლდი — მხოლოდ უგანძობსა ან უნიჭო მსახიობს შეუძლია გავიდეს სცენაზე ისე, რომ არ შედრკეს“¹.

ამგვარი ურთიერთგანპირობების გამო თეატრის ყველა მუშაკი უთუოდ საქმის მცოდნე უნდა იყოს და არა შემთხვევითად ადამიანი. რთულ ორგანიზმს ადვილად აფერხებს თუნდაც ერთი უბნის სისუსტე. განსაკუთრებით, მათგანნიშნული დანიშნულების უბნისა. ამის შესახებ წერდა სწორედ ა. სუმბათაშვილი 1901 წელს:

„...არ არსებობს სცენურის გარდა სხვა დარგი, სადაც გარეშე ელემენტებს ესოდენ დიდი როლი ჰქონდეთ მინიჭებული. მთელსამხედრო იერარქიას სამხედროები წარმართავენ, სასამართლოსა და ადვოკატურას იურისტები, ეკლესიას — სასულიერო წოდება, მედიცინას — ექიმები. მხოლოდ დრამატული თეატრი წარმოადგენს გულდასაწყვეტ გამოწვევას. ყოველ ნაბიჯზე ჩვენი განმგებლები არიან ადამიანები, რომლებსაც შორეული წარმოდგენაც

¹ И. Шнейдерман, М. Г. Савина, изд. «Искусство», 1956, стр. 333.

კი არა აქვთ ჩვენი საქმიანობის მიზნებსა და საშუალებებზე¹.

საკმარისია გავიხსენოთ თეატრის ისტორია, რომ მყისვე ვერ-
წმუნოთ სუმბატაშვილს. მართლაც, რომელი პროფესიის კაცი არ
ყოფილა თეატრის დირექტორი (წარსულში, ახლაც). სავსებით
მართალია სუმბატაშვილი, როდესაც ამბობს, რომ მხოლოდ საქ-
მის მცოდნე უნდა იყოს ამ თანამდებობაზე. მიუხედავად ამისა,
ჯიქრობთ, რომ მხოლოდ სათეატრო საქმიანობის ცოდნა არაა
საკმარისი სახელოვანი დაწესებულების დირექტორის მოვალეო-
ბის შესრულებისათვის. საქმის მცოდნენი არიან მსახიობები და
რეჟისორები, მათაც დაუკავებიათ ეს თანამდებობა, მაგრამ იშვი-
ათი გამოწაკლისის გარდა, არც ერთი თეატრის დირექტორის ნი-
მუშად არ გამოდგება. ეს იმიტომ, რომ გარდა საქმის ცოდნისა,
საჭიროა თვისებათა ისეთი კომპლექსი, რომელიც იშვიათია, მაგ-
რამ აუცილებელია თეატრალური კოლექტივის ხელმძღვანელისა-
თვის.

თეატრის დირექტორი, პირველ ყოვლისა, უნდა იდგეს კო-
ლექტივის შემოქმედებითს პოზიციაზე. უნდა ჰქონდეს ორგანიზა-
ტორული ნიჭი. დისციპლინის დამყარების უნარი არა უხეშობით.
არამედ მაღალწნეობრივი პრინციპულობით. სიმკაცრით და არა
სისასტიკით. უნდა ჰქონდეს ტაქტი და დიპლომატის ელასტიკუ-
რობა.

რაც უფრო ძლიერია დასი, მით უფრო ძნელია მისი ხელმძღვა-
ნელობა, რადგან ძლიერი დასი ნიჭიერ მსახიობთა და რეჟისო-
რთა სიმრავლეს ნიშნავს. ნიჭი კი — ინდივიდუალობაა, საკუთა-
რი თვალთახედვა ცხოვრებისა და შემოქმედების საკითხებზე.
ძლიერ დასში არიან არა მარტო ნიჭიერი ახალგაზრდები, აქ არი-
ან ცნობილი მსახიობები, რომელთაც უკვე აქვთ მოპოვებული სა-
ზოგადოებრივი ავტორიტეტი და სიყვარული. ამგვარი ადამიანე-
ბის ხელმძღვანელობა არ შეიძლება ადვილი იყოს. თეატრის დი-
რექტორი არ არის მხოლოდ ადმინისტრატორი, ის, პირველ ყოვ-
ლისა, შემოქმედებითი ცხოვრების ორგანიზატორია, რადგან პა-
სუხს აგებს მთლიანად თეატრის ცხოვრებაზე. ამიტომ ითვლებო-

¹ А. Ю жин-С у м б а т о в, Записи, статьи, письма, изд. «Искусство»,
М., 1951, стр. 303.

და იდეალურ დირექტორად ნემიროვიჩ-დანჩენკო. ამიტომაც ასე იშვიათი თეატრის კარგი დირექტორი. ის დიდად განაპირობებს თეატრის კოველდიური ცხოვრების ატმოსფეროს, სპექტაკლის მომზადების პროცესს, მაშასადამე, უშუალოდაა დაკავშირებული მსახიობის შემოქმედებასთან.

ძალიან დიდია დირექტორის ფუნქცია თეატრის ცხოვრებაში, მაგრამ ის მაინც არ ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებს. ამიტომ შემოქმედებითად მსახიობის ხელოვნება რეჟისურასთანაა დაკავშირებული. რასაკვირველია, არიან მსახიობები, რომელთაც უკვე გამოავლინეს თავისი დიდი ნიჭი, გახდნენ ლიდოსტატები, მოპოვებული აქვთ ავტორიტეტი საზოგადოებასა და კოლექტივში. ამგვარი ვითარება, თქმა არ უნდა, გამორჩეულ მდგომარეობას უქმნის მათ. ასეთ მსახიობს შეუძლია მოითხოვოს ესა თუ ის როლი, რომელიც აღელვებს და საშუალებას აძლევს ცხოვრებაზე თავისი სათქმელი თქვას. ამ დონის მსახიობის თვალსაზრისი სინამდვილეზე საინტერესოა საზოგადოებისათვის, თეატრის ხელმძღვანელობაც ხელს უწყობს ხოლმე ამგვარ ინიციატივას. თანამედროვე ქართული თეატრის ცხოვრებიდან ცნობილია შემთხვევები, როდესაც თეატრის რეპერტუარში პიესა მსახიობის ინიციატივითაა შეტანილი — ს. ზაქარიაძის ინიციატივით დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრში რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“, სოლო რუსთაველის თეატრში გ. ნახუცრიშვილის „ფიროსმანი“ და შექსპირის „მეფე ლირი“. ვ. ანჯაფარიძის ინიციატივით დაიდგა ა. კასონას „ხეები ზეზუურად კვდებიან“, ს. თაყაიშვილის ინიციატივით — შილერის „მარიამ სტიუარტი“ და ა. შ.

მიუხედავად ამისა, ეს არ არის სისტემა, მით უფრო დღეს. თანამედროვე თეატრის რეპერტუარის განმსაზღვრელი რეჟისორია. ასე რომ, მსახიობის შემოქმედებითი უნარიანობის გამოვლინებაც რეჟისურაზეა დამოკიდებული. თანამედროვე თეატრი სპექტაკლების თეატრია, ამიტომ პიესასაც ის ირჩევს, ვინც სპექტაკლის შექმნას ხელმძღვანელობს (რასაკვირველია, მასში მონაწილე მსახიობთა ნიჭისა და მოქალაქეობრივ-შემოქმედებითი მისწრაფებების გათვალისწინებით).

თუ დაუფიქრდებით, მართლაც, რთულ მდგომარეობაშია მსახიობი. სად, ხელოვნების რომელ სფეროში შეიძლება მოხდეს

მსგავსი რამ? არც ლიტერატურაში. არც მუსიკაში, არც სახვით ხელოვნებაში. დრამატული და კინოთეატრების კედლებს მსახიობთა პორტრეტები ამშვენებს, საყურნალ-გაზეთო კიოსკებში იყიდება ღია ზარათები, რომლებზედაც მსახიობია გამოსახული. საქალაქო ტრანსპორტის მძღოლთა კაბინაში ეერასოდეს ვერ აღმოაჩენთ თუნდაც უდიდესი რეჟისორის ფოტოსურათს, მსახიობისა კი რამდენიც გნებავთ. მაგრამ როლს, რომელიც მსახიობმა უნდა განასახიეროს, როგორც წესი, თვითონ არ ირჩევს. მეტი — ხშირად მოვალეა, იძულებულია ითამაშოს ის, რაც არ უნდა.

მსახიობს შეუძლია იბრძოლოს როლისათვის, უარი თქვას როლზე (ამისთვისაც ბრძოლაა საჭირო, რადგან რეჟისორსა და თეატრის ხელმძღვანელებს მიაჩნიათ, რომ მომავალი სპექტაკლის საკეთილდღეოდ უთუოდ მისი მონაწილეობაა საჭირო), მაგრამ სხვა ხელოვანთა მსგავსად, სრულიად თავისუფალი არჩევანში ის არ არის. არც შეიძლება სხვაგვარად იყოს, რადგან სპექტაკლი კოლექტიური შემოქმედებითი მუშაობის ნაყოფია. ბუნებრივია, კოლექტივის წევრის თავისუფლება მუდამ განსხვავებული იქნება იმ ხელოვანის თავისუფლებისაგან, რომელიც მარტო ქმნის თავის ნაწარმოებს.

მსახიობის შემოქმედება მუდამ თეატრის რეპერტუართანაა დაკავშირებული. მას კი ბევრი რამ განაპირობებს — დრო, ეპოქის წამყვანი ტენდენციები, კოლექტივის მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი თვალთასელება, წამყვან მსახიობთა ინდივიდუალობა, ჯასის შემადგენლობა, მაყურებელი და ა. შ. ყოველ სეზონს თავისი რეპერტუარი აქვს. მასში შედის როგორც ადრე დადგმული, ისე ახალი წარმოდგენები, რომლებიც თანდათან ემატებიან. ასე რომ, თეატრის საერთო რეპერტუარულ სურათში ყოველი ცალკეული მსახიობის რეპერტუარი მუდამ საკუთარი ინდივიდუალური მოხაზულობისაა. ამიტომ ერთსა და იმავე სეზონში შეიძლება ერთი მსახიობის რეპერტუარი მხოლოდ ადრე განსახიერებული როლებისგან შედგებოდეს და ყველა ეს როლი დიდებულიად შექმნილი სახე იყოს. შეიძლება ერთი სახე დიდებული იყოს, მეორე — საშუალო. დანარჩენი ორი კი ნამდვილი ჩავარდნა. მეორე მსახიობს სეზონის მანძილზე შეიძლება ერთი როლიც არ გამოუვიდეს. მესამეს — სრულიად არ ერგოს ახალი როლი და ა. შ. ვარიანტები

უსასრულოა. ყოველ ვარიანტს თავისი მიზეზები აქვს, თავისი წინააღმდეგობანი და სირთულეები. ხანგრძლივმა უმოქმედობამ შეიძლება მსახიობის შემოქმედებითი უნარიანობის დაქვეითება გამოიწვიოს, ამიტომ ისიც სდება, რომ ამ დროს მიღებული კარგი და შესაფერისი როლი მსახიობმა კარგად ვერ ითამაშოს. სცენური სახის შექმნას, ყველა სხვა საქმიანობის მსგავსად, სისტემატური ტრენაჟი ესაჭიროება.

მსახიობის შემოქმედებითი უნარიანობის დაქვეითება შეიძლება მსგავსი ხასიათის როლების ზედიზედ განსახიერებამაც გამოიწვიოს. შეიძლება მსახიობის წარუმატებლობის მიზეზი ისიც იყოს, რომ ლიტერატურული სახე მეტს მოითხოვს, ვიდრე მსახიობს შეუძლია. სწორად იმიტომაც, რომ როლი გვიან მჩიდო და გაჩნდა ასაკობრივი ბარიერი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო ამბობდა თურმე, მსახიობის წარმატებას უმთავრესად სამი ძირითადი მომენტი განაპირობებს: ტალანტი, შრომისმოყვარეობა და შემთხვევა. აქვე დასძენდა, პირველ რიგში მსახიობს მისი შესაფერისი როლი უნდა დაეკისროს, რაც სრულიად არ ნიშნავს მხოლოდ უკვე გამოვლენილ თვისებათა გათვალისწინებას, პირიქითაა¹.

მსახიობის ასალი თვისება შეიძლება გამოვლინდეს წამყვან როლში, შეიძლება — ეპიზოდურში. ერთიც და მეორეც ნაწილია სპექტაკლისა. არც დაწერილი როლის, არც სცენაზე განხორციელებული როლის მსატვრული ხარისხი მისი სიდიდით არ განისაზღვრება. თუმცა როლის სიდიდე იმას ნიშნავს, რომ ავტორმა ნაწარმოების დედააზრის ტვირთის დიდი ნაწილის ზიდვა სწორედ მას მიანდო. მიუხედავად ამისა, მსატვრული ხარისხი მაინც სიდიდით არაა განპირობებული.

ხელოვნების სხვა დარგებში ეს აშკარაა — ვის მოუვა აზრად სიდიდით განსაზღვროს ჩეხოვის მოთხრობის ხარისხი. იაპონელი პოეტების ლექსი — მინიატურები, ჩინური ნაკეთობა, მუსიკალური ან გრაფიკული მინიატურა. ეს იმიტომ, რომ უმცირესი ზომის ეს ნაწარმოები მაინც თავისთავადი მთელია და არა ნაწილი ნაწარმოებისა. სათეატრო ხელოვნებაში კი, სწორედ იმის გამო,

¹ Н. Черкасов, Записки советского актера, изд. «Искусство», М., 1953, стр. 70—71.

რომ ყოველი ცალკეული სახე ნაწილია სპექტაკლისა, უფრო ადვილად შეიძლება იფიქრო, რომ მთელის დიდი ნაწილი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე პატარა. მსახიობთა უმრავლესობის ღტოლვა დიდი როლებისადმი უმთავრესად ამითაა განპირობებული. დიდი როლის მიღება მათთვის იმის საბუთია, რომ დიდ ტვირთს ანდობენ. მაშასადამე, მის ნიჭს აღიარებენ. დიდი როლის განსახიერება მართლა ნიშნავს იმას, რომ მსახიობს დიდი შემოქმედებითი ტვირთის ზიდვა შეუძლია. შეუძლია დიდხანს იყოს მაყურებლის წინაშე და იპყრობდეს მის ყურადღებას. ეს კი მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, როდესაც მსახიობის ხელოვნება მრავალფეროვანია.

შესაძლოა, ამიტომ ეპიზოდურ როლზე ადვილად და სიამოვნებით მაშინ თანხმდებიან, როდესაც დიდი როლები უთამაშიათ და ახლაც თამაშობენ. მაშასადამე, შემოქმედებითი ავტორიტეტი ამ გზით უკვე აქვთ მოპოვებული. ამის გამო არაა ალბათ შემთხვევითი, რომ შეინიგნებელთა თეატრში სახელგანთქმული ბარნაი ეპიზოდურ როლებში გამოდიოდა კრონეკის დადგმებში, ვასო აბაშიძე ეპიზოდურ როლს თამაშობდა ლემონიეს „ხელებში“, ლადო მესხიშვილი ოსეფას ბიჭს რ. ერისთავის პიესაში „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“, სადაც მას მხოლოდ ერთი ფრაზა ჰქონდა სათქმელი: „ალაჯან, არავინ ჩანს“, უშანგი ჩხეიძე — ფილი კულენის პატარა როლს ჯ. სინგის „გმირში“.

როგორც ჩანს, პატარა როლსაც შეუძლია მიანიჭოს მსახიობს დიდი შემოქმედებითი სიამოვნება. სხვანაირად შეუძლებელია მათ მოგონებებში ასეთ სტრიქონებს ვკითხულობდეთ:

„...უაილდის „სალომეა“. ეს სპექტაკლი გარეგნულად არ იყო ცუდი, კარგად იყო გაკეთებული ზოგი სალიანგო სცენა, მიზანსცენები, მაგრამ მთლიანად სპექტაკლმა ვერ გაიმარჯვა. მარცხის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი იყო აქტიორების სუსტი თამაში.

მე ვთამაშობდი პირველი ჯარისკაცის პატარა როლს. მიუხედავად იმისა, რომ როლი უმნიშვნელო იყო, მაინც სიამოვნებით ვასრულებდი¹.

ანდა:

¹ უ. ჩხეიძე. მოგონებანი და წერილები. გამოც. „ხელოვნება“. 1956, გვ. 65.

„...მახსოვს, ერთ დღეს რამდენიმე ამხანაგი შევიკრიბეთ ჩემთან, მათ შორის ვ. შალიკაშვილიც იყო. მან მოიტანა თავისი ახალი პიესა „გადაჭრილი მუხა“ და ამ ეიწრო წრეში წაგვიკითხა. ყველას ძალიან მოგვეწონა, რადგანაც ამ პიესაში ასახულია ხალხის ბრძოლა თვითმპყრობელების წინააღმდეგ. და თავად-აზნაურობის გადაგვარების სურათებია მოცემული. თითოეული ტიპი სისრულით არის მოხაზული. მას განზრახვად ჰქონდა, რომ ახალგაზრდა თავადის ქალის როლი, რომელიც კარგა მოზრდილია, მე შემესრულებინა, მაგრამ მე სხვა როლი, სრულიად პაწია, მაგრამ ფერადებით დაწერილი, უფრო მომეწონა და შევეცვლე ამ პატარა ბიჭის როლი მოეცა ჩემთვის... დიდხანს არ თანხმდებოდა. მე ვარ-წმუნებდი, რომ თავადის ასულს ყველა მსახიობი ითამაშებს-მეთქი, ამ პატარა როლს ისე გავაკეთებ, რომ არ შეგარცხვენთ-მეთქი. როგორც იქნა დათანხმდა...

დადგა წარმოდგენის დღე. ერთ-ერთ მოქმედებაში ზეიმია სცენაზე. სოფლის მასწავლებელს მოჰყავს ორი-სამი მოწაფე — გლეხის ბიჭები, რომლებიც მოდიან ბატონთან მისი დაბადების დღის მოსალოცად. ერთ-ერთი შეზარხოშებული სტუმარი უბრძანებს პატარა ბიჭს, ლექსი წაიკითხეო. ამ ბიჭის როლს მე ვასრულებდი. დავიწყე რ. ერისთავის „სამშობლო ხვესურისა“ და ეს ლექსი ისე წავიკითხე, რომ რამდენჯერმე ტაშით შემაჩერეს. ამ ლექსის დაბოლოება ისე მოეწონა ყველას, რომ, დარბაზთან ერთად, ყველა სცენაზე მყოფი მსახიობი ტაშს მიკრავდა. მთელი მოქმედების მსვლელობაში ყველაზე თვალსაჩინო მომენტად გადაიქცა ეს ადგილი. მერე სულ ხელებს მიკოცნიდა შალიკაშვილი და დიდ მადლობას მიცხადებდა. მეც ძალზე შემიყვარდა ეს პატარა და ლამაზი ეპიზოდი“ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

მცირე ეპიზოდის მნიშვნელობა, მისი განხორციელების მაღალი ხარისხი იმდენად მნიშვნელოვანია სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობისთვის, მაყურებელზე მისი ზემოქმედების ძალისათვის, რომ გოგოლი ამბობდა:

„...პირველი მსახიობის მიერ მეორეხარისხოვანი როლის შეს-

¹ ტ. აბაშიძე, მოგონებანი, გამომც. „ხელოვნება“, 1954, გვ. 122.

რულებას შეუძლია მოიზიდოს შაყურებელი ერთი პიესის ოცვერ ზედიზედ სანახადად”¹.

მეიერხოლდი სასტიკ ბრძოლას უცხადებდა იმ მსახიობს, რომელიც თუ დიდ როლს მიიღებს, ცდილობს კარგად ითამაშოს იგი, პატარა როლის ჩაგდება კი არ ენაღვლება. მისი აზრით, „ანა კარენინას“ სამხატვრო თეატრში იმიტომ ჰქონდა ასეთი დიდი წარმატება, რომ უმცირესი ეპიზოდებიც მაღალმხატვრულად იყო განსახიერებული მსახიობების მიერ. მაგალითად მოჰყავს მ. ლინინა, რომელიც გრაფინია ვრონსკაიას თამაშობდა, ერთხელ გამოჩნდებოდა სცენაში „თეატრი“, სათქმელი კი ერთი სიტყვაც არ ჰქონდა².

ყველაფერი, რაც ზემოთ ითქვა, ეხება მსახიობის მიერ საკუთარი როლის მხატვრული მთლიანობის შექმნას იმნაირად, რომ როლის მთლიანობა დიდი მთელის — სპექტაკლის — ორგანული, აუცილებელი ნაწილი იყოს. ამისათვის საჭიროა ყველა მსახიობმა იცოდეს რანაირი მთელის ნაწილია იგი, რადგანაც მხატვრულად ფასოვანი ორი ერთნაირი სპექტაკლი არ არსებობს. აუცილებელია მსახიობს განსაკუთრებით ჰქონდეს გამომუშავებული ის, რასაც მთლიანობის შეგრძნებას უწოდებენ. ეს სჭირდება ყველას, მით უფრო დიდი როლის განმასახიერებელ მსახიობს. იმიტომ, რომ წამყვანი პერსონაჟი ხანგრძლივადაა სცენაზე. მისი სცენური სიცოცხლე დიდ დროს მოიცავს. დიდ მთელს ნაწილებიც მეტი აქვს. ეს ნაწილები დროში იშლება. საჭიროა მათი ერთმანეთთან დაკავშირება, მახვილების განაწილება, ცენტრის დადგენა, რიტმული, დინამიკური ტეხილის, ფერადებისა და ჩრდილ-ნათელების გამოკვეთა.

ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობის პრობლემა საერთო ხელოვნებისეული პრობლემაა. მასზე ფიქრობს მწერალიც, მხატვარიც, ხუროთმოძღვარიც, მუსიკოსიც. მრავალი საინტერესო მოსაზრება გამოთქმულა ამ პრობლემაზე. ჩვენ მოვიყვანთ მხოლოდ ერთს, ის ეკუთვნის დიდ მუსიკოსს პენრიხ ნეიპაუსს, რომელიც წერს:

¹ Сб. Гоголь и театр, изд. «Искусство», М., 1952, стр. 387.

² Вс. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 468.

„...რატომ ვარ აღფრთოვანებული რიტმით რიხტერის შესრულებაში: აშკარად იგრძნობა, რომ მთელი ნაწარმოები — გოლიათური ზომისაა რომ იყოს — მის წინაა გადაშლილი, როგორც უზარმაზარი პეიზაჟი. ის ჩანს მთლიანად და ყველა თავის დეტალით არწივის ფრენის სიმაღლიდან — არაჩვეულებრივი სიმაღლიდან და არაჩვეულებრივ ნათლად.

ეს სიტყვები რიხტერის საქებრად არ დამიწერია... იმისთვის დაეწერე, რომ გაეამახვილო ყურადღება შემსრულებლობის უდიდეს პრობლემაზე, რომელსაც ეწოდება დრო — რიტმი. აქ მუსიკის რიტმის საზომი ერთეული არა ტაქტი, ფრაზა, პერიოდი ან ნაწილია, არამედ ნაწარმოები მთლიანად...

...რა უპასუხა მოცარტმა შეკითხვაზე, როგორ ქმნის იგი... მოცარტი ამბობს, რომ ზოგჯერ, როდესაც გონებაში თხზავს სიმფონიას... ბოლოს დგება მომენტი, როდესაც ეჩვენება, თითქოს ესმის მთელი სიმფონია თავიდან ბოლომდე ერთდროულად, მთლიანად, ერთ წამში! ეს სიმფონია დევს მის წინ, ვითარცა ვაშლი ხელის გულზე. კიდევ უმატებს, რომ ეს წუთები — მისი ცხოვრების უბედნიერესი წუთებია“¹ (ხაზია ჩვენი. — ნ. უ.).

ასეა ეს მსახიობის ხელოვნებაშიც, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომელსაც სათეატრო ხელოვნების სპეციფიკა განაპირობებს: საფორტეპიანო ნაწარმოებს ერთი პიანისტი ასრულებს. ამ ნაწარმოების ყველა ნაწილი მისი შესასრულებელია. მსახიობი კი სპექტაკლის ერთ ნაწილს ახორციელებს. დანარჩენ ნაწილებს სხვა მსახიობები ახორციელებენ. ყველა ერთად კი წარმოადგენს სპექტაკლის ზოგჯერ მეტად მრავალრიცხოვან „მოსახლეობას“. ამიტომ სპექტაკლის მთლიანობის შეგრძნება-გათვალისწინება საკუთარი გმირისადმი განსაკუთრებული ყურადღებით მაინც გამოირჩევა. ამავე დროს, უთუოდ საზრუნავია ნაწილების ურთიერთშერწყმა, როგორც შინაარსობრივ და ჟანრობრივ, ისე იმ მხატვრული პირობისა და ხერხის გათვალისწინებით, რომელიც რეჟისორმა აირჩია ამჟამად. ამიტომ მსახიობის შემოქმედება ამ მხრივ უფრო სიმფონიური ორკესტრის მონაწილე მუსიკოსს ენათესავება.

¹ Г. Нейгауз, Об искусстве фортепьянной игры, Гос. Муз. издат. М., 1961, стр. 62—66.

პერსონაჟის სცენური სივსხლე შეიძლება იყოს ხანგრძლივი და ხანმოკლე, როლის მხატვრული ხარისხი მისი სიდიდით არ განისაზღვრება — ეპიზოდური როლიც შეიძლება იყოს მაღალმხატვრული. ყველა შემთხვევაში სცენური სახე პერსონაჟის სიტუაციურ და უსიტუაციო მოქმედების, პროკსში ეალიბდება.

ეპიზოდი. როლი. პარტიტურა
რ. ჩიხევაძე — კასიანე გოგია-
იშვილი. ნ. დუმბაძის „შინაში
ლაზე“. 1988

ე. არაგუნიძე — მედეა. ევრა-
პოლი „მედეა“. 1982





ე. მაღალაშვილი — კერძო.
 ზ. კეერენჩილაძე — ანტიგონე.
 ე. ანუის „ანტიგონე“, ე. მარ-
 ჯანიშვილის სახ. თეატრი, 1968

ს. ზაქარიაძე — კერძო. ე. ს. გი-
 ურელი — ანტიგონე. ე. ანუის
 „ანტიგონე“, შ. რუსთაველის
 სახ. თეატრი, 1968



ა. კუპრაშვილი — ბერდოსანი,
შ. ღაღიანის „გუშინდელი“,
1939

გ. გიგეჭორი — პირველი მგზავ-
რი, ზ. ცოხაძე — მეორე მგზავ-
რი, გ. წერეთლის „პირველი
ნაბიჯი“, 1946





ჭ. ლალანიძე — დურჯიშხანა,
ო. იოსელიანის „სანამ ჯერემი
გადაბრუნდება“. 1969

ბ. კობახიძე — ვაცლავ კრალი
„როცა ასეთი სიუვარულია“. 1959

ჭ. ლალანიძე — ბატონი გიორგი,
ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამე“. 1966



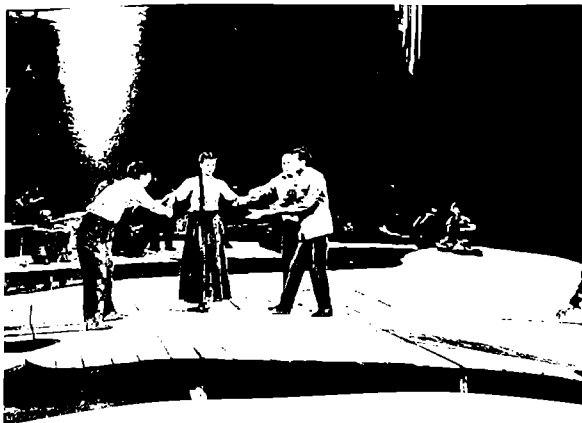
თავე IV

რამეთი
მეშაობის
ტიერის
ლაქტორ
მოქმად,
თავისა
ნებისა
ისე რავე

საქტავესა და როლს
კარსა სასიობაა კოლქ
თავისა საქტავესა
თავება ურთობლივი შე
საობა რთულია მაგრამ
საყუთრებული საფრე
დიკ როგორც მსახიობის
თავის.

ა. ჩხარტიშვილი რეპეტიციას

დ. ალექსიძე რეპეტიციას





მ. თუმანიშვილი რეპერტიკაზე

ო. ჩხეიძე რეპერტიკაზე





ვ. ანჭაფარიძე რეპეტიციას

პ. კობახიძე და ვ. ანჭაფარიძე
რეპეტიციას





თავი V

მსახიობი მხოლოდ ერთი აქტიონის სახეს ქმნის მუცელს. ეს აქტიონი არ არსებობს პიქსის სხვა ჯერსონაჟებისგან და მოუცილებლად აკრახულია ქვემოთ, რომლებსაც ამჟამად მსახიობი პიქსის სხვა დანარჩენ გვირგვინს.

ო ჩხეიძე: „ვისია ვისი?“

სცენა სპექტაკლიდან

რ. თაბუაშვილი „რაიკომის მდივანი“, სცენა სპექტაკლიდან

„სელიუმის პროცესი“

სცენა სპექტაკლიდან

ო მამფორია „მეტეხის ჩრდილი“, სცენა სპექტაკლიდან

„როცა ასეთი სიუჟარულია“, სცენა სპექტაკლიდან







გ. ნახუცრიშვილი „ქინგრაქა“.
სცენა სპექტაკლიდან



გ. ნახუცრიშვილი „ნადარე-
ჭია“, სცენა სპექტაკლიდან

ფ. გარსია ლორკა „ბერნარდა
ალბას სახლი“, სცენა სპექტაკ-
ლიდან





თავი VI

გარდასვლის პრობლემის გადაწყვეტა მოთხოვნიდა სასიათის შექმნით — გიორგინელ და შინაგან აღმშენებარ თეოსტანთა ახალი შენაერთის შექმნით. მასთან „შე-
აღრღლა“ დაეკავშირებოდა გრიფისა და სკანდერო სამოსელის პრობლემა.

შ. ჩხეიძე

გულბაათი. კ. კალაძის „ზაფხუ-
გი“. 1930

ივანე. უ. შექსპირის „ოტელო“. 1932





ს. თაშაიშვილი

ბაბუ შესედუ. ი. ვაკელის „შა-
მილი“. 1935

ძიძა. ლ. შექსპირის „რომეო და
ჯულიეტა“. 1949





3. ანჭაფარიძე

ივლითი, კ. გუცაოვის „ურიელ
აკოსტა“, 1929

პეგია ეუზენია, ა. კასონას
„ხეები ზეზეურად კვდებიან“,
1957



ა. ეახაძე — კრუტიცკი, ა. რა-
ტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც
შეცდება“, 1944

გ. შავგულიძე — უორჩი ხანი,
უ. ჩხეიძის „გიორგი სააკაძე“,
1940



ა. ზორაძე — ივანე მრისხანე,
 ვ. სოლოვიოვის „დიდი ხელ-
 მწიფე“, 1945

ს. უანგელი — ბერნარდა, მ. ჭა-
 ნაშია — მარტირიო, ზ. ბოცკა-
 ძე — მაგდელენა, თ. გარსია
 ლორკას „ბერნარდა ალბას
 სახლი“, 1973





ე. გოძიაშვილი — მეფე ერეკლე ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“, 1942

ვ. პიუგოს „რუი ბლანკი“. ე. ახვლედიანის კოსტიუმის ესკიზი, 1940

მ. ჭაფარიძე — ელიზა დულიტი. ბ. შოუს „პიგმალიონი“, 1955



ხ ა ს ი ა თ ი

საქეტაკლის სირთულე იმაშია, რომ მისი მხატვრული მთლიანობა ცალკეულ მხატვრულ მთლიანობათა — მოქმედი პირების, სცენური სახეებისაგან შედგება. ეს მხატვრული ნაწარმოებები ცოცხალი ადამიანები არიან, პიროვნებანი, ინდივიდუუმები. ყოველი მათგანი მსახიობის თხზულებაა.

სასიათის შექმნა მუდამ იყო აღიარებული უმთავრესად მსახიობის ხელოვნებაში. სხვა საქმეა, როგორ იცვლებოდა მისი რაობის გაგება დროთა მანძილზე. როგორც არ უნდა იყოს, მსახიობი მუდამ მხოლოდ ერთი ადამიანის სახეს ქმნიდა სცენაზე. ამიტომ ამ ერთი ადამიანის ხასიათის შექმნა მისი ამოცანა იყო. ვ. ვუნია ამბობს:

„...ნამდვილი არტისტის ღირსება მდგომარეობს ტიპების და ხასიათების შექმნაში“¹.

სასიათი გარეგნულ და შინაგან თვისებათა ის განუმეორებელი შენაერთია, რომელიც ერთ ადამიანს მეორისაგან განასხვავებს. შეიძლება ეს თვისებები ცალკე ელემენტებადაც დაიშალოს. მათ შორის ვერ მოინახება ისეთი, რომელიც მხოლოდ ერთი ადამიანის კუთვნილება იყოს, მაგრამ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ნებისმიერი თვისება სხვა თვისებებთანაა შერწყმული. ასე, ჭკვიანი ბევრი შეიძლება იყოს, მაგრამ ერთს, ჭკუასთან ერთად. კეთილი გული აქვს, მეორეს — ბოროტი; ერთი ჭკვიანი — გულმავიწყია და დაბნეული, მეორე — მეტად ორგანიზებული და ა. შ.

¹ ვ. ვუნია. კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1953, გვ. 62.

ამიტომაც როდესაც ლაპარაკია ხასიათის განუმეორებლობაზე, იგულისხმება არა ერთი რომელიმე თვისება, არამედ თვისებათა შენაერთი. ხასიათის თავისებურების სათავეც აქაა.

რადგან ხასიათი თვისებათა კომპლექსია, ამ თვისებათა შორის შეიძლება იყოს, როგორც მონათესავე, ისე საპირისპირო ბუნების ელემენტები. ჯერ კიდევ დობროლიუბოვი მიგვითითებდა, რომ ობლომოვის ხასიათის არსი ბატონკაცობისა და სულიერი მონობის შენაერთშია¹. ი. ჭავჭავაძე ტარიელის ხასიათის შესახებ ამბობს.

„...ტარიელს ნესტან-დარეჯანის პირველ დანახვაზედ გულს შემოეყარა და დაბნდა. ამ შემთხვევამდე კი რუსთაველმა ბევრგან გვაჩვენა, რა ძლიერი კაცია ყოვლისფრით ტარიელი სულითა თუ ხორცითა. ამ თვალად მცირე შემთხვევაშია მთელი ნასკვი. რომლისგანაც გამოიხსნება მთელი რთული ხასიათი იმისთანა კაცისა, როგორიც ტარიელია.

კარვს, გონებაშასვილს და გამჭრიახს ფსიხოლოგს რომ ეს ძლიერება და ძალღონიერობა ტარიელისა აცოდინოთ და ამასთან ეს უცარი შემოყრა გულისა დაწვრილებით უამბოთ, პირდაპირ მოგახსენებთ, რომ ტარიელი დიდის გულისთქმის კაცია, იმისთანა გულისთქმისა, რომელსაც ველარც ხორცი უძლებს და ველარც სული, და რომელიც ჭკუას, გონებას მთლად იმორჩილებს, როგორც ზარი, ელდა, მეზი. რაკი კაცს ჭკუა და გონება გამოეცლება, ის მკედარია საქმისათვის, მოქმედებისათვის... დიდის გულისთქმის კაცის ამბავი ასეაო და ბრძენს კაცს კი, რომელიც გულისთქმას იმორჩილებს, ჭკუას აუფლებს, ეს არ მოევიწინებაო. აკი ჭკვიანი და ბრძენი ავთანდილი... არსად არც ერთს მაგალითს არ წარმოგვიდგენს ან დაბნედიას, ან გულშემოყრისას და სხვა ამგვარის მარცხისას გულისთქმისაგან“² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

საპირისპირო თვისებათა წარმოჩინებას მოითხოვდა სტანისლავსკი, როდესაც მოუწოდებდა მსახიობს, „ბოროტში კეთილი ეძიე, კეთილში კი ბოროტი“.

¹ Н. Д о б р о л ю б о в, Русские классики, изд. «Наука», М., 1970, стр. 45.

² ი. ჭავჭავაძე. ტ. III, სახელმწიფო გამომცემლობა, თბ., 1953.

ხელოვნების ყველა დარგის ნაწარმოებში, სადაც ადამიანია წარმოდგენილი, დგას პრობლემა ხასიათისა. მასალა, რომლის-განაც იქმნება ნაწარმოები, რა თქმა უნდა, მისი გამოვლინების საშუალებებსაც განაპირობებს: ფერწერის უდიდეს ოსტატს მისთვის საინტერესო პიროვნების ცხოვრების მხოლოდ ერთი მომენტის აღბეჭდვა შეუძლია ტილოზე და მუდამ მხოლოდ ორი განზომილებით. ქანდაკება სივრცითაა გარშემორტყმული, აღიქმება ყოველის მხრიდან, მაგრამ არა აქვს ტილოს ფერადოვნება. მომენტი აქაც მხოლოდ ერთია. რა უძლოდა წინ ან რა მოჰყვება ასახულ მომენტს ფერწერაში და ქანდაკებაში, შეიძლება მხოლოდ შეიგრძნო, წარმოისახო.

დროში მხოლოდ ლიტერატურული, სცენური და კინემატოგრაფიული ხასიათი იშლება, თუმცა ერთ შემთხვევაში ეს ხასიათი სიტყვითაა მოწოდებული, მეორეში — მსახიობის ცოცხალი ქცევის პროცესშია წარმოდგენილი სცენაზე, მესამეში — ფირზე აღბეჭდილი ქცევის პროცესში. მაგრამ ყველა შემთხვევაში — პროცესშია გამოვლენილი.

მსახიობმა სცენაზე ხასიათის უამრავი სახეობა შეიძლება წარმოგვიდგინოს: ხასიათი, რომელიც არსებითად უკვე ჩამოყალიბებულია, ხასიათი, რომლის ჩამოყალიბებაც ახლა მიმდინარეობს; შეიძლება სპექტაკლის დასასრულისთვის პერსონაჟის ხასიათი ისე შეიცვალოს, რომ საკუთარ წინააღმდეგობად იქცეს; შეიძლება მხოლოდ ოდნავ შეიცვალოს და ა. შ. ვარიანტები უსასრულოა. უცვლელია მხოლოდ ერთი — მსახიობის მიერ შექმნილი ხასიათი სცენური სიცოცხლის პროცესში ვლინდება.

ცხოვრებაშიც და სცენაზეც პიროვნების გამოვლინებას დრო სჭირდება. ამ დროის განმავლობაში ადამიანი ჩაიდენს გარკვეულ საქციელს, გამოთქვამს გარკვეულ აზრებს, სურვილებს, ადამიანებისადმი დამოკიდებულებას გამოავლენს, დაამყარებს მათთან გარკვეულ ურთიერთობებს, ვილაცას შეებრძოლება, ვილაცას მხარს დაუჭერს, ვილაცის შეეშინდება, ვილაცას მოერიდება, ვილაცას გაუფაჟრდება, მოეფერება და ა. შ. რადგან მხატვრულ ნაწარმოებში პიროვნებაც და გარემოებაც შეთხზულია, საქციელები და გამოვლინებანიც შემთხვევითი კი არა, ტიპური იქნება. ისინი გამოავლენენ პიროვნების ინტერესებს, მათსადამე, მის ინდივი-

დუალობას. სტანისლავესკიც ამიტომ მოითხოვდა არა მარტო ადამიანის თვისებათა შერჩევას, არამედ საქციელების შერჩევას, ტიპური, პიროვნების გამომაჯღინებელი საქციელების შერჩევას.

რომ პიროვნება, ხასიათი საქციელში ვლინდება, ეს ცნობილია, ქცევა ადამიანის არსებობის ფორმაა, ამბობს დობროლიუბოვი:

„...ვიდრე ადამიანი ცოცხალია, შეუძლებელია მოუსპო მას სურვილი იცხოვროს, ე. ი. გარკვეული სახით გამოავლინოს თავი მოქმედებაში“¹.

ქცევათა მიხედვით ვმსჯელობთ ჩვენ ადამიანის შესახებ, რომელსაც ვხვდებით ცხოვრებაში და სცენაზე. მსახიობის გმირს, მის ხასიათს ვეცნობით თანდათან, სპექტაკლის მიმდინარეობაში, როდესაც ემოციურად აღვიქვამთ ყველაფერს, რაც სცენაზე ხდება. მოვლენებში, რომლებიც ერთმანეთს ცვლიან სცენაზე, არაერთი გმირი მონაწილეობს. მაყურებელი თვალს ადევნებს ყველას და ყველას ეცნობა. ნაწარმოების სიუჟეტში ჩათრეული, ის ყოველი ცალკეული ხასიათის სიუჟეტსაც ეცნობა. გორკის თქმით, ეცნობა ხასიათის ისტორიას, მის თანდათანობით გამომჟღავნებას. ხასიათის ელემენტები გარკვეული შეფარდებით დაკავშირებული არიან ერთმანეთთან და გარემოსთან, კონკრეტულ ვითარებებთან, ვითარებებიც მრავალგვარია. ზოგჯერ ის პიროვნებისაგან დამოუკიდებლად იქმნება, ზოგჯერ პიროვნებამ შეიძლება შექმნას ვითარება ან შეცვალოს იგი.

ქცევის საფუძველი ადამიანის ხასიათშია ჩამარჩული, მაგრამ ხასიათის ესა თუ ის თვისება შეიძლება თვლემდეს მანამ, სანამ არ შეიქმნება გარკვეული ვითარება, რომელიც ამ თვისებას „გამოიხშობს“ და სხვათათვის აშკარას გახდის. ნამდვილი დრამატურგი ისე შეარჩევს ვითარებას, რომ ის გმირთა ხასიათის უმნიშვნელოვანეს თვისებათა გამომჟღავნების პირობად იქცეს.

შესაძლოა, ახალი ვითარების წყალობით გამომჟღავნებულმა თვისებამ პერსონაჟის ადრე გამოვლენილი თვისებები დარჩილოს. შესაძლოა, პირიქით, შეუერთდეს ადრე გამოვლენილს, უფ-

¹ Н. Добролюбов, Собр. соч. в трех томах, т. II, изд. «Художественная Литература», М., 1951, стр. 178.

რო ხაზგასმით გამოამჟღეუროს იგი. შესაძლოა, ადრე გამოვლენილისა და ახლა გამოვლენილის შენაერთმა ახალი რამ წარმოაჩინოს და ა. შ. ეს ყოველივე დროში იშლება, თანდათან, შემდეგ კი ერთიანდება მაყურებლის ცნობიერებაში. ასე მიმდინარეობს მსახიობის მიერ შექმნილი გმირის ხასიათის კრისტალიზაცია.

ვითარება, მოვლენა დრამატურგიულსა და სცენურ ნაწარმოებში მხოლოდ ერთი გმირისთვის არაა მნიშვნელოვანი. მეტ-ნაკლებად და გარკვეული თვალსაზრისით ის პიესის ყველა გმირისათვისაა მნიშვნელოვანი. საკმარისია გავიხსენოთ ჩაცკის გამოჩენა გრიბოედოვის კომედიაში „ვაი, ჭკუისაგან“, ბეკინას გადაწყვეტილება, შეირთოს ცოლი დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“, სერიოგინის დაღუპვა ა. არბუზოვის პიესაში „ირკუტსკის ისტორია“. სხვადასხვა დროის, ჟანრისა და თავისებურების შემოჩამოთვლილ სამ ნაწარმოებში არც ერთი დასახელებული მოვლენა არაა სიუჟეტური მოულოდნელობა — ან ხასიათი იწვევს მოვლენას, ან მოვლენა ავლენს ხასიათს. ასე მაგალითად, ჩაცკის ხასიათმა გამოიწვია ის, რაც მოხდა პიესის გმირთა ცხოვრებაში, რადგან მის გამოჩენამდე მსგავსი არაფერი მომხდარა. არც შეიძლება მომხდარიყო. ბეკინას გადაწყვეტილებამ აამოქმედა პლატონი და ნაწარმოების გმირთა ცხოვრებაც გარკვეულად წარმართა. სერიოგინის ხასიათმა წარმოშვა მოვლენა — მისივე დაღუპვა და ყველაფერი, რაც ამას მოჰყვა. ამავე დროს, ბოლომდე გამოკვეთა სერიოგინის ხასიათი და სხვა მოქმედ პირთა თვისებებიც გამოამჟღავნა. ნესტან-დარეჯანმა მოითხოვა ტარიელისაგან ზეარაზმშას მოკვლა — გამოიწვია მოვლენა, რომელმაც ნაწარმოების სხვა გმირთა ცხოვრების მიმდინარეობა განაპირობა.

ასე რომ, ავტორს არ შეუძლია მოქმედი პირი ნებისმიერ ვითარებაში ჩააყენოს. თუ ვითარება ხასიათს არ გამოავლენს, მაშინ უაზროა იგი, რადგანაც ქმედების პროცესს შეაჩერებს. პიესის პერსონაჟები (ხასიათები) და ვითარებანი ურთიერთგანმაპირობებელნი უნდა იყვნენ. წამყვანი მნიშვნელობა მაინც გმირის ხასიათს ენიჭება. ბელინსკი ამბობს:

„...დრამის გმირი ადამიანია. აქ მოვლენა კი არ ბატონობს

ადამიანზე, არამედ ადამიანი ბატონობს მოვლენაზე, ის წარმართავს მოვლენას გარკვეული დასასრულისაკენ”¹.

გმირის ხასიათი, მისი აქტიურობა, მისი ნებელობა რომ არ იწვევდეს მოვლენას, განა შესაძლებელი იქნებოდა პუშკინის გაკვირვება იმის გამო, რომ მისი ტატიანა გათხოვდა?

როგორც უკვე ითქვა ზემოთ, სცენური გმირის ხასიათი ქცევაში, ქმედებაში ვლინდება. ამისათვის არაა საკმარისი ქცევის ბუნებრიობა. ხასიათის გამოსამჟღავნებლად საჭიროა სცენაზე გამოტანილ იქნას არა საერთოდ ცხოვრებისეულად შესაძლებელი, ბუნებრივი ქცევა, არამედ ისეთი, რომელიც აუცილებელია პერსონაჟისთვის, რომელიც ამ ადამიანს არ შეუძლია რომ არ ჩაიდინოს. პიროვნების ხასიათს ასეთი ქცევა ავლენს. ხომ ამბობენ — ადამიანზე უნდა იმსჯელო არა მისი ნათქვამის, არამედ ნამოქმედარის მიხედვით. სალტიკოვ-შჩედრინი უფრო ღრმად სწვდება ადამიანის სულს და მიაჩნია, რომ პიროვნებას, ხასიათს ყველაზე მეტად ავლენს არა ჩადენილი საქციელი, არამედ ის საქციელი, რომელიც სურს ჩაიდინოს, მაგრამ რაღაც მიზეზით ვერ ჩაუდენია:

„...გაუხსენით კაცს ხელები, მიეცით საშუალება თავისუფლად გამოთქვას ყველა თავისი აზრი და თქვენ წინაშე მთლად ის კაცი არ წარმოსდგება, რომელსაც იცნობდით, არამედ ოდნავ განსხვავებული. პირმოთნეობისა და სხვა პირობითობათა ზღუდეებისაგან განთავისუფლება არაჩვეულებრივი სიმკვეთრით ამოატივტივებს ზედაპირზე იმ თვისებებს, მანამდე რომ არ შეიმჩნეოდა. ამავე დროს, პირიქითაც მოხდება — უკანა ხედზე გადავა ის, რაც ადრე, ზერელე შეხედვით, ადამიანის მთავარ განმსაზღვრელს წარმოადგენდა. ეს არ იქნება არსებულის არც გაზვიადება, არც დამახინჯება. ეს იქნება მხილება იმ მეორე სინამდვილისა, რომელსაც უყვარს ჩვეულებრივი ფაქტის უკან მიმალება. ამიტომ ის მხოლოდ მეტისმეტად დაკვირვებული თვალისთვისაა ხელმისაწვდომი.

ამგვარი მხილების გარეშე შეუძლებელია პიროვნების მთლიან-

¹ В. Белинский, Разделение поэзии на роды и виды, полное собр. соч. изд II, Товарищества М. О. Вольф. СПб, стр. 824.

წობაში წარმოდგენა. შეუძლებელია ვთქვათ მასზე სიმართლე და განჩინება გამოვუტანოთ. აუცილებელია შევეჩვოთ ადამიანში მიმალულ ყველა მზაობას და გამოვცადოთ, რამდენად ძლიერია მასში მისწრაფება ჩაიდინოს საქციელი, რომელზედაც იძულებულია უარი თქვას.

თქვენ იტყვიან, რა გვესაქმება ნებსით თუ უნებლიეთ იკავენს თავს სუბიექტი ამა თუ იმ ქცევისაგან; ჩვენთვის ისიც საკმარისია, რომ მან ეს საქციელი არ ჩაიდინა... მაგრამ, ფრთხილად დღეს ის მართლა იკავენს თავს, მაგრამ ხვალ ვითარებანი ხელს შეუწყობენ და ის უთუოდ ჩაიდენს ყველაფერს, რასაც ოდესმე მისი საიდუმლო ზრახვანი ელოდიავენოდნენ. და ჩაიდენს მით უფრო გამეტებით, დაუნდობლად, რაც მეტი ძალით ითრგუნებოდა მისი ფარული ოცნება¹.

მსახიობის წინაშეც ეს სირთულეა — ის უნდა ჩასწვდეს ლიტერატურული გმირის შინაგან ზრახვებს, დაადგინოს მისი აზრების და სურვილების თანამიმდევრობა, ობიექტური და სუბიექტური კავშირები გარემოსთან, მოვლენებთან, ადამიანებთან. ეს განაპირობებს ხასიათის წყობას, ეს განსაზღვრავს პიროვნების განოვლინებას, რადგან შინაგან მამოძრავებელ ძალებს წარმოადგენს. მაგრამ ყოველ ადამიანს ხასიათის გამოვლინების თავისებური ფორმები აქვს, ქცევების თავისებური ლოგიკა. აკი ამბობს პუშკინი:

„...ყოველ ადამიანს უყვარს, სძულს, წუხს, ხარობს, მაგრამ ყველა თავისებურად...“²

იგივეს ვკითხულობთ ილია ჭავჭავაძესთან:

„...აი, გულთამხილავე რუსთაველი რამსიდიდე გრძნობას ჰხედავს ნესტან-დარეჯანის გულში და რა ხატით გვაჩვენებს ჩვენც მის ძლიერებას, სიდიადეს და ძლევამოსილებას: ქალმა ველარა სთქვა-რა სიტყვა შეეკრაო. ეგ რატომ არ მოუვიდა თინათინს, როცა ავთანდილი დაიბარა პირველად სალაპარაკოდ? იმიტომ, რომ ღრმად კაცად-კაცის მცოდნე რუსთაველმა იცოდა, რომ თინათინ-

¹ М. Салтыков-Щедрин, Об искусстве, изд. «Искусство», Л.-М., 1949, стр. 193.

² Пушкин-Критик, «Academia», М.-Л., 1934, стр. 81.

ნი სხვა ბუნებისა და ნესტან-დარეჯანი სხვა და ეს ბუნების სხვა-დასხვაობა სხვადასხვა შემოქმედებასაც ექვემდებარება ერთისა და იმავე მიზეზისაგან წარმომდგარსა, ამ შემთხვევაში — სატრფოთა პირველად სალაპარაკო შეყრისაგან... რა ბუნებამ როგორ უნდა აღიბეჭდოს თუნდ ერთისა და იმავე მიზეზის შემოქმედება!" (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ნემიროვიჩ-დანიენკოს შეხედულებით ადამიანის ქცევის თავისებურებას მისი აზროვნების თავისებურება განაპირობებს:

„...როგორც კი მსახიობი იგრძნობს მოქმედი პირის აზროვნების თავისებურებას, მის თვისებას, ის უკვე მხატვრული სახისა-კენ მიმავალ სწორ გზაზე დგას. აქედან დაიბადება მზერაც, მოძრაობის თავისებურებაც, ლაპარაკის მანერაც“².

როგორც ვხედავთ, ლაპარაკია უაღრესად სუბიექტურსა და სიღრმივზე — აზროვნების თავისებურებაზე. კონკრეტულად ეს ნიშნავს ყველა მოვლენას პერსონაჟის თვალთ შეხედო და ის აზრები დაგებადოს, რომლებიც ამ ხასიათის ადამიანისთვისაა ბუნებრივი, მაშინ მიიღებ საქციელის ჩასადენად აუცილებელ „აზრის ბრძანებას“, როგორც ამბობდა ნემიროვიჩ-დანიენკო. მაგალითად, აკაკი ვასაძის კრუტიცკი (ა. ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“) ეს იყო ადამიანი, რომელსაც გულწრფელად სწამდა, რომ ყოველნაირ სიახლესთან ბრძოლა უდიდესი დამსახურებაა. ეს იყო მისი რწმენა — „აზრის ბრძანება“. თვითონ მთელი ძალით იბრძოდა და იყო კიდევ გამარჯვებული — მისი გონების კარი სამარადქამოდ იყო გადარაზული ახალი აზრისათვის. ეს იყო მთავარი, ამოსავალი, გასაღები. თუ გასაღები აღმოაჩინე, ხასიათის საიდუმლო სეიფშიც შეხვალ და დაიწყება „აზრის ბრძანების“ გადაყვანა სცენური ქმედების ენაზე.

რაც უფრო მრავალგვარია ელემენტები, რომელთაგანაც შედგება ხასიათი, მით უფრო მრავალწახნაგოვანია იგი, მაშასადამე, უფრო საინტერესო. მიუხედავად ამისა, უაღრესად მრავალწახნაგოვან ხასიათშიც რომელიღაც თვისება წამყვანი მნიშვნელობისაა. კლასიციზტურსა და რომანტიკულ ხელოვნებაში წამყვანი თვისება იმდენად იყო წინ წამოწეული, რომ გარკვეულ ცალმხრი-

¹ ი. ჭავჭავაძე, ტ. III, სახელმწიფო გამოც. თბ., 1953, გვ. 172.

² М. Кнебель, Вся жизнь, ВТО. 1967. стр. 377.

ვობასაც ბადებდა. რეალისტური ხელოვნება წამყვანი თვისების გაშიშვლებულად წინ წამოწევის მომხრე არაა, მაგრამ მის ხაზგასმას მოითხოვს.

სინამდვილესთან მიახლოებულ ხელოვნებაში გმირის ხასიათის წარმმართველი თვისება, მისი მამოძრავებელი მოტივები სულის ფსკერზე შეიძლება ინახებოდეს, მაგრამ გარკვეულ ვითარებაში ის გამოვლინდება და კიდევაც გააშუქებს პიროვნების არსს.

პერსონაჟის წამყვან თვისებაზე ზოგჯერ თვით ნაწარმოების ავტორი მიგვითითებს. პუშკინი ერთი თავისი გმირის შესახებ წერს:

„...მაზეპას შეეძლო დიდხანს ხსომებოდა მოსკოვის მეფის მიერ მიყენებული წყენა და როგორც კი შემთხვევა მიეცემოდა, გადაუხდიდა კიდევ სამაგიეროს. ამ თვისებაშია მთელი მისი ხასიათი — გულჩახვეული, სასტიკი, შეუდრეკელი“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.):

გოგოლთან ვკითხულობთ:

„...ორი მოლაყბის — ბობჩინსკისა და დობჩინსკის მთელი ცხოვრება ეს არის ქალაქში სირბილი და პატივისცემის დადასტურება უკლებლივ ყველას მიმართ. ყოველივე დანარჩენი გადაავიწყდათ... ახალი ამბის მოყოლის ვნებამ შთანთქა ყველა სხვა საქმიანობა. ეს ვნება გადაიქცა მათ მამოძრავებელ ვნებად და უმთავრეს მისწრაფებად ცხოვრებაში. საჭიროა ჩანდეს სიამოვნება, რასაც განიცდიან ისინი, იმ შემთხვევაში თუ ბოლოს და ბოლოს მიაღწიეს, რომ ახალი ამბის შეტყობინების ნება მისცეს“² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ხასიათის წამყვან თვისებას გამოყოფენ რეჟისორებიც. აი, რას მოითხოვდა მეიერხოლდი ჩაცკის როლის შემსრულებლისაგან მის მიერ დადგმულ გრიბოედოვის კომედიაში:

„...როდესაც ჩაცკი ამბობს:

Прямой был век покорности и страха,
Все под личиною усердия к царю...

ეს წარმოთქმული უნდა იყოს უფრო ხაზგასმით, მსუყედ. ეს

¹ Пушкин-Критик, «Academia», М.-Л., 1934, стр. 235.

² Гоголь и театр, изд. «Искусство», М., 1952, стр. 382.

სცენა თანდათანობითი აღმავლობით კი არ უნდა მიდიოდეს, ის უცვლად, ალივით უნდა ავარდეს. ასე უფრო შესაფერი იქნება ჩაცმის მსურველს, ვნებიანი ნატურისათვის. ვნებიანობა აუცილებლად უნდა გამოვლინდეს. ამის გარეშე ჩაცმის როლი შეიძლება გონებისმიერად მოგვიჩვენოს. ეს რომ არ მოხდეს, სადღაც უნდა ვიხილოთ იგი უკიდურესად აგზნებული. იმდენად აგზნებული, რომ შეგვეშინდეს — ამ კაცს ტვინი არ დაეფლითოსო“...¹

ასე მოითხოვდა ნემიროვიჩ-დანჩენკო, რომ კარენინის ყველა აზრი მასშტაბური ყოფილიყო, რადგან რეჟისორის შესედულებით კარენინი — „კანონთა კრებული“, მორალური კოდექსი, კატეხიზისი. კარენინის როლის შემსრულებელ მსახიობ ნ. ხმელიძეს ეუბნებოდა, ნუ თამაშობ კანონს, თვითონ უნდა იყო კანონი. აქედან გამომდინარე — კარენინის ყოველი სიტყვა უნდა ყოფილიყო მძიმე, წონიანი — კარენინის სახით ხომ ანა პირისპირ უნდა შეეჯახოს „ნევის გრანიტოვან სანაპიროებს“².

წამყვანი თვისება ათასნაირი შეიძლება იყოს. ყოველი ცალკეული გმირის სახეზე მუშაობის დროს სამსახტრო თეატრის მესვეურები უთუოდ განსაზღვრავდნენ ხოლმე მას, მათ სწამდათ, რომ ხასიათის წამყვანი თვისების დადგენა და ხორცშესხმა მოქმედებაში სცენური გმირის გამოვლინების უმძლავრესი იარაღია.

მაგალითად სტანისლავსკის განსაზღვრით, ჩიჩიკოვის წამყვანი თვისებაა უნარი მსხვერპლის ნდობა მოიპოვოს, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში კონკრეტული გზით. ამაშია მისი ძალა³.

წამყვანი თვისება ხასიათის სხვა დანარჩენ თვისებებშია განზავებული და განაპირობებს თვისებათა ინდივიდუალურ კომპლექსს. სწორედ ამ გზით ადგენდა ნემიროვიჩ-დანჩენკო რეპეტილოვის ხასიათს გრიბოედოვის პიესაზე მუშაობის დროს:

„...რეპეტილოვის მარცვალია — მოლაყბე. თუ მსახიობი ყოველ თავის აზრს „ჩააწობს“ ამ ლაყბობაში, თანაც ღვინით შემთბარ ლაყბობაში, თუ ამას ისიც დაემატება, რომ რეპეტილოვი

¹ В. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 168.

² Сб. Анна Каренина на сцене МХАТ, изд. МХАТ, М., 1938, стр. 114.

³ В. Топорков, Станиславский на репетиции, изд. «Искусство», М.-Л., 1949, стр. 83.

მაღალი საზოგადოების წევრია, თანაც ცოტა „ბატონი“ და კიდევ თვისებათა გარკვეული მწკრივი მიემატება, გამოვლინდება რეპეტილოვის ხასიათი¹.

როგორც ვხედავთ, ყველა ლაპარაკობს არა გამოცალკევებულ წამყვან თვისებაზე, არამედ თვისებაზე, რომელიც წამყვანია თვისებათა კომპლექსში. კვინტესენციის მსგავსად, ის პერსონაჟის მთელ პიროვნებაშია განფენილი და მოიცავს მთელ მის არსებას. ასე რომ არ იყოს, ამა თუ იმ გმირის სახელს ჩვენ არ ვიხმარდით განზოგადებული მნიშვნელობით: ნაცარქექია, ლუარსაბი, ყვარყვარე, კარაპეტა, პლიუშკინი, სლესტაკოვი, უმწიფარა, ოთარაანთ ქვრივი და სხვა.

რადგან ხასიათის წამყვანი თვისება არაა გამოცალკევებული, მუდამ თვისებათა ინდივიდუალურ კომპლექსშია მოქცეული, იგი განსხვავებული მისამართის მქონეცაა. ასე მაგალითად, ძლიერება, ჭკუა, ნიჭი და ნებისყოფა შეიძლება სასიკეთოდ იყოს მომართული, შეიძლება — პირიქით, და სხვა ამგვარი.

ისიც მუდამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ხასიათის ყველა თვისება განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით კონფლიქტურ ვითარებაში ელინდება. კონფლიქტი ამწვავებს პერსონაჟთა საპირისპირო სურვილებს და სწორედ ამით ავლენს ყოველი მათგანის არსს. ამიტომ ჭეშმარიტად დრამატურგიულ ნაწარმოებში გმირთა ცხოვრების ყველა მონაკვეთი თავისებურად კონფლიქტურია. ამნაირად დაწერილი პიესა მოქმედ პირთა ხასიათებს თანდათანობით ავლენს სცენური მოქმედების პროცესში.

რადგან მსახიობი ცოცხალი ადამიანის სახეს ქმნის, ხასიათის ამოხსნის პროცესში, მის წინაშე ბუნებრივად წამოიჭრება ამ ადამიანის გარეგნობის პრობლემაც.

ერთნაირი გარეგნობის ორი ადამიანი არ არსებობს. ისიც ცნობილია, რომ პირველ შთაბეჭდილებას ჩვენზე ადამიანის გარეგნობა ახდენს. ზოგჯერ ის შეესატყვისება ადამიანის შინაბუნებას, ზოგჯერ დიამეტრალურად საწინააღმდეგოა მისი. ყველა შემთხვევაში, ადამიანის გარეგნობასა და შინასამყაროს შორის უცილობელი კავშირია, სულ ერთია, პირდაპირია იგი, თუ არა.

¹ Журн. «Театр», 1952, № 4, стр. 35.

საინტერესოდ აღწერს რუსეთის იმპერატორ ნიკოლოზის გარეგნობას გერცენი:

„...ნიკოლოზმა ჯერ უკანონოდ, შემდეგ კი დაკანონებით შემოიტანა სისხლის სამართლის ჩვენს კანონებში სიკვდილით დასჯა.

ამ საშინელი ცნობის მიღებიდან ერთი დღის შემდეგ, კრემლში წირვა იყო. შემოიღო რა სიკვდილით დასჯა, ნიკოლოზი ზემოთ მოვიდა მოსკოვს. მე აქ ვნახე იგი პირველად. ცხენზე ამხედრებული, იგი ეტლს მოჰყვებოდა გვერდით. ეტლში ისხდნენ ვიღაც ახალგაზრდა და ქვრივი იმპერატრიცა. ნიკოლოზი ლამაზი იყო, მაგრამ ეს სილამაზე სიცივეს გამოსცემდა; არ მეგულება სახე, რომელიც ასე დაუნდობლად ამხელდეს ადამიანის ხასიათს, როგორც ნიკოლოზის სახე. შუბლი მისი თითქოს უკან მიიწრათოდა; თავის ქალას ხარჯზე განვითარებული ქვედა ყბა გამოხატავდა ურყევ ნებისყოფას და აზრის სისუსტეს; უფრო მეტად სისასტიკეს, ვიდრე მგრძნობიარობას. მაგრამ მთავარი მაინც თვალები იყო — მოკლებული ყოველგვარ სითბოს, ყოველნაირ გულმოწყალებას, სუსხი თვალები. მე არ მჯერა, რომ მას ოდესმე ქალი ჰყვარებოდეს, ისე, როგორც იმპერატორ პავლეს უყვარდა ლოპუხოვა, ალექსანდრეს კი — ყველა ქალი, გარდა საკუთარი ცოლისა. ნიკოლოზი მხოლოდ კეთილად იყო განწყობილი მათ მიმართ“¹.

მით უფრო ნიშანდობლივი უნდა იყოს მსახიობის მიერ შექმნილი გმირის გარეგნობა, რადგან იგი თხზულებაა მისი, საკუთარი პიროვნებისგან გამოძერწილი.

გამოჩენილ რუს მსახიობ ა. ლენსკის მიაჩნია, რომ ხასიათის წამყვან თვისებას მხოლოდ პიროვნების შინასამყაროში არ უნდა ვეძებდეთ. მისი აზრით, ასეთი წამყვანი თვისება მის გარეგნობაშიც არსებობს².

ხშირად ლაპარაკობენ ე. წ. გარეგნულ ხასიათზე — გრიმის,

¹ А. Герцен, Былое и думы, изд. «Детской литературы». Л.-М., 1950, стр. 80.

² А. Ленский, Статьи, письма, записки, изд. «Искусство», 1950, стр. 535.

კოსტიუმის, პლასტიკის საშუალებით მიღწეულ იმ ცვლილებაზე, რომელიც მსახიობის გარეგნობას მის მიერ წარმოსახული გმირის გარეგნობას მიახლოებს. ეს ის შემთხვევებია, როდესაც ან საკმარისი არაა, ან მსახიობი არ კმაყოფილდება მხოლოდ შინაგანი ცვლილებებით. თუმცა არსებობს კატეგორია მსახიობებისა, რომლებიც არ ცდილობენ საკუთარი გარეგნობის ისე შეცვლას, რომ მაყურებლისათვის ძნელად საცნობი იყოს. ამ კატეგორიაში შედიან ისეთი მსახიობები, როგორც მოისი, დუზე, ერმოლოვა, კომისარჟევსკაია, ვერიკო ანჯაფარიძე. მართლაც, რატომ არ შეიძლება ჰამლეტს მოისის სახე ჰქონდეს, მარგარიტა გოტიეს კი დუზესი, ან ვერიკო ანჯაფარიძისა?

მაგრამ არსებობენ ისეთი მსახიობებიც, რომელთათვის აუცილებელია გმირის მკვეთრად ინდივიდუალური გარეგნობა. მათი გმირები რადიკალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ყველა ერთად კი — მათი განმასახიერებელი მსახიობისაგან. საკმარისია გავიხსენოთ გიორგი შავგულიძე და სესილია თაყაიშვილი.

პრობლემა გრიმისა — ანუ მსახიობის სახის შეცვლისა, საგანგებო საღებავების, პლასტიკური და თმოვანი დანამატების საშუალებით, სასცენო ხელოვნების მუდმივი პრობლემაა. საკუთარი პიროვნებისაგან მსახიობი ათასგვარ პიროვნებას ქმნის. ყველანაირი თვითონ ვერ იქნება ვერც ასაკით, ვერც ეროვნებით, ვერც გარეგნობით. ამიტომ ის იცვლის გარეგნობას.

დროთა მანძილზე, ყველაფერთან ერთად, გარეგნულ სახეცვლილებათა თავისებურებაც იცვლებოდა. ძველი ბერძნული თეატრი ნილაბს მიმართავდა. ამ ნილაბში ჩაბეჭდილი იყო ის გამომეტყველება, რომელიც პერსონაჟის და ნაწარმოების საერთო სტილს შეესატყვისებოდა. შემდგომმა საუკუნეებმა, განსაკუთრებით XVIII—XIX საუკ. გრიმი მხატვრული სახის ისტორიულ, სოციალურ და ეროვნულ დახასიათებას დაუყენეს სამსახურად. აშკარად ვლინდება ტენდენცია სახასიათო, მკვეთრად ინდივიდუალური გაგნებისკენ, მაშასადამე, გრიმისკენაც. რეალიზმმა განზოგადება მოითხოვა, ტიპურის გამოკვეთა, ყურადღება შეტყვევლი დეტალებისადმი.

დრამატურგიული მასალის შესატყვისად, გაჩნდა ისტორიულ-ჰორტრეტული გრიმი (ბ. შრუკინი — ლენინი; ნ. ჩერკასოვი — მი-

ჩურინი, გორკი, მაიაკოვსკი; იაკუტი — პუშკინი; ნ. სიმონოვი — პეტრე პირველი; ა. ხორავა — ივანე მრისხანე; ვ. გომიამილი — მეფე ერეკლე და სხვა).

ნაწარმოების თეატრალური გადაწყვეტის შესატყვისად, შეიძლება გრიმი უჩვეულოც იყოს. ასეთი იყო ი. გლიზერის სკობლოს გარეგნობა (ა. გლებოვის „ძალაუფლება“ პროლეტკულტის თეატრში) და ს. ბირმანის ქვრივი დედოფალი (სტრინდბერგის „ერიკ XIV“ მეორე სამხატვრო თეატრში), ს. თაყაიშვილის ბახუმესადუ და გ. შავგულიძის ყორჩიხანი.

ტაიროვის მიერ კამერულ თეატრში დადგმულ რასინის „ფედრაში“, თვით რეჟისორის თქმით, გრიმი ჩაფიქრებული იყო როგორც ემოციური ნილაბი. ეს იმას ნიშნავდა, რომ გრიმის მოშველიებით ხაზგასმული და გამაჩვილებული იყო ემოციის გამომხატველი სახის გამომეტყველება¹.

ამავე თეატრში ისევ ტაიროვის მიერ დაიდგა ს. ტრედუელის „მაშინალი“. გრიმის პრობლემა სულ სხვაგვარად იყო გადაწყვეტილი. აქ მთავარი იყო იმის ჩვენება, რომ ნაწარმოების გმირი ქალი ელენე ამაოდ ებრძვის მექანიზირებული ცხოვრების ძალას. რეჟისორის ინტერპრეტაციით ამ ძალამ ადამიანებს ინდივიდუალობა დააკარგვინა. ეს ხაზგასმული იყო ერთ თარგზე გამოჭრილი ტანსაცმლითა და ერთნაირი გრიმით. ამ ხერხის წყალობით მოქმედი პირები ზოგჯერ ერთ მასად იქცეოდნენ, თავისებურ ავტომატად, რომელიც უაზროდ და მორჩილად იმეორებდა ერთსა და იმავე მოძრაობებს².

იყო დრო, როდესაც მეიერხოლდმა სულ გააშიშვლა სცენა და მსახიობებიც ერთნაირი, უსახო, ე. წ. სამუშაო ტანსაცმლით შემოსა. მოხსნა გრიმიც. მაშინ ეს თეატრიდან სინამდვილის ილუზიის განდევნის ღოზუნგით კეთდებოდა. შემდეგ ოსტროვსკის „ტყეში“ მეიერხოლდმა ისევ შემოსა მსახიობები, დაუბრუნდა გრიმს, მაგრამ ეს გრიმი უჩვეულო იყო — პარიკი ოქროს ძაფებისგან, მწვანე პარიკი — ზღვის ბალახისგან, იყო პარიკი ცხვრის ტყავისაგანაც.

მიუხედავად ამისა, ი. ილინსკის ცნობით, მეიერხოლდი დიდ

¹ А. Таиров, О театре, ВТО, 1970, стр. 214.

² იქვე, გვ. 31—32.

მნიშვნელობას არ ანიჭებდა გრიმს. არ უყვარდა რთული გრიმი — სახეზე უცხო სხეულის დაკრობა. ის მოითხოვდა შინაგან ცვლილებას — იმის ამოხსნას, თუ რა არის მიმალული გარეგნობის მიღმა. სწორად გააჩვენებდა ხოლმე თავის მოწაფეებს ჩაპლინს, რომელმაც ერთ ნილაბს მიაგნო და მისი გამეორების არ ეშინია. მისი რწმენით, გრიმი ორგანულად უნდა აღმოცენდეს როლზე მუშაობის პირველსავე დღეებიდან, როდესაც მსახიობი იწყებს მომავალ მხატვრულ სახეზე ფიქრს. საერთოდ კი პირდაპირ აცხადებდა:

„...მე არ მიყვარს გრიმი. არ მიყვარდა და კვლავაც არ მეყვარება. ხოლო როდესაც მსახიობები მეკამათებიან — ვდუმვარ. რადგან ვიცი, რომ დადგება მომენტი, როდესაც მათაც აღარ ეყვარებათ გრიმი“¹.

ლ. ლეონიდოვის ცნობით, იტალიელი მსახიობი ტინა დე ლორენცი არამცთუ გრიმს არ იკეთებდა, პუდრსაც კი არ ისვამდა. ეს იმდენად იყო ეფექტური, რამდენადაც დაძაბულ მომენტებში ყოველთვის შეეძლო გაწითლებულიყო ან გაფერმკრთალებულიყო².

ზოგი მსახიობი იმდენად დიდ ყურადღებას აქცევს გარეგნულ სახეცვლილებას, რომ გრიმის ოსტატადაა აღიარებული. ასეთი იყო ა. ლენსკი (რომელსაც თეორიული შრომაც კი აქვს დაწერილი — „შენიშვნები მიმიკისა და გრიმის შესახებ“), შალიაპინი, ს. კუზნეცოვი, ნ. ხმელიოვი, ს. თაყაიშვილი, გ. შავგულიძე.

ქართული თეატრის ხელოვანები ყურადღებით ეკიდებოდნენ შექმნილი სახის გარეგნობის საკითხს. კ. ყიფიანს თავის „შენიშვნებში მსახიობის ხელოვნებაზე ერთი ნაწილი გრიმის საკითხისათვის აქვს დათმობილი. ეს არის პრაქტიკული სახელმძღვანელოს ტიპის ერთი თავი³. საინტერესო მოსაზრებები შეგვიძლია ამოვიკითხოთ ვ. გუნიას, ვ. აბაშიძის და ქართული თეატრის

¹ В. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II. изд. «Искусство», М., 1968, стр. 111.

² Л. Леонидов, Воспоминания, статьи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 190.

³ კ. ყიფიანი, მოგონებები, წერილები, გამოც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 55.

სხვა მოღვაწეთა ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში. აი, რას ვკითხულობთ ვ. გუნიასთან:

„.....ასლა უცხოეთსა და რუსეთში ცოტათი განვითარებული და უკეთესი არტისტები ყველანი გრიმირებას თვითონ ეწევიან და უნდა ვთქვათ, რომ ეს მოვლენა სასცენო ასპარეზზე მეტად სასიამოვნოა. მაგრამ თუ აქტიორი თავისი ხელით ვერ იკეთებს გრიმს, მაშინ საჭიროა ფანქრით დახატოს იმ ტიპის სურათი, რომელიც უნდა წარმოიდგინოს, რადგან ყოველ აქტიორს თავისი შესედულება აქვს როლის სახეზე, ე. ი. გრიმზე და ამრიგად გრიმირორი, ან როგორც ჩვენში ეძახიან, პარიკმახერი, სურათის მიმსგავსებით გაუკეთებს გრიმს, მაგრამ აქტიორმა თუ ხატვა არ იცის, მაშინ უნდა დაწვრილებით აუხსნას პარიკმახერს თავისი როლის ხასიათი“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ან:

„....გრიმი ხელობაა. როდესაც აქტიორი სცენაზე კარგი გრიმით გამოდის, ჩვენ ვამბობთ, რომ აქტიორს როლი კარგად შეუვნიაო და ეს ტყუილი როდია. კარგი გრიმით გამოსვლა უთუოდ დაკვირვებას და როლის შეგნებას თხოულობს აქტიორისაგან“² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ჩვეულებრივ, მსახიობი გრიმს ბოლო რეპეტიციებზე იკეთებს, მაგრამ ფიქრი მომავალი გმირის გარეგნობაზე იწყება უფრო ადრე. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მსახიობის შემოქმედებითი ინდივიდუალობიდან და კონკრეტულ როლზე მუშაობის თავისებურებიდან გამომდინარე. პერსონაჟის გარეგნობაზე მარტო მისი განმასახიერებელი მსახიობი არ ფიქრობს, ამაზე ფიქრობს რეჟისორიც, მხატვარიც, გრიმირიც. ამას ადასტურებს მათ პირად არქივში შემონახული ჩანახატები. მაგრამ როგორი გზითაც არ უნდა მიემართებოდეს ამგვარი მუშაობა, მიზანი ერთია — მოხერხდეს პერსონაჟის შინასამყაროს პარამონიული შერწყმა მის გარეგნობასთან. თუ შესატყვისობა მოინახება, მაშინ პერსონაჟის სცენური სიცოცხლის „შინა ხაზები“ თავისებურად აისახება მის გარეგნობაში. შინაგანსა და გარეგნულს შორის წინააღმდეგობა

¹ ვ. გ უ ნ ი ა, კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, 1953, გვ. 152.

² იქვე, გვ. 147.

არ უნდა იყოს, გარეგნობა ხელს არ უნდა უშლიდეს მნიშვნელოვან „შიგა სვლებს“. ამიტომ უარპყო ს. მიხეილსმა ლირის ტრადიციული წვერი — ტრაგედიის დასასრულს ლირის შინაგან გაახალგაზრდავებაში ხელს შემიშლისო¹.

თანამედროვე თეატრი არ ისწრაფვის მსახიობის გარეგნული შეუცნობლობისაკენ. ის ისწრაფვის მსახიობის გარეგნობა რაც შეიძლება მეტყველი გახადოს. ეს შეიძლება მოხერხდეს ერთი დეტალითაც, თუ იგი სწორადაა მიგნებული. ამიტომაც გრიმის გაკეთება როლზე მუშაობის უბრალოდ ბოლო საფეხური არაა. შეიძლება გრიმმა რაღაც უკარნახოს კიდეც მსახიობს, რაღაცაზე უბიძგოს, მაშასადამე, იქცეს თავისებურ გამღიზიანებლად, შინაგანის გამომწვევ მიზეზად. აი, რას წერენ ამის შესახებ თვითონ მსახიობები:

„...რაც არ უნდა გარკვეული იყოს აქტიორისთვის როლის შთლიანი ბუნება, როდესაც გრიმს გაიკეთებს, მაინც ახლებურად შეხედავს მას, რაც როლის საერთო გაგებაზე უსათუოდ ერთგვარ გავლენას ახდენს, რადგან ეს როლის ჭკრეტიტი სახე კი აღარ არის, რომელიც აქამდე აქტიორის გონებაში არსებობდა მხოლოდ, არამედ უკვე კონკრეტული, ხორცშესხმული, ცოცხალი სახეა.

როდესაც კარლო კალაძის „ხატიჯეში“ გრიმი მოვათავე და საბოლოოდ გრიმიორმა მოკლე ჭალარაშერეული წვერ-ულვაში და სქელი შეერთებული შავი წარბები დამაკრა, რომლებმაც ჩემი თვალები სადღაც სიღრმეში მოაქციეს და ნახევრად დამალეს. ისეთი კმაყოფილება ვიგრძენი, თითქოს თვალნათლივ შევხედე იმ სახეს, რომელსაც მთელი მუშაობის მანძილზე ჩემს გონებაში ვატარებდი. სარკიდან იმზირებოდა ძველი აჭარელის მკაცრი, გაქვავებული სახე, რომელიც არავის და არაფერს არ დაზოგავდა, რომ შეენარჩუნებინა სისხლ-ხორცში გამჯდარი ზნე-ჩვეულებანი. სახე დახშული ყოველივე სიახლისათვის, თითქოს ამ ადამიანის ტვინი სადღაც მე-17, მე-18 საუკუნეების მიჯნაზე გაიყინა და მის გონებაში სამუდამოდ ჩაძირულია ყოველივე ის უარყოფითი, რაც მის შორეულ წინაპრებს ცეცხლითა და მახვილით მიაღებ-

¹ О. Ремез, Рассказы о театре, изд. «Искусство», 1965, стр. 92.

ნეს ოსმალებმა და რასაც ახლა ეს ადამიანი მხოლოდ სიცოცხლესთან ერთად დათმობდა. ამ სახემ არამცთუ დამარცხუნა, რომ როლი სწორად შექმნდა მოფიქრებული, გრძელა უფრო დიდად ჩამახვდა ამ ადამიანის გულში და თვალწინ იშვიათი სიცხადით წარმოგიდგინა როლის მთლიანი, მოსოლითური ბუნება. გრძელა ზედმეტად წაიშალა რომ ადამიანის ყოველი მოძრაობა, ყესტი, ყოფილიყო ძუნწი, თავშეკავებული, ბოროტი სახე მუდამ მოღუშული და შეშვალა, რადგან მას უსდებოდა მოჭმელება საბჭოთა ქვეყანაში, ე. ი. მისთვის მტრულ გარემოცვაში.

იაგონთვის სახე იყო ნილაბი, ბოროტი ზრახვების საფარი; აქ კი სახე იყო სასიათისა და სულიერი განწყობილების ანარეკლი. ამ შემთხვევაში გრძელა კიდევ უფრო გაამდიდრა და გააღრმავა როლის მთლიანი მსატყვრელი მხარე¹ (საზი ჩვენია. — ნ. უ.).

უ. ჩხეიძეს მიაჩნია, რომ გრიმი პრენიერის შემდეგაც, სვით სპექტაკლში უწევს მსახიობს დახმარებას, არა მარტო როლზე მუშაობის პროცესში:

„...თუ სპექტაკლამდე გრიმი დახმარებას უწევს აქტიორს გარეგნული სახის შექმნასა და დადგენაში. სპექტაკლის დროს გრიმი პირველ ნაბიჯს, შესაჯალ კარებს წარმოადგენს როლში თანდათან გადასასვლელად, რადგან გრიმის კეთების დროს, აქტიორი მისდა შეუმჩნევლად, თითის თუ წკირის ყოველი მოსმით, უასლოდდება წარმოდგენილი გმირის სახეს, და ასე მანამდე, ვიდრე აქტიორის სახე სავსებით არ შეუერთდება მას... აქედან აქტიორი, მისდა შეუმჩნევლად, ნაწილობრივ მაინც, იწყებს უკვე როლის განსახიერებას.

გრიმი როლის ერთგვარი უკერტიურაა, თუ ყოველთვის არა, ხშირად მაინც. და მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს აქტიორისთვის.

...გრიმით ზედმეტად დატვირთული სახე ჰკარგავს ბუნებრივ გამომეტყველებას და იგი უფრო ნილაბს ემსგავსება, ვიდრე ცოცხალ სახეს.

კარგად მიგნებული გრიმი, გარდა იმისა, რომ მსატყვრელი

¹ უ. ჩხეიძე. მოგონებანი და წერილები, გამოც. „ხელოვნება“, 1956, 33. 277—278.

სახის გაღრმავებას სედს უწყობს... ჟოგელთვის იწვევს სიხარულს აქტიურში, ამალღებს მის განწყობილებას და გამარჯვების რწმენას მატებს, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლის დაწყების წინ¹.

გრიმის სირთულე მრავალნაირია: მსგავსება, თუ ისტორიულ პიროვნებას ასასიერებს და მისი სახე ცნობილია; ეპოქალური ნიშნები (თმა, წვერ-უღვაში); ფსიქოლოგიური ამოცანები და ა. შ. შეიძლება პერსონაჟს პიესის მისედვით გრიმის შეცვლა დასჭირდეს, თანაც არაერთხელ. ასე მაგალითად, პიერ მასუბრს (დევალის „ვედრება ცხოვრებაზე“) რამდენჯერმე სჭირდება გრიმის შეცვლა, რადგან პიესაში ამ გმირის ცხოვრება თითქმის მთლიანადაა ნაჩვენები.

თუ ერთ სპექტაკლში მსახიობი რამდენიმე პერსონაჟს ასახიერებს, მაშინ გარეგნობაც უნდა შეიცვალოს. უფრო ხშირად ეს დამწყებ მსახიობებს ესაჭიროებათ სოღმე. ნ. პოპოვი იხსენებს, რომ „ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოების“ სპექტაკლში „ურიელ აკოსტა“ სტანისლავსკიმ მას დაავალა 90 წლის ბენაკიბას როლი. ამავე სპექტაკლში ის გამოდიოდა დე სილვას ხანდაზმული მსახურის სახით, სინაგოგაში ერთ-ერთი ფანატიკოსი რაბინის სახით, შემდეგ კი ახალგაზრდა ყმაწვილის სახით მანასე ვანდერსტრადენთან. ამგვარად, ერთ საღამოს ხუთჯერ უნდა გაეკეთებინა გრიმი².

ნ. ჩერკასოვის წინაშე, რომელმაც თეატრსა და კინოში განასახიერა გორკი, ივანე მრისხანე, მაიაკოვსკი, დონ კიხოტი, ბუნებრივია, ხშირად იდგა საკითხი გარეგნული სახეცვლილებისა. აი, რას წერს იგი:

„...როდესაც ჩემ წინაშე დაისახა ამოცანა, განმეხორციელებინა გორკის სახე ფილმ „ლენინი 1918 წ.“, სამი კვირის განმავლობაში ყოველ დღე ხუთ-ხუთი საათი ვისხედით მე და ა. ნ. ერმოლოვი კინოსტუდია „მოსფილმის“ საგრიმიოროში. საათობით ვეძებდით ფართო ყვრიმალის ძვლის საზებს. ეს ყვრიმალი გუმოზური პლასტირისგან იყო გაკეთებული. ვეძებდით წინ წამოწეული, ნე-

¹ უ. ჩხეიძე. მოგონებანი და წერილები. გამომც. „ხელოვნება“, 1956, გვ. 278—279.

² О Станиславском, ВТО, М., 1948, стр. 188.

ბისყოფის გამომხატველი ნიკაპის ხაზებს, ულვაშისა და წარბების ნახატს, თავის კონტურებს. მართალია, დიდი მწერლის გარეგნობის ძიების ეს პროცესი დიდ დროსა და ძალას გვართმევდა, მაგრამ ჩვენ არ ვიხევდით სიძნელეთა წინაშე, ვეძებდით ჩვენთვის საჭირო ახალ ნაკვთებს.

...დიდი შრომა მოითხოვა ივანე მრისხანეს გრიმმა... გადაღების დაწყების წინ ეიზენშტეინმა, მხატვარმა-გრიმიორმა ვ. ვ. გორიუნოვმა და მე გრიმის ძიებაში თავაუღებლად ვიშრომეთ თითქმის 6 კვირა. ამ შემთხვევაში ამოცანა იმითაც იყო გართულებული, რომ ფილმში ივანე მრისხანე ნაჩვენებია 17 წლის ასაკიდან 53 წლამდე — ცხოვრებისა და სახელმწიფო მოღვაწეობის 16 ეტაპზე. ყოველ ამ ეტაპს შესატყვისი გრიმი ჰქონდა. სულ დამუშავებული იყო 16 გრიმი¹.

რთული ფსიქოლოგიური ფუნქცია ჰქონდა გრიმს ა. დიკის მიერ დადგმულ წარმოდგენაში „მცენსკის უეზდის ლედი მაკბეტი“. კატერინას როლი ა. დიკის დაუეისრებია მსახიობ ლ. გორიაჩინისათვის. ამ გმირს იმდენად ძლიერი ხასიათი აქვს, რომ მკითხველის წარმოსახვაში ადვილად აღმოცენდება სახე ცეცხლოვანი ბუნების ქალისა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გარეგნულად ის უსათუოდ უნდა იყოს დიდი ტანის რუსი ლამაზი ქალი. სწორედ ამ პოზიციიდან შეკამათებია ა. დიკის კრიტიკოსი ო. ლიტოვსკი, რომელიც ირწმუნებოდა, რომ ლესკოვთან კატერინა სულ სხვანაირია. „ეს სად ამოიკითხეთ, შოსტაკოვიჩის ოპერაში?“ — უკათხავს რეჟისორს და წიგნი გადაუშლია. გამოირკვა, რომ ავტორის მიხედვით კატერინა სამ ფუთსა და შვიდ გირვანქას იწონის. ა. დიკის წარმოსახვით კატერინა გოგონა იყო, გამხდარი, გაკნაჭული, წარბიც არ ეტყობოდა. ის რომ ეზოში წიწილებს საკენეს უყრიდა, თვითონაც წიწილას ჰგავდა. ჰოდა, სწორედ ამ წიწილასგან უნდა ამოზრდილიყო მაყურებლის თვალწინ მართლაც ვნებიანი ლესკოვისეული ქალი. მსახიობი ლ. გორიაჩინი მოქმედებათა მიხედვით იცვლიდა გრიმს: მისი პაჭუა ცხვირი სწორდებოდა, შავდებოდა მისი წარბები, რომლებიც პირველ მოქმედებაში ტონით ჰქონდა დაფარული. მაყურებელი კი ვერც ამჩნევდა, რომ

¹ Н. Черкасов, Записки советского актера, изд. «Искусство», М., 1953, стр. 220.

კატერინა შეიცვალა გარეგნულად — იმდენად შეესატყვისებოდა ეს გარეგნული ცვლილება მასში მომხდარ შინაგან ცვლილებებს¹.

მხოლოდ ჭეშმარიტად შემოქმედებითი ძიების შედეგად შეიძლება მიაღწიო გმირის გარეგნობის ისეთ სახიერებას, რომელსაც მიაღწია ნ. ჩერკასოვმა დონ კიხოტის როლში და რომელიც კრიტიკოსმა ასე შეაფასა:

„...დონ კიხოტის გარეგნობაში ჩერკასოვმა განსაკუთრებით გამოკვეთა თავი. მოხუცის მოძრავი თავი, დიდი, გახსნილი შუბლითა და შევერცხლილი, მფრინავი თმებით, ყველაზე მეტად სიცოცხლისადმი ლტოლვას გამოხატავდა. ავადმყოფური, დაშლილი, თითქმის ლანდად ქცეული სხეული აღარ ემორჩილებოდა. მხოლოდ თავილა გამოხატავდა ამ ადამიანის მთელ ენერგიას. ჩერკასოვის დონ კიხოტს საცოდავად დასთრევს აბჯარი, როგორც კი ბრუნდება, ცდილობს ამ აბჯრისაგან თავი გაინთავისუფლოს. ბუტაფორიულად გამოიყურება არა მარტო ხმალი დონ კიხოტისა, ბუტაფორიულად გამოიყურება ის ხელიც, რომლითაც იღებს დონ კიხოტი ამ ხმალს. დონ კიხოტს ხელები და სხეული თეორეტიკოსისა აქვს. გარესამყაროსთან ხელები აკავშირებენ. დონ კიხოტს სუსტი ხელები უნდა ჰქონდეს. დროდადრო გეჩვენება, რომ ჩერკასოვის დონ კიხოტის თავი ცალკე არსებობს. ეს ოდნავ ფანტასტიკურია: ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს ძალიან მაღალი კაცის ვიწრო მხრებზე მწუხარე ჭალარა ფრინველი ჩამომჯდარა და ჰგონია, რომ ეს მხრები მისი ბუდეა“².

ამიტომაც, რომ მსახიობები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ გმირის გარეგნობას და დიდად აფასებენ იმას, ვინც ამ საქმეში მათი დამხმარეა — გრიმიორს. ისინი ერთად მუშაობენ გრიმზე, ეძებენ მას, იშველიებენ მრავალნაირ მასალას (რეპროდუქციები, ფოტო, მხატვრული ნაწარმოები, ეთნოგრაფიული სახის დოკუმენტაცია და სხვა). რაც სასურველია და აუცილებელი, შემდეგ მსახიობის სახეს უნდა შეერწყას. ამისათვის უთუოდ უნდა ჰქონდეს შესწავლილი საკუთარი სახე, წყობა მისი, ანატომია, კუნთების განლა-

¹ А. Диккий, Статьи, переписка, воспоминания, ВТО, 1967, стр. 452 — 453.

² Н. Берковский, Литература и театр, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 438.

გება, ნაოჭები (თუ უკვე გაჩნდა), ჩაღრმავებანი და ა. შ. მით უფრო, თუ ყველაფერთან ერთად, პერსონაჟის ეროვნებაც გასათვალისწინებელია — გაკეთდება შენი სახისგან წინელის, იაპონელის, უზბეკის სახე? ზოგჯერ ზომ ეროვნება მეტისმეტად შეკეთრადაა გამოვლენილი თვალის ჭრილში, ცხვირის ფორმაში, ტუჩის სისქეში და ა. შ.

როგორც წესი, საბოლოო სახით გრიმი გენერალურ რეპეტიციაზე უნდა დადგინდეს. ის უნდა მიიღოს რეჟისორმა და მხატვარმა. ყველა მსახიობის გრიმი სხვა მსახიობთან გრიმებთან შეფარდებით უნდა შემოწმდეს, განათებასთან, მანძილთან სცენასა და დარბაზს შორის, კოსტიუმთან შეფარდებით. ამიტომ გენერალურ რეპეტიციებზე გრიმიორიც დარბაზშია და მუშაობს სპექტაკლის სხვა შემქმნელებთან ერთად.

ერთხელ ჩვენ შევიხედეთ სესილია თაყაიშვილის საკაზმულოში და ვნახეთ საკუთარი სახისაგან როგორ ძერწავდა იგი გმირის სახეს. იმ დღეს ის ძიძას თამაშობდა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტაში“.

როდესაც ს. თაყაიშვილი, ჯერ კიდევ როლზე მუშაობის დროს, თავის ძიძასთვის გარეგნობას ეძებდა, მან უკვე იცოდა, რას წარმოადგენდა მისი გმირი, როგორც ადამიანი. გარეგნობა მისი შინა სამყაროს გამოვლენას უნდა მომსახურებოდა. ამიტომ არაფერი არ უნდა ყოფილიყო შემთხვევითი არც მის სახეში, არც ტანსაცმელში, არც ქცევაში. ავტორის მიერ ძიძას სახე იმდენად სისწლსაესედაა შეფერადებული, რომ მსახიობის მიერ ფერთა შერჩევა დიდ სიფრთხილეს მოითხოვდა. ს. თაყაიშვილსაც უნდოდა, რაც შეიძლება ძუნწი შტრიხით მაქსიმალური შთაბეჭდილებისათვის მიეღწია. დიდხანს, დიდხანს იჯდა ხოლმე სარკესთან და საკუთარი სახის ნაკვთებს იმ სახეს უფარდებდა, რომელიც სარკიდან უცქერდა, მაგრამ მსახიობის გარდა ჯერჯერობით ვერაფერს ხედავდა. ოსტატის ზელი წვეთ-წვეთად იღებდა გრიმის კოლოფიდან საღებავს და სახისაკენ მიჰქონდა. თვალის უაქებთან თითო შავი წერტილი და ს. თაყაიშვილის ღია ფერის თვალები ჩამუქდა, გამოიკვეთა: ცოტა გუმოზი ნესტოებთან და ს. თაყაიშვილის ოდნავ კეხიანი თხელი ცხვირი დამსხვილდა. ბაცი წითელი ზედა ტუჩზე, ქვედა ტუჩის საზღვარს გაღმოსული მუქი წითელი,

ორ კბილს შუა შავი ხაზი და ს. თაყაიშვილის სახეს უკვე ვეღარ იცნობთ! იგი სრულიად შეიცვალა. რის წყალობით? ძირითადად თვალებისა და პირის ჭრილის შეცვლის წყალობით. საქმე მარტო მათ ცალ-ცალკე მოძებნილ კარგ მონახაზში არ იყო — პატარა თვალები და დიდი პირი ერთიმეორეს აესებდნენ და შთაბეჭდილებას აძლიერებდნენ.

ძიძას ჭამა უყვარდა. ამის გამო ს. თაყაიშვილის გამსდარი სხეული ძიძას ტანსაცმლის ქვეშ სხვისთვის უხილავად გასუქდა. ტანსაცმელი კი მუდამ თაყისუფალი ეცვა ძიძას — ვიწრო კაბით თავს არ იწუხებდა. ამავე მიზეზით ფეხსაცმელიც იმდენად სრული ჰქონდა, რომ დროთა მანძილზე სიარულიც თავისებური გამოუმუშავდა — ფეხებს მიაფრატუნებდა. ასე რომ ქცევის თავისებურება იქნებოდა ეს, თუ გრიმისა და ტანსაცმლის წვრილმანები, ყოველი მათგანი სახის ძირითადი არსიდან — გმირის ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებიდან, მისი სასიცოცხლო მსოფლმხედველობიდან გამომდინარეობდა და მიზეზობრივ კავშირში იყო მასთან. თანაც ისე ოსტატურად შესრულებული, ისე მსუბუქად და შეუმჩნეველად, თითქოს ამის მიღწევა ადვილი იყოს.

ამ მსუბუქ გრიმს სპექტაკლის წინ ს. თაყაიშვილი საკმაოდ დიდ დროს ანდომებდა, რადგან გრიმის გაკეთებისა და კოსტიუმით შემოსვის პროცესი მისთვის ერთდროულად მიმდინარეობს. ვინც ამ პროცესის მოწმე ყოფილა, მას მსახიობის მუშაობის თავისებური და მეტად საინტერესო სურათი უნახავს: ს. თაყაიშვილი სცენაზე გასასვლელად ემზადება, თან რაღაც საინტერესო ახალ ამბავს უამბობს იქ დამსწრეთ. ეს ამბავი არავითარ კავშირშია არც იმდღევანდელ წარმოდგენასთან, შესაძლოა, არც თეატრთან. მაგრამ ს. თაყაიშვილი, როგორც ყოველთვის, გატაცებით გვიამბობს ამბავს. უცებ, ერთი წუთით, დაკვირვებით ჩაატყერდება თავის სახეს სარკეში და რაიმე წერტილს ან მსუბუქად გავლებულ ხაზს აღნიშნავს მასზე. მეტე აღეგება, ლაპარაკით მიემართება მოპირდაპირე კუთხეში ჩამოკიდებულ კოსტიუმისაკენ, რომელიმე მის ნაწილს (ვთქვათ, ქვედაკაბას) ჩაიცვამს და ისევ საგრძნობლო მაგიდასთან ბრუნდება. ერთი წამით ყურადღება ისევ თავის სახეზე გადააქვს, ისევ რაღაცას აღნიშნავს მასზე და ისევ კოსტიუმისაკენ მიემართება. ასე გრძელდება მანამ, სანამ გრი-

მის გაკეთებისა და კოსტიუმის მორგების პროცესი ერთდროულად დასრულდება.

დიდი დაკვირვება არაა საჭირო, რომ დაინახო, სახისა და ტანსაცმლის ცვლილებასთან ერთად როგორ თანდათან იცვლება მსახიობის მიხრა-მოხრა, სიარული, გამოხედვა, ლაპარაკის მანერა. ეს პროცესი ცნობიერი არ არის მსახიობისათვის: ის განაგრძობს საინტერესო ამბის თხრობას, მაგრამ, მისდა უნებურად, უკვე ჯულიეტას ძიძის სახით.

ყველამ იცის, რომ თეატრალური კოსტიუმი პერსონაჟის მთლიან შემოსილებას გულისხმობს: ტანსაცმელსაც, ფეხსაცმელსაც, თავსამაუღლსაც, სახმარ ნივთებსაც. კოსტიუმის გარეშე სპექტაკლი წარმოუდგენელია, ამიტომ ეს პრობლემაც მსახიობის ხელოვნების მუდმივი პრობლემაა, რა თქმა უნდა, განსხვავებულად გაგებული დროთა მანძილზე.

ცხოვრებიდან ვიცით, რომ ადამიანის სამოსელი ორიენტირის მიმცემია და ბევრის მთქმელიც. მით უფრო სცენური სამოსელი, რომელსაც გარკვეული ფუნქცია აქვს დაკისრებული. არაა შემთხვევითი, რომ ჩეხოვი „სამი დის“ პირველი მოქმედების რემარკაში საგანგებოდ მიგვითითებს — ოლგას ქალთა გიმნაზიის მასწავლებლის ლურჯი ფორმა აცვია, მაშას — შავი, ირინას კი თეთრი კაბა. როცა ჩეხოვისთანა ავტორი ასე აზუსტებს გმირთა სამოსის ფერს, თეატრის ვალია ამოხსნას, რას მოითხოვს ამით ავტორი. ამოხსნას მოითხოვს გოგოლის მითითებაც. რომ გოროდნიჩის მეუღლე ანა ანდრეევნა ოთხჯერ იცვლის კაბას. აკი მიიჩნია მეიერხოლდმა რომ ავტორის ამგვარი მითითება არ ნიშნავს მხოლოდ იმას, რომ პიესის ეს პერსონაჟი ოთხი სხვადასხვა კაბით გამოჩნდება სცენაზე.

...მე დავანახებ მაყურებელს. რომ ანა ანდრეევნა არა მარტო ოთხჯერ, შესაძლოა, უფრო მეტჯერაც იცვლის ტანსაცმელს. მე ვაჩვენებ მაყურებელს იმ კარადასაც, სადაც ეს კაბები ჰკიდია და ყველა ამ კაბებს დავანახებ მაყურებელს, რომ მან დაინახოს რამდენი ტანსაცმელი აქვთ ამათ“ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

1 В. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II. изд. «Искусство», М., 1968, стр. 114.

იგივე მეიერხოლდი სულ სხვა ფუნქციას აკისრებდა კოსტიუმს: პუშკინის „ბორის გოდუნოვზე“ მუშაობის დროს. მაგალითად, პიმენისათვის ანაფორა მიუღებლად მიიჩნია, რადგან თვლიდა, რომ პიმენი ტრაქტატის დამწერი ფილოსოფოსი კი არაა, არამედ მოხუცი, რომელსაც ესმის ხელნაწერის ფასი. ამიტომ სულ ეტრატებშია ჩაფლული, უვლის და უფრთხილდება მათ. რეჟისორის აზრით, პიმენს უნდა ეცვას გაცვეთილი, ძველი პერანგი, რომელიც დროისა და ჭრაქისაგან გამჭვარტლულა და ფერი უცვლია¹.

გრიბოედოვის „ვაი, ჭკუისაგან“ რომ დადგა, მეიერხოლდმა უარი თქვა ისტორიულ კოსტიუმზე. ეპოქის ზუსტი ისტორიული ასახვა მას არ აინტერესებდა. ამჯერად მას სურდა რომ სცენაზე მე-19 საუკ. დასაწყისის რუსეთის ზოგადი სურათი ყოფილიყო. ეს იმიტომ, რომ მისივე თქმით:

„...ამ ეპოქისთვის სწორედ აღრევაა დამახასიათებელი — „ფრანგულის ნიჟეგოროდულთან“ აღრევა კოსტიუმებშიც უნდა იყოს ასახული“².

როგორც ვხედავთ, კონკრეტული შემოქმედებითი ამოცანიდან გამომდინარე, კოსტიუმის საკითხიც განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი.

მხატვრისა და რეჟისორის საგანგებო ჩანაფიქრის გარეშე, ტანსაცმელს ცხოვრებაშიც შეიძლება ჰქონდეს თავისებური სახიერება. ერთი ასეთი ტანსაცმლისათვის თავის დროზე ყურადღება მიუქცევია გერცენს და კიდევ აულწერია:

„...მომსვლელთა შორის იყო ერთი უაღრესად კომიკური პიროვნება — დაბალი ტანის, მელოტი მოხუცი. მას მუდამ ეცვა ვიწრო, მოკლე ფრაკი და ქილეტი... ხელში ეკავა წვრილი ტროსტი, მთელი თავისი ფიგურით ის წარმოადგენდა 20 წლის წინანდელ ადამიანს — 1840 წელს ის გამოიყურებოდა როგორც 1920 წლის დროინდელი ადამიანი“³.

უ. ჩხეიძე წერს:

„მენშევიკური მთავრობის დროს ძალთა სწორი განწესრიგე-

¹ В. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II. изд. «Искусство», М., 1968, стр. 384.

² იქვე. გვ. 171.

³ А. Герцен, Былое и думы, изд. «Детская литература», М.-Л., 1950, стр. 117.

ბის და გამოყენების საკითხი უკუღმა იყო გაგებული. ჩაცმულობასაც იგივე ელფერი ჰქონდა, რაც თვით სახელმწიფოებრივი წყობილების შინაგან ბუნებას. ხშირად შეხედებოდი რომ ფარაჯაზედ ატარებდნენ შლიაპას, სერთუპზედ ეცვათ აზიური წაღები და ესურათ გრძელბეწვიანი ქუდეები. ევროპულ კოსტიუმზედ ნახავდით ბუშლეტებს და თუშურ ქუდეებს, გადაშეებულ შარვალზე და ხალათზე ეკიდათ ხანჯალი. მაგრამ სჭარბობდა გალიფე-ფრენჩი მაუშერით. მეტი ეგზოტიკისათვის ყაბალახსაც ხმარობდნენ. ქვეყანა იყო არეული და უსასო¹.

კოსტიუმის სოციალური და ფსიქოლოგიური ფუნქცია, მისი საშუალებით პიროვნების გამოვლინება, ამ პიროვნების საშუალებით კი შოვლენისა, თვით ავტორის მიერაცაა ხოლმე მოწოდებული. ლიტერატურა ამის მრავალ მაგალითს გვაწოდებს. ამასთან დაკავშირებით მეტად საგულისხმოა შემთხვევა, რომელსაც სტანისლავსკი აგვიწერს:

„...საჩვენებელ სპექტაკლზე ჩეხოვი, როგორც ჩანს, გამიბოდა. ჩემს საკაზმულოში ველოდებოდი, მაგრამ არ მოვიდა. ცუდი ნიშანი-მეთქი, გავიფიქრე. რას იზამ, თვითონ მივედი მასთან.

— გამიცხეთ, ანტონ პავლოვიჩ, — შევეხვეწე.

— რას ამბობთ, მშვენიერია... ოღონდ გახვრეტილი ფეხსაცმელი და კუბოკრული ნაჭრის შარვალი უნდა გეცვათ. მეტს ვერაფერს მივაღწიე... მე კი, სრულიად საპირისპიროდ, ტრიგორინის როლში ყველაზე ელეგანტურ კოსტიუმს ვიცვამდი: თეთრი შარვალი, ფეხსაცმელი, თეთრი ჟილეტი, თეთრი შლიაპა, გრიმიც ღამაში მაშაკაცისა მქონდა.

გავიდა ერთი წელი. ცოტა მეტიც. მე ისევ ეთამაშობდი ტრიგორინს „თოლიაში“ — და უცებ, ერთ-ერთი წარმოდგენის დროს მივხვდი: რა თქმა უნდა, სწორედ გახვრეტილი ფეხსაცმელი და კუბოკრული ნაჭრის შარვალია საჭირო, არავითარი ღამაში მამაკაცი... დრამა სწორედ ისაა, რომ ახალგაზრდა გოგონასათვის მთავარია კაცი იყოს მწერალი. ბეჭდავდეს გულის ამარუყვებელ მოთხრობებს, მაშინ ნინა ზარეჩნიას მსგავსი გოგონები ერთიმეორეს მიყოლებით ჩამოეკიდებიან მას კისერზე და ვერც კი შეამ-

¹ უ. ჩხეიძე, მოვლენები და წერალები, გამოცე. „სელონება“, 1956.

ჩნევენ, რომ ტრიგორინი არაფერს წარმოადგენს ვითარცა ადამიანი, რომ ის არაა ლამაზი, რომ მას კუბოკრული ქსოვილის შარვალი და გახვრეტილი ფეხსაცმელი აცვია"¹.

თანამედროვეთა ცნობით, კარენინის როლზე მუშაობის დროს სმულიოვმა ძალიან დიდხანს არ ინდომა თავისი გმირის გარეგნობაზე ლაპარაკიც კი. ფიქრით კი პირველი დღიდანვე ფიქრობდა თურმე. უმთავრესად აწუხებდა საკითხი, თუ როგორ გადმოეცა კარენინის ერთფეროვნება ისე, რომ ეს საინტერესო ყოფილიყო. ხასიათის ეს წამყვანი თვისება მსახიობის მიერ როლის ზეამოცანის განსაზღვრიდან გამომდინარეობდა. — მისი გააზრებით კარენინი ფარისევლური მართლმადიდებლობის და თვითმპყრობელობის საზიზღრობის განსახიერება უნდა ყოფილიყო, სიყვარულსა და ადამიანურ გულისხმიერებას მოკლებული. ეს იყო ადამიანი — მანქანა. კოსტიუმი და გრიმიც ამის მიგნებასა და გარეგამოვლინებაში უნდა მიხმარებოდა.

სამხატვრო თეატრი — ანსამბლის, მხატვრული მთლიანობის თეატრი იყო. ამ თეატრში ერთი მსახიობის თუნდაც ბრწყინვალე სახე თეატრის გამარჯვებად არ ითვლებოდა, რადგან კოლექტიური შემოქმედების ძირეულ პრინციპს ეწინააღმდეგებოდა. ამიტომ ამ თეატრის სცენაზე ყველაფერი ურთიერთკავშირში იყო, რა თქმა უნდა, გრიმი და კოსტიუმიც.

კოსტიუმი ეროვნულ თავისებურებას შეიძლება ავლენდეს მაშინაც, როდესაც ამგვარ მიზანს ის არ ისახავს. უშანგი ჩხეიძე ამბობს, რომ მოდაში შემოსული ევროპული ტანსაცმელი ეუთათურს ტანზე თავისებურად ჰქონდა მორგებული და მაინც ისე ატარებდა, როგორც ჩოხას². ეს იმას ნიშნავს, რომ სხეულის თავისებური პლასტიკა ეროვნული კოსტიუმით იყო გამომუშავებული. როდესაც მსახიობი ამგვარ რასმე შენიშნავს ცსოვრებაში, შეუძლებელია სათანადო ყურადღებით არ მოეკიდოს სცენური კოსტიუმის საკითხს.

¹ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, «Академия», 1931, стр. 391—392.

² უ ჩხეიძე, მოგონებანი და წერილები. გამოც. „ხელოვნება“, 1956, გვ. 69—70.

შეიძლება კოსტიუმმა პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობაც გამოხატოს. იმავე უშანგი ჩხეიძის მოგონებით „ჰამლეტის“ პირველ გენერალურ რუპეტიციაზე მარჯანიშვილი ყვირილით ამოვარდნილა სცენაზე, მკერდი გაულეღია მისთვის, შეუხსნია სახელოები და საერთოდ მთელი ტანსაცმელი აუშლია. ეს იმიტომ, რომ კოსტიუმი გმირის განწყობის შესატყვისი ყოფილიყო¹.

პერსონაჟის სამოსელი შეიძლება გარკვეული მნიშვნელობისა იყოს არა მარტო იმისათვის, ვინც მას ატარებს, არამედ პარტნიორისთვისაც. კოსტიუმს მეორე ადამიანში შეუძლია გამოიწვიოს გარკვეული შინაგანწყობა — აღტაცებაში მოიყვანოს, მოხიბლოს, რაღაც გაახსენოს და ამით სევდა მოჰგვაროს და ა. შ. ერთი სიტყვით, კოსტიუმს გარკვეული გამღიზიანებლის ფუნქციაც შეიძლება აღმოაჩნდეს პარტნიორისთვის. მით უფრო იმისათვის, ვინც ამ კოსტიუმს ატარებს. განა შეიძლება ქართულ ქულაჯასა და უძიროებში, ჯარისკაცის ფარაჯასა და ჩექმებში, ტოგასა და სანდლებში ერთნაირად გრძნობდე თავს, ერთნაირი ნაბიჯით დადიოდე და ამის შესატყვისად სხეულის მოძრაობაც სრულიად ერთნაირი იყოს?

ზოგჯერ კოსტიუმები სცენაზე საგანგებოდ კონტრასტულია, ეს კონტრასტი შეიძლება აშკარა და პირდაპირი იყოს, როგორც კლასიკურ ჩინურ თეატრში. იქ გმირის საზოგადოებრივი მდგომარეობა და ადგილი სიუჟეტში მინიშნებულია ტანსაცმლის თარგით, ფერით, საგანგებო ემბლემით. ფერები მკაცრად დადგენილი. და თუ ორი ჯგუფი ებრძვის ერთმანეთს, მათი ტანსაცმლის ფერი უთუოდ განსხვავებული იქნება².

შეიძლება კოსტიუმებში ხაზგასმული იყოს კონტრასტი რომელიმე ერთ გმირსა და დანარჩენებს შორის. სალვინის ოტელოს კოსტიუმებში ხაზგასმული ყოფილა სამყარო, საიდანაც მოვიდა იგი. მოხდენილი ვენეციელების გვერდით ოტელო თურმე გამოიყურებოდა არა იმდენად ვენეციური მხედრონის უფროსად, რამდენადაც იმ თურქების ხელმძღვანელად, რომლებიც კვიპროსისა-

¹ უ. ჩხეიძე. მოგონებანი და წერილები. გამომც. „ხელოვნება“, 1956. გვ. 69—70.

² С. Образцов, Театр китайского народа, изд. «Искусство», 1957. стр. 208.

კენ მოცურავენ და რომელთა გამოჩენამაც გამოიწვია ოტელოს აქ მოვლინება¹.

სპექტაკლის მოქმედ პირთა კოსტიუმები მარტო ერთმანეთთან კი არა, იმ მთლიან სცენურ გარემოსთანაც კავშირში, რომელსაც ჩვეულებრივ დეკორაციას ვუწოდებთ. მით უფრო, რომ ორივე — დეკორაციაც და კოსტიუმებიც (გარდა იშვიათი გამონაკლისისა) ერთ მხატვარს ეკუთვნის სოლმე. ამიტომ ბუნებრივია, რომ მოქმედ პირთა გარეგნობა არა მარტო კავშირშია დეკორაციასთან და პირიქით, არამედ ისინი ერთმანეთს აპირობებენ, შერწყმულნი არიან ორგანულად.

სათეატრო ლიტერატურაში მრავალი ამგვარი ნიმუშის აღწერას ვხვდებით. გაეცხენებთ ზოგიერთს.

პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრი. ლერმონტოვის „მასკარადი“. დადგმა მეიერჰოლდისა. მხატვარი ა. გოლოვინი. მესამე მოქმედების მერვე სურათი — მეჯღისი.

„...სცენაზე მალაქიტის სვეტებიანი მარმარილოს დიდი დარბაზია. სცენა მთლიანადაა გაკაშკაშებული.

დარბაზი თავის არქიტექტურით საიმპერატორო თეატრის მაყურებელთა დარბაზის არქიტექტურას ერწყმის. აქაც ყველა ნათურა ანთია. ასე გადაიქცა სცენა და დარბაზი ერთ მთლიანობად — დარბაზი სცენის გაგრძელებაა. სვეტებს შორის ბრინჯაოს დიდი ჭალები ჰკიდია, ამ ჭალებში უთვალავი სანთელი ანთია. კედლებს კოხტა ბრა ამშვენებს, სცენის ორივე მხარეს, სვეტებს მიღმა, სიღრმეში, ტკბილეულითა და ხილით სავსე ვერცხლის ლარნაკებით ნახევარბუფეტები დგას. აქვეა გამაგრებული სასმელები. მაყურებელთან ახლო, მის დონეზე დგას ყვითელი სარკისებრი ხის როიალი. მისგან ოდნავ მოშორებით, სცენის შუაგულში, ნახევარწრედ განლაგებული თეთრი ხის სკამები, რომლებსაც ფერადი ნახატი და მშვენიერი, ოქროსფერი აბრეშუმი აქვს გადაკრული. სვეტებთან — სავარძლები. ფარდის ახდისას სცენაზე სრულდება პოლონეზი.

¹ А. Кугель, Театральные портреты, изд. «Искусство», Л., 1967, стр. 302.

პორტალის გვერდით კარიდან, მაყურებლისგან მარცხნივ, ორკესტრის თანხლებით, კოსტა წყვილებად მოედინება მოცეკვავეთა გრძელი რიგი. ისინი დიდ წრეს მოხაზავდნენ და ფერწერულ ჯგუფებად განლაგდებოდნენ სცენაზე. მანდილოსანთა მდიდრული სამოსი, სამხედროთა მოელვარე მუნდირებსა და მოქალაქეთა ფრაკებს ენაცვლებოდა. აქ არიან მინისტრები, უცხო ქვეყნების ელჩები, გენერლები და აღმირალები ლენტეხითა და ვარსკვლავებით, წარჩინების ათასნაირი ნიშნებით მკერდდამწვენებულნი. მათ გვერდით ელვებანტური ახალგაზრდობა, ჭაბუკი კადეტები და გიმნაზისტები¹.

მოსკოვის კამურული თეატრი. ს. ტრედუელის „მაშინალი“. დადგმა ა. ტაიროვისა. მხატვარი ვ. რინდინი.

„...ამ წუთიდან ელენ ჯონსი აღარ იბრძვის სიცოცხლისათვის — მას უკვე აღარ სჭირდება სიცოცხლე. ელენ ჯონსს ასაშართლებენ როგორც ქმრის მკვლელს, თუნცა ქმარმა დიდი ხანია იგი სულიერად დასცა. საყვარელმაც მოსპო. ამერიკის მთელი სოციალური მექანიზმი მონაწილეობდა მის განადგურებაში. მექანიზმი, რომელმაც არაერთხელ აღმართა ხელი ამ სუსტსა და საცოდავ ქალზე...“

სცენა კანტორაში, საიდანაც ყველაფერი იწყება, დადგმული იყო მეტყველი უბრალოებით. ამ უბრალოებაში ნათლად ჩანდა ქმედება, რომელიც გამოხატავდა ამ დრამატული ნაწარმოების დუდააზრს.

კლერკებს მხოლოდ ყილეტები ეცვათ, თეთრი პერანგის სახელო ყველას შეხსნილი ჰქონდა. კანტორაში მომუშავე ქალიშვილებს კი თეთრი ზედაკაბები ეცვათ. მათ ზურგს უკან, ცალკე საკიდრებზე, მამაკაცთა და ქალთა პიჯაკები და ქუდეები ეკიდა. ასე რომ, ყველა აქ მყოფს ზურგს უკან საკუთარი ორეული ჰყავდა. მაგრამ რადგან საკიდრებზე საზეიმო, გამოსასვლელი ტანსაცმელი ეკიდა, ამიტომ პიჯაკები და ქუდეები შეიძლებოდა მიგვეჩინა პირველსა და უმთავრესად, თვით ქალიშვილები და კლერკები. კი — იმავე ადამიანების მეორე, ნაკლებმნიშვნელოვან ეგზემპლარად.

¹ Ю. Ю р ъ е в, Записки, изд. «Искусство», 1963, т. II, стр. 220—221.

ამ სცენაში ადამიანები დანაწევრებულნი იყვნენ. საკიდრებზე ჩამოკიდებული პერსონაჟები იმეორებდნენ მაგიდასთან მსხდომ პერსონაჟებს, რომლებიც ვითომ ცოცხლები იყვნენ.

მაგიდასთან მსხდომთ ბორბლების მსგავსი სამუშაო სათვალე ეკეთათ. ამ სათვალის წყალობით ადამიანი კარგავდა ინდივიდუალურ სახეს....¹

გაგიხსენოთ ჩვენი დროის ქართული სასცენო ხელოვნება.

რუსთაველის თეატრი. გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“... დადგმა თ. ჩხეიძისა, მხატვარი მ. ჭავჭავაძე.

აქ ყველას შავი კაბა აცვია. ისე ვიწრო და ისე გრძელი, ძნელია დაიჯერო, რომ მისი გახდა შეიძლება. მაშასადამე, დროებით მაინც განთავისუფლება. მძიმე ქსოვილის ამ შავ კაბებში მომწვედელი სუთი ქალიშვილი დადის სცენაზე — ბერნარდას სუთი შვილი, სიცოცხლისთვის, სიხარულისა და სიამისთვის დაბადებული სუთი ახალგაზრდა. სპექტაკლში ისინი ლამაზები არიან სასითაც, სხეულითაც. შავი კაბის „ციხეში“ მომწვედელი ლამაზი სხეული უფრო მეტად ამძაფრებს სიცოცხლის პატიმრობის უსამართლობას. მით უფრო, რომ ეს მოძრავი, სიცოცხლით სავსე „შავი ციხეები“ ერთი მთლიანი, მოყვითალო, დიდი ციხის კედლებში არიან გამოკეტილნი. ეს ციხეა — ბერნარდა ალბას სახლი. მისი კედლების უცვლელ, მოყვითალო ფონზე ათასნაირ მშფოთვარე სურათებად იხატებიან შავი ფერის მოძრავი „ციხეები“, რომლებშიც ისუთება, ისრჩობა სიცოცხლე და ახალგაზრდობა. ეს განსაკუთრებით აშკარაა იმის გამო, რომ კოსტიუმის შავი „ციხე“ დეკორაციის მოყვითალო, ღია ფონზე იხატება.

ასე უსიტყვოდ, უხმოდ, დეკორაციისა და კოსტიუმების თავისებური შეხამებით ესადაგება მხატვარი მ. ჭავჭავაძე ლორკას პიესის სცენურ ამოხსნას რუსთაველის თეატრში.

როგორც ვხედავთ, კოსტიუმს სახიერი ფუნქცია აქვს. ის მხატვრული ნაწარმოების — სცენური სახისა და სპექტაკლის ნაწილია, მაშასადამე, ესთეტიკური ეფექტიც უნდა ჰქონდეს.

რასაკვირველია, იყო დრო, როდესაც კოსტიუმს ასეთი დანიშ-

¹ Н. Берковский, Литература и театр, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 382.

ნულემა არ გააჩნდა. იმიტომ, რომ თეატრში ჯერ არ იყო დამკვიდრებული მხატვარი — ხელოვანი და სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის პრინციპი. ჩვენი საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში კოსტიუმებს ჭირაობდნენ, უმთავრესად თეატრის თერპისაგან, რომელსაც გარკვეული პიესებისათვის კოსტიუმების სრული კომპლექტი ჰქონდა¹.

ისეც ყოფილა, რომ სპექტაკლისთვის საჭირო ტანსაცმელი მაყურებლისთვის გაუძვრიათ. ნიკო გოცირიძე გვიამბობს:

„...1901 წ. ქართულ თეატრში ნ. აზიანის „ფული თუ ხარისხის“ მესამე მოქმედების წინ მორიგე შიო დედაბრძევილი (არაგვის-პირელი), დრამატული საზოგადოების წევრები: სოფრომ მგალობლიშვილი, ნიკო ქართველიშვილი და სხვანი თავს დამადგნენ, ჩქარა — ჩქარას ძახილით და მკლავში ხელის ჩავლებით, საჩქაროდ, კულისებისაკენ წამიყვანეს. იმ წამსვე გულში გავიფიქრე, ალბათ ჩოხა და ახალუხი უნდა მთხოვონ მოქმედ პირ ლაბაძისთვის და დავიწყე დუგმების გახსნა (მე მაშინ ჩოხით დავდიოდი), მაგრამ გამოირკვა, რომ ე. აბაშიძის მაგიერ მე უნდა მეთამაშა არტემ შარბათოვის როლი (ვასო აბაშიძე უცებ ავად გამხდარიყო)“².

რა გასაკვირია ეს სტრიქონები ქართველი მსახიობისაგან, როდესაც მოსკოვის საიმპერატორო მცირე თეატრის მსახიობი, სახელგანთქმული ერმოლოვა 1890 წელს წერდა ს. ჩერნევსკის:

„...მოიღეთ მოწყალეობა და მიეცით განცხადება კანტორაში. მე მჭირდება ახალი კოსტიუმი „ზამთრის ზღაპრის“ ბოლო მოქმედებისათვის. თეთრი ქიშმირის რობა და მოოქროვილი თეთრი მოსასხამი. ჯერ კიდევ გაზაფხულზე მელაპარაკა პავლე მიხეილის ძე, რომ მე ასეთ კოსტიუმში უნდა ვითამაშო. უკანასკნელად ეს როლი ვითამაშე ძველსა და ჭუჭყიან კოსტიუმში სპექტაკლ „გადვიძებული რომიდან““³.

1 ნ. გვარამაძე, თეატრალური მემუარები, სახელგამი, 1949, გვ. 142;

ტ. აბაშიძე, მოგონებანი, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1954, გვ. 106—

108.

2 ნ. გოცირიძე, მოგონებანი, გამომც. „ხელოვნება“, 1949, გვ. 97.

3 М. Ермолова, Письма, воспоминания современников, изд. «Искусство», М., 1955, стр. 68.

სცენის ხელოვანები ილტვოდნენ მხატვრულად ღირებული კოსტიუმისაკენ. ამას ადასტურებს მრავალი დოკუმენტი (ა. ოსტროვსკის დღიურები, მისი მიწერ-მოწერა პ. სადოვსკისთან და სხვა ამგვარი). ცნობები იმის შესახებ, რომ მსახიობებს ცალკე თანხა ეძლეოდათ კოსტიუმებისათვის; მოწვეულებს ზოგჯერ ავანსი ეძლეოდათ კოსტიუმების შესაძენად. რამდენ მსახიობს დაუჩივლია, გამაჩანაგა საკუთარ კოსტიუმებზე ზრუნვამ ყოველ ახალ როლთან დაკავშირებითო. თვით სავინაც კი ჩიოდა;

„...გმირებს ვთამაშობდი. წელიწადში 7.000 მანეთამდე კოსტიუმებზე მეხარჯებოდა. ჯამაგირი კი სულ 12.000 შეადგენდა. გასტროლები რომ არა, არსებობა შეუძლებელი იქნებოდა“¹.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისიდან ქართულ თეატრშიც იწყება სერიოზული ზრუნვა სპექტაკლის გაფორმებასა და მოქმედი პირის კოსტიუმებზე. გახშირდა შემთხვევები, როდესაც მხატვარს საგანგებო დეკორაციას უკვეთავენ წარმოდგენისათვის. ამა თუ იმ როლისათვის საგანგებო ტანსაცმელი იკერება. ფულს იხდის გამგეობა. ზოგჯერ პიესის ავტორი. შემდეგ მცირე ან სამხატვრო თეატრების დასურათებული დადგმის მიხედვითაც დაიწყეს სპექტაკლების გაფორმება. კოსტიუმის შეკერვა სამხატვრო თეატრის სპეციალურ სამკერვალოშიც შეიძლებოდა. ტასო აბაშიძემ იქ შეუკვეთა კოსტიუმი თავისი კლეოპატრასათვის ბ. შოუს პიესაში „კეისარი და კლეოპატრა“. დეკორაციის ესკიზებიც მოსკოვიდან ჩამოიტანეს. ამ ესკიზების მიხედვით მხატვარ ნოვაკის ხელმძღვანელობით შესრულდა დეკორაციები და, რაც განსაკუთრებით იშვიათი იყო, შეიკერა ტანისამოსი და ფეხსაცმელი².

დასაწყისში ყურადღება კოსტიუმის სიმართლისა და შესრულების ხარისხს არ სცილდება. ეს ის საფეხურია, რომელმაც ესთეტიკური, მხატვრული ფუნქციის აუცილებლობა უნდა აღმოაცენოს. არაა შემთხვევითი, რომ ეს სწორედ სამხატვრო თეატრში მოხდა. 1903 წელს „იულიუს კეისარი“ გენერალური რეპეტიციის შემდეგ ო. კნიპერი სწერდა ჩეხოვს იმ შთაბეჭდილების შესახებ, რომელიც მოახდინა მასზე სენატის და ფორუმის სცენებმა:

¹ И. Шнейдерман, М. Г. Савина, изд. «Искусство», 1956, стр. 331.

² ტ. აბაშიძე, მოგონებანი, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1954, გვ. 124.

„...სენატი სულ მთლად თეთრია, ყველგან მარმარილო, სენატორთა თეთრი ტოგები და მათ შორის შთამბეჭდავი ფიგურა კეისრისა წითელ ტოგაში... ვნეტარებდი სილამაზისა და ესთეტიკური გრძნობებისაგან“¹.

ამ სპექტაკლის ერთ ეპიზოდს ისტორიკოსიც აღწერს. ამ აღწერაში ეპიზოდისგან მიღებული შთაბეჭდილების ერთ-ერთ მიზეზად ფერია მიჩნეული:

„...გამომწყვდეული ნადირის მსგავსად აწყდებოდა აქეთ-იქით კეისარი — კაჩალოვი შეთქმულთა წრეში, რომელიც სულ უფრო ვიწროვდებოდა. საითკენაც მიბრუნდა — მისკენ მიმართული მახვილი დახვდა. ყრუ, ღრინოვანი ხმით წარმოთქვა ცნობილი ფრაზა: „შენცა, ბრუტოს!“ უკანასკნელი ძალით ტოგა თავზე წაიფარა და დაეცა პომპეოსის უზარმაზარი ქანდაკების ფერხთით. ქანდაკების თეთრ ფონზე კეისარი თავისი საზეიმო ტანსაცმლის ძოწისფერ ლაქად გამოირჩეოდა“². იქვე ვკითხულობთ:

„...რთული, მრავალფეროვანი კოსტიუმები, ძირითადად, დაყოფილი იყო ოთხ ჯგუფად: ძოწისფერი და ოქრო კეისრისა და მისი ახლობლების ტანისამოსზე — ცენტრალური კოლორიტული ლაქა იყო. ამ ლაქას მაყურებელში უნდა გამოეწვია ასოციატია უსაზღვრო ფუფუნებისა, რომელიც დამახასიათებელი გახდა საიმპერატორო რომისათვის. ის კონტრასტული უნდა ყოფილიყო ბრუტოსის, კასიუსისა და სხვა შეთქმულთა მკაცრ, კლასიკურად თეთრ ტოგებთან — ისინი ხომ რომის თავისუფლების უკანასკნელი დამცველები არიან. მრავალფეროვანი, ჭრელი ბრბო და რომაელი მეომრები მძიმე, რკინის საჭურველებსა და ჯავშნებში, შეადგენდნენ დანარჩენ ორ ჯგუფს“³ (ხაზი ჩვენი. — ნ. უ.).

როდესაც მეიერჰოლდი საოპერო თეატრში ვერდის „რიგოლეტოს“ დგამდა, დაიწუნა ჯილდას მუქი ალუბლისფერი ხავერდის მოსასხამი. იმიტომ, რომ ჭრელი ნოხის ფონზე და მამის ფერადოვანი სამოსელის გვერდით, ეს ფერი იკარგებოდა, განსაკუთრებით იატაკზე, სადაც მაყურებელს მუდამ უჭირს რამის გარ-

¹ Ю л и й Ц е з а р ь, «Режиссерский план», изд. «Искусство», М., 1964. стр. 116.

² იქვე, გვ. 126.

³ იქვე, გვ. 71 — 72.

ჩევა. ამიტომაც არ უყვარდა თურმე მიზანსცენა იატაკზე. მოუ-
თხოვია ნეიტრალური ფონი, რომ კარგად გამოკვეთილიყო ჯილ-
დას სამოსელი, მაშასადამე, პერსონაჟიც¹.

სცენური სახის ფერწერული სახიერება იმდენად მნიშვნელო-
ვანი იყო. სტანისლავსკისათვის, რომ გამოჩენილ იტალიელ მსა-
ხიობ ერნესტო როსის სწორედ ამას უწუნებდა:

„...მისი როლების ფერწერული მხარე თითქმის ყოველთვის
სუსტი იყო. ის არ აქცევდა მას სათანადო ყურადღებას. ბანალუ-
რი საოპერო კოსტიუმები, ცუდად დაკრული წვერი, ნაკლებსაინ-
ტერესო გრიმი“².

შემდგომი საფეხურია გმირის აზრობრივ-სახიერი გარეგნობის
ძიება. ამგვარი ძიება მსოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც
იცი რას ეძებ, როდესაც მხატვრული სახის არსი ამოხსნილია.
როდესაც შეგიძლია განსაზღვრო რაწაირი ტანისამოსია ყველაზე
ბუნებრივი შენი გმირისათვის, რატომ აცვია მას სწორედ ასე და
არა სხვანაირად. ლეონიდოვი სწერდა მხატვარ გოლოვინს:

„...ჩემი კოსტიუმი მომწონს, მაგრამ ნება მომეცით უფრო მე-
ტად გაეაძლიერო ფერი, რადგან იგი ოდნავ უხალისოა. არ იგრ-
ძნობა რომ ეს კოსტიუმები ოტელოს შეკვეთილია — ადამიანისა,
რომელსაც გემოვნება აღმოსავლური აქვს“³.

ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესო იყო ვერიკო ანჯაჟა-
რიძის ბებია ეუხენას (ა. კასონას „ხეები ზეზეურად კვდებიან“)
კოსტიუმი (მხატვარი ირ. შტენბერგი).

ამ ესპანელ ქალს ზორბლისფერი სახის კანი, სხივიანი თვალე-
ბი და მომხიბვლელი ღიმილი აქვს. იგი კეთილშობილი გვარისაა
და ცხოვრობს თავის საკუთარ, დიდსა და ლამაზ, ძველებურ
სახლში. სიძველე მან ყველაფერში შემოინახა. მას არ შეუძლია
იცხოვროს თანამედროვე არქიტექტურულ ნაგებობაში. თანამე-
დროვე ავეჯისა და ნივთების გარემოცვაში. მისი სამოსიც არაა
დროის შესაფერისი. მართალია, ვერიკო ანჯაჟარიძისათვის, ზო-

¹ Встречи с Мейерхольдом, ВТО, 1967, стр. 599.

² К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, «Академия», 1931, стр. 99.

³ Л. Леонидов, Воспоминания, статьи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 190.

გორც ყოველთვის, ტანსაცმელს არ ჰქონდა გადამწყვეტი მნიშვნელობა. მაგრამ მოსასხამი, არშიის თავსამკაული და ხელჯოხი მაინც მოითხოვდა. ეს სამი საგანი მისთვის გადამწყვეტი იყო ბეზის გარეგნობის სრულყოფისათვის. მათი აუცილებლობა შინაგანი მოთხოვნილებით იყო განპირობებული: როგორც არ უნდა თბილადეს, დამატებითი სითბო მაინც ეამება მოხუცს, არც ჯოხის წაშვებლბაა ზედმეტი. რაც შეეხება თავსამკაულს — ეს იყო სარკი, გაღებული ადრინდელი სიკეკლუცისათვის... ასე გადაიქცა კოსტიუმი გმირის ასაკობრივი და ფსიქოლოგიური დახასიათების საშუალებად.

სწორად მიგნებული, სახიერად მეტყველი კოსტიუმი კი არა, მისი ესკიზიც კი შეიძლება დაეხმაროს მსახიობს, რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანზე მიანიშნოს. მით უფრო მზა კოსტიუმმა, რომელიც მუდამ კონკრეტული მსახიობისათვის იკერება, მისი გარეგნობისა და მონაცემების გათვალისწინებით. აკი უთქვამს ჟერარ ფილიპს, როდესაც პირველად ჩაუცვამს ფაბრიციოს კოსტიუმი (სტენდალის „პარმის სავანე“, მხატვარი ანენკოვი), ამ მოსასხამში ისე ვგრძნობ თავს, თითქოს ფრთები გამომესხა... რა საოცრებაა! ფრთები, რომლებიც არასოდეს დამინახავს სცენარშიო¹.

თქმა არ უნდა, მომავალი სცენური გმირის გარეგნობის მიგნება და დაზუსტება ამადლევებელია და მნიშვნელოვანი მსახიობისათვის. მით უფრო, თუ მხატვრის მიერ გმირის სამოსელი გაზრებულია როგორც მისი სცენური ცხოვრების თავისებური თანმხლები. ზოგი მხატვარი ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა. ს. ზაქარიაძის სიტყვით ასეთია ელენე ახვლედიანი:

„...ელენე ახვლედიანი თეატრში მსახიობისათვის მოდის, მისი მონაცემებიდან გამომდინარე ქარგავს თავის ნაწარმოებს. ამიტომ მუდამ კარგად ვგრძნობ თავს მის წარმოდგენაში და მიყვარს მასთან მუშაობა“.

„...რუი ბლაზში“ ოთხი სამოსელი მქონდა გმირის ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებათა შესაბამისად. თავდაპირველად ჩემი გმირი შეუმჩნეველი ადამიანი უნდა ყოფილიყო, უმნიშვნელო. ამის ხაზ-

¹ Жерар Филипп, изд. «Искусство», Л.-М., 1962, стр. 87.

გასასმელად მხატვარმა შეუსაბამო ზომებით გამოჭრილი სამოსელით შემოსა. ამით ფორმა დამიკარგა. ჩემი გმირი, მართლაც, არ იყო საინტერესო, არც იპყრობდა ყურადღებას. დანარჩენი სამი კოსტიუმი — რუი ბლაზის დიდებულებას, მისი ვაჟაცობისა და კეთილშობილების გამომწვეურებას ემსახურებოდა. ასე იყო ეს-კიზზე. ასე იყო ჩემზედაც. იმიტომ, რომ სსვებისაგან განსხვავებით, ელენე ახელედიანი არა მარტო სატაეს კოსტიუმს, არა მარტო ესწრება მის შესრულებას ან მოზომვას, არამედ თვითონ, საკუთარი ხელით ჩამოგასხამს ხოლმე სხეულზე“¹.

ა. ტაიროვის მიერ კამერულ თეატრში დადგმულ ფლობერის „მადამ ბოვარიში“ ემას როლს ალისა კოონენი ასრულებდა. კრიტიკოსის აზრით, ამ სპექტაკლში ემას კოსტიუმები (მხატვრები ე. კოვალენკო და ვ. კრივოშინა), გმირის ცხოვრების განვითარების ხაზის გარდა, ამ ხაზის გარემოსთან მიმართებასაც მიაწინებდა — ემას ცხოვრება გარემოს საწინააღმდეგო იყო, მასთან შეპირისპირებული შინაგანადაც და გარეგნულადაც:

.....დაღრეცილი, აშკარად ან ფარულად მახინჯი ადამიანებით გარშემორტყმული კოონენი-ბოვარი, ერთადერთი იყო მათ შორის ამაღლებულად მშვენიერი.

ამ სპექტაკლის თითქმის ყველა ეპიზოდში ალისა კოონენი ახლებურად ჩაცმული გამოდიოდა. თითქოს ემას როლი მხოლოდ იმაში მდგომარეობდა, რომ ჩაცმულობათა ნიაღვარი შექმნილიყო. ეს ტანსაცმელი თვალს ჭრიდა მაყურებელს. უაღრესად ზღუფოთებული ემა ბოვარი ხან ერთ ტანსაცმელს აწყდებოდა, ხან მეორეს. ეს იყო უცნაური შეუჩერებელი ძიება ტანსაცმლისა. იქნებ მოინახოს ისეთი კაბა, ისეთი ფერის და ისეთ თარგზე გამოჭრილი, რომ გმირ ქალს საკუთარი თავის პონაში მოეხმაროს...

ალისა კოონენის — ტრაგედიის გმირის ფიგურა, გაგრძელებულად, ზეატყორცნილად გეწვენებოდათ და მოგაგონებდათ გოტიკური ტაძრის კომპოზიციის ფიგურას. მშვენიერი, ძალზე გრძელი ხელები, თითქოს იშორებდნენ საგნებს, რომლებიც მას მეტისმეტად უახლოვდებოდნენ. ეს ხელები ემასა და მისთვის აუტანელ

¹ ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. ელენე ახელედიანი თეატრში, გამომც. „მერანი“, თბ., 1968, გვ. 21.

გარემოს შორის საჭირო დისტანციას წარმოშობდნენ. ამნაირად, მსახიობის გარშემო აღმოცენდებოდა ფიზიკური და ზნეობრივი მიუწვდომლობის სარტყელი¹.

იქ, სადაც სპექტაკლს ნამდვილი თეატრალური მხატვარი აფორმებს, პერსონაჟთა შემოსილობას გარკვეული პრინციპი უდევს საფუძვლად, გარკვეული აზრობრივ-სახიერო მიზანდასახულება — რას უნდა მოეხმაროს იგი. გავიხსენოთ „ურთელ აკოსტას“ კოსტიუმები (მხატვარი პ. ოცხელი), მათი ნეიტრალური, თავისებურად აბსტრაქტული თარგი, ამ თარგის საერთო პრინციპი: ერთი ნახევარი სამოსელისა ჩვეულებრივი ქსოვილისაგან, მეორე ნახევარი — დაბამბულ-დალიანდაგებული იმავე ქსოვილისაგან. ფერები — მხოლოდ თეთრ-შავის, ნაცრისფერისა და ყვითლის კომბინაცია. გავიხსენოთ მარჯანიშვილის მიზანსცენები — სკულპტურული ჯგუფები, წინ გაწვდილი ხელებით და ძირს დაშეებული უჩვეულო სახელოებით, რომლებიც აქ მუდარას გამოხატავენ. გავიხსენოთ, როგორ შესძახა ივლითმა: „რაბინო, სტყუი“, როგორ გადაეწო სცენას მსგავსად დიდი თეთრი ფრინველისა და როგორ განაპირობა ეს ასოციაცია მისი თეთრი სამოსელის ფართოდ გაშლილმა გრძელმა სახელოებმა. მარჯანიშვილმა დადგა სპექტაკლი — სკულპტურა, პ. ოცხელის გაფორმებაც და კოსტიუმებიც ამ უჩვეულო მხატვრულ ამოცანას ემსახურებოდა.

რომ სამოსელი ადამიანის პლასტიკას განაპირობებს, ეს ყველამ იცის ცხოვრებიდან. მსახიობის მდგომარეობა ამ მხრივ განსაკუთრებულია — მის წინაშე უამრავი განსხვავებული ამოცანა წამოიჭრება, გააჩნია პიესას, მასში ასახული ადამიანების ეროვნებას, საზოგადოებრივ მდგომარეობას, ეპოქას და ა. შ. საერთო და უდავო ერთია — ყველა სამოსელი დაკავშირებულია გარკვეულ პლასტიკასთან, მოითხოვს მას და განაპირობებს კიდევც. როდის წერდა ილია ჭავჭავაძე:

„...ჯერ ერთი ისა, რომ ისე შესაფერად მორთული იყო, რომ პირველს დანახვაზედვე ჰგრძნობდით, რომ ამრიგად უბრალოდ, სადად, მაგრამ ფაქიზად ტანჩაცმული კაცი უსათუოდ შინაგანის ღირსებით უნდა იყოს მდიდარიო. ასეთიც არის სწორედ სვიმონ

¹ Н. Берковский, Литература и театр, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 363

ლიონიძე „სამშობლოში“. მერე ყოველივე მიხრა-მოხრა ბ-ნ გამყრელიძესი, ყოველივე მოძრაობა, სელის თუ სახის ასე თუ ისე ხმარება — ისე შეესაბამებოდა ძველს, დარბაისელს ქართველს და ამასთან დიდგულოვანს კაცს, როგორც სვიმონ ლიონიძეა. რომ სწორედ აკვირვებდა მაყურებელს“¹ (საზი ჩვენია. — ნ. უ.

თუ კოსტიუმი იმგვარი მნიშვნელობისაა, როგორც ზენოთ იყო ლაპარაკი, შემთხვევითობას აღარ შეიძლება ჰქონდეს ადგილი. ყველა კოსტიუმი, სულ ერთია, მთავარი გმირი იქნება ეს, თუ მასობრივი სცენის მონაწილე, მოფიქრებულია მხატვრის, რეჟისორის, მსახიობის მიერ. მასზე მსჯელობენ, კამათობენ. რეჟისორისა და მხატვრის საუბრები სპექტაკლის გაფორმებისა და კოსტიუმების შესახებ არაა ფიქსირებული. მაგრამ ზოგჯერ, როდესაც ისინი მოკლებული არიან შეხვედრისა და საუბრის შესაძლებლობას, სწერენ ხოლმე ერთმანეთს. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ხელთაა მეტად საინტერესო და მრავლისმთქმელი დოკუმენტები. მაგალითად, რეჟისორ ა. დიკისა და მხატვარ ბ. კუსტოდის ვრცელი მიწერა-მოწერა ნ. ლესკოვის „რწყილის“ მხატვრულ გაფორმებასა და კოსტიუმებთან დაკავშირებით. ეს წარმოდგენა დაიდვა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში 1925 წელს.

ბ. კუსტოდის — ა. დიკის, დეკემბერი, 1924 წ. ლენინგრადი.

„...ახლა კოსტიუმების შესახებ: ქსოვილი სულ უბრალოა საჭირო. სადაც წითელი მაქვს მითითებული — ჩვეულებრივი ყუმაჩია. გამონაკლისია დედოფალ ანფისას კოსტიუმი № 26, რომელიც ეფიქრობ, უნდა შეიკეროს ან ღია ცისფერი ხავერდისაგან (ველვეტი), ან, უფრო უკეთესი იქნება, აბრეშუმისაგან (ატლასი), საერთოდ რომელიმე პრიალა ნაჭრისაგან...

№ 1 მეფე: პერანგის სახელოებზე და ქობაზე ოქროს ვორი. ეპოლეტები ბუტაფორიული... წითელი და თეთრ ზოლებიანი მანტია...

გვირგვინი ძალიან დიდი, ყურებიანი (არა მისი სხეულის შესატყვისი). მანტიის სარჩული — ლურჯი. ჩექმები ძალიან ფართო...

ა. დიკი — ბ. კუსტოდის. მოსკოვი. 1925 წლის 5 იანვრამდე.

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. III, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომც. თბ., 1953, გვ. 195.

„...თქვენ მეორე ვარიანტში ნაკლებ იგრძნობა ინგლისი. პირველ ვარიანტში პერსონაჟები მეტისმეტად ტანმომცროსი და კლოუნისებრნი არიან. იქნებ ცოტა კიდევ ეძებოთ! ეს როლები მეტისმეტად მნიშვნელოვანია — მთელი მეორე მოქმედება მათ მიჰყავთ. დასანანი იქნება, თუ კოსტიუმები ძალზე ეფექტური არ გამოვა. ცილინდრი კარგია, ცხვირსახოცებიც, საათებიც, ყილეტებიც. იქნებ სერთუკები? სერთუკების შიგნით ამოქარგული პერანგები და ასეთივე სახის ხელსახვევები? იქნებ პირველ ვარიანტში გარკვეული ცვლილებები შევიტანოთ. ეცადეთ კიდევ რამე მოძებნოთ, გთხოვთ...“¹ და ასე ყველა კოსტიუმის, ყველა მისი დეტალის შესახებ.

როდესაც კოსტიუმი შეიკერება, მსახიობი ჩაიცვამს მას და ატარებს სცენაზე. დანარჩენები — მხატვარი, რეჟისორი, მკერავი და ა. შ., განსხვავებით მსახიობისაგან, მაყურებელთა დარბაზიდან შეხედავენ მას და შეამოწმებენ შთაბეჭდილებას, რომელსაც ახდენს იგი. მსახიობი ამას ვერ გააკეთებს, ასე რომ, ამ შემთხვევაშიც შრომა კოლექტიურია.

ზოგჯერ სპექტაკლისათვის უამრავი კოსტიუმი დასადგენი და შესასრულებელი — მამაკაცთა და ქალთა ტანისამოსი, მოსახლამი, ყელსახვევი, თავსამკაულები, სახმარი ნივთები და ა. შ. შესაძლოა, საჭირო გახდეს საგანგებო კონსულტანტების მოწვევა, რომლებმაც უნდა შეასწავლონ მსახიობებს მათთვის უჩვეულო სამოსელის ტარების წესი, აგრეთვე ისეთი, ერთი შეხედვით, წვრილმანები, როგორც სალამი, თავსამკაულის, მოსახლამის, გრძელი კაბის, ლორწეცის, მარაოს და სხვა ამგვარის მოხმარება.

ყველაფერი, რასაც იხილავს მაყურებელი სცენაზე, წინასწარ უნდა გაისინჯოს, შემოწმდეს. ასე დაიბადა რეპეტიციის ის სახეობა, რომელსაც საკოსტიუმე რეპეტიციას უწოდებენ: მსახიობები კოსტიუმსა და გრიმში გამოდიან სცენაზე, ხოლო რეჟისორი, მხატვარი, გრიმორი, მკერავი და სხვანი დარბაზიდან ამოწმებენ მას. კ. პატარიძე ასე აგვიწერს მარჯანიშვილის საკოსტიუმე რეპეტიციას:

„...დეკორაციების გასინჯვის შემდეგ ინიშნებოდა გრიმისა

¹ А. Дик и, Статьи, переписка, воспоминания, ВТО, 1967, стр. 327, 331.

და კოსტიუმის გასინჯვა. ამ მიზნით მარჯანიშვილი სცენაზე სპეციალურ შემადლებას დგამდა, ანათებდა მას ყოველი მხრიდან პროექტორებით. ამ შემადლებასზე დააყენებდა მსახიობს. ჯერ გრიმსა და კოსტიუმს ახლოდან შეამოწმებდა. შემდეგ პარტერში ჩავიდოდა და იქიდან. შემდეგ ისევ ამოდიოდა სცენაზე და შეპქონდა შესწორებები, აძლევდა მითითებებს. ასე ამოწმებდა ხან ერთ მსახიობს, ხან ერთდროულად ორსა და სამს. ისეც მომხდარა, რომ ითხოვდა რომელიმე სცენის გათამაშებას, რომ დარწმუნებულიყო, რამდენად ორგანულად იყო დაკავშირებული გრიმი და კოსტიუმი მოქმედ პირთან. ამგვარი შემოწმების გარეშე არ დარჩებოდა არც ერთი მსახიობი, მასობრივი სცენის არც ერთი მონაწილე¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

სტანისლავსკის ასეთ რეპეტიციას მ. კნებელიც აღწერს:

....მე მინახავს არა მარტო ის, თუ როგორ მუშაობდა სტანისლავსკი მსახიობებთან, არამედ ისიც, თუ როგორ ანათებდა იგი სცენას, როგორ ამოწმებდა კოსტიუმებისათვის შერჩეული ქსოვილების ხარისხს, როგორ ადგებოდა ხოლმე რეჟისორის ადგილიდან, გადაჭრიდა მთელ დარბაზს, მივიდოდა ნ. ლამანოვასთან და ხელზე ეამბორებოდა, მაღლობას უხდოდა მხატვარ გოლოვინს კოსტიუმების ბრწყინვალე შესრულების გამო. ახალგაზრდებს გვეუბნებოდა, რომ ნადეჟდა პეტრეს ასულ ლამანოვას მიაჩნია, რომ იგი კარგი მკერავია, სინამდვილეში კი ის კოსტიუმის დიდი ხელოვანია, ანატომია მოქანდაკის დონეზე აქვს შესწავლილი და შეუძლია მსახიობის სხეული მხატვრული სახის სხეულს შეუნამოს დიდებულად².

კოსტიუმი მოძრავი ელემენტია, მოძრავია მისი ფერი და მისი ხაზიც. ის მიზანსცენაში ისატება, უახლოვდება და შორდება სხვა კოსტიუმებს, მათ ფერებსა და ხაზებს. ამიტომ ყველამ, ვინც კი რაიმე გზით კოსტიუმთანაა დაკავშირებული, ეს კოსტიუმი მოძრაობაში, დინამიკაში უნდა წარმოიდგინოს. სამოსელი ხელს არ უნდა უშლიდეს მსახიობს სცენაზე. ქაღალდზე დახატული კოსტიუმის ესკიზი ერთია, კონკრეტულ ქსოვილში განხორციელებული,

¹ К. Марджанишвили, Воспоминания, статьи, доклады, изд. «Заря Востока», Тб., 1958, стр. 289—290.

² М. Кнебель, Вся жизнь, ВТО, М., 1967, стр. 249.

მსახიობზე ნაცმული და სცენაზე (დეკორაციასა და განათებაში) ამოძრავებული კოსტიუმი კი სულ სხვაა.

როდესაც კოსტიუმი მზადაა, მსახიობმა უნდა გაითავისოს იგი. კოსტიუმის მორგება, მისი გათავისება ცხოვრებაშიც არაა მუდამ ადვილი. ბავშვობიდან კარგი ტანსაცმლის ტარებას შეჩვეული ადამიანისათვის, არც უფროსობაშია ძნელი ღამაზად შეკერილი, მოდური ტანსაცმლის გათავისება. და პირიქით. ყველა ქალს არ შეუძლია ძვირფასი ბეწვის მოსასხამის სმარება ისე, რომ უცხო სხეულად არ შეიგრძნობდეს მას. როდესაც ვამბობთ, ეს ქალი ან ნამაკაცი ელეგანტურად იცვამს, ეს არ ნიშნავს მხოლოდ ტანსაცმლის ელეგანტურობას, ეს ნიშნავს ამ ელეგანტური ტანსაცმლის ასევე ელეგანტურ ტარებას. ყველამ ვიცით, რომ ცუდმა მტარებელმა კარგად შეკერილ ტანსაცმელს შეიძლება შეხედულე-ბა დაუკარგოს.

მსახიობს ყოველნაირი სამოსელის კარგად ტარება უნდა შეეძლოს. მისი გათავისება. მსახიობის სელოვნება მოითხოვს ამას. მიუხედავად ამისა, მუდამ ასე არ არის. ისეთ დიდ მსახიობსაც კი, როგორიც სახელგანთქმული მოჩალოვი იყო, არ ცოდნია თურმე ფრაკის ტარება¹. იგივეს ამბობენ კომისარჟევსკაიას შესახებ, ოღონდ უკვე სხვა მიზეზით:

„...თანამედროვე ადამიანის უბედური სული — აი, რა გვიზიდავდა ყველაზე მეტად კომისარჟევსკაიაში. მასში არ იყო კლასიკურობის ნატამალი. იგი იბნეოდა, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, როდესაც იცვამდა მარგარიტას ან დეზდემონას კოსტიუმს. ის მთლიანად ჩეენი იყო, დღევანდელი“².

მეტად რთული ყოფილა კოსტიუმის გათავისების საკითხი სამხატვრო თეატრის ცნობილ მსახიობ ლ. ლეონიდოვისთვისაც. საინტერესოდ წერს ამის შესახებ ამავე თეატრის მსახიობი ბ. ლივანოვი:

„...მასსოვს ის წუთი, ლეონიდოვი რომ გამოვიდა სცენაზე და პირველად დაინახა გოლოვინის დიდებული დეკორაცია. მის გვერდით მდგომს, ელექტრონივით გადმოშეღო მისი შიში. გარშემო

¹ А. Кугель, Театральные портреты, изд. «Искусство», Л., 1967, стр. 97.

² იქვე, გვ. 163.

ყველა აღტაცებული იყო დეკორაციით, ლეონიდოვს კი თრგუნავდა მისი სიმდიდრე და ფუფუნება. თვითონ კოსტიუმი ჯერ არ ეცვა. როდესაც მასაც გაუკეთეს გრიმი და ჩააცვეს იმავე გოლოვინის შექმნილი გასაოცრად მშვენიერი კოსტიუმი, მსახიობი კიდევ უფრო მეტად დაიბნა — ამ კოსტიუმზე უამრავი ლამაზი თასმა იყო სამკაულად, ლეონიდოვს კი არც ერთი მათგანი არ სჭირდებოდა თავისი მხატვრული სახისათვის. ...ოტელოს შავმა გრიმმა აღარ გამოაჩინა მსახიობის სკულპტურულად გამოკვეთილი სახის ნაკვთები. ბრწყინვალე სამოსი, თითქოს ბორკავდა მის მოძრაობებს¹.

ის იმდენად მგრძნობიარე ყოფილა კოსტიუმის მიმართ საერთოდ, რომ ფილმ „ალექსანდრე ნეველის“ ნახვის შემდეგ უთქვამს ხელს მიშლის, რომ კოსტიუმების უმრავლესობა საოპერო თეატრის შესატყვისია, ...აშავე დროს, ეს კოსტიუმები ეს წუთია მოიტანეს მკერავისაგან, რომელმაც ისინი თანამედროვე ნემსითა და ძაფით შეკერა².

თუ ბუნებით არ ხარ დაჯილდოებული განსხვავებული სამოსელის მორგებისა და შეთვისების, მის ყალიბებში საკუთარი სხეულის „ჩამოსხმის“ განსაკუთრებული უნარით, მაშინ შრომაა საჭირო. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ესკიზზე დასატული მშვენიერი ტანისამოსი, მშვენივრად შეკერილი. გაფერმკრთალდება მსახიობის სხეულზე. სტანისლავსკი წერს, რომ „იულიუს კეისრის“ ყველა მონაწილე შეისწავლიდა რომაულ სამოსს, მისი ხმარების წესებს, აგრეთვე იარაღის ხმარების წესებს, ყოველივე ამისთვის აუცილებელ პლასტიკას. ამ მიზნით მსახიობებისათვის შეუკერიათ საგანგებო ე. წ. სარეპეტიციო კოსტიუმები. ამ კოსტიუმებში დადიოდნენ ისინი მთელი დღის განმავლობაში თეატრში, რათა მისი ტარების წესებს დაუფლებოდნენ, შეჩვეოდნენ მას. მოძრაობები ანტიკური ქანდაკებებიდან ჰქონდათ აღებული³.

ასე ეუფლებოდნენ და ერეოდნენ ეს მსახიობები არა მარტო

¹ Л. Леонидов, Воспоминания, статьи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 576.

² იქვე, გვ. 413.

³ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, «Академия», Л.-М., 1931, стр. 454.

უძველესი დროის რომაელთა უჩვეულო სამოსელს, არამედ დროით უფრო ახლობელ, მაგრამ მათთვის მაინც უცხო კოსტიუმებსა და ქცევის წესებს. ღილებზე ყელამდე შეკრულ სამხედრო სერთუკს შეჩვევა უნდა, დეზებიან ჩექმებსაც, ხელთათმანის ჩაცმა-გახდის, მისალმება-გამომშვიდობების წესებსაც. რამდენჯერ გასჭირვებია მსახიობს უბრალო სამიჯნურო სცენის ჩატარება იმის გამო, რომ თვითონ ესპანელი გრანდის კოსტიუმში ეცვა, მის მიჯნურ ქალს კი იმავე ქვეყნის დიდებული ქალის ციხე-სიმაგრის მსვავსი სამოსი. სწორედ აქ არიან ხოლმე საჭირო კონსულტანტები, ისინი პრაქტიკულად ესმარებიან მსახიობს. ამგვარ მუშაობაზე ზოგჯერ ძალიან დიდი დრო იხარჯება.

კოსტიუმი, ჩვეულებრივ, პრემიერამდე რამდენიმე ხნით ადრეა ხოლმე მზად. გამოდის, რომ როლის მომზადების მთელ მანძილზე მსახიობს საკუთარი, მისი დროის ჩვეულებრივი კოსტიუმი აცვია. ამ კოსტიუმში იქმნება მისი მომავალი სცენური გმირი. შემდეგ ამ გმირს პრემიერის წინ სულ სხვანაირად შემოსავენ. იბადება გარკვეული სირთულე. ს. თაყაიშვილი გვიამბობს:

„...პიუგოს „რუი ბლაზში“ პერცოგინია დ'ალბუკერკს ვთამაშობდი. მიყვარდა ეს როლი. მგონი გამომივიდა კიდეც... არ ვიცო... ის ვიცო, რომ თუ გამომივიდა, ელენე ახვლედიანის წყალობით. ასე იყო: რეპეტიციებზე თითქოს ყველაფერი თავისი წესით მიმდინარეობდა. რეჟისორიც კმაყოფილი იყო, მაგრამ მე ვგრძნობდი, რომ რაღაც მაკლდა, არ ვიცოდი კი რა. ელენემ რომ ესკიზები მოიტანა, ჩემი გმირის კოსტიუმში ძალიან მომეწონა: მუქი მწვანე ხავერდის სამოსი შავით და ოქროსფერით იყო გაწყობილი. ავი სახე პქონდა ესკიზზე დახატულ პერცოგინიას. აღშფოთებული. ისეთი ცოცხალი იყო, მეგონა, ესკიზიდან ძირს გადმოსვლა შეუძლია-მეთქი. აშკარად მგავდა. ავლელდი. კოსტიუმის ჩაცმა მეჩქარებოდა, მაგრამ ჩავიცეი თუ არა, საშინელი უხერხულობა ვიგრძენი — მძიმე სამოსელმა შემბოჭა, თავისუფლად ველარ ვმოძრაობდი, მიშლიდა. ველარ მოვითმინე და უთხარი ეს ყოველივე ელენეს. ჯერ რეპეტიცია გაიარე და მერე ვილაპარაკოთო, წაიბურტყუნა და გამშორდა. გენერალურ რეპეტიციაზე მივხვდი რაოდენ მართალი იყო იგი — შემბოჭა სამოსით, მაგრამ სწორედ ეს შემბოჭვა იყო საჭირო, რათა იმ დროის ქალისათვის

ჩვეულ ტანსაცმელში მეგრძნო თავი, მხატვარი ეპოქის შესა-
ცდვის მოძრაობებს, მიხრა-მოხრას მკარნახობდა¹.

იქნებ ამიტომ მიაჩნდა გორდონ კრეეს იდეალურ ვითარებად.
თუ პირველსავე რეპეტიციაზე, როდესაც მსახიობი ჯერ როლის
ტექსტით ხელში მუშაობს, მის განკარგულებაში იყოს კოსტიუმიც,
ბუტაფორიაც, ავეჯიც. იმისათვის, რომ თავიდანვე შეეჩვიოს სპექ-
ტაკლში გადასალახავ ყველა სახის წინააღმდეგობას. იგივე აზრ-
ს გამოთქვამს მეიერხოლდი:

.....ყველამ ვიცით, რარიგ მოუწესრიგებელია ჩვენთან კოსტი-
უმების საკითხი — ყველაზე გვიან კოსტიუმი მზადდება. იდეალუ-
რი სპექტაკლისათვის კი პირველსავე რეპეტიციაზე უნდა მქონდეს
ის კოსტიუმი, რომელიც იქნება ჩემი სამოსი წარმოდგენაში, რო-
მელსაც ისევე უნდა შევეჩვიო და შევეთვისო, როგორც პერანგს.
ყოველდღე რომ ვატარებ. რეპეტიციაზე მე შევეჩვიე ერთ კოსტი-
უმს და ახლა მეწყება ბრძოლა სხვა კოსტიუმთან. არ ვიცი როგორ
მოვიხმარო იგი. გადის ათი წარმოდგენა, მანამ შევეჩვევი მას...
იქნებ ბოლოს და ბოლოს მივიდეთ იქამდე, რომ ჩვენს თეატრში
მონტირება წინ უძღოდეს ყველა დანარჩენ სამუშაოს².

არის შემთხვევები, როდესაც სპექტაკლის განმავლობაში მსა-
ხიობს რამდენჯერმე უხდება ტანისამოსის გამოცვლა. ზოგჯერ
ეს აუცილებელია აქტის მსვლელობის დროს, ამიტომ დრო მეტად
მცირეა, წუთები. ასეთ შემთხვევებში განსაკუთრებული მნიშვნე-
ლობა აქვს ჩამცმელს — თანამშრომელს, რომელსაც ევალება მო-
უმზადოს მსახიობს დღევანდელი წარმოდგენისათვის საჭირო ტა-
ნისამოსი, მოეხმაროს შემოსვლაში, გამოცვლაში. ეს არ არის მექა-
ნიკური სამუშაო — ჩამცმელი მსახიობის მეგობარია, მასთან შე-
მოქმედებითად დაახლოებული ადამიანი. ცნობილი საბჭოთა მსა-
ხიობი სოფია გიაცინტოვა ერთ ასეთ ჩამცმელს ასახელებს თავის
წიგნში, ესაა ალექსანდრა ბრისკინა. მსახიობის თქმით ჩამცმე-
ლი ა. ბრისკინა მარტო კარგად გავარჯიშებული მარდი ხელებით

¹ ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. ელენე ასვლედინი თეატრში. გამომც. „მერანი“. თბ., 1968, გვ. 21.

² В. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 444.

კი არ ეხმარება მსახიობს, არამედ იმით, რომ ის თანამონაწილეა წარმოდგენისა. მან იცის, გრძნობს რა მნიშვნელობა აქვს კოსტიუმს გმირის ცხოვრების ამა თუ იმ მომენტისათვის. ამიტონაც ს. გიაცინტოვა ჩამცმულ ა. ბრისკინას თავისი როლების თანაშემოქმედს უწოდებს. ასახელებს მეორე ჩამცმელსაც — დ. როდიუშკინას. ს. გიაცინტოვა ა. პოპოვის პიესაში „ოჯახი“ ლენინის დედის, მარია ულიანოვას, როლს თამაშობდა. პიესის მიხედვით მისი უფროსი ვაჟის, ალექსანდრეს, დაპატიმრების შემდეგ, ღედა პეტერბურგს მიემგზავრება. ჩამცმელი დ. როდიუშკინა საჭირო წუთებში კულისებში ელოდებოდა მსახიობს, სწრაფად მოასხამდა მხრებზე მოსასხამს, გაუსწორებდა საყელოს, ხელთათმანებს მიაწოდებდა... ს. გიაცინტოვა ამბობს — ამ წუთებში ისეთი შეგრძნება მქონდა, თითქოს ჩამცმელი ჩემთან ერთად თამაშობდა, ისე რიტმულად, თუმც უსიტყვოდ, მოქმედებდა იგი, ისეთ თანაგრძნობას გამოხატავდა მისი თვალები¹.

კარგად მახსოვს რუსთაველის თეატრის ჩამცმელი ტონია ნიკიტინა — მაღალი, გამხდარი ქალი. განსაცვიფრებელი წესრიგი სუფევდა მის უბანზე. საქმე მართო ის არ იყო, რომ ყველა კოსტიუმი დროზე ეკიდა თავის ადგილზე მსახიობის საკაზმულოში. არც ის, რომ ეს კოსტიუმები ყველა შემადგენელი ნაწილებით ისე იყო განლაგებული საკიდზე, რომ მსახიობს ზედმეტი დაფიქრება არ დასჭირდებოდა, მაშასადამე, დროს დაკარგვა და ყურადღების მთავარი საზრუნავისაგან მოშორება. მთავარი იყო ის, თუ როგორ ეხმარებოდა ტ. ნიკიტინა მსახიობს კოსტიუმით შემოსვაში სცენაზე გასვლამდე და იმ წუთებშიც, როდესაც აქტის მსვლელობის დროს ის კულისებში გამოდიოდა. აქ მას ელოდებოდა ტ. ნიკიტინა — უხმო, უსიტყვო მეგობარი, რომელსაც არც თხოვნა, არც გაფრთხილება, არც შეხსენება არ სჭირდებოდა — თვითონ იცოდა ვისთვის რა უნდა დაეხვედრებინა: ხელსახოცი „ცვარის“ შესამშრალებლად, ნივთი, რომელიც ერთი წუთის შემდეგ სცენაზე დასჭირდებოდა, თუ რამდენიმე ყლუპი ცხელი ჩაი ან ყავა, რადგან ცივი წყალი გახურებული სახმო სიმებისათვის საზიანოა. ვის

¹ С. Гиацинтова, Жизнь театра, изд. «Детская Литература», 1963, стр. 127.

არ ახსოვს როგორ ახვედრებდა ტ. ნიკიტინა ცეცხლმოკიდებულ პაპიროსს აკაკი ხორავეს კულისებში სწორედ იმ წუთისთვის, როდესაც ოტელო ან ივანე მრისხანე კულისებში გამოდიოდა და მხოლოდ ერთი-ორჯერ თუ მოასწრებდა კვამლის შესუნთქვას. უდიდესი პატივისცემით იხსენებს ტ. ნიკიტინას ყველა, ვისაც უმუშავია მასთან რუსთაველის თეატრში. განსაკუთრებით მსახიობები. იმიტომ, რომ ჩამცმელი ტ. ნიკიტინა არ მსახურობდა თეატრში — ის ემსახურებოდა თავის საქმეს.

როგორც ვხედავთ, ხასიათის პრობლემა — რთული პრობლემაა. ის მოიცავს ყველაფერს, რაც დაკავშირებულია სცენური გმირის პიროვნებასთან, დაწყებული უკიდურესად სუბიექტური, შინაგანი სტიმულიდან, გარეგნობის წვრილმანი დეტალებით დამთავრებული.

სცენური სახის ფორმის საკითხისათვის

როდესაც ფორმის შესახებ ვლაპარაკობთ, მოვლენის ან საგნის თვალსაჩინო, ხელშესახები მხარე გვაქვს მხედველობაში. რადიდი აზრიც არ უნდა დაებადოს ხელოვანს, რაგინდ აქტუალური და საჭირობოროტო იყოს ცხოვრებაზე მისი სათქმელი, როგორც არ უნდა იყოს იგი ამ სათქმელით აღელვებული, როგორ საინტერესოდაც უნდა ჰქონდეს წარმოსახული მომავალი ნაწარმოები, ის არ იქცევა მხატვრულ მოვლენად, თუ ხელოვანმა ჩანაფიქრს სათანადო ფორმა არ მოუნახა.

სინამდვილეში არსებულ ყველა მოვლენას და საგანს თავისთავადაც აქვს ფორმა. უფორმო არაფერია. აქ ლაპარაკია ფორმაზე, რომელიც უნდა მიენიჭოს წარმოსახვით შექმნილს, შეთხზულს. ამიტომ იგულისხმება ფორმა, რომელიც უნდა მოიძებნოს, დადგინდეს, ჩამოიქნას, დაიხვეწოს. ხელოვანი ეძებს ფორმას. შემდეგ რომელიმეს ჩანაფიქრის საუკეთესო გამომავლინებლად, მის ხორცშესხმად მიიჩნევს. შეიერხოლდი ამბობდა:

„...რაც უფრო ძლიერია იდეოლოგიური შინაარსი, რაც უფრო მეტი აგიტაციური შემართებაა მასში, რაც უფრო მეტი აგიტაციური საფუარი, მით უფრო მაღალი უნდა იყოს ფორმაში მისი გამოვლინება“¹.

რადგან შინაარსი ბადებს ფორმას, არ შეიძლება მიზეზობრივი კავშირების დავიწყება. უნდა გამოიყოს მთავარი და ნაკლებ-

¹ В.с. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 73.

მნიშვნელოვანი, ჩამოშორდეს ზედმეტი, დარჩეს მხოლოდ ის, რაც აუცილებელია პირველ და შემდგომ რიგებში. ყველა შემადგენელი ნაწილი აუცილებელი უნდა იყოს თავისებურად, ყველა საინტერესო. ყველა სახიერი. ყველა ბოლომდე დამუშავებული, არაფერი მიახლოებითი, უფერული და უსახური. ა. ტაიროვი წერს:

„...ნებისმიერი შემოქმედებითი ჩანაფიქრი, ბოლომდეც რომ იყოს განცდილი, მაგრამ არ იყოს ჩამოსხმული ხილულ ფორმაში, თავისთავად არანაირად არ წარმოადგენს ხელოვნების ნიმუშს. იმიტომ, რომ ფორმაა ის ერთადერთი გამტარი, რომლის დახმარებით ერთთა შემოქმედება მეორეთა მიერ შეიძლება იყოს აღქმული.

სანამ არ დასრულდება გაფორმების პროცესი, არც მხატვრული ნაწარმოები არსებობს. ფორმის გარეშე არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს ხელოვნება“¹ (ხაზი ჩვენი. — ნ. უ.).

მხატვრული ნაწარმოების ფორმა არ არსებობს თავისთავად. ჩანაფიქრისაგან განცალკევებით. რადგან ეს ჩანაფიქრი აზრად ჩამოყალიბდა, უკვე მოუპოვებია გარკვეული სიტყვიერი ფორმა. არც ისაა მხოლოდ გონებისმიერი. ისიც ნაგრძნობია, შეთხზული, შინაგანი თვალით დანახული, რადგან ისიც წარმოსახვით იქმნება უპირველესად. არსებობს ტერმინი — ფორმის შეგრძნება. სათეატრო ლიტერატურაში შეიძლება ამოვიკითხოთ:

„...ვასტანგოვს უნდა, რომ მისი მოწაფეები საკუთარ თავში ზრდიდნენ არა მარტო სიმართლის გრძნობას, არამედ ფორმის შეგრძნებასაც... მსახიობი პასუხს აგებს ყოველ თავის ჟესტზე, ოდნავ მოძრაობაზე, ყოველ ინტონაციაზე“² (ხაზი ჩვენი. — ნ. უ.).

მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები გარკვეული ხასიათის ადამიანია, მის ინდივიდუალობას ავლენს მისი სიტყვა და მისი საქმე. მიუხედავად ამისა, როდესაც მსახიობის ნაწარმოების ფორმაზეა ლაპარაკი, პირველ ყოვლისა, მისი გარეგნობა გვაჩვენდება. ალბათ, იმიტომ რომ ჯერ სიტყვა რომ არ წარმოუთქვამს გმირს, ჯერ ნაბიჯიც რომ არ გადაუდგამს სცენაზე. ჩვენ

¹ А. Таиров, О театре, ВТО, 1970, стр. 85.

² Б. Захава, Современники, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 246.

მხოლოდ ვიხილეთ იგი, უკვე შეგვექმნა მასზე გარკვეული წარმოდგენა. მაშასადამე, „გამტარმა“ ჩვენკენ რაღაც უკვე გამოათარა. გარეგნობაც ფორმის ელემენტია. შესაძლოა, ყველაზე მეტად ზედაპირული, მაგრამ სწორედ ამიტომ ყველაზე მეტად თვალსაჩინოც.

პერსონაჟის გარეგნობას ზოგჯერ ისეთი ფუქცია აქვს დაკისრებული, რომ გადახვევა ან მისდამი ანგარიშგაუწვევლობა ნაწარმოების დედააზრის დამრღვევი შეიძლება აღმოჩნდეს. ასე მაგალითად, ჩეხოვის პიესაში „ძია ვანო“ არის პერსონაჟი სონია სერებრიაკოვა. პიესის მიხედვით, სონია იმდენად ულამაზოა, რომ ამ მიყრუებულ სოფელშიც კი არც ერთ მამაკაცს არ მოსწონს იგი. სონიას პირადი დრამა უშუალოდაა დაკავშირებული მის გარეგნობასთან. მოხდა ისე, რომ ეს როლი ითამაშა კომისარჟევსკიამ, რომელსაც ძალიანაც რომ სდომებოდა, არ შეეძლო მომაჯადოებელი არ ყოფილიყო. დაირღვა სონიას პირადი დრამის ავტორისეული ლოგიკა, მაშასადამე, ნაწარმოების აზრით, ამის შესახებ თავის დროზე დაწერა კიდევ დრამატურგმა ა. ბრუშტინმა¹.

ზოგჯერ ნაწარმოების მიხედვით პერსონაჟი განსაკუთრებული გარეგნული თვისებებით უნდა იყოს აღჭურვილი. ამას ავტორი მიგვანიშნებს ხოლმე ან იმით, რაც ხდება (რომეოს და ჯულიეტას ერთი ნახვით უნდა შეუყვარდეთ ერთმანეთი; არმან დიუვალის ორი წელი ეტრფოდა მარგარიტა გოტიეს ისე, რომ არ იცნობდა მას, ნანახი ჰყავდა მხოლოდ; „ლალატში“ გაიანეს ირანის შაჰს უგზავნიან, მაშასადამე, ლამაზი და ახალგაზრდა უნდა იყოს უთუოდ და ა. შ.), ან რომელიმე პერსონაჟის ნათქვამით — ოსტროვსკის ლარისა „უმზითვოდან“ პარატოვის შესახებ ამბობს, რომ ის მამაკაცური მშვენიერების იდეალია.

სცენური სახის შინაარსის გარეგანომავლენელ საშუალებად არ ითვლება მხოლოდ სახე, ტანი და ჩაცმულობა. ამგვარ საშუალებებს მიეკუთვნება ხმა, ინტონაცია, ფრაზის წარმოთქმის თავისებური სტრუქტურა, საერთოდ, მეტყველების მანერა, ა. ტაიროვის თქმით — „ფონეტიკური ფორმა“. ამგვარ საშუალებებს მიე-

¹ В. Ф. Комиссаржевская, Письма, воспоминания, материалы, изд. «Искусство», Л-М, 1964, стр. 208.

კუთვნება ტემპერამენტი, სახის მეტყველება, მოძრაობა, მიხრა-მოხრა, ჩვევები და ა. შ. ყოველი მათგანი თავისებურად ავლენს შინაგანს. გამომსახველობის ყველა საშუალება, რომელსაც მიმართავს მსახიობი გმირის სცენური სიცოცხლის მანძილზე (სიტყვა, ქცევა, მზერა, ღიმილი, ინტონაცია, გარეგნობა, მოძრაობა, პაუზა, ჟესტი და ა. შ.) — მისი მხატვრული ნაწარმოების ფორმის შემადგენელი ნაწილია.

მსახიობის სელოვნება არის არა განსაზღვრა გმირის ხასიათისა, არამედ მისი განხორციელება ანუ ხასიათის შესატყვისი ამოქმედება, გარკვეული საქციელების ჩადენა. ამის სახილველად მიდის მაყურებელი თეატრში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გმირის სცენური არსებობის ყველა წვრილმანი გასაგები უნდა იყოს, საინტერესო, შთაბეჭდავი. იმ აზრის მიმწოდებელი, რომლისთვისაც შექმნა მსახიობმა თავისი ნაწარმოები. ამისთვის კი აუცილებელია, რომ სცენურ სივრცეში მოქმედი არსება მეტყველი იყოს, მოქნილი, პლასტიკური. ყველა ნიუანსი შესამჩნევი უნდა იყოს. მსახიობი ისე უნდა ფლობდეს თავის სხეულს, რომ ყოველი ახალი შემოქმედებითი ამოცანის გადაჭრისას, ნებისმიერ ყალიბში შეეძლოს მისი ჩამოსხმა.

სტანისლავსკი ამბობდა:

„...განსახიერების აპარატი უნდა იყოს არა მარტო ზედმიწევნით გავარჯიშებული, არამედ მონასავით მორჩილი ნებულობის შინაგანი ბრძანებისადმი. მისი კავშირი შინასამყაროსთან, მათი ურთიერთზემოქმედება, წამიერ, ქვეცნობიერ, ინსტინქტურ რეფლექსამდე უნდა იყოს მოყვანილი“¹.

სტანისლავსკის მხედველობაში აქვს არა ჩვეულებრივი, ყოველდღიური შინაარსის მქონე ქცევათა ზუსტი გადმოტანა სიენაზე. ამოცანა ისაა, რომ ცხოვრებისეულად შესაძლებელი, ამატომ დამარწმუნებელი ქცევა, უფრო სწორად, ქცევათა რიგი, დაიტვირთოს ისეთი შინაარსით და განწყობილების ისეთი ძალით, რომ იგი მოვლენის, მიმდინარე ამბის არსს ამოხსნიდეს. ასე წერდა ნემიროვიჩ-დანჩენკოც:

„...თეატრალური საშუალებები ჩვენ გვჭირდება, რათა მეტა

¹ К. Станиславский, Работа актера над собой, т. II, стр. 298.

ძალით, მეტი დამარწმუნებლობით ჩავუნერგოთ მაყურებელს ის სოციალური და მხატვრული იდეები, რომლებიც სპექტაკლში ჩა-ვაქსოვეთ”¹.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აკუთვნებდა მსახიობის პლას-ტიკას კ. მარჯანიშვილი. ის მოითხოვდა, რომ ყველა გრძნობა, ყველანაირი შინაგანწყობილება, სხეულებრივ გამოვლენილიყო, ამბობდა, რომ მსახიობს უნდა უყვარდეს სცენის სამყარო, მისი სივრცე და საკუთარი სხეულით უნდა ავსებდეს მას. ამიტომ არ-იყო მაგიდასთან ხანგრძლივი მუშაობის მომსრე — მაგიდასთან ითოშება მსახიობის სხეულით, ამბობდა თურმე. მის თავისუფლე-ბას მოითხოვდა. იმიტომ, რომ მისი რწმენით, მეტყველია არა მარტო სიტყვა, მთლიანად ადამიანია მეტყველი. საგანგებოდ ლა-პარაკობდა მსახიობის „აღზრდილი სხეულის“ შესახებ. კერ იტან-და განცდისადმი გულგრილ, უსაზო სხეულს. მოითხოვდა სხეუ-ლის ისეთსავე „დაყენებას“, როგორც ხმისა, მაგალითისათვის დუზეს ხელებს იხსენებდა:

„...არასოდეს დამავიწყდება ელეონორა დუზეს ხელები — შე-გქმლო სულ არ შეგეხედა მისი ღვთაებრივი თვალებისათვის, მი-სი მშვენიერი სახისათვის, გექცირა მხოლოდ მისი ხელებისა-თვის და მიგელო სრული შთაბეჭდილება, თუ რას განიცდის ამ მომენტში ეს დიდებული მსახიობი“².

როგორც ვხედავთ, ხელოვნების ნიმუში სახიერი ფორმის გა-რეშე არ არსებობს. მაგრამ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ეს ფორმა, როგორც ბრეხტი ამბობდა, საკუთარი შინაარსის ფორ-მაა. შინაარსი კი განსწავებულია. ის განპირობებულია ეპოქით, სოციალურ ძალთა განლაგებით, ავტორის სტილით. მსახიობის ინდივიდუალობით და ა. შ. ყველა მაღალმხატვრული აქტიორუ-ლი ნაწარმოების ფორმის საყრდენი ასეთი განტოტებული რეს-ვითაა ფუძედებული. ამიტომ ამბობდა ნემიროვიჩ-დანჩენკო, მხატ-ვრული სახე სინთეზურად აღიქმება, რადგან მასში შერწყმულია

¹ В. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, т. I, изд. «Искусство», М., 1952, стр. 252.

² К. Марджанишвили, Воспоминания, статьи, доклады, газ. «Заря Востока», Тб., 1958, стр. 50.

კლასობრივი, ცხოვრებისეული და თეატრალური შეგრძნებები¹.

თუ მსახიობი და მისი გმირი ერთი დროისა და ქვეყნის ადამიანები არიან, მხატვრული ფორმის პრობლემის გადაწყვეტა, შედარებით უფრო ადვილია. ის შემსუბუქებულია იმით, რომ საფიქრებელი არაა ეპოქის დამახასიათებელი ნიშნები, არაა საჭირო მათი მიგნება, შესწავლა და გათავისება. ეს ნიშნები თავისთავად შემოდის მსახიობის და მისი მაყურებლის ადამიანურ ბუნებაში. ყველა სხვა შემთხვევაში სცენის ხელოვანს სხვა დროს ადამიანის განსახიერება მოეთხოვება. ამიტომ სცენის ხელოვანი განთლებული უნდა იყოს, გარკვეული უნდა იყოს ეპოქათა ნიშანთვისებებში. ცოდნის გარდა, ამ ნიშანთვისებათა შეგრძნების განსაკუთრებული უნარი უნდა შესწევდეს.

რადგან ეპოქა სცენაზე ცოცხალი ადამიანის საქციელებში ვლინდება, სოციალური მოვლენა გმირის ფსიქოლოგიაში გამოიხატება ხოლმე და წვრილმანი შეიძლება იქცეს დროის, მდგომარეობის, პროფესიის ამსახველ სარკელად. მათ შორის — ეესტიცაი, რას წერს ა. ჩერკასოვი:

„...ეესტიცაი ეპოქის სტილს უნდა შეესაბამებოდეს. მსახიობი მოვალეა ეესტიცის თავისებურება შეისწავლოს გამოჩენილ მხატვართა ნაწარმოებების, სკულპტურული ძეგლების და იკონოგრაფიული მასალების მისეღვით.

თუ თეატრში პეტრე პირველის განსახიერებისას ჩვენი თავისთვის მიმიცია უფლება ფეხი ფეხზე გადამდო, ივანე მრისხანეს შესრულების დროს ასეთი პოზა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება რომ მიმეღო.

თუ პროფესორ პოლენკაევს (ფილმი „ბალტიკის დეპუტატი“) წიგნებს, საწერ ზაგიდას და ლაბორატორიულ პრეპარატებს შეჩვეული, ფაფუკი ხელები უნდა ჰქონოდა, პრაქტიკოსი მეცნიერის, მიჩურიჩის, მიწაზე მუდმივად მიჯაჭვული ხელები გაცილებით უფრო ხმელი უნდა ყოფილიყო, უხეშიც კი“².

თუ ფორმა შინაარსის შესატყვისია და სახიერი, მაშინ მინიშ-

¹ В. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, т. I. изд. «Искусство», М., 1952, стр. 136.

² Н. Черкасов, Записки советского актера, изд. «Искусство», 1953, стр. 200.

ნებაც საკმარისი შეიძლება იყოს, დეტალიც. ათასნაირი დეტალი. სცენური სახე არაა ქანდაკება, სადაც ყველა დეტალი ქვისა ან ბრინჯაოსია, არაა მხატვრის ტილო, სადაც ყველა დეტალი ან ფერია, ან საზი; არაა მუსიკა, სადაც დეტალი უთუოდ ბგერითია. აქ ყველაფერია — ბგერაც, სიტყვაც, ფერიც, საზიც, მოძრაობაც. გავიხსენოთ „კაცია-ადამიანი?“. რა დეტალებით დასაბამია ჭავჭავაძემ ლამაზისეული:

„...სასაცილო რამ იყო ეს ლამაზისეული: ერთი რაღაც უშნოდ ჩასუქებული, ჯმუხი, ჭუჭყიანი. ტანზედ ეცვა ხამის ჩითის კაბა, ჭუჭყისაგან ვერ გაირჩეოდა — რა ფერისა იყო; კალთები აქა-იქ გამომწვარი ჰქონდა ზამთარში ცეცხლთან ახლო გდებისგან, ბოლოები სულ მომპალი და შემოფხრეწილი ჰქონდა; დახეულები-დამ გამოჩნდა ერთი რაღაც დამპალის საბნის ნაგლეჯი. კაბის ქვეშა გარშემო ჩამოკიდებული, მითომ და იუბკაა. აი, მუხი კი და გეცა! ამასაც კი სდომებია იუბკა! თავზედ ეკრა შიგადაშიგ ამოფლეთილი ჩითმერდინი, ქალბატონის გამონაცვალი. იმ ამოფლეთილებში მუთაქის მატყლისავით დასოროსვლილი შავი — უკაცრავად არ ვიყო — წილიანი და დაუუარცხნელი თმა მუჭა-მუჭად ამოშვეროდა. ქუსლებდახეთქილი, მუგუზალსავით შავი ფეხები, წენგოსაგან შეღებილი ხელები, ცხვირ-პირი ქვაბების მურით მოთხუბნილი — აი, ამგვარი იყო ის ცხოველი, რომელსაც დარეჯანი „ლამაზისეულს“ ეძახდა“¹.

ლამაზისეულის სახე ილია ჭავჭავაძემ მრავალი დეტალით დასაბამია. შეიძლება დეტალი ერთი იყოს, როგორც, მაგალითად, ჩეხოვის ძია ვანოს ყელსახვევი — მის მიღმა ბევრი რამ იკითხება. ჩეხოვი საერთოდ ცნობილია როგორც მრავალმნიშვნელოვანი დეტალის ოსტატი.

ზოგჯერ პერსონაჟთა ერთი ჯგუფის ჩაცმულობა მწერლის შემოქმედებითი თავისებურების მიმნიშნებელ დეტალადაა მიჩნეული. ჩეხოვის შემოქმედების განხილვისას კრიტიკოსი ვ. ერმილოვი ასე მოიხსენიებს ტურგენეცს:

„...ჩეხოვი ისწრაფვის სვალინდელი სამყაროს უცნობი პოე-

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, სრული კრებული ხუთ ტომად, ტ. I, სახელმ. გამოც., თბ., 1937, გვ. 340—341.

ზიისაკენ, რომელიც მოდის „ტურგენევისეული“ კარ-მიდამოს პიკე-
ზიის სანაცვლოდ. იმ საიდუმლო ჩრდილების, წერილწელიანი.
თეთრად მოსილი ფიგურების, მთვარიან ღამეში დანიშნულ პა-
ემანთა სანაცვლოდ — სანაცვლოდ „აზნაურთა ბუდეების“ პიკეზი-
ისა“¹.

რა დიდებული, რა მეტყველიც უნდა იყოს ლიტერატურული
დეტალი, ის მაინც მუდამ სიტყვითაა მოწოდებული ლამაზისეუ-
ლის თავსაკრავიდან ამოშვებული მოთელილი თმა იქნება ეს, ძია
ვანოს ყელსახვევი, თუ ტურგენევის გმირ ქალთა თეთრი კაბა.
ყოველი მათგანი მკითხველმა უნდა წარმოიდგინოს. ამიტომ აქ
აღქმის მეტი თავისუფლებაა და ნაკლები კონკრეტულობა. საკმა-
რისია ლიტერატურული დეტალის სცენურ დეტალად გადაქცევის
საჭიროება აღმოცენდეს, რომ აღწერილს დამატებითი დამაკონ-
კრეტებელი კითხვები მოჰყვეს თან: ხამის ჩითის კაბა, რომელიც
ილიას თქმით ჭუჭყისაგან ვერ გამოირჩეოდა, მაინც რა ფერის
უნდა იყოს სცენაზე? აქა-იქ გამომწვარი კაბის კალთები სახელ-
დობრ როგორ იქნება გამომწვარი? ასევე მომხალი და შემოფხრე-
წილი ბოლოები? როგორ ხაზებსა და ფერებს შექმნის ეს ყოვე-
ლივე, როცა კაბა წარმოსახული კი არ იქნება მკითხველის მიერ,
არამედ ჩაცმული, ჩაცმული მსახიობის მიერ და დასანახავი მა-
ყურებლისათვის?

არაერთმა კრიტიკოსმა მიაქცია ყურადღება სავინას მიერ მივ-
ნებულ დეტალს, რომელიც გმირის ცხოვრებაში მომხდარი უმ-
ნიშვნელოვანესი მოვლენის გამომხატველი იყო. ოსტროვსკის პი-
ესაში „აღზრდილი“ სავინა ნადიას თამაშობდა. ავტორის მოთხოვ-
ნის შესატყვისად, სავინა უჩვენებდა მაყურებელს ნადიას ზნე-
ობრივ გარდაქმნას, მასში პიროვნების, პროტესტის გრძნობის
გაღვიძებას. ამიტომ აღმოჩნდა იგი ახალგაზრდა ბატონთან არა
სიყვარულის, არამედ სასოწარკვეთილების გამო.

საშინელი სასოწარკვეთა, ახლადგაღვიძებული ვნების აღტყი-
ნება, რომელსაც ქალწულის ბუნებრივი მორცხვობა ებრძვის, სა-
ვინამ გადმოსცა სადად, „უეფექტოდ“. კუნძულიდან დაბრუნების
სცენამდე, კულისებში მდგომმა მსახიობმა, უეცარი ბედნიერა

¹ В. Е р м и л о в, Чехов, изд. «Молодая Гвардия», 1949, стр. 309.

მიგნების წყალობით, ნაწნავიდან წითელი ლენტი გამოიძრო. ლენტის დაკარგვა — საეინასეული ლაკონიური შტრიხი — აუწყებდა მაყურებელს ყველაფერს, რაც მოხდა სეირნობის დროს¹. მაგრამ, რათა ლენტის დაკარგვა შესამჩნევი ყოფილიყო, ე. ი. დეტალს თავისი ფუნქცია შეესრულებინა, მანამდე უნდა მოხედროდა მაყურებელს თვალში — მაშინ, როდესაც იგი ნაწნავზე იყო.

ლენტი — კოსტიუმის წვრილმანია. ამიტომ — მცირე დეტალი. ზოგჯერ კოსტიუმის დეტალი ზომით უფრო მსხვილია, ამიტომ უფრო ადვილად შესამჩნევი. მაგალითად, კეისრის წითელი მოსასხამი „იულიუს კეისარში“ (რუსთაველის თეატრი. დანდგის ნ. თუმანიშვილის).

ცალ მხარეზე ოქროს ბალთით დამაგრებული, შედედებული სისხლის ფერი ეს მოსასხამი დიდების მწვერვალზე ასულ კეისრის მხრებს ამშვენებს. შემდეგ კეისრის სიკვდილისა, ძირს დაგდებული, ხაზგასმით გრძელი ეს მოსასხამი გზად აღიქმება, სისხლიან გზად, კეისარმა რომ გაიარა, იმ გზად. სხვათა რომ გაივლინ, თუ კეისრობა უწერია, იმ გზად და ბოლოს, ეს მოსასხამი კეისრის მეგობართა — ანტონიოსის, ოქტავიოსის და ლეპიდოსის საოცნებო საგნად გადაქცეულა — სულიდან გლვვენ ისინი ერთმანეთს ამ მოსასხამს...

როგორც ვხედავთ, კოსტიუმის დეტალი ისეთნაირადაა გამოყენებული წარმოდგენაში, რომ უშუალოდაა დაკავშირებული უმთავრესთან გმირთა ცხოვრებაში და ბევრს რასმე ავლენს სასიყრად.

ზოგჯერ რამდენიმე მოქმედი პირის კოსტიუმები ერთად ავლენს მიმდინარე მოვლენის არსს. იმავე „იულიუს კეისარში“ კეისრის მოკვლის ეპიზოდში ყველა თეთრადაა მოსილი. მათ შორის მხოლოდ კეისარი გამოირჩევა სისხლისფერი მოსასხამით. თეთრად მოსილი სენატორების რკალშია იგი მოქცეული... უნებურად აღმოცენდება აზრი, თუ როგორ უჭირს ერთფეროვან უმრავლესობას იმის ატანა, რომ ვინმე ერთი გამოირჩევა და პირ-

¹ И. Шнейдерман, М. Г. Савина, изд. «Искусство», Л.-М., 1956, стр. 86.

ველია... ასე დაიბადა მხატვრული სასე იმისა, რაც მოხდა სცენაზე.

შეიძლება დეტალი ნივთი იყოს, საგანი, რომელიც აღმზიანთან მიმართებაში გარკვეულ ფუნქციას იძენს — გამოსატავს მის განწყობილებას, მის სასიათს. ზოგჯერ ამ წერილმანი საგნის გარეშე პიროვნება წარმოდგენილია. უშანგი ჩხეიძის თქმით, კოტე მარჯანიშვილის წარმოდგენა პაპიროსის გარეშე არც ცხოვრებაში შეიძლებოდა და არც შემოქმედებაში:

„...უპაპიროსოდ მარჯანიშვილს იშვიათად ნახავდით, ის ღაპაპიროსი განუყრელი მეგობრები იყვნენ, ბევრს ეწეოდა. ქუთაისში ყოფნის დროს რამდენიმე მსახიობი დავრჩით თეატრში რომელიღაც პიესის გენერალური რეპეტიციის შემდეგ. პარტერში ვისხედით და რეპეტიციიდან მიღებულ შთაბეჭდილებებს ვუზიარებდით ერთმანეთს. ღამის სამი საათი იქნებოდა. საუბრის დროს ჩვენი ყურადღება მიიქცია სარეპეტიციო მაგიდაზე დაყრილმა პაპიროსის ნამწვავების გროვამ. დაეინტერესდით, დაეკითხავით და 120 ნამწვავი აღმოჩნდა. არც ერთი პაპიროსი არ იყო ჩვეულებრივად, წყნარად ჩამქრალი. ზოგი გადატეხილი იყო, ზოგი გასწეპილი, ზოგი დასრესილი მაგიდაზე. ამ ნამწვავებში მოსჩანდა მთლიანად მარჯანიშვილის სასიათი“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ზოგჯერ ნივთი პერსონაჟის ცხოვრების ისეთი თანამგზავრია, რომელიც ამ ცხოვრების მიმდინარეობას გამოსატავს. ამიტომაც იგი სახიერ დეტალად გადაიქცევა. ამგვარი მნიშვნელობისაა ანდრეი პროჟოროვის ვიოლინო ჩეხოვის „სამ დაში“. ვიოლინოს სულ უფრო ნაკლებ მონაწილეობს გმირის ცხოვრებაში, ბოლო აქტისათვის კი სულ გაქრება. იგი ბავშვის საწოლმა შეცვალა. ანდრეის პიროვნება ჩვენ თვალწინ დაიშალა — ვიოლინოს ხმების გამომცემი, მუსიკით გატაცებული ახალგაზრდა პროვინციელი ობიექტულად იქცა.

როდესაც საგანს ესოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მოვლენის არსის სახიერი გამოვლინების თვალსაზრისით. მაშინ ის სა-

¹ უ. ჩხეიძე. მოგონებანი და წერილები. გამომც. „ხელოვნება“, 1956, გვ. 106.

თანადო ძალით უნდა იყოს მიწოდებული მაყურებლისათვის, რათა ინფორმაცია მიღებულ იყოს, შეიჭრას მაყურებლის ცნობიერებაში და საჭირო ასოციაცია გამოიწვიოს. ასეთ შემთხვევაში მაყურებლის მეხსიერება შემოინახავს ხოლმე მრავლისმთქმელ სახიერ დეტალს. რამდენმა კრიტიკოსმა აღწერა საცოდავი ბოხჩა, რომელსაც სმოკტუნოვსკის მიშკინი (დოსტოევსკის „იდიოტი“, ლენინგრადის გორკის სახ. დიდი დრამატული თეატრი, დადგმა გ. ტოვსტონოგოვისა) გენერალ ესპანჩინის კარისკაცს გადასცემს. იმიტომ, რომ კუბოკრული ქსოვილის ამ გულუბრყვილო ბოხჩაში ავტორისა და მსახიობის მიერ ჩაქსოვილია მიშკინის მთელი სოციალური მდგომარეობა — ეს ბოხჩაა ერთადერთი ნივთიერი საყრდენი, რომელიც გააჩნია მიშკინს ცხოვრებაში. ყველაფერი დანარჩენი მის სულიერ სამყაროშია.

ვის დაავიწყდება ის ფანქარი კაჩალოვის ავტორისეულ პიროვნებას რომ ეჭირა ხელში მთელი სპექტაკლის მანძილზე (ლ. ტოლსტოის „აღდგომა“, მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, დადგმა ნემიროვიჩ-დანჩენკოსი). ასეთი პერსონაჟი არ არსებობს ლ. ტოლსტოის რომანში. ის თეატრის პერსონაჟია და ავტორისეული პიროვნებაა. ეს იყო თავისებური ხმა სინდისისა. ხმა მწერლისა, რომელიც თან გასდევდა ყველა გმირის სცენურ ცხოვრებას. იჭრებოდა ამ ცხოვრებაში. ფანქარი მიგვანიშნებდა იმას, რომ ეს ხმა — მწერლის ხმაა. ხმა ავტორისა. საკუთარ გმირთა ცხოვრების მსაჯულის ხმა.

თუ დეტალი ყოფითი მსგავსებით არ იფარგლება, თუ მას აქვს ძალა მოვლენაზე ყურადღება გაამახვილოს, გამოავლინოს პიროვნება, გარკვეული ფერით გაამდიდროს იგი, თუ მასში კონცენტრირებულია რაიმე არსებითი, რაც ხასიათს, ეპოქას ან კონფლიქტს ამოხსნის, მაშინ დეტალი სიმბოლოდ, განზოგადებად შეიძლება იქცეს. ამ თვალსაზრისით განსაცვიფრებლად მრავალმნიშვნელოვანი იყო ეროსი მანჯგალაძის პეშეკის (ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“. რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა) ერთი ყვავილი, რომელიც მოჰქონდა მას ფუჩიკისათვის. სადღაც ციხის ეზოში ამოსული ეს ერთი ყვავილი ბევრის მთქმელი იყო, ის გვიამბობდა, რომ ფაშისტური პანკრაციის, სიკვდილის სასახლეშიც კი — ერთი ყვავილი მაინც ამოდის. რომ ეს

ერთი ყვავილი სწორედ პეშექმა — მოხუცებულმა მასწავლებელმა შენიშნა. იმიტომ, რომ მთელი სიცოცხლე მშვენიერების სიყვარულს ქადაგებდა, ცდილობდა ეს გრძნობა გაეღვიძებინა თავის ნორჩ მოწაფეებში. პეშექმა ეს ყვავილი ფუჩიკს მოუტანა — მისი იდეალების საუკეთესო განმაცხორციელებელს, ძალმომრეობის წინააღმდეგ მებრძოლს. საკანში შემოტანილმა ყვავილმა თან შემოიტანა სინაზე, სილამაზე, იმედი...

სახიერი დეტალი შეიძლება მეტყველებითი იყოს... ლაპარაკის მანერა, ჩვევა, აკვიატებული სიტყვა, ინტონაცია... სალომე ყანჩელის ნესტანი (თ. ჭილაძის „მოულოდნელი სტუმარი“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა თ. ჩხეიძისა) ტელეფონით ესაუბრება მეგობარს. გულწრფელად უზიარებს თავის დიდ წუხილს იმის გამო, რომ ოჯახში ყველაფერი აერია, თითქმის ტირის და უცებ, სრულიად მოულოდნელად, ნამცხვრის რეცეპტზე გადადის. შინაგანი გადართვის ეს ელვისებურება გმირის ხასიათის დასურათების ერთი საშუალებაა ავტორისათვის, მაგრამ სცენაზე ის ვერ გამოიკვეთებოდა მაყურებლისათვის თვალსაჩინოდ, მსახიობის სიტყვის ინტონაციური ფერადოვნებაც ასეთივე კონკრეტული და ელვისებური რომ არ იყოს თავის ცვალებადობაში.

ყველა სხვა დეტალის მსგავსად, ინტონაციურ დეტალსაც შეუძლია მოულოდნელი სხივით ერთბაშად გაანათოს ხასიათი მთლიანად. მით უმეტეს, თუ შესრულების ტექნიკა მაღალია.

დეტალი შეიძლება ხელის მოძრაობა იყოს. თანამედროვენი აღნიშნავენ, რომ შეუძლებელია დაივიწყო სტანისლავსკის შტოკმანის ხელები და გრძელი თითები — მუდმივ წინ გაწვდილი მარჯვენა ხელის ორი თითი, რომელიც მხატვარ სიმოვის თქმით, ყველა ბიოგრაფიაზე უკეთ ხატავდა პიროვნებას¹.

ისეთი თამამი რეჟისორი, როგორიც იყო მეიერხოლდი, კლასიკოსსაც უბედავდა გმირისათვის განკუთვნილი სათქმელი სიტყვის ჟესტით შეცვლას. „რევიზორის“ საკუთარ დადგმასთან დაკავშირებით ის წერდა:

....ერთადერთი ცოდვა, რომელიც ჩავიდინე გოგოლის მიმართ, ისაა, რომ ყველგან, სადაც მის პიესაში ხლესტაკოვი ამბობს:

¹ Сб. О Станиславском, ВТО, 1948, стр. 293.

დაბრძანდით, თუ შეიძლებაო, ამოვშალე. აქ მხოლოდ კარის გაღებას ასწრებენ. ყველა მსახიობს აქეთ გამოვუშვებთ. სადაც მსახიობი არ გვეყოფა, კარებში უბრალოდ შემოჰყოფენ ხელს პაკეტით და ხლესტაკოვი აიღებს მას¹.

უშანგი წერს ვერიკოს ივლითზე:

„...ვერიკოს რომ არ წარმოეთქვა უკანასკნელ აქტში ერთი სიტყვაც კი, ივლითის ტრაგედია მაინც ნათელი და გასაგები იქნებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ის გარეგნულად თითქმის სტატიურ მდგომარეობაშია, არავითარი მოძრაობა, უაღრესად ძუნწი ექსტი, სახე თითქოს გაქეპვებული გამოუვალი მდგომარეობისა და საშინელი მოლოდინის წინაშე. მხოლოდ მრავალმეტყველი თვალები გადმოგვცემენ მის შინაგან განცდას. ვერიკოს შინაგანი სამყარო ისეა სავსე ამ დროს, ისე წრფელი და მართალია მისი გრძნობა, რომ ხელის ოდნავი გამძრევა, სხეულის ოდნავი მიმოჩვენა თუ გამოსხდვა საკმარისია იმისათვის, რომ ჩვენანდუ მოაღწიოს სულ მცირე, უმნიშვნელო სულიერმა მოძრაობამაც კი, რაც აქტიორის შიგნით აღიმართა“² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

მეტყველი ჟესტი შეიძლება თავისთავად ღიბადღოს, თუკა სათანადოდაა შემზადებული შინაგანად. მაშინ მსახიობი დააფიქსირებს მას. მაგრამ შეიძლება ჟესტი მოფიქრებული იყოს მსახიობის მიერ, სანგრძლივი მუშაობის შედეგად მიღებული. უფრო ხშირად ეს მაშინ ხდება, როდესაც ცნობილ პიროვნებას ასახიერებს. გორკის მხატვრულ სახეზე მუშაობასთან დაკავშირების ნერკასოვი წერს:

„...როდესაც როლისთვის ვემზადებოდით, ხელახლა, მრავალგზის გადავიკითხე მწერლის უკვდავი ნაწარმოებები. მისი პუბლიცისტური წერილები, სადაც ნათლად იგრძნობოდა დიდი პროლეტარული მწერლის ჰუმანისტური სულისკვეთება. მე ვიცოდი როგორ უყვარდა გორკის წიგნები. ამიტომ ლენინის კაბინეტში რომ შევდიოდი, წიგნის თაროსთან ვჩერდებოდი და უბრალო, ჩვეულებრივ ფაქიზი მოძრაობით ხელს დაგადებდი წიგნს, თითქოს

¹ В. С. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 116.

² უ. ჩხეიძე, მოვონებანი და წერილები, გამოც. „ხელოვნება“, 1956, გვ. 200—201.

ალერსით ვეხვევიო. ამით ვცდილობდი მაყურებელში გამომეწვია ის უდიდესი სიყვარული წიგნისადმი, რომელიც ასე შუსტად გამოხატა მწერალმა, როდესაც თქვა, რომ წიგნი მუდამ სასწაულად მეჩვენებო.

...იმ ადამიანებისაგან, რომლებიც შეხვედრიან გორკის ცხოვრებაში, შევიტყვე, რომ ალექსი მაქსიმეს ძე ოდნავ მსრებში მოხრილი დადიოდა, ლაპარაკის დროს ხშირად ჩაახველებდა ხოლმე. ამ დროს ხელის გულს პირზე აიფარებდა, ზოგჯერ უღეაშს ჩამოქაჩავდა. შევიტყვე, რომ მას უყვარდა ქალადის დაწვა საფურფლეში და ა. შ. ეს ერთი შეხედვით, ნაკლებმნიშვნელოვანი წერილმანები მეხმარებოდა სახეზე მუშაობისას¹.

რადგან ჟესტი გმირის ხასიათისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს, ბუნებრივია, ერთხელ მოპოვებული, სხვა მხატვრული სახისათვის არ გამოდგება. მით უფრო, რომ მსახიობის მიერ შეთხზული, სახიერი ჟესტი, შემთხვევითი არ შეიძლება იყოს. გამოწვევისა ის შემთხვევები, როდესაც მრავალი ადამიანის ხელის ან მთლიანად სხეულის ერთნაირი მოძრაობა საგანგებოდაა ჩაფიქრებული, რადგან სწორედ ეს ერთნაირობა ავლენს მიმდინარე მოვლენის არსს რეჟისორის თეატრალური ხერხებით. მაგალითად, რაბინების სცენა „ურიელ აკოსტადან“, ან ზოგიერთი მასობრივი ეპიზოდი ახმეტელის სპექტაკლში.

მეტყველი დეტალის ფუნქციას შეიძლება საცეკვაო ილეთიც ასრულებდეს — ცეკვაში გამოავლინოს მსახიობმა გმირის ხასიათის მნიშვნელოვანი თვისება. ასეთ შემთხვევაში საკმარისია გავიხსენოთ სცენური სახე, რომ სწორედ ეს მომენტი ამოტივტივდეს ჩვენს ცნობიერებაში. ვთქვათ, ეროსი მანჯგალაძის ზიპში-მოვი (გ. სუნდუკიანცის „პეპო“, რუსთაელის თეატრი, დადგმა დ. ალექსიძისა). ვისაც უნახავს ე. მანჯგალაძის ეს გმირი, ახსოვს, რა ზუსტი იყო მისი ნახატი: ძალზე შავი თმა დიდი გულისყურით დავარცხნილი, ძალიან შავი, ხშირი წარბები და უღეაშში. კოსტად დახვეული შავი სალი ლოყაზე. შავი ფერის ევროპული კოსტიუმი, რამდენი რამაა თქმული ამ დეტალებით: არუ-

¹ Н. Черкасов, Записки советского актера, изд. «Искусство», М., 1953, стр. 144.

თინა ხნიერია, მაგრამ ახალგაზრდა ცოლი ჰყავს, ამიტომ თავს უვლის — შემორჩენილ თმას შავად იღებავს, საგანგებო გულისყურით ივარცხნის, ცდილობს მოდას არ ჩამორჩეს ჩაცმულობაში, მაგრამ ლოყაზე ხალს მაინც ვერ შელევია. ე. მანჯგალაძის არუთინას იუმორი აქვს, გულწრფელად უყვარს თავისი ახალგაზრდა, ლამაზი ცოლი ფეფელა. აღტაცებულია მისით და ამ გულწრფელი აღტაცებისაგან მღერის და ცეკვავს ზიმზიმოვი... რა სასაცილოდ მღერის! როგორი გატაცებით დგება თითის წვერებზე! სწორედ ამ გულწრფელი გატაცების წუთებშია ყველაზე მეტად მხელებული მსახიობის მიერ მისი გმირი. მხილებული რბილად, ღიმილით, მხიარულად, მაგრამ დაუნდობლად.

სახიერად მეტყველი შეიძლება იყოს მიზანსცენა. პატრიოტული პათოსით აღსავსე მეიერხოლდის სპექტაკლში — „უკანასკნელი გადამწყვეტი“ (პიესა ვს. ვიშნევსკისა, მეიერხოლდის სახელობის სახელმწიფო თეატრი). განსაკუთრებული ძალით ჟღერდა თურმე ბოლო სურათის ერთი მიზანსცენა: უკვე მომაკვდავი მეზღვაური ბუშუევი, რომელიც ცალი ხელით თავს ძლივს იმაგრებდა, დასუსტებული მეორე ხელით კედელზე წერდა 162.00000—27...9973... ეს ციფრები ღრმა შინაარსით იყო დატვირთული — ბუშუევი ანგარიშობდა რამდენი ადამიანი დარჩებამას შემდეგ, რაც 27 მეზღვაური შეეწირა რევოლუციას. ნაშთი ოპტიმისტური იყო. ამის გამო ბუშუევის სიცოცხლის უკანასკნელი წუთებიც რწმენით სავსე. მეზღვაურის გულუბრყვილო საქციელთა ბუნებრივი იყო მისი ხასიათისათვის, ამავე დროს, სახიერად ავლენდა უაღრესად მნიშვნელოვან მოვლენას.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში „იულიუს კეისარი“ არის ერთი მიზანსცენა. ძნელია წარმოდგინო ამაზე უბრალო და ჩვეულებრივი ქცევა ადამიანისა — ერთი ნაბიჯის გადადგმა. მაგრამ ვისი, როდის და რანაირად გადადგმული?

მას შემდეგ, რაც კეისარი მოკლეს სენატში და ანტონიოსისათვის ნათელი გახდა რაც მოხდა, ზგი ტოვებს სენატის დარბაზს. გასასვლელისაკენ მიმავალს, წინ დახვდა იატაკზე პირქვე გართხმული კალპურნია — კეისარის ცოლი. არც დაუხედავს ანტონიოსს (ე. მაღალაშვილი), წუთითაც არ შეყოვნებულა — გადააბიჯა კალპურნიას და გზა განაგრძო. ეს გააკეთა კეთილშობილმა

ანტონიოსმა, კეისრის უახლოესმა, უსაყვარლესმა მეგობარმა, სულ ცოტა ხნის წინ რომ მათთან სახლში სიამცბილობდა! თუმცა რა — კეისარი თუ არ არის. ვიღაა მისთვის კალპურნია?! ეს ყველაფერი წამში გამოავლინა ერთმა ნაბიჯმა. ერთი ნაბიჯიც შეიძლება იყოს სახიერი, თუ სცენის ხელოვანმა შიგ ჩააქსოვა თავის სათქმელი.

დეტალი შეიძლება იყოს ისეთი საქცელი, რომელიც ნაწარმოების უმთავრეს აზრს გამოავლენს. გ. ტოვსტონოგოვი გვიამბობს ერთი ასეთი დეტალის შესახებ:

....რაც უფრო ახლოა პიესა ცხოვრებასთან, რაც უფრო ნაკლებ პირობითია იგი, მით უფრო მეტად უნდა მიუუახლოვდეთ ჩვენ სცენურ გადაწყვეტაში სინამდვილის ფორმებს. ასეთ შემთხვევაში დეტალი შეიძლება გადაწყვეტად იქცეს. მაგრამ საჭიროა სპექტაკლის ყოველი ნაკვეთის არსი ისე ამოიხსნას, რომ ეს დეტალები, წვრილმანები არ იყოს პასიურად აღწერითი. ისინი ნაწარმოების არსს უნდა გამოხატავდნენ. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ფსიქოლოგიური და ყოფითი ჟანრის პიესებში. თუ ასეთი დეტალი მოქმედების განვითარებისა და მოქმედ პირთა შეჯახების ლოგიკური შედეგია, თუ ამ დეტალის საშუალებით სცენის ატმოსფერო და კონფლიქტის არსი ვლინდება, მაშინ ეს დეტალი გადაწყვეტად იქცევა.

ჩვენ ვმუშაობდით ვ. როზოვის პიესაზე „სიხარულის ძიებაში“. დიდხანს ვიმტვრევდით თავს პირველი მოქმედების ფინალის გადაწყვეტაზე, როდესაც ოლეგი მამის ხმალს დაითრევს და იწყებს ავეჯის დამტვრევას. საერთო აზრი გასაგები იყო ჩვენთვის: ეს იყო მამლაყინწური პროტესტი, თავისებური ამბოხი. მაგრამ ჩვენ გვაკლდა სწორედ ის კერძოობა, ის დეტალი, რომელიც სცენას შიგნიდან ააფეთქებდა.

გადაწყვეტა აღმოცენდა შემთხვევით, ძიების დროს. მონაკვეთის ვითარებით ოლეგის პროტესტი აღმოცენდა მაშინ, როდესაც მას უცაბედად დაედგარა მელანი მაგიდაზე. ჩვენ კი გადაწყვეტიტ სწორედ ეს მომენტი გვექცია გადაწყვეტ, გარდატეხის მომენტად გმირის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაში — როდესაც დიდებული პრიალა მაგიდისადმი პატივისცემიდან უეცრად მისი სრული უგულუბელყოფა აღმოცენდება. ოლეგი იღებს სამელნეს

და მწვიდად ასხამს მელანს მაგიდაზე. ამ მომენტში ოლეგის სიმ-
შეიდეში ვლინდება მისი შინაგანი პროტესტი, ამბოხი. ყველაფე-
რი დანარჩენი ამ სცენაში დამატებითი გახდა, მეორესარისხოვა-
ნი. იმიტომ, რომ ჩვენ მიერ მიგნებულმა დეტალმა გამოხატა გარ-
დატეხა, რომელიც ოლეგის შეგნებაში მოხდა. ამიტომ იქცა დე-
ტალი გადაწყვეტად¹ (ხაზი ჩვენია — ნ. უ.).

დეტალი შეიძლება ტრადიციის დარღვევის მაუწყებელი ნიშა-
ნი იყოს და ნოვატორული აქტის მნიშვნელობა მოიპოვოს. ა. მო-
რუა წერს.

„...ბრიტანიკში“, აგრიპინასთან ცნობილი საუბრის დროს,
რათა გამოეხატა მოწყენილობა, რომელიც ნერონს დაეუფლა,
ტალმა მოსასხამის ბოლოს ათამაშებდა და მის მოხატულობას
ათვალიერებდა. იმ დროისათვის ეს წარმოუდგენელი სითამამე
იყო² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

თუ დეტალი არაა თავისთავადი, თუ იგი გარკვეული მთელის
ნაწილია, მაშინ ჟანრობრივადაც განსხვავებული იქნება.

შეიძლება დეტალი გმირის განწყობილების გამომწვევი იყოს.
რეპეტიცივაზე რეჟისორის მუშაობა მსახიობთან ამგვარი დეტა-
ლებითაა დატვირთული. მართლაც, მხატვრული დეტალი მარტო
მაყურებლისთვის ხომ არ არსებობს — ის, პირველ ყოვლისა,
თვით მსახიობისთვისაა საჭირო, დეტალი მოქმედი პირის ამოხ-
სნა-გამოვლინებაში ეხმარება მსახიობს.

ზოგჯერ დეტალი იმდენად უმნიშვნელო წვრილმანია, რომ მა-
ყურებელმა შეიძლება ვერც კი შენიშნოს, მსახიობისთვის კი მას
ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდეს. ასეთი მნიშვნელობისა იყო
გ. გვგეჭორისათვის ჟურნიკის პატარა წიგნი „რეპორტაჟი“ მარ-
ეუჟიე ყელზე“. ეს წიგნი ხელში ეჭირა წამყვანს რომ ასახიერებდა
ამ ნაწარმოების მისდევით შექმნილ სპექტაკლში (რუსთაველის
თეატრი, დადგმა — მ. თუმანიშვილისა), მსახიობი ამბობს, წიგ-
ნი რომ შეეცვალათ, როლს ვერ ვითამაშებდით.

ისეთი მსახიობისათვის, როგორიც სესილია თაყაიშვილია,
უდიდესი მნიშვნელობა აქვს დეტალს, რომელიც მას გმირის სცე-

¹ Г. Товстоногов, О профессии режиссера, ВТО, 1964, стр. 185—186.

² А. Моруа, Три Дюма, изд. «Молодая Гвардия», 1962, стр. 47.

ნუორი მოქმედებისათვის განაწყობს. როდესაც ს. თაყაიშვილი ბე-
ბია ოლღას თამაშობდა (ნ. დუმბაძე „მე, ბებია, ილიკო და ილა-
რიონი“, მარჯანიშვილის თეატრი, დადგმა გ. ლორთქიფანიძე-
სა). შავი კაბის ქვეშ მისი სურვილითა და დაკვეთით შეკერილი
გრძელი თეთრი პერანგი ეცვა, მოხუცებს რომ უყვართ სოფელში.
ერთ-ერთ წარმოდგენაზე ჩამცმელმა ეს პერანგი ვერ დაახვედრა.
მოუტანეს სხვა გრძელი პერანგი. იმ დღეს ცუდად ითამაშა.

იმავე როლისათვის შავი თავშალის ქვეშ მცირე თავსაკრავი
პქონდა ს. თაყაიშვილს. თვითონ მოიტანა სახლიდან. ნახმარი,
ალაგ-ალაგ გაცვეთილი, სწორედ ამის გამო დიდი ხნის ხმარების
სიბოთი გამთბარი. ერთხელ ეს პატარა თავსაკრავი საღდაც და-
იკარგა. იმ დღეს წარმოდგენა ნახევარი საათის დაგვიანებით და-
იწყო — სანამ არ იპოვეს, ს. თაყაიშვილი სცენაზე არ გა-
ვიდა.

ს. თაყაიშვილის თხოვნით, ბებია ოლღასათვის საგანგებო
გააკეთეს სხვებთან შედარებით უფრო დაბალი სამყეხა. უფრო
მალალ სკამზე რომ დაეჯდო, შუაცეცხლზე ჭადს ვერ დავაკრავო.
ამბობდა მსახიობი. ერთხელ სკამი შეცვლოდათ. სანამ თავისი
დაბალი სამყეხა არ მოჰებნა, სცენაზე არ გავიდა. მას შემდეგ
თვითონ ზრუნავდა ხოლმე თავის სამყესაზე, თვითონ გაპქონდა
სცენაზე, თავის ადგილზე მოათავსებდა და მხოლოდ ამის შემდეგ
ელოდა მშვიდად სცენაზე თავისი გასვლის დროს.

ზემოთქმულიდან ნათელია რამდენნაირი მნიშვნელობისა შეიძ-
ლება იყოს დეტალი, რამდენი სახეობის. ჩვენ გამოცალკევებით
განვიხილეთ მხატვრული დეტალის ზოგიერთი სახეობა. თუ იმა-
საც გავითვალისწინებთ, რომ ეს სახეობანი თავისთავად არ არ-
სებობენ, რომ ყველა შემთხვევაში დეტალების გარკვეულ კომბი-
ნაციასთან გვაქვს საქმე, ნათელი გახდება, რომ არც მათ ფერა-
დონებას, არც შეხამებებს დასასრული არა აქვთ. თუმცა ცალ-
კეული მსახიობისათვის დეტალის რომელიღაც სახეობა ალბათ
უფრო ახლობელია. მთავარია ის, რომ სახიერი დეტალის გარეშე
არ არსებობს სასცენო ნაწარმოების მხატვრული ფორმა, რადგან
სახიერი დეტალი თავისებური ფოკუსია, შინაარსის „გამტარი“.

ამგვარ დეტალს გვირის ცხოვრების, მისი ზასიათის მთლიან
სურათთან დაშაკავშირებელი „მყესები“ და „კაპილარები“ აქვს.

არც შეიძლება სხვანაირად — დეტალებისაგან მხატვრული მთლიანობა უნდა შეიქმნას. სალტიკოვ-შჩედრინი ამბობს:

„...ადამიანის გონება ძნელად კმაყოფილდება კერძო დეტალით, როგორი მომხიბვლელიც არ უნდა იყოს იგი თავისთავად. ადამიანის გონება შეუჩერებლად მიისწრაფვის იმისაკენ, რომ ნაწილი რაიმე მთლიანობას დაუკავშიროს — მას მოთხოვნილება აქვს დასკვნისა, სურათის მეტნაკლები მთლიანობის შექმნისა“¹

თუ დეტალი სწორადაა შერჩეული, თუ დატვირთულია შინაარსით, სახიერია, ამავე დროს აუცილებელი, მაშინ ის თავის დანიშნულებას ორი მისამართით ასრულებს: მსახიობს სცენური სახის ხორცშესხმაში უწყობს ხელს, მაყურებელს კი ამ სახის აღქმაში. აი, რას გვიამბობს ს. ზაქარიაძე ერთი დეტალის შესახებ სპექტაკლიდან „რუი ბლაზი“.

„...ელენე ახვლედიანის მიერ შექმნილ სცენურ სამყაროში ზედმეტს ვერაფერს ნახავთ. სულ მცირე საგანსაც კი თავისი დანიშნულება აქვს, გარკვეული ფუნქცია. ერთ მაგალითს გავიხსენებ მხოლოდ: ბოლო მოქმედებაში რუი ბლაზისათვის საწამლავის შუშა იყო საჭირო. თეატრში რომ ვერ გააქეთეს, ელენემ თვითონ მოიტანა ძველებური, მოოქროვილი პატარა შუშა, რომელიც ჯერ კიდევ პარიზიდან ჩამოჰყოლოდა. ამ ძვირფასი ნივთიდან მოდიოდა ჩემი სიკვდილი. ხელში რომ ავიღებდი, ფორმითა და ფაქტურით იმ ეპოქასთან მაკავშირებდა, რომელშიც ჩემი გმირი ცხოვრობდა. მაგრამ, გარდა ამისა, სხვა ფუნქციასაც ასრულებდა იგი. საწამლავს რომ დავლევდი და გადავადგებდი, მძიმედ მიგორავდა საფეხურებზე, თანდათან კლებულობდა მისი ხმა. დარბაზში გამეფებულ სიჩუმეში ეს ხმა ქმნიდა საჭირო განწყობილებას და რუი ბლაზის სიცოცხლის თავისებურ წერტილად გვევლინებოდა“².

როგორც ვხედავთ, დეტალი გმირის ცხოვრების მეტად მნიშვნელოვანი მომენტის განხორციელებაში ეხმარება მსახიობს თავისი ფაქტურით, ასოციაციებით, რომელსაც ეს ფაქტურა იწვევს.

¹ М. Салтыков-Щедрин, Об искусстве, изд. «Искусство», Л.-М., 1949, стр. 38.

² ნ. უ რ უ შ ა ძ ე, ელენე ახვლედიანი თეატრში, გამოც. „მერანი“, თბ., 1968, გვ. 21.

შუშის ბოთლის კიბის საფეხურებზე დაცემით გამოწვეული ხმა, ამ ხმის თანდათანობითი შესუსტებაც დეტალია, უკვე ხმოვანი. ის ეხმარება არა მარტო მსახიობს, არამედ მთლიანად სცენისათვის საჭირო განწყობილების შექმნას.

რადგან დეტალს „გამტარის“ ძალა აქვს, მაყურებლის ყურადღების დაპყრობის ძალა გააჩნია, ის შეიძლება იყოს არა მარტო დამხმარე, არამედ ხელის შემშლელიც. ჯერ კიდევ ლესინგი წერდა:

„...თუნდაც ერთ შეუფერებელ ნაწილს შეუძლია დაარღვიოს საერთო შთაბეჭდილება მშვენიერი მთლიანობისა“¹.

ი. გალანის პიესაში „სიყვარული გარიჟრაჟზე“ სესილია თაყაიშვილი მოხუც ალიონა პეტრიჩის თამაშობდა (მარჯანიშვილის თეატრი, დადგმა ლ. იოსელიანისა). ს. თაყაიშვილის ალენა დაუძღვრებული მოხუცია. ამიტომ მას მეტწილად სძინავს ან თვლემს. მხოლოდ ორ შემთხვევას შეუძლია გამოიყვანოს ს. თაყაიშვილის ალიონა ამ, თითქოს ინერტული მდგომარეობიდან — თუ ოთახში ან ქმარი, ან მღვდელი იულიანე შემოვა. მაშინ, სუსტი და ავადმყოფი, წამოიწევდა ხოლმე საწოლზე და ყურადღებით ადევნებდა თვალს ორივეს: ქმარს იმიტომ, რომ განრისხებულმა არ მომკლასო, მღვდელს კი — იქნებ მოვახერხო და მარტო გავანდო საიდუმლოებაო.

პიესის მთელ მანძილზე ალიონა მხოლოდ ერთხელ დგება ლოგინიდან და ძირს ჩამოდის. ეს არის პარასკას სიკვდილის სცენა. ჩანს, პარასკას სიკვდილს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონია მისთვის. სწორედ ამის გამო საინტერესოა ფაქტი, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ს. თაყაიშვილის მიერ ამ როლის განსახიერებისას. ერთ-ერთ მორიგ წარმოდგენაზე ს. თაყაიშვილის ალიონა ადგა არა მარტო ბოლო მოქმედებაში, არამედ ამაზე ბევრად უფრო ადრე. ამ მოულოდნელ ადგომას სცენისათვის ხელი არ შეუშლია, სამაგიეროდ ალიონას ადგომამ ბოლო მოქმედებაში სრულიად დაკარგა თავისი მნიშვნელობა. მიზეზი გასაგებია — თუ ალიონასათვის ლოგინიდან ადგომა დიდ სიძნელეს არ წარმოადგენს,

¹ Г. Лессинг, Лаокоон, изд. «Художественная Литература», М., 1957, стр. 258.

ეს იმას ნიშნავს, რომ ბოლო მოქმედებაში მისი ადგომა პარასკას სიკვდილს არ გამოუწვევია, რადგან ამ უბედურებასთან დაკავშირებით ალიონას არ გაუკეთებია არაფერი ისეთი, რის გაკეთებაც ჩვეულებრივ არ შეეძლოს. პარასკას სიკვდილი განსაკუთრებული მნიშვნელობის მოვლენა არ ყოფილა. რეზარკის მიხედვით კი, დრამატურგმა მხოლოდ ამ ერთ ადგილას სცნო საჭიროდ მისი ადგომა.

როგორც აღვნიშნეთ, მოხუცი და ავადმყოფი ალიონა მთელი პიესის განმავლობაში ღუმელზე წევს. უფრო მეტად თვლემს, აკვირდება რა სდება მის გარშემო, სდუმს. მაგრამ მსახიობს გასათვალისწინებელი სიზუსტით ჰქონდა განსაზღვრული მისი გმირის სულიერი მდგომარეობა სცენური არსებობის ყოველ მომენტში. მდუმარების წუთებიც კი, რომელიც ჩვეულებრივ უსასრულოდ გაგრძელდება ხოლმე სცენაზე, ისევე ბუნებრივად მიჰქროდნენ მისთვის, როგორც ცხოვრებაში. მაყურებელი ინტერესით აკვირდებოდა ყოველ მის მოძრაობას. როგორც ყოველთვის გრძნობდა იგი შემოქმედის ჭეშმარიტ შინაგან დატვირთვას გმირის განცდებით და ეს განცდები მასაც გადმოეუბნებოდა.

მოძრაობათა ზედმიწევნითი სიზუსტის გამო, ს. თაყაიშვილის ალიონას მდგომარეობის ოდნავი შეცვლა, სულ უბრალო თავის წამოწვევაც კი აზრს იძენდა. ამიტომაც აღმოჩნდა ასე თვალში ჩასაყარდნი ის ერთი დარღვევა, რომელსაც ჩვენ შემთხვევით შევსწარიით.

ზედმეტი დეტალი აზრის გარდა, შეიძლება სცენური სახის პლასტიკურ ნახატსაც არღვევდეს. აკი წერდა ვ. გუნი:

„სცენაზე თამაშობა თხოულობს დიდ შინაგან სულიერ და გონიერ ძალ-ღონეს. არტისტს უნდა ჰქონდეს არაჩვეულებრივი ნარნარი გრძნობიერება და ყოველივე, ჩვეულებრივი თვალისაგან შეუმჩნეველი, წერილმანების გამჭვრეტელობა და ამ წერილმანების ერთად აკინძვა თავის მგრძნობიარე და ნარნარი ბუნების დაუზე“¹ (ხაზი ჩვენი. — ნ. უ.).

დეტალის გათავისება ძნელია. განსაკუთრებით ისეთი დეტალისა, რომელიც სხეულებრივ შერწყმას მოითხოვს. მსახიობის

¹ ვ. გუნი, კრებული, გამოც. „ხელოვნება“, თბ., 1951, გვ. 84.

სხეულის გმირის სხეულის ყალიბში ჩამოსხმას იმდენად დიდა მნიშვნელობა აქვს და იმდენად რთულია, რომ ზმირად საგანგებო ვარჯიშსაც მოითხოვს. თანამედროვეთა ცნობით, პუშკინის „ბორის გოდუნოვზე“ მუშაობის დროს, მეიერხოლდს მოუთხოვია, მასობრივ სცენაში მონაწილე ყველა მეომარი (თითქმის მთელა დასი) მანქანზე ეტარებინათ, ცხენოსნობაში სხეულის გასაფარჯიშებლად. ამბობდა, სხევანირად „ბორის გოდუნოვს“ ვერ ვიმამაშებთო ¹.

სხეულის მეტყველი პლასტიკურობისადმი მეიერხოლდის ყურადღება ცნობილია. საინტერესოდ ნათქვამს იხსენებს მსახიობის. სადოესკი:

„...იცით, სადოესკი, ყველაზე ადვილია ადამიანის ხასიათის შესასვებ მისი ზურგის მიხედვით ვიმსჯელოთ. მზერას შეუძლია მოგატყუოთ, ზურგს — არასოდეს. ზურგი ადამიანის სხეულის ყველაზე გულახდილი ნაწილია. ჩვენ ზომ ზურგს არასოდეს არ ვაკონტროლებთ, ადამიანის ზურგი საერთოდ ძალიან მეტყველია... შეხედეთ... და ის შეუდგა ჩვენ წინ მიმავალი ადამიანების ზურგთა ნახატების ამოკითხვას“ ².

ზოგჯერ დიდ მსახიობსაც დიდი დრო სჭირდება, რომ შეთხზული ან მწერლის მიერ მინიშნებული დეტალი საკუთარ თვისებად აქციოს. ხმელიოვი ჩიოდა თურმე, ვერ დავეუფლე ტოლსტოის მიერ მითითებულ კარენინის მოულოდნელ გაცინებასო. ვერც ხელის თითების მისთვის ჩვეულ ტკაცუნს. მაშასადამე, ვერ მოძებნა, ვერ გამოიმუშავა ის განწყობილება, რომლის საფუძველზეც მოულოდნელი გაცინება და ხელის თითების ტკაცუნის ჩვევა აღმოცენდება. ეს ჩვევა კი, ხმელიოვის აზრით, მეტად მნიშვნელოვანი იყო, რადგან კარენინს ყურადღების მოკრებაში, საკუთარი ფიქრების მოწესრიგებაში ესმარებოდა ³.

ზოგჯერ ამგვარი, ე. წ. სხეულებრივი ამოცანა, შეიძლება რამდენიმე მსახიობის ერთდროულ მუშაობასაც მოითხოვდეს. სამხატვრო თეატრი ამზადებდა ჰაუპტმანის პიესას „მიკაელ კრამე-

¹ Встречи с Мейерхольдом, ВТО, М., 1967, стр. 491.

² იქვე, გვ. 524.

³ М. Кнебель, Вся жизнь, ВТО, 1967, стр. 327.

რი“. სტანისლავსკის მიკაელ კრამერი უნდა ეთამაშა, მოსკოვის მისი ვაჟი, მ. ანდრეევას კი მისი ქალიშვილი. ისინი თურმე ერთად ვარჯიშობდნენ, რათა გამოემუშაებინათ კრამერების ოჯახის წევრთათვის დამახასიათებელი სიარული — წელში გამართულად, უკან გადაწეული მხრებით და მუხლმოუღუნავად. მსახიობები იალტაში ისვენებდნენ და დამსვენებელთა გაოცებას იწვევდნენ იმით, რომ სანაპიროზე დიდხანს დააბიჯებდა ხოლმე სამივე ერთად, რათა დადგენილი სიარული გაეთავისებინათ მომავალი სპექტაკლისათვის¹.

მსახიობის მიერ შექმნილი გმირის სცენურ ცხოვრებაში საგნებიცაა ჩართული. ზოგჯერ ეს საგანი უჩვეულოა. მსახიობი მაგაც უნდა შეერვიოს, ისიც უნდა გაითავისოს. ამას მოითხოვს გმირის ცხოვრება და სცენური სახის მხატვრული ფორმა. აკაკი ხორავა უნდა შეგუებოდა მეფე ოდიშოსისა და ივანე მირისხანეს განსხვავებულ სამეფო გვირგვინებს; კვერთხს, რომელიც გარკვეულ მომენტში უნდა მოესროლა, მაშასადამე, მისი სიმძიმის დაძლევისათვის აუცილებელ კუნთების დაჭიმულობას უნდა შეჩვეოდა. ზინა კვერენჩხილაძე უნდა შეჩვეოდა ლელას ხმალს და ფარიკაობაც უნდა სცოდნოდა (დ. გაჩეჩილაძე — „ბახტარიონი“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა დ. ალექსიძისა). მედეა ჩახავა — მეეზოვე ქურთი ქალის სარეს ქუჩის საგველ დიდტარიან ცოცხს (კ. ბუაჩიძე — „ეზოში ავი ძაღლია“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა გ. პატარაიასი) და ესპანელი ამბარანტას დიდ მარაოს (ფლეტჩერი, „ესპანელი მღვდელი“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა).

მიღწეულის შემოწმება თვითონ მსახიობს უჭირს. რასაკვირველია, ის გრძნობს მოახერხა თუ არა სიძნელის გადალახვა, მაგრამ როგორ გამოიყურება იგი, ამის დადგენა არ შეუძლია, ვინაიდან გარედან თავის ნაწარმოებს ის ვერ შეხედავს. ეს კი საჭიროა. ამიტომ ა. ტაიროვი მოუწოდებს მსახიობს ისე გაავარჯიშოს შინაგანი ხედვის უნარი, რომ ამ სირთულის ნაწილობრივი დაძლევა მაინც შეეძლოს².

¹ Сб. О Станиславском, ВТО, М., 1948, стр. 237.

² А. Таиров, О театре, ВТО, М., 1970, стр. 113.

მსახიობის მხატვრული ნაწარმოების ფორმა ყოველნაირი სა-
ხის დეტალების ორგანული მთლიანობაა. ათასნაირი დეტალის
ათასნაირი კომბინაცია გმირის სცენური სიცოცხლის პროცესში,
ცოცხალ ქმედებაში გამოვლენილი. რადგან ეს გმირი სპექტაკლის
გმირთა ცხოვრების ერთი მონაწილეა, მისი ფორმაც სპექტაკლის
მხატვრული მთლიანობის ნაწილია. ამიტომაც ასე რთული მსახი-
ობის ნაწარმოების მხატვრული ფორმის შესწავლა.

მსახიობის ოსტატობა

ხელოვანი მსახიობი, პირველ ყოვლისა, მოქალაქეა. მაშასადამე, სინამდვილის ნებისმიერი მოვლენისადმი საკუთარი დამოკიდებულება აქვს. ხელოვანი ცხოვრებაზე საკუთარი სათქმელითაა აღელვებული და ნაწარმოებს იმისთვის კმნის, რომ მის აღმქმელზე იქონიოს ზეგავლენა. მხატვრულობის საფუძველს ამაში ხედავდა ა. სუმბათაშვილი:

„...მხატვრულია, ე. ი. მიზნად ისახავს საზოგადოების სულიერ ან ესთეტიკურ მხარეზე ზემოქმედებას“¹.

შემდგომშიც არაერთხელ უთქვამთ, რომ ჭეშმარიტი მხატვრულობის უმთავრესი პრინციპი — მიზანდასახულობაა. თუ მიზანი გარკვეულია, მის გამოსახატავად ყველა საშუალება, რა თქმა უნდა, არ გამოდგება, თავისთავად იბადება აუცილებლობა შერჩევისა. უბრწყინვალეს სახიერ საშუალებათა შორის ნაწარმოებში უნდა დარჩეს მხოლოდ ის, რომელიც ჩანაფიქრის რეალიზაციისთვისაა საჭირო. მაშინ შეიქმნება არა ასლი სინამდვილისა, არამედ ხელოვანის მიერ შეთხზული მისი მხატვრული სახე. ამიტომაც აზრი პირდაპირ არ იქნება თქმული — მას მაყურებელი ამოიკითხავს, ამოიცნობს. მხატვრული სახის ამოსაცნობი შინაარსით დატვირთვის აუცილებლობას მიგვანიშნებს შილერის „დონ კარლოსის“ მეორე სურათის მარჯვანიშვილისეული წარმოსახვა:

„...იმისათვის, რომ გამოვხატოთ როგორ გარემოში ცხოვ-

¹ А. Южин-Сумбатов, Записки, статьи, письма, изд. «Искусство», М., 1951, стр. 308.

რობს დედოფალი — სამეფო კარისა და ეკლესიის დამთრგუნველ-
ძალა, აუტანელი ეტიკეტი, დაუსრულებელი მეთვალყურეობა —
წინდა დედოფალი და სეფექალები ერთობლივ მუშაობაში ჩაგ-
ნათ, ისინი ქარგავენ ერთ დიდ საბურველს წმინდანის გამოსახუ-
ლებით. ეს სამუშაო მთელ სიცოცხლეს გასტანს. საბურველი იმ-
დენად დიდია, რომ ყველას ფარავს: დედოფალსაც და სეფექა-
ლებსაც. მის ქვეშ ისინი თითქოს ცოცხლად არიან დამარხულნი“¹
(ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ეს არ უწერია ავტორს. ეს რეჟისორის თხზულებაა, მის მიერ
წარმოსახული მხატვრული სახე სინამდვილისა, ამიტომაც ამ-
ბობს მარჯანიშვილი სიტყვას „თითქოს“.

სახიერების პრობლემა ხელოვნების ძირეული პრობლემაა,
ამიტომ განსაზღვრებანი ნებისმიერი დარგიდან შეიძლება მო-
ვიშველიოთ. ზუსტად განსაზღვრავს სახიერების არსს ჰ. ნეიპაუზი
ბეთჰოვენის „მთვარის სონატის“ მეორე ნაწილის (Allegretto
Des-dur) განხილვისას. ის შეგვახსენებს ლისტის ფრთიან გა-
მოთქმას, რომელიც „მთვარის სონატის“ სწორედ ამ ნაწილის
მხატვრულ სახეს ამოხსნის სიტყვიერად — „ყვავილი ორ უფს-
კრულს შორის“. ჰ. ნეიპაუზს მიაჩნია, რომ ეს ალგორითა არაა
შემთხვევითი, რადგან ის „...საოცარი სიზუსტით გადმოგვცემს
ნაწარმოების არა მარტო სულს, არამედ ფორმასაც. მართლაც,
მელოდიის პირველი ტაქტები...“ უნებურად მოგვაგონებენ ყვავი-
ლის კოკრის გადახსნას, შემდგომი ტაქტები კი... ღეროზე ჩამოშ-
ლილ ფოთლებს.

...მე არასოდეს არ ვაწარმოებ მუსიკის „ილუსტრაციას“. ე. ი.
ამ შემთხვევაში მე არ ვამბობ, რომ ეს მუსიკა ყვავილია, მე ვამ-
ბობ, რომ ამ მუსიკას შეუძლია გამოიწვიოს სულიერი, სანასაო-
ბითი შთაბეჭდილება ყვავილისა... უკარნახოს წარმოსახვას ყვ-
ილის სახე“² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

შემთხვევით არ ვხვდებით მარჯანიშვილისა და ნეიპაუზის

¹ К. Марджанишвили, Воспоминания, статьи, доклады, «Заря Востока», Тб., 1958, стр. 315.

² Г. Нейгауз, Об искусстве фортепьянной игры, Гос. Муз. издат. М., 1961, стр. 39.

განსაზღვრებებში სიტყვებს „თითქოს“, „მოგვაგონებს“, „შეუძლია გამოიწვიოს“, „უკარნახოს წარმოსახვას“... სწორედ ეს სიტყვები მიგვანიშნებენ, რომ მხატვრული სახე ტევადია, დატვირთულია შინაარსით, რომელსაც ავტორი პირდაპირ და ერთმნიშვნელოვნად არ გვაწოდებს. ჭეშმარიტად მხატვრული სახე მისი აღმქმელის წარმოსახვის უნარს აღვიძებს, აქტიურს ხდის მის ფანტაზიას. იწვევს ასოციაციებს. მაშასადამე, გარკვეულად წარმართავს მას.

სახიერების ფორმები, რასაკვირველია, იცვლება. იცვლება სახის შინაგანი სტრუქტურა, შინაარსის ორგანიზაციის სისტემა. არ იცვლება სახიერების აუცილებლობა და ის, რომ ხელოვნების ყველა დარგს სახიერების საკუთარი ფორმები აქვს. მსახიობის ხელოვნებაში ეს არის ცოცხალი ქმედება. ამიტომ სახიერების ყველა სახეობათგან აქ სახიერი ქმედებაა უმთავრესი. მსახიობის ოსტატობაც ესაა — ის სახიერი ქმედების ოსტატია.

მსახიობის მხატვრული სახე სცენურ სინამდვილესთან, სხვა პერსონაჟებთან კონფლიქტებში, სურვილებისა და მიზნებისათვის ბრძოლაში ელინდება. გმირის სცენური სიცოცხლის პროცესი, მისი თანამიმდევრობა წარმოუდგენელია გარკვეული კავშირების გარეშე. ყველა ეპიზოდი, გმირის ცხოვრების ყველა მონაკვეთი წინა ეპიზოდითაა განპირობებული და თავის მხრივ შემდგომს ამზადებს. მსახიობის ოსტატობის შესახებ მსჯელობისას ეს კავშირები უთუოდ უნდა იყოს გათვალისწინებული, რადგან ისინი ქმნიან სცენური სახის თავისებურ ცოცხალ ორგანიზმს. შესაძლებელ ქცევათა და კავშირებისაგან ყველაზე მეტად მეტყველის შერჩევა პიროვნების არსს მაშინ გამოავლენს სრულად, როდესაც ეს ქცევები და კავშირები გარკვეულ მწკრივად შეიკვრება. ასეა ეს ლიტერატურაშიც — ერთია ცალკეული სიტყვები, სულ სხვაა ამ სიტყვათა ქსოვილი, მათი თანამიმდევრობა. მხატვრულ სახეს აქვს ძალა დაგვანახოს ის, რაც თვითონ ვერ დავინახეთ, ვერ შევიგრძენით. ყველას წაგვიკითხავს, გვინახავს, მოგვისმენია ხელოვანის ფანტაზიის, აზრისა და განცდის ისეთი შენაერთი, რომელშიც მოვლენა მოკლედ, სხარტად და სახიერადაა ამოხსნილი და მოწოდებული. ეს არაა უბრალო ანალოგია, მსგავსება ან პარალელი, ესაა ისეთი ხედვა, რომელიც მოვლენის სიღრმეში იჭრება და უმ-

თავრესს აელენს. გაეიხსენოთ როგორ დაგვიხატა რუსთაველმა ნესტანის მშვენიერება ფატმანის ერთი წინადადებით:

„რა მობრუნდა ქალი ჩემკე, შემოადგეს სხივნი კლდესა“.

რა შენაერთია აქ ისეთი, ჩანაირი კავშირებია ცალკეულ სიტყვებს შორის. რომ ინფორმაციის გარდა, ემოციურად განვიცადოთ ნესტანის მშვენიერება? არავითარი აღწერა — მხოლოდ სამი სიტყვა იმის შესახებ, თუ რა მოახდინა ქალის შემობრუნებამ — არეშარე გაანათა. როგორი შეიძლება იყოს ეს ქალი — ჩვენ თვითონ წარმოვისახეთ. სახიერების საიდუმლოც ამაშია. საშუალება კი იმდენია, რამდენიც ჭეშმარიტი ხელოვანია, რადგან ის „აზავებს“ ათასნაირად ცალკე ყველასათვის ნაცნობ ელემენტებს. „შეზავებაა“ მისი, თორემ თავისთავად თვით რუსთაველის შემომოყვანილი სტრიქონის ყველა სიტყვა ნაცნობია და იხმარება ყოველი ჩვენგანის მიერ. ჩვენ არ შეგვიძლია ამ სიტყვების მისებურად „შეზავება“, მისეული კავშირების დამყარება მათ შორის და ყოველივე ამის ჩანაფიქრის სამსახურად დაყენება.

ასეა ეს ხელოვნების ყველა სფეროში. მსახიობის ხელოვნებაშიც. ცნობილი საბჭოთა მსახიობი ს. მიხოელსი ასე განსაზღვრავს სცენური სახიერების საიდუმლოს:

„საქციელი... წამიერად, ელვისებურად გაანათებს იგი ადამიანის შინასამყაროს. საჭიროა გაელევა, განმუხტვა, რათა ეს შინასამყარო გადაიხსნას, რათა ჩვენ შეგვეძლოს ჩავიხედოთ მასში“¹.

გაეიხსენოთ უშანგის იაგო, მარჯანიშვილის ცნობილი მიზანსცენა. შექსპირს ეს არ უწერია. შექსპირს უწერია, რომ იაგომ მოახერხა დეზდემონასადმი ოტელოს რწმენის შერყევა. ამ ეპიზოდში ეს მოხდა. მარჯანიშვილმა მომხდარის არსის სცენური სახე შექმნა, სახილველი, ქცევადი — გულშემოყრილ ოტელოს მკერდზე ფეხით შესდგა იაგო, რომელსაც ორივე ხელი ფრთებავითა აქვს განზე გაშლილი. ვერაგობამ გამარჯვებული, მოზეიმე მტაცებელი ფრინველის სახე მიიღო ქართულ სცენაზე. მისი გამარჯვება — მსხვერპლის გარდუვალი დაღუპვაა. ეს ყველაფერი იკი-

¹ С. Михоэлс. Статьи, речи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 199.

თხებოდა, ამოიცნობოდა რეჟისორის უსიტყვო სცენურ ქანდაკებაში, რომელსაც მსახიობი განახორციელებდა საკუთარი არსებით.

ცნობილია, რომ ვახტანგ ჭაბუკიანმა ბალეტ „ოტელოში“ ეს მიზანსცენა გაიმეორა. ამით მარჯანიშვილის მიგნების სრულყოფა აღიარა და თავისებურად დააკანონა ქართულ სცენაზე. იბადება კითხვა — თუ ეს გამეორებაა, სადღაა შემოქმედება, შექმნა ახლისა? ამავე დროს, თუ მიზანსცენა ორგანული და სახიერია, ის შემზადებული უნდა იყოს ყველაფრით, რაც მანამდე იყო, ე. ი. მტაცებელი ფრინველის მარცვალი თავიდანვე უნდა იგრძნობოდეს უშანგის იაგოში. არც შემდეგ უნდა დაიკარგოს. თუ დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან ერთ-ერთი ცენტრალური ეპიზოდის სახიერი მიზანსცენა პირდაპირ გადმოდის საბალეტო წარმოდგენაში, მაშინ ზ. კიკალეიშვილის იაგო უშანგის იაგოს გამეორება უნდა იყოს. ამის საბუთი კი არ გაგვაჩნია, იმიტომ, რომ ზ. კიკალეიშვილის იაგოს მარცვალი არ იყო მტაცებელი ფრინველი, ის იყო ქვეწარმავალი. ამიტომაც გულშემოყრილ ოტელოს იგი ცოცვით უასლოდებოდა, როგორც ქვეწარმავალი. ბუნებრივია, როგორც ფრინველი მკვრდზე ფეხით ვერ შესდგებოდა. მიზანსცენის მიხედვით კი მკლავები ფრთებად უნდა გაეშალა. როგორც ჩანს, აქედან დაიბადა მარჯანიშვილის მიზანსცენის ასალი სახეობა, რომელიც ზ. კიკალეიშვილის იაგოს მარცვალმა განაპირობა: ოტელო ძირს ეგდო უგონოდ. იაგო ცალი ფეხით მას გულზე შესდგებოდა, მეორე უკან ჰქონდა გაწეული, ხელები გაშლილი, მაგრამ ეს არ იყო მტაცებელი ფრინველი. ეს იყო ფრთოსანი ქვეწარმავალი, ურჩხული, ჯოჯოხეთის მოციქული — ფანტასტიკური ბოროტების პლასტიკური სახე. ამგვარ ასოციაციას მსახიობის სხეული ბადებდა.

მიზანსცენასთან ერთად ასოციაცია შეიძლება გარკვეული სახის სმოვანებამ გამოიწვიოს. ასეთია ფინალი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლისა „ანტიგონე“ (დადგმა მ. თუმანიშვილისა): მთავარი გმირი ანტიგონე დაიღუპა. სიცოცხლის ფასად დაუჯდა მას თავისი ზნეობრივი მოვალეობის შესრულება, დაიღუპა ჰემონი, ევრიდიკე. დარჩნენ ჩაფრები — უხამსი ჩაფრები, რომლებიც ქალაქს თამაშობენ უდარდელად და ხარხარებენ. დიდხანს, ძა-

ლიან დიდხანს სარხარებენ. ეს სარხარი შემზარავია, შემაშფოთებელი, მძიმე ფიქრების გამოიწვევი.

როდესაც სცენიდან გვაწოდებენ არა ინფორმაციას ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ, არამედ ამ მოვლენის მხატვრულ, ემოციურ სახეს, მაშინ ჩვენი ინტერესი სცილდება ცნობისმოყვარეობის ფარგლებს და ესთეტიკურ სფეროში გადადის. ნაწარმოების ამ დონეზე ამალვებას, ნიჭის გარდა, ოსტატობაც სჭირდება.

ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოები ოსტატის ნახელავია. ოსტატობა არ ნიშნავს ხანდაზმულობას, თუმცა დაოსტატება გარკვეულ დროს მოითხოვს. არსებობენ ხანდაზმულნი, რომელთაც ოსტატობის საფესურს ვერ მიაღწიეს. არსებობენ ახალგაზრდები, რომლებმაც მოახერხეს ოსტატობას დაუფლებოდნენ. ერთი დადგენილი დრო ამისათვის არ არსებობს. აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობისაა ხელოვნების შეგნება, მისი უნარი დაიმორჩილოს „ინსტრუმენტი“, რომლის საშუალებითაც იქმნება მისი ნაწარმოები. „ინსტრუმენტი“ პირდაპირი და არაპირდაპირი მნიშვნელობით. პ. ნეიჰაუზი წერს:

„...მე ხშირად ვქადაგებ ჩემს მოწაფეებთან, რომ როიალზე, პირველ ყოვლისა, თავითა და ყურით უკრავენ, და მხოლოდ ამის შემდეგ ხელებით... აქვე ვუმატებ, რომ განსაკუთრებული, უნიკალური პიანისტური მიღწევანი შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ პიანისტის სულიერსა და სხეულებრივ მონაცემებს შორის სრული ჰარმონიაა (ე. ი. როდესაც ტალანტიც განსაკუთრებულია და ხელებიც განსაკუთრებული)... ფორტეპიანოზე დაკვრისათვის განსაკუთრებით შესატყვისი ხელები“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

მსახიობისათვის ეს ნიშნავს არა მარტო განსაკუთრებულ ხელებს, არამედ განსაკუთრებულად მეტყველ სახეს, ხმას, სხეულს. მთელ მის არსებას. ასეთია მისი „ინსტრუმენტი“.

თუ არ ხარ შენი საქმის ოსტატი, არ შეგიძლია ამოცანა შეასრულო მაქსიმალურად. სცენის ხელოვანს არ ძალგძის შექმნა.

¹ Г. Нейгауз, Об искусстве фортепьянной игры, Гос. Муз. Издат. М., 1961, стр. 134—135.

მხატვრულად დასრულებული ნაწარმოები. თუ შენი გამოვლინებათა შიგნით ჩანაფიქრის არ შეესატყვისება, თუ ხმა არ ჟღერს, ენა გებმება, ხელები არ იცი სად წაიღო — არამცთუ არაფერა დაგრჩება ჩანაფიქრისაგან, შენმა სცენურმა გმირმა შეიძლება საპირისპირო რეაქცია გამოიწვიოს მაყურებელში, რაც უფრო სერიოზულია აზრი, რაც უფრო ღრმად განცდა, მით უფრო მეტად მოქნილი და მორჩილი „ინსტრუმენტი“. ესაჭიროება მის გამოვლინებას დახვეწილ ფორმაში. ოსტატობა სწორედ ამისთვისაა საჭირო.

ოსტატობა ყველა შემთხვევაში პროფესიონალიზმს ნიშნავს. მაშასადამე, იმ სირთულეთა დაძლევის, რომელიც ადამიანის საქმიანობის ამა თუ იმ სახეობისთვისაა დამახასიათებელი. ლურსმანი რომ ლურსმანია, მის ჩაჭედებასაც ცოდნა უნდა იმისათვის, რომ ის თავიდანვე სწორად ჩაჯდეს ფიცარში. ოსტატი დურგალი შეუცდომლად აკეთებს ამას იმიტომ, რომ იცის როგორ უნდა დააყენოს ლურსმანი მარცხენა ხელით, როგორ დაუმიზნოს ჩაქუჩი, რა ძალით დაუშვას იგი ლურსმანზე, მისი ზომის და ფიცრის სიმკვრივის გათვალისწინებით. არც ერთი ზედმეტი მოძრაობა — მხოლოდ იმდენი და ისეთი, ლურსმანს რომ გადუსრელად ჩაიყვანს ფიცარში.

რაგინდ განსხვავებულიც არ უნდა იყოს მსახიობის საქმიანობა დურგლის საქმიანობისაგან, მათი ოსტატობა იმაში გამოიხატება, რომ ორივე მოვალეა ფლობდეს მასალას, რომლის მეოხებითაც ქმნის პროდუქციას. ოსტატ მსახიობს გაცნობიერებული უნდა ჰქონდეს თავისი საქმიანობის ყველა წვრილმანი, დაწყებული ბუნებრივი მონაცემებიდან და დამთავრებული იმ სცენის თავისებურებით, რომელზედაც უნდა გამოიტანოს ნაწარმოები მაყურებლისათვის საჩვენებლად. მეიერხოლდი იმასაც მოითხოვდა, რომ მსახიობმა იცოდეს რა ეჭმევა იმ დღეს, როცა რთულ როლს თამაშობს და რა ეკრძალება ასეთ დღეს, რათა არ გადაიღალოს. ყოველი მსახიობისაგან მოითხოვდა იმის გარკვევას, თუ როგორ მოქმედებს მასზე ძილი და, აქედან გამომდინარე, როდის უნდა იძინოს. ექვსი საათი, როდის რვა და ა. შ.¹

¹ В. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 152.

მხოლოდ საქმისადმი სერიოზული მიდგომა მისცემს საშუალებას ნიჭიერ ადამიანს ოსტატად იქცეს.

ხელოვნების ყველა სახეობას აქვს ტექნიკური მხარე, რა თქმა უნდა, მსახიობის ხელოვნებასაც. დროთა განმავლობაში სახელოვნო ტექნიკის რაობის გაგება იცვლებოდა. ზოგჯერ ზღვარი ტექნიკასა და ხელოვნობას შორის ძნელი გასაგებები იყო.

მსახიობის ხელოვნების მიმართ ეს საკითხი განსაკუთრებით რთულია, რადგან ტექნიკა მასალის დაუფლებასთანაა დაკავშირებული, მსახიობის მასალა კი მისი პიროვნებაა, ცოცხალი ადამიანი — ბუნების ურთულესი ქმნილება.

ტექნიკა მიზნის გარეშე არ არსებობს. მიზანი — სამყაროს შემეცნებაა, მისი ასახვა მხატვრულ სახეებში, მასზე ავტორის აზრის გამოსათქმელად. მაგრამ მსახიობი სინამდვილეს მწერლის მიერ დაწერილი ლიტერატურული სახის სცენაზე ხელახალი დაბადებით ასახავს. ამიტომ ხან ერთი მწერლის სამყაროშია, ხან მეორისა. გადასაჭრელია ჟანრის საკითხიც. ერთი და იგივე გრძნობა განსხვავებული ჟანრის და სტილის ნაწარმოებში განსხვავებულად ვლინდება. ამის გამო განსხვავებულია მოქმედ პირთა ურთიერთობანი, მათი გამოვლინება განსხვავებულ მხატვრულ საშუალებებს მოითხოვს. განსხვავებული დროის, ჟანრის და ლიტერატურული თავისებურების ავტორთა სამყაროში შესასვლელი ერთი გზა არ არსებობს. რამდენი სახის ხორცშესხმისათვის უნდა იყოს მომართული და მზად მსახიობი — ცოცხალი ადამიანი, ასაკობრივ, ფიზიკურად და სულიერად ცვალებადი? თანაც ისეთი სახის ხელოვნებაში, რომელიც შემოქმედებისათვის მზადყოფნას მოითხოვს მაშინ, როდესაც სპექტაკლია გამოცხადებული. თუ ის არ არის გამოცხადებული, მაშინ შემოქმედებით სურვილსაც ვერ დაიკმაყოფილებ — ეს არაა პოეზია, მხატვრობა ან მუსიკა — როლს შინ მარტო ვერ ითამაშებ, მუდმივ შემოქმედებითს კალაპოტში ყოფნა არაა ადვილი. ზოგჯერ დიდ მსახიობსაც უჭირს საკუთარი „ინსტრუმენტის“ დანიშნული დროისათვის მომართვა. თანამედროვეთ უნახავთ საკუთარ საკაზმულოში მწარედ მტირალი ერმოლოვა, იმის გამო, რომ დღეს თამაშის გუნებაზე არაა, სცენაზე კი უსათუოდ უნდა გავიდეს და წარსდგეს მრავ-

ვალი ასეული მაყურებლის წინაშე! ასეთია თეატრის კანონი. ერთადერთი შევლა — საკუთარი არსების სრულ დაუფლებამია. სწორედ ამ მიზანს ისახავდა სტანილაესკის სისტემა;

„...არსებობს რიგი დებულებებისა და სავარჯიშოებისა, რომლებსაც ვთავაზობ მსახიობს შესასრულებლად იმისათვის, რომ მან იქუშაოს საკუთარ თავზე, აღზარდოს საკუთარ თავში ოსტატი — ხელოვანი“².

ა. ტაიროვის მოთხოვნით, მსახიობს მუდამ უნდა ახსოვდეს ოთხი ძირითადი მცნება და მუდამ უნდა ახორციელებდეს მათ: უნდა იცოდეს, უნდა გახსოვდეს, უნდა წარმოისახოს და უნდა შეგძლოს განხორციელება“³.

სტანილაესკი აღტაცებული იყო ცირკის მსახიობებით. განსაკუთრებით აკრობატებით, რადგან აკრობატის ყოველი მოძრაობა ზუსტადაა გაანგარიშებული. მიახლოებითი, არაზუსტი მოძრაობა სიცოცხლის ფასად შეიძლება დაუჯდეს მას. ამიჯოძაც სისტემატურად მუშაობს ყოველ მოძრაობაზე, ზედმიწევნით აბუსტებს მას. ასეთსავე დამოკიდებულებას მოითხოვს იგი დრამატული თეატრის მსახიობისგან ყოველი სცენური მოძრაობისადმი, რომელზედაც, მართალია, მისი სიცოცხლე არაა დამოკიდებული, მაგრამ დამოკიდებულია მისი ქმნილების მსატკრული დონე.

ხელოვანის პროფესიული ოსტატობის საიდუმლოს ბრეჰტიც ამაში ხედავდა:

„...ხელოვანის პროფესიული ოსტატობა ისაა, რომ მას შეუძლია ყოველ საგანს მნიშვნელობა მიანიჭოს“⁴. მაშასადამე, ყველა დეტალის შინაარსობრივ-სახიერო ძალა გამოავლინოს.

მსახიობის პროფესიონალ ხელოვანად დაოსტატება განსაკუთრებით ძნელია იმის გამო, რომ მისი მსატკრული ნაწარმოები მისივე პიროვნებისაგან იქმნება. გამოჩენილი ფრანგი მსახიობის, ტალმას აზრით, ოცი წელია საჭირო იმისათვის, რომ მსახიობი

¹ А. Кугель, Театральные портреты, изд. «Искусство», Л., 1967, стр. 121.

² Н. Горчаков, Режиссерские уроки Станиславского, изд. «Искусство», М., 1951, стр. 135—136.

³ А. Таиров, О театре, ВТО, 1970, стр. 425.

⁴ Б. Брехт, О театре, изд. «Иностранная Литература», 1960, стр. 32.

უ. შექუიძის
რეჟისორის
1073

იოლიუს კეისარი
საბატალიონი



თავი VII

სცენა II. საბატალიონი. დიდი
ხალხი. ნაწილობრივ განათებული.
დიდი ხალხი. ნაწილობრივ განათებული.
დიდი ხალხი. ნაწილობრივ განათებული.
დიდი ხალხი. ნაწილობრივ განათებული.





ს. უანელი — თაღო — ნ. გზი-
ანის „უკანასკნელი მასკარადი“.
1966

ე. ანჯაფარიძე — კლეოპატრა
უ. შექსპირის „ანტონიუსი და
კლეოპატრა“ 1961





3. ანჟანუბარიძე

მარგარიტა. ა. ლიშინს „მარგარიტა გოდეი“. 1910

მარიამ სტიუარტი. ფ. შილერის „მარიამ სტიუარტი“. 1955







ს. თაყაიშვილი საეროშიორში

დღეს მსახიობი

ბეზია ოღღაღ უნდა გარდასა-
ხოს...







ს. ჯაფარიძე საგრიმიჟოროში





ს. თაყაიშვილი—ბეზია. ნ. დუმ-
ბაძის „მე, ბეზია, ილიკო და
ილარიონი“, 1960



უ. შექსპირის „ოტელო“. დადგმა კ. შარჭანიშვილისა. 1932

ოტელო — შ. ღამბაშიძე

იაგო — უ. ჩხეიძე



თავი VIII

შესაბოძი სახიკრი სკის რი ქმეცების
იტატია, ოტატობა ეკონას ეერტსობა.
სა. ღყოფისკონ სწოა ეკონასი ოტს.
ტო. შ. ნტის" სარ ღაეუღუკაა შო
ბხოეს.

უ. შექსპირის „ოტელო“. დადგმა ვ. კაბუეიანისა. 1937

ოტელო — ვ. კაბუეიანი

იაგო — ზ. კიკალეიშვილი





ქანუის „ანტაკონი“ ლადკვა
მ. თუმანიშვილისა. 1914



ნ. პერიალისი „ბაუთიანი გოგონა“. დადგმა ა. ქუთათელაძისა.
1962



ე. ნახუცრიშვილის „ეინკრაჟი“. დადგმა მ. თუმანიშვილისა.
1963





თავი I A

სცენის ხელოვნებას კმნის უამრავი მსახიობი და მსახიობი... მათ აერთიანებთ ისეთივე პრობლემები, რომლებიც აქვთ ინტერესს. როდესაც სცენის ხელოვნება ამ პრობლემითაა გაღრმავებული, საკუთარ უკრძალვად სთავაზობს. ამიტომ სხვადასხვა ღრის სხვადასხვა მსახიობი შეიძლება იყოს მსახიობისთვის ახლობელი, სწავლაველი და სასწავლებელი.

მ. დავითაშვილი — ხორეშანი.
ი. ჭავჭავაძის „კაცია აღამიანი“ 1970



თ. ბურბუთაშვილი — დედა.
 ფ. გარსია ლორკას „სისხლიანი
 ქორწილი“, 1958



თ. წულუკიძე

ოფელია. უ. შექსპირის „ჰამ-
 ლეტი“, 1925

ილტანი, ა. გლეზოვის „ზაგზუ-
 კი“, 1926



მ. ჩაზაუა — სარე. კ. ბუაჩიძის
 „ეროში ავი ძაღლია“, 1956



ო. მელვინუ-უზუცესი — ჩონ-
თა. ეფა-ფშაველას „მოკეთი-
ლი“, 1956

მ. ჩახავა — ამირანდა, ფლუტ-
ნერის „ესპანელი მღვდელი“.
1954

ელ. ჟიფშიძე — მაია წუნეთელი, ვ. კანდელაკის „მაია წუნეთელი“. 1955

ა. კასონას „ჩემი ზეზუელა კვდებთან“. სცენა სპექტაკლიდან, 1957





ს. ჟანგელი — ხანუმა, ა. ცაგარ-
ლის „ხანუმა“, 1968

გ. ბერიაშვილი — მიტუა, ო. იო-
სელიანის „ეჭესი შინაბერა ღა-
ერთი მამაკაცი“, 1972



დაოსტატდეს. თავისი შემოქმედების 25 წლის აღსანიშნავ საღამოზე, მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე ერმოლოვამ შეიღერის ორლენელი ქალწული ითამაშა. წარმატება ისეთი ჰქონდა, რომ ფარდა 64-ჯერ გაუხსნიათ მაყურებელთა შეუწყვეტელი ტაშის გამო. ეს განსაცვიფრებელი ციფრი ფარდაზეც კი მიუწერიათ. მხოლოდ ამ სპექტაკლის შემდეგ უთქვამს მის მასწავლებელს. ნ. მ. მედვედევას — მომილოცავს მაშენკა, ახლა შენ უკვე ნამდვილი მსახიობი გახდიო¹.

მსახიობის ხელოვნებაში ოსტატობას ორი სახით წარმოიდგენენ — შინაგანი ტექნიკა (სტანისლავსკის ტერმინოლოგიით — ფსიქოტექნიკა) და ტექნიკა გარეგანი (ხმა, დიქცია, პლასტიკა).

ხელოვნების სხვა დარგებში შემოქმედების ტექნიკური მხარას არსებობა მეტად თვალსაჩინოა. რომ ფორტეპიანოზე, ვიოლინოზე ან სხვა ინსტრუმენტზე დაკვრა, ფუნჯის და საჭრეთელის ხმარება თავისებურ დაუფლებას მოითხოვს, ეს ყველასათვის აშკარაა. ამიტომ ტექნიკის აუცილებლობა ეჭვს არ იწვევს. ისიც აშკარაა, რომ თვით საქმიანობა — დაკვრა, ხატვა, ძეგწვა — ყველას არ შეუძლია. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამ დარგში სერიოზული მუშაობის აუცილებლობა მტკიცებას არ მოითხოვს.

მსახიობის შემოქმედების მიმართ ამგვარი დამოკიდებულება არაა განმტკიცებული. პირველ ყოვლისა, იმიტომ, რომ რასაც იგი სცენაზე აკეთებს, ერთი შეხედვით, არც გამოირჩევა ადამიანის ყოველდღიური არსებობის ფორმისაგან — ლაპარაკობს, დადის, ზის, ჯავრობს, მსიარულობს, კამათობს, ჩხუბობს, იცინის, ტირის... სანამ თვითონ არ მოგიწევს სცენაზე გასვლა, ვერ იგრძნობ, ვერ გაიგებ რა ძნელია უბრალოდ იყო ბუნებრივი და თავისუფალი ასე საჯაროდ, არამცთუ ტრაგედია განიცადო.

უმნიშვნელოვანესი მიზეზი ამ სირთულისა ისევ და ისევ ისაა, რომ მსახიობის ხელოვნებაში შემქმნელიცა და ქმნილებაც ერთ არსებაშია გაერთიანებული, მათი გამოცალკევება შეუძლებელია. მსახიობი მიჯაჭვულია თავის მასალაზე. ისიც არა იმგვარად, რომ ცალკე ხელოვანია, ცალკე მასალა, მათ შორის კი ჯაჭვი. ასე

¹ М. Ермолова, Письма, воспоминания современников, изд. «Искусство», М., 1955, стр. 409 — 410.

რომ იყოს, ჯაჭვის სიგრძეზე მაინც იქნებოდა შესაძლებელი ხელოვანის მიერ ერთი ნაბიჯით უკან დახევა და საკუთარი ქმნილებისათვის გარედან შეხედვა. აქ კი ზღვარს ვერ გაავლევ, ვერ იტყვი რომ ეს ნაწილი — ხელოვანია, ეს კი — მისი ნაწარმოები. სცენური არსებობის ყველა მომენტში მსახიობი, ერთსა და იმავე დროს, ხელოვანიცაა და საკუთარი ნაწარმოებიც.

ყველა სხვა ხელოვანის მასალა და ინსტრუმენტი შემოქმედის გარედაა და საგანია — ფორტეპიანო, ეიოლინო, მარმარილო, ბრინჯაო, ქალღდი, ტილო, ფანქარი... ამიტომ ის უფრო გამძლეცაა და ნაკლებ ცვალებადიც. მსახიობის მასალა, მისი ინსტრუმენტი — საკუთარი პიროვნებაა, ცოცხალი არსება. მაშასადამე, მუდმივცვალებადი სულიერადაც და ფიზიკურადაც. იცვლება მისი გარეგნობა, ხმა, პლასტიკა, ტემპერამენტი, პიროვნული თვისებები. შეიძლება გამომუშავდეს ახალი თვისებები, მათ შორის შემოქმედისათვის ხელისშემშლელიც, მაგალითად, თვითდაჯერება დიდი წარმატების შედეგად. ან პირიქით — რწმენის დაკარგვა წარუმატებლობის გამო და ა. შ.

ამგვარი ცვლილებებისაგან არც სხვა ხელოვანია დაზღვეული. მაგრამ იქ ცვლილებები ინსტრუმენტზე ვერ ახდენენ გავლენას, აქ კი ინსტრუმენტზეც.

როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, ყველა სხვა ხელოვანისათვის შემოქმედებითი პროცესი გრძელდება მანამ, სანამ იქმნება მისი ნაწარმოები. მსახიობის ხელოვნებაში ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესი პრემიერაზე არ მთავრდება — ყოველ სპექტაკლზე ეს ნაწარმოები ხელახლა იბადება საჯაროდ. ეს გარემოება ბადებს ხელახალ მღელვარებას (ამისგან თავისუფალია მწერალი, მხატვარი, კომპოზიტორი, ხუროთმოძღვარი), რადგან ის სახე, გუშინ რომ კარგად ითამაშე, დღეს შეიძლება ვერ ითამაშო ისევე კარგად. ამის გამო მსახიობს ესაჭიროება განსაკუთრებული ნებისყოფა, შინაგანი მობილიზაციის განსაკუთრებული უნარი. ეს თვისება მსახიობის ოსტატობის აუცილებელი ნიშანდობლიობაა.

რადგან მსახიობის შინაგანი და გარეგანი ტექნიკის გამოცალკევება პირობითია, სცენის ხელოვანებიც, როგორც წესი, ერთსა და მეორეზეც ერთდროულად ლაპარაკობენ. ბევრ სხვა საკითხში

განსხვავებულად მოაზროვნე ა. სუმბათაშვილი და კ. სტანისლავსკი აქ ერთ პოზიციასზე დგანან. 1839 წელს ა. სუმბათაშვილი წერდა:

„...რაში მდგომარეობს მსახიობის მუშაობის ტექნიკური მხარე? საკუთარი მონაცემებისა და ადამიანური თვისებების მისადაგებაში იმ სახის დამახასიათებელ მონაცემებსა და თვისებებთან, რომელიც წარმოისახა მან, როგორც ხელოვანმა.

მსახიობი თავის თავში აერთიანებს მოქანდაკესაც და მარმარილოსაც, აგრეთვე მხატვარს, მის ტილოსა და ფერებს...

ტექნიკას მე ვუწოდებ იმ შრომას, რომელსაც, გარდა შთაგონებისა და შემოქმედებითი ენერგიისა, მსახიობი აწარმოებს საკუთარ თავზე, როგორც მასალაზე“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ცოტა უფრო გვიან სტანისლავსკი წერს:

„...ჩვენი ხელოვნების მიზანია არა მარტო როლის „სულიერი ცხოვრების“ შექმნა, არამედ აგრეთვე ამ ცხოვრების გარეგნული სახის შექმნა მხატვრულ ფორმაში. ამიტომ მსახიობმა არა მარტო შინაგანად უნდა განიცადოს როლი, არამედ განცდილი გარეგნულადაც განასხეულოს... იმისათვის, რომ ფაქიზი, ხშირად ქვეცნობიერი სულიერი ცხოვრება გამოავლინო, ზედმიწევნით მგრძნობიარე, ზედმიწევნით დამუშავებულ სახმო და სხეულებრივ აპარატს უნდა ფლობდე. ხმა და სხეული უდიდესი მგრძნობიარობით და უშუალობით, წამიერ და ზუსტად უნდა ავლენდნენ უფაქიზეს, თითქმის ხელშეუხებ შინაგან გრძნობებს. აი, რატომაა აუცილებელი. რომ ჩვენი მიმართულების არტისტი სხვა მიმართულების არტისტზე მეტად ზრუნავდეს არა მარტო შინაგან აპარატზე, რომელიც განცდის პროცესს ქმნის, არამედ აგრეთვე გარეგნულ, სხეულებრივ აპარატზე, რომელიც გრძნობის განხორციელების გარეგნულ ფორმას გამოავლენს“² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

შინაგანი ტექნიკა საჭირო ემოციების გამოწვევას გულის-

¹ А. Южин-Сумбатов, Записи, статьи, письма, изд. «Искусство», М., 1951, стр. 204.

² К. Станиславский, Работа актера над собой, т. I. Гос. издат. Художественной литературы, М., 1938, стр. 51—52.

ხმობს. ყოველმა ჭეშმარიტმა მსახიობმა უნდა აღმოაჩინოს ის ცნობიერი საშუალებები, რომელთა მეოხებითაც შეძლებს საჭირო მომენტში იმგვარი განცდის აღმოცენებას საკუთარ თავში, გმირს რომ სჭირდება. ი. ილინსკი იხსენებს ერთ საუბარს ამ საკითხის გამო გამოჩენილ მსახიობ ილარიონ პევეცოვთან. ერთ-ერთ როლში ი. პევეცოვის სცენური გმირი წერილით შეიტყობდა, რომ ცოლმა მიატოვა. ნამდვილი ცრემლით ტიროდა თურმე. ი. ილინსკის უკითხავს, როგორ ახერხებს ამას, ნუთუ ყოველ წარმოდგენაზე განიცდით უბედურებას, რომელიც თავს დაგატყდათ? საინტერესოა ი. პევეცოვის პასუხი:

....ყოველ სპექტაკლზე... ამ მომენტში ვცდილობ ყურადღება მივაპყრო რაიმეს, კონკრეტულს. პირველ სპექტაკლებზე ვიხსენებდი ანალოგიური ხასიათის უბედურებას, რომელიც თავს გადამხდენია. საკუთარი თავი მეცოდებოდა და ცრემლი მომდიოდა. მაგრამ ეს არაა აუცილებელი. შემდგომ სპექტაკლებზე ამ მომენტში ვფიქრობდი დედაჩემზე, ვიხსენებდი როგორ კითხულობდა ის წერილს მამაჩემის სიკვდილის შესახებ და უნებურად თვალზე ცრემლი მადგებოდა. ზოგჯერ მეჩვენებოდა, რომ დარბაზში ვიღაცამ ამოიკვნესა, ეს თანაგრძნობა მოქმედებდა ჩემზე, გული ამიჩუყდებოდა ხოლმე და ვტიროდი. მგონი მხოლოდ ერთხელ მოხდა ისე, რომ ვერ ვიტყვი — სრულიად გამშრალი ვიყავი. მე საერთოდ არ ვცდილობ ცრემლი ტექნიკურად გამოვიწვიო... თუ ცრემლი არ მომდის, უცრემლოდ მოვიწყენ¹.

როდესაც ი. პევეცოვი ამბობს, არ ვცდილობ ცრემლი ტექნიკურად გამოვიწვიო, ის გულისხმობს გარეგნულ საშუალებებს (თვალის ერთ წერტილზე მიშტერება დიდი ხნით ან სხვა ამგვარი), თორემ ყველა სხვა საშუალება, რომელიც თვითონვე ჩამოთვალა (ანალოგიური შემთხვევის გახსენება საკუთარი ცხოვრებიდან, დედის მიერ წერილის კითხვა, მაყურებლის ამოკვნესა) სწორედ ტექნიკაა — ეს არის მსახიობის მიერ შეგნებულად შერჩეული ისეთი ფაქტები, რომლებიც მას ცრემლის გამომწვევად გამოადგება საჭირო მომენტში. სხვა მსახიობს იმავე მიზნისათვის სულ სხვა გზები და საშუალებები შეიძლება გამოადგეს.

¹ И. Ильинский, Сам о себе, ВТО, М., 1962, стр. 204 — 205.

ასეთ შემთხვევებში საქმე გვაქვს შინაგან ტექნიკასთან, ფსიქო-ტექნიკასთან.

მსახიობის მსატვრული ნაწარმოები სცენურ სივრცეში არსებობს. ეს სივრცე განსხვავებულია, რადგან ყოველ სათეატრო შენობას, ყოველ სცენას თავისი მოცულობა აქვს, თავისი დარბაზი. განსხვავებული მანძილი სცენასა და დარბაზს შორის. მაშასადამე, გადაცემის და კონტაქტის დამყარების განსხვავებული პირობები. მსახიობის დაოსტატებაში ამგვარ ვითარებათა გათვალისწინება იგულისხმება.

იგულისხმება ისიც, რომ გმირის ცხოვრება სცენაზე ერთი საღამოს დროითაა შემოფარგლული. დროთა მანძილზე ეს დრო მცირდება. მაშასადამე, იზრდება გრძელი სიტყვის მოკლედ თქმის აუცილებლობა.

ოსტატობა საკუთარ შესაძლებლობათა შეგნებულ განაწილებასაც ვარაუდობს — მსახიობმა თავისი ფიზიკური და სულიერი ძალები ისე უნდა გაანაწილოს, რომ სპექტაკლის დასრულებამდე ეყოს.

ოსტატობა უნდა მოიშველიოს მსახიობმა მაშინაც, როდესაც გმირის სურვილი დიამეტრულად საწინააღმდეგოა მისი შემსრულებელი ხელოვანის სურვილისაგან: ივანე მრისხანეს სურს დაამსხვრიოს კვერთხი, რომელიც მოისროლა — მისი შემსრულებელი მსახიობი კი, პირიქით, ცდილობს იმნაირად მოისროლოს ეს კვერთხი, რომ არ დააზიანოს იგი, რადგან შემდგომ წარმოდგენებშიც დასჭირდება. ან — ოტელო ცდილობს სიცოცხლე მოუსპოს დეზდემონას, მისი განმასახიერებელი მსახიობი კი ცდილობს არ შეაწუხოს პარტნიორი.

ყველასათვის ცნობილია, რომ მსახიობი ხშირად იმგვარ ვითარებაში, როდესაც მისი გმირი მკვდარი უნდა დაეცეს სცენაზე, შეიძლება მაღალი კიბიდანაც დაგორდეს (ოიდიპოსი — ს. ჯაქარიძე). დაცემის ილუზია უნდა იყოს, რათა მაყურებელმა ირწმუნოს მისი ნამდვილობა, მაგრამ მსახიობმა არ უნდა იტკინოს რაიმე. თეატრის ყოველდღიური პრაქტიკა ადასტურებს, რომ ყველა მსახიობი ასერხებს ამას. მაშასადამე, ითვალისწინებს სირთულეს, საფრთხეს და მისი გადალახვის გზებსაც. აქ

იბადება ოსტატობაც. ჩინელი მსახიობის ამგვარი ოსტატობის ერთ საინტერესო მაგალითს ს. ობრაზცოვი გვთავაზობს:

„...უბედური ჩუ ინ-ტაი სატრფოს საფლაფზე მოდის. სცენაზე მარცხენა მხრიდან შემოვიდა, მიუახლოვდა რამპას, შებრუნდა და უცებ დაინახა საფლავის ქვა, რომელიც სცენის უკანა ფარდასთან იდგა, შუაგულში. ქალიშვილი მუხლებზე დაეცა, ასე დაჩოქილმა სწრაფად გადალახა მანძილი და ხელები ისე შემოხვია საფლავის ქვას, თითქოს ქმარს ეხვევაო.

ეს მომენტი ერთ-ერთი უძლიერესი და ყველაზე მეტად პათეტიკურია წარმოდგენაში. რასაკვირველია, ამ დროს არ ფიქრობ იმაზე თუ რა ძნელია დაჩოქილი სწრაფად მიუახლოვდე საფლავის ქვას, თანაც გრძელსა და საკმაოდ ვიწრო თეთრ სამგლოვიარო კაბაში. გაუვარჯიშებელი სხეულით ამის გაკეთებას ვერ მოახერხებ“¹.

მსახიობის სხეულებრივი აპარატის ყოველნაირი პლასტიკური საჭიროებისათვის მზადყოფნის აუცილებლობამ აღმოაცენა მეიერსოლდის ცნობილი „ბიომექანიკაც“².

ბიომექანიკას, როგორც მსახიობის სხეულის კულტურას, ა. ლუნაჩარსკიც აღიარებდა:

„...ბიომექანიკა — რასაკვირველია, კარგია, რამდენადაც საკითხი ეხება ადამიანის სხეულის მექანიზმის, და ამავე დროს, მისი გამომსახველობის შესწავლას“³.

ი. ილინსკი, რომელიც პრაქტიკულად იყო დაუფლებული ბიომექანიკას, წერს:

„...მსახიობი, რომელიც საკუთარი სხეულის სრული ბატონ-პატრონია, რომელიც ამას შეუსატყვისებს აზრს, ემოციას, განცდას და თამაშის ფსიქოლოგიურ სიფაქიზეს, გაცილებით უფრო მეტადაა შეიარაღებული მეტყველი საშუალებებით, ვიდრე მსახიობი, რომელმაც შეითვისა მხოლოდ დიალოგის წარმოების, გან-

¹ С. О б р а з ц о в, Театр китайского народа, изд. «Искусство», М., 1957, стр. 238.

² В.с. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы т. I, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 33.

³ А. Луначарский, Собр. соч., т. III, изд. «Художественная Литература», М., 1964, стр. 232.

ცდის, სიტყვის წარმოთქმისა და სხვა ფსიქოლოგიური ელემენტები სცენაზე თამაშისა“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

რომ ოსტატობა სახიერ საშუალებათა გაძლიერებას, დედა-აზრის მაყურებლამდე მიტანას ემსახურება ესთეტიკური სიამოვნების მისანიჭებლად, ამას ჯერ კიდევ 1885 წელს აღნიშნავდა კოტე ყიფიანი;

„...არტისტმა ესთეტიკური სწავლა უნდა შეითვისოს იმიტომ, რომ ყოველი არტისტი არის ესთეტიკის მსახური და მოქმედი. მრავალმა არტისტმა ეს არ იცის და ამიტომაც იმათ თამაშობაში ესთეტიკა სრულიად დაკარგულია.

მუსიკოსი ჯერ ბევრს უნდა ეწელოს გამებზედ და ეგზერციებზედ (გამებზედ ვარჯიში), რომ შემდეგ კონცერტებს მიჰყოს ხელი; დურგალი ბევრს უნდა წვალბდეს ჯერ ხის ხერხვა — რანდვაში, რომ მერე რიგიანი მაგიდა შეკრას; მწერალმა ბევრი უნდა იწელოს ჯერ ასოების რიგიანად დასმაში და შემდეგ მიჰყოს ხელი წერილებს. ყოველ საქმეს ვარჯიში უნდა, ჯაფა, შრომა, ხანდახან წვალებაც და ამის შემდეგ ხელოვნება თვითონ გამოჩნდება. და თუ ხელოვნებაში ბევრი ივარჯიშა ადამიანმა — ხომ სრულიად ხელოვანი გახდება.

ბევრი იმისთანა არტისტი არის, რომელმაც რიგიანი სიარულიც არ იცის და არც მიხრა-მოხრა აქვს. ზოგმა არ იცის, რა უყოს თავის ხელებს, მიხრა-მოხრა ბუნებითად არ ეძლევა კაცსა; ვარჯიშობით ეძლევა. ერთმა ტანცმანისტრმა ჰკითხა გერმანელ არტისტს იფლანდს, რომელიც შემდეგ დიდი ნიჭიერი გამოჩენილი არტისტი გახდა, სიარული იცი თუ არაო? ამისთანა ახირებული კითხვა გაუკვირდა მეტად იფლანდს, არა, ვიცით, რომ თქვენ იმ ადგილის გამოცვლა შეგიძლიათ, სადაც დგახართო, ფეხების გადადგმა-გადმოდგმა შეგიძლიათ, მაგრამ რიგიანი და მოსდენილი სიარული კი არ იცითო, — უპასუხა ტანცმანისტრმა.

მიხრა-მოხრა ტანისა, თავის დაჭერა, ფეხებისა და ხელების ხმარება — აუცილებელი საჭიროება არის არტისტისათვის“².

¹ И. Ильинский, Сам о себе, ВТО, М., 1962, стр. 159.

² კ. ყიფიანი. მოგონებები, წერილები, გამოცემა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 48.

რაც უფრო დიდი ოსტატია მსახიობი, მით უფრო ნაკლებ ემჩნევა ეს სცენაზე. ოსტატის ნახელავს „ნაკერი“ არ უნდა ეტყობოდეს, არც შრომაში დაღვრილი ოფლი. უნდა იქმნებოდეს შთაბეჭდილება, თითქოს ახლა, ამ წუთშია ყოველივე მოფიქრებული და სულ ადვილად განხორციელებული. ვერიკო ანჯაფარიძეს ვერ შეამჩნევს მაყურებელი, როგორ ისვენებს იგი უაღრესი დაძაბულობის წუთებში სცენაზე, როგორ გამოძენის ხოლმე იმ სეკუნდს, როდესაც აქვს შესაძლებლობა სრულიად გამოერთოს ტრაგიკული დაძაბულობიდან და ამ ერთი სეკუნდის შემდეგ კვლავ ჩაერთოს იმავე ძალით. იდეალური ტექნიკის მსახიობად ითვლებოდა მიხეილ ჩეხოვი.

ჭეშმარიტი ოსტატობა შეგნებული, ბეჯითი, სისტემატური შრომის შედეგია. მსახიობს იტაცებს მხატვრულად მეტყველ, სახიერ საშუალებათა ძიება, ყოველი ამოცანა, რომელსაც მის წინაშე ახალი როლი და ახალი ავტორი აყენებს. ისინი ახალ გზებს მოითხოვენ, განხორციელების ახალ საშუალებებს. ამიტომაც ძიებას დასასრული არა აქვს, დიდი ხელოვანი კი უთუოდ დიდი და პატიოსანი მშრომელია. ის ვერც ძლებს ამგვარი შრომის გარეშე.

რაც უფრო ღრმაა აზრი, რაც უფრო ძლიერია ემოცია, მით უფრო მეტად ბასრი იარაღებია საჭირო მისი ხორცშესხმისათვის მხატვრულ ნაწარმოებში, მით უფრო მეტი მოქნილობა — იარაღის ხმარებისათვის. ეს იარაღია — დაკვირვება, ცხოვრების შესწავლა, ცოდნის გაღრმავება — ის სულიერი საკვები, რომელიც აუცილებელია ხელოვანის ზრდისათვის, მისი სულიერი გაფაჩივებისათვის. ა. სუმბათაშვილი ამბობდა: „ყოველნაირი ოსტატობა ცოდნისაგან წარმოსდგება“¹. რომელ ცოდნაზეა ლაპარაკი? ყოველნაირზე — ცხოვრების, ბუნების, ადამიანის, ისტორიის, ეთნოგრაფიის, ხელოვნების და ა. შ. და არა მხოლოდ ფაქტების ცოდნა. იგულისხმება წყაროები, რომლებიც არა მარტო გონებრივად ამდიდრებენ მსახიობს, არამედ აღელვებენ მას, იწვევენ გრძნობებს, აღვივებენ ფანტაზიას. მთელი ეს სიმდიდრე ხელოვანის

¹ А. Южин-Сумбатов, Записи, статьи, письма, изд. «Искусство», 1951, стр. 379.

სულიერ „სალაროში“ ინახება რათა საჭიროებისამებრ მასალად გამოადგეს.

რაც უფრო მეტად შეისწავლის მსახიობი ყველა ამ გზით ცხოვრებას, მით უფრო მეტად უვითარდება ხედვისა და ათვისების უნარი. სმენის მსგავსად, დაკვირვების უნარსაც განვითარება უნდა. ამ პროცესში იხვეწება მსახიობის გონება, მხატვრული აზროვნების მისი უნარი.

საკითხი გონიერებისა მსახიობის ხელოვნებაში ხშირად ყოფილა საკამათო. არსებობდნენ (და მგონი ახლაც არსებობენ) ისეთები, ვისაც მიაჩნია, რომ გონიერება უშლის მსახიობს, რადგან ემოციათა უშუალობას აფერხებს. ამგვარ მოსაზრებაში არის სიმართლის მარცვალი. მაგრამ მტკიცება იმისა, რომ მსახიობს ჭკუა არ სჭირდება, რა თქმა უნდა, არ არის სწორი. თუნდაც იმიტომ, რომ სტიქიურად, არაცნობიერად შეიძლება გამოიკვეთოს იდეა ნაწარმოებში, მაგრამ მხოლოდ როგორც იშვიათი და შემთხვევითი გამონაკლისი. მხატვრული ნაწარმოები კი გარკვეული აზრის სათქმელად იქმნება. თვითონ მსახიობი არ იტყვის, ჩემი ნაწარმოების შექმნას გონების მუშაობა არ სჭირდებაო. პირიქით, ა. ლენსკი წერს:

„...ჭკუა — ნიჭის სინდისია. იმიტომ, რომ ჭკუა და მხოლოდ ჭკუა იცავს ნიჭს მცდარი გზისაგან, აიძულებს იყოს მომთხოვნი წარმატების მიღწევის საშუალებათა შერჩევაში.

ნამდვილი ჭკუა მსახიობის თამაშში იმით გამოირჩევა რომ არასოდეს არ გეცემა თვალში. მისი ნამოქმედარი შემდგომ შეფასდება. პიესის მიმდინარეობის დროს ჭკუის შედეგს უყურებენ როგორც რაღაცას ჩვეულებრივს, არაგასაკვირს. ყველაფერი კარგი მთლიანად ნიჭს მიეწერება. ნამდვილად ჭკვიანი მსახიობი არასოდეს არ გაუსვამს ხაზს თავის ჭკვიანურ შტრიხებს, ისევე როგორც ნამდვილად ენამახვილი კაცი თავის ენამახვილობას. იმიტომ, რომ ეს თვისება არაა მისთვის უჩვეულო და გასაკვირი“¹.

ცოდნას, გამოცდილებით დაგროვილ ცხოვრებისეულ მასალას, შინაგანსა და გარეგან ტექნიკას დიდი მნიშვნელობა აქვს

¹ А. Ленский, Статьи, письма, записи, изд. «Искусство», М., 1950, стр. 122.

იმისათვისაც, რომ მსახიობმა იკისროს როლის თამაში. ზოგიერთი ლიტერატურული სახე ისეთ დიდსა და რთულ ამოცანებს აყენებს მსახიობის წინაშე, რომ ის მზად უნდა იყოს მათ ამოსახსნელად. ამიტომ ჰქონდა ასეთი რეაქცია ერმოლოვას, როდესაც შეიტყო, რომ ახალგაზრდა და სრულიად გამოუცდელი ი. იურევის პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრში ჩაცკის როლი დააკისრეს გრიბოდოვის კომედიიში. მისწერა კიდევ ამის შესახებ.

„...როგორ, თქვენ გსურთ ჩაცკი ითამაშოთ? გადაირიეთ, თუ რა მოგივიდათ ყველას მანდ, პეტერბურგში? რომელ სულელს მოუვიდა თავში ასეთი აზრი? რას იტყოდნენ ჩვენი დადი მასწავლებლები სამარინი, შუმსკი და სხვანი, რომ გაეგოთ — ბიჭი, ძუძუმწოვარა, რომელსაც ტუჩზე რძე არ შეშრობია, ფიქრობს ჩაცკის ურთულესი როლის თამაშს... ალბათ საფლავში გადატრიალდებოდნენ ეს როლი რომ ითამაშოთ, კიდევ ბევრი უნდა იცხოვროთ, ბევრი რამ უნდა გადაიტანოთ ცხოვრებაში, ბევრი განიცადოთ, რათა შეიგრძნოთ ჩაცკი. ჩაცკი თქვენი როლია და თქვენ, რა თქმა უნდა, ითამაშებთ მას, მაგრამ არა ახლა, არამედ მომავალში. ახლა თქვენ გააფუჭებთ მას. როლის გამოსწორება კი გაცილებით უფრო ძნელია, ვიდრე ახლის შექმნა. ეცადეთ მიიღოთ ისეთი როლი, რომელსაც ახალგაზრდობით გაიტანთ — მაგალითად, ნეზნამოვი, თუნდაც რომეო. ჩაცკის მხოლოდ ახალგაზრდობით ვერ მოერევით. უარი თქვით!“¹

ჭეშმარიტად, ოსტატი მსახიობი მთელი სიცოცხლე მუშაობს საკუთარ თავზე. ამის საუკეთესო ნიმუშია სტანისლავსკი, რომელიც მთელი სიცოცხლე განუწყვეტლივ შრომობდა, გამუდმებით ავარჯიშებდა თავის „ინსტრუმენტს“ გონებრივად, სულიერად, ფიზიკურად. ამიტომაც სცენაზე გამოსვლის უკანასკნელ დღემდე ბრწყინვალე აქტიორულ ფორმაში იყო. ამიტომ შეეძლო ნწ წლისას ასტროვი ეთამაშა ჩეხოვის „ძია ვანოში“. ეთამაშა ისე, რომ მისი ასაკი არავის შეემჩნია, იმდენად ახალგაზრდულად ჟღერდა

¹ М. Е р м о л о в а, Письма, воспоминания современников, изд. «Искусство», М., 1955, стр. 104.

მისი ხმა, იმდენად ახალგაზრდული იყო მისი სხეული, მოძრაობები, პლასტიკა. ოსტატობის ნიმუში იყო სტანისლავსკი იმიტომ, რომ მთელი სიცოცხლე შეგნებულად, მიზანდასახულად უვლიდა საკუთარ თავს, როგორც მასალას საკუთარი ხელოვნებისათვის.

ა. დიკი იგონებს:

„...ერთხელ სტანისლავსკიმ მითხრა: საკვირველი რამაა ხელოვნებისადმი სიყვარული! ის მუდამ იწყება პატივმოყვარეობით, მეტოქეობით, სურვილით, გახდეს სახელოვანი... წლების შემდეგ (თუ ტალანტი გაქვს, რა თქმა უნდა) გაჩნდება სრულიად სხვა კრიტერიუმი. ხელოვნებისადმი და არა საკუთარი თავისადმი ჭეშმარიტი სიყვარული — მოწიფული ასაკის ხვედრია“¹.

ალბათ იმიტომ, რომ ამ დროისათვის მსახიობს, როგორც ყველა სხვა ახალგაზრდას, უკვე „მოხდილი“ აქვს ასაკობრივი „სახადები“. მან უკვე იცის, რა არის პარმონია მხატვრული მთლიანობისა და ველარ ეგუება მის დარღვევას. დამწყებს ამგვარი მოთხოვნილება არა აქვს გამწვავებული, ამიტომაც შეიძლება ადვილად შეეგუოს შემოქმედებითი ამოცანის სანახევრო, ნაწილობრივ განხორციელებას. მხატვრული სრულყოფისაკენ სწრაფვა ოსტატი ხელოვანის თვისებაა.

ყველა დიდი ხელოვანი აღიარებს, რომ ოსტატობისათვის აუცილებელია ცოდნა, მოვლენათა გაცნობიერება. დიდი პიანისტი პ. ნეიჰაუზი წერს:

„...შეიძლება მკითხონ: რა საჭიროა მუსიკისათვის მათემატიკა? ხომ შეიძლება ყველაფერი სიმშრალისა და გონიერების გარეშეც ითქვას? აი ჩემი პასუხი... რაც უფრო კარგად იცნობს... პიანისტი მუსიკას, საკუთარ თავსა და ფორტეპიანოს, მით უფრო მეტი გარანტიაა იმისა, რომ ის გახდება ოსტატი და არა დილექტანტი, და რაც უფრო მეტად მოახერხებს იგი დაიყვანოს თავისი ცოდნა კანონის ძალის მქონე მათემატიკამდე. თუნდაც შორეულად მიახლოებულ ზუსტ ფორმულამდე, მით უფრო მყარი, ღრმა და ნაყოფიერი იქნება მისი ცოდნა. ვინც ამას თავიდანვე არ დაეთანხმება, მას ველარაფრით უშველი.“

¹ СБ. О Станиславском, изд. «Искусство», М., 1963, стр. 91.

ნუ შეშფოთდებიან ისინი, ვისთვისაც ასე ძვირფასია შემოქმედების „საიდუმლო“, ამოუცნობი საიდუმლო ხელოვნებისა მაინც რჩება, მთელი თავისი ძალით... ოღონდ ნუ დავინახავთ „შეუცნობელს“ იქ, სადაც საღ გონებას... ძალიან კარგად შეუძლია ყველაფრის გაგება. და რომ პრინციპულად შეუცნობელი საერთოდ არ არსებობს, ეს ახლა ყველა ბავშვმა იცის“¹.

ცოდნასა და შეცნობაში პ. ნეიჰაუზი გულისხმობს არა მარტო მოვლენის გონებით წვდომას, არამედ ამოქმედებას იმისათვის, რომ გონებით მიგნებული, მხატვრულად განხორციელდეს. მას ვერ წარმოუდგენია, როგორ შეიძლება შეიქმნას მართებული მხატვრული სახე, თუ ამ სახეს საფუძვლად არ უდევს სინამდვილის მართებული შემეცნება.

რაც უფრო მეტად ცნობიერია შემოქმედებითი პროცესი, მით უფრო საიმედოა ხელოვანის შემოქმედებითი ძიებანი. იმიტომ, რომ მოპოვებულის შენარჩუნებისა და უარყოფის კრიტერიუმი აქვს. ეს კრიტერიუმი განაპირობებს ყველაფერს მომავალ მხატვრულ სახეში — ინტონაციასაც, მახვილებსაც, პლასტიკასაც, სცენური სახის კომპოზიციასაც. ოსტატი მსახიობი, რომელსაც გმირის სცენური სიცოცხლე კომპოზიციურ მთლიანობაში აქვს გააზრებული, მის ცალკეულ ნაწილებს უთუოდ შეუფარდებს ერთმანეთს. შეუფარდებს თავსა და ბოლოს, რადგან კომპოზიციური მთლიანობის კანონთა მცოდნემ იცის, თუ როგორ განაპირობებს ნაწარმოების დასასრული მის დასაწყისს. შევადაროთ ერთმანეთს ნებისმიერ ნაწარმოებთან ჩვენი პირველი შეხვედრა (როცა ვკითხულობთ ან ვუყურებთ ნაწარმოების დასაწყისს ისე, რომ არ ვიცით მისი დასასრული) ამავე ნაწარმოებთან ჩვენს მეორე შეხვედრას, როდესაც მისი დასასრული ცნობილია. ვთქვათ, კინოფილმი „რომი 11 საათზე“. მსახიობმა და რეჟისორმა კი ეს თავიდან იციან. ამიტომ სცენაზე ან ეკრანზე გმირის პირველი გამოჩენა უთუოდ განპირობებულია მისი ცხოვრების დასასრულით.

რადგან მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები სცენაზე მოქმედი

¹ Г. Нейгауз, Об искусстве фортепьянной игры, Гос. Муз. издат. М., 1961, стр. 107 — 108.

ცოცხალი ადამიანია და მისი სიცოცხლე ერთი საღამოს დროში იშლება, მისი კომპოზიციაც თავისებურია — პროცესის შემცველი. ყველა საქმიანობისათვის მნიშვნელოვანი დროისა და ძალთა ეკონომიის პრინციპი, მსახიობის შემოქმედებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. მის წინაშე მუდამ დგას საკითხი ნაწილების დროში მონაცვლეობისა და მათი თანამიმდევრობისა: როგორი თანამიმდევრობაა უმჯობესი — საღებავების თანდათანობითი გაძლიერება, თუ მათი კონტრასტული მონაცვლეობა? რას წარმოადგენს გმირის ცხოვრების ესა თუ ის მონაკვეთი თავისთავად, ცალკე აღებული და როგორ მნიშვნელობას იძენს იგი წინამდებარე და მომდევნო მონაკვეთებთან შეფარდებაში? რომელია ყველაზე მეტად მნიშვნელოვანი? სადაა კულმინაცია? მაშასადამე, როგორ განაწილდება მახეილები? აქედან გამომდინარე, რომელი ტონალობაა შესატყვისი? სად, გმირის ცხოვრების რომელ მონაკვეთში იწყება წამყვანი, უმთავრესი თემა? სად უნდა იყოს დასმული წერტილი ან სხვა, შესატყვისი სასვენი ნიშანი?.. და ა. შ. კითხვა უამრავია, პასუხებიც განსხვავებული, მაგრამ ამოსავალი მუდამ მაინც აზრობრივი საფუძველია — იდეა, რომლისთვისაც იქმნება ნაწარმოები.

სცენური ნაწარმოების კომპოზიციური პრინციპი ავტორის ჩანაფიქრის შესატყვისი უნდა იყოს, პიესის იდეას არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს. დამარწმუნებელი უნდა იყოს ცხოვრებისეულად (ლოგიკურად და ფსიქოლოგიურად). უნდა იშლებოდეს დროში და სახიერა უნდა იყოს — უნდა აღელვებდეს მაყურებელს, იწვევდეს ასოციაციებს, გარკვეულად უნდა განაწყობდეს მას. მხატვრული სახიერების ძალა სწორედ ისაა, რომ ხელოვანი პირდაპირ არ ამბობს სათქმელს. ნაწარმოების საშუალებით ისე განაწყობს აღმქმელს, რომ საჭირო აზრი თვითონ მასში აღმოცენდეს. ხელოვანის ამგვარ უნარზე საგანგებოდ მიგვითითა ჩვენი დროის გამოჩენილმა ხელოვანმა ს. ობრაზცოვმა ჩინელ მხატვართა კომპოზიციების განხილვასთან დაკავშირებით:

.....ეს კომპოზიციები შექმნა ჩინელთა მისწრაფებამ და უნარმა პუნების მიერ შექმნილი ცალკეული საგნის ფერში, ფორმასა და ფაქტურაში ამოიკითხოს ის ასოციაციები, რომლებიც დაეხმება მნახველს, თუკი ბუნების მონაცემი სათანადოდ იქნება გამოყე-

ნებული — ან შეხმატკბილებით, ან ურთიერთდაპირისპირებით“¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ოსტატობის კანონების დასწავლა არ შეიძლება. მსახიობის ხელოვნების კანონები ფორმულების სახითაც რომ ჩამოაყალიბოს ვინმემ, შემდეგ კი ზეპირად დაისწავლოს, ოსტატობას ვერ მოიპოვებს. ოსტატობა საკუთარი პრაქტიკის შედეგია, შემოქმედებისადმი შეგნებული დამოკიდებულების შედეგი. ოსტატ მსახიობს მიზნად აქვს დასახული დაეუფლოს საკუთარ ფიზიკურსა და სულიერ ძალებს, რათა ყველაფერი ჩანაფიქრის მხატვრულ განხორციელებას დაუყენოს მსახურად. ასეთმა მსახიობმა იცის, რომ საკუთარი ხელოვნების კანონზომიერებათა ამოხსნა-დაუფლების გარეშე ვერ წავა წინ. მით უფრო მაყურებელს ვერ გაიყოლებს, რადგან მაღალმხატვრულობით ვერ მოხიბლავს. შემთხვევით არ ლაპარაკობდა ვ. გუნი არა მარტო გამამხიარულებელი, არამედ „გამოქნილი“ და „მომხიბლავი“ კომიზმის შესახებ².

დროთა განმავლობაში მსახიობის ოსტატობის რაობის გაგებაც იცვლებოდა, რასაკვირველია. ადრე, როდესაც სცენური ანსამბლის საკითხი არ იყო უპირველესი, როდესაც წამყვან როლებს თითო-ოროლა რეპეტიციით თამაშობდნენ სუფლიორის იმედით, მსახიობი ოსტატად არ ჩაითვლებოდა, თუ სუფლიორის მიერ ჩუმად მიწოდებული სიტყვის მიღებაში არ იყო დახელოვნებული³. დღეს მსახიობის დაოსტატება პარტნიორთან კავშირის, ანსამბლისაგან დამოუკიდებლად აღარავის წარმოუდგენია. იმიტომ, რომ თანამედროვე მაყურებლისთვის სპექტაკლი — ეს არის ცალკეულ მოქმედ პირთა მუდამ თავისებური, უთუოდ განვითარებაში წარმოდგენილი ურთიერთკავშირები. ასე წერს მიხოელსიც:

„...როგორ იქცევა ადამიანი — აი მისი ხასიათი. ამიტომაც საჭიროა ვაჩვენოთ სცენაზე ადამიანთა ურთიერთობები, ურთიერთდამოკიდებულებები, რომლებიც ვითარდებიან, იცვლებიან.

¹ С. Образцов, Театр китайского народа, изд. «Искусство», М., 1957, стр. 42.

² ვ. გუნია, კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1953, გვ. 62.

³ Ю. Юрьев, Записки, т. I, изд. «Искусство», 1963, стр. 152;

Н. Петров, 50 и 500, ВТО, М., 1966, стр. 166.

ესაა მსახიობის მუშაობის ერთადერთი სფერო, სხვა სფერო არ არსებობს მისთვის...

რახე უნდა ვიმუშაო მე, მსახიობმა? რა უნდა აქლერდეს სახიერად?... სწორედ ის, თუ როგორ წარემართავ მე ურთიერთობებს მოქმედ პირთა სამყაროსთან და ყოველ ცალკეულ პერსონაჟთან. ამისგან შედგება სპექტაკლის განმავლობაში შექმნილი ჩემი ქცევების ქსოვილი“¹.

რადგან ანსამბლი — მთლიანობის პირველმნიშვნელობაა, ბუნებრივია, მსახიობის ცალკეული სახე, ამ თვალსაზრისით, მუდამ შეზღუდული იქნება. ანსამბლის პრინციპი აღარ იძლევა იმის უფლებას, რომ ერთი, თუნდაც უდიდესი მსახიობი, სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობაზე მეტად მნიშვნელოვანი იყოს. ოტელო რომ ოტელაა, ისიც სპექტაკლის მთლიანობაში უნდა იყოს პირველი და არა მისგან დამოუკიდებლად. ამიტომ ამბობს ა. პოპოვი:

„...მსახიობის ტალანტით შექმნილი სცენური სახე, ეჭვს გარეშეა, დამოუკიდებლად არსებული მხატვრული ნაწარმოებია და, ამავე დროს, ესაა პირველი ან მეორე ხმა დუეტში, არის შუქი ან ჩრდილი მეორე მხატვრული სახისათვის.

მსახიობი დამოუკიდებლად ქმნის სცენურ ხასიათს და, ამავე დროს, რეჟისორის გარეშე არ შეუძლია დაასრულოს სცენური სახე საერთო მხატვრულ ტილოზე, სპექტაკლში“².

როდესაც ამგვარი თვალსაზრისი წამყვანი გახდა, ბუნებრივად აღმოცენდა ა. დიკის მოწოდება:

„...მე ვიბრძვი რეჟისორულად მოაზროვნე არტისტისათვის, თანარეჟისორი მსახიობისათვის“³.

ეს უკვე ახალი ტიპის მსახიობია — ხელოვანი, რომელსაც საკუთარი მხატვრული სახის მთლიანობა სპექტაკლის მთლიანობის გარეშე ვერ წარმოუდგენია. ამგვარი მსახიობისათვის მთავარია არა დამოუკიდებელი ინდივიდუალური არსებობა სცენაზე, არამედ არსებობა პარტნიორთან ერთად, მასთან კავშირში. ამ

¹ С. Михоэлс, Статьи, речи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 53.

² А. Попов, Художественная целостность спектакля, ВТО, М., 1959, стр. 27.

³ А. Дикий, Статьи, переписка, воспоминания, ВТО, 1967, стр. 98.

კავშირების ნაირსახეობაა მისთვის უმნიშვნელოვანესი და ყველაზე მეტად მომხიბვლელი. ამის გამო მიიჩნია მეიერსოლდმა თანამედროვე მსახიობისთვის განსაკუთრებით სასარგებლოდ ჩოგბურთის თამაში:

„...სასარგებლოა ეს თამაში მსახიობისათვის. ყოველმხრივ ფიზიკურ გაწაფულობაზე რომ არაფერი ვთქვა, ჩოგბურთი გვასწავლის როგორ დავამყაროთ პარტნიორთან ურთიერთობა: რიტმების ცვლა, თავდასხმა, გამანადგურებელი დარტყმა, დაცვაში გასვლა, ტემპო-რიტმთა მიმოქცევანი, ეს ყველაფერი მომაგონებს იდეალურ ორთაბრძოლას სცენაზე. ჩოგბურთი გვასწავლის როგორ წავიყვანოთ აქტიორული დიალოგი — სიტყვიერი ბრძოლა, ავითარებს დიალოგში რიტმული მრავალსახეობის სიმძაფრის შეგრძნებას“¹.

ანსამბლურ თეატრში სპექტაკლის ყველა მონაწილე ოსტატი უნდა იყოს. მაშინ ცალკეული ნამუშევარი ორგანულად შეერწყმის რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებული სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობას. შეერწყმის ყველა იმ სიტყვიერი და უსიტყვო, აშკარა და ფარული არსებით, რომლებიც ადამიანებს ერთმანეთთან აკავშირებენ. ისეთი თვალსაჩინო გზითაც, როგორიცაა გმირთა პლასტიკური მიმართება სცენურ სამყაროში, მიზანსცენას რომ ვუწოდებთ.

მეტყველ მიზანსცენაში იკითხება ყველაფერი — მომხდარი ამბის არსი, მისი ტონალობა, შინაგანი დაძაბულობა, მონაწილეთა ხასიათები და სურვილები. მათი ურთიერთობანი. ჭეშმარიტად მხატვრულ წარმოდგენაში მსახიობის არც ერთი მოძრაობა არ შეიძლება იყოს შემთხვევითი, არც ერთი ნაბიჯი. ბრეხტი განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვდა სცენაზე გადამღმული ყოველი ნაბიჯისადმი. მისი აზრით, მაყურებელი თავიდანვე უნდა შეეჩვიოს, რომ ყოველ მიზანსცენას თავისი მნიშვნელობა აქვს. თუ ეს არ მოხდა, მაშინ მაყურებელი აღარც იმ მნიშვნელობას ამოიკითხავს, რომელიც ნამდვილადაა ჩაქსოვილი რომელიმე მიზანსცენაში. მიზანსცენას ის სერიოზულად აღარ მოეკიდება:

„...ადგილის შეცვლა სცენაზე გამოწვეული უნდა იყოს... პიე-

¹ И. Ильинский, Сам о себе, ВТО, М., 1962, стр. 161.

სის ამა თუ იმ მოვლენის სრული ამოხსნის აუცილებლობით... მოძრაობა გამოყენებული უნდა იქნას იმისათვის, რომ მისი საშუალებით გამოხატულ იქნას რაღაც მნიშვნელოვანი ამა თუ იმ მომენტისათვის და საერთოდ მთლიანი ქმედებისათვის... მიზანსცენა ქმედებას უნდა ემსახურებოდეს და არა პირიქით... ქმედება კი... არის სიუჟეტის ლოგიკური განვითარება, რომელიც ამა თუ იმ მიზანსცენას გვიკარნახებს“¹ (ხაზი ჩვენი. — ნ. უ.).

სპექტაკლის ქსოვილს მიზანსცენათა თანამიმდევრობა შეადგენს. მიზანსცენას მსახიობები ახორციელებენ. ისინი, როგორც პერსონაჟები, საკუთარი სურვილებისა და მიზნების მიღწევისათვის იბრძვიან და გარკვეულად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული. თუ სცენაზე არის სახიერად მოწოდებული ეს ბრძოლები და კავშირები, მაშინ მაყურებელიც თეატრის ტყვეა — ბრძოლის პროცესის ყურება მუდამ საინტერესოა. ასეთი მხატვრული მთლიანობის ნაწილია თანამედროვე მსახიობის ნაწარმოები. ამიტომაც ოსტატი მსახიობი — სახიერი სცენური ქმედების ოსტატია.

¹ ნ. ბრეხტ, О театре, изд. «Иностранная Литература», 1960. стр. 278.
18. ნ. ურუშაძე

მსახიობი და მაყურებელი

ყველა სახის მხატვრული ნაწარმოები მისი აღმქმელისათვის იქმნება: წიგნი — მკითხველისათვის, სურათი და ქანდაკება — მნახველისათვის, მუსიკალური ნაწარმოები — მსმენელისათვის. მაგრამ წიგნს, სხვა თუ არავენ წაიკითხავს, თვითონ ავტორს შეუძლია წაიკითხოს. მხატვარს შეუძლია თვითონ უყუროს თავის სურათს, კომპოზიტორს — დაუკრას და თვითონ მოუსმინოს. მსახიობი ამ მხრივაც გამოირჩევა ყველა სხვა ხელოვანისაგან — მას არ შეუძლია იხილოს საკუთარი ნაწარმოები. ამიტომ მისი ნაწარმოები მხოლოდ და მხოლოდ მაყურებლისთვის არსებობს. თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები მხოლოდ აწმყოში არსებობს, გასაგები გახდება, რატომ ანიჭებს სცენის ხელოვანი ასეთ მნიშვნელობას მაყურებელს.

ვის მოჰყავს მაყურებელი თეატრში? სცენის ხელოვანს. მაყურებელს მისი ნაწარმოები უნდა აინტერესებდეს. ინტერესი მრავალგვარია. უმთავრესი — საკითხები, რომლებიც გარკვეული ქვეყნისა და დროის ადამიანებს აღელვებთ.

რომ ხელოვნება თავისი დროის სინამდვილეს შეიმეცნებს და მის ნიშანთვისებებს ატარებს, ეს ცნობილია. ცნობილია ისიც, რომ ხელოვანს ამოძრავებს სურვილი ცხოვრების საჭირბოროტო საკითხებზე თავისი დროის ადამიანებს ესაუბროს, ეკამათოს, რაღაცაში დაარწმუნოს, რაღაცისკენ მოუწოდოს და ა. შ. იმიტომ რომ თვითონაც ამ დროში ცხოვრობს და ნაწარმოებით სინამდვილის შეცვლისთვის იბრძვის.

„...როგორც ჰაერი, როგორც სუნთქვა, ისე სჭირდება თეატრს.

თანადროული პიესა, რომელიც სინამდვილის ძირეულ პრობლემას ეხმიანება“¹.

რა უნდა ჩაითვალოს თანადროულად? სად თავდება ისტორია და სად იწყება თანამედროვეობა? იქ, სადაც დროის ცოცხალი ხასიათებია მოცემული დამახასიათებელ ვითარებებსა და კონფლიქტებში. თავისი არსებობის ყოველ მომენტში ადამიანი ათასი ძაფითაა ცხოვრებასთან დაკავშირებული. მით უფრო ხელოვანი, რომელსაც სმენაც უფრო მახვილი აქვს და მზერაც უფრო ბასრი. დრო მხატვრულ ნაწარმოებში ხელოვანის ნება-სურვილის მიუხედავად იჭრება. ამიტომაც მხატვრულ სახეში, როგორც მცირე ეკრანზე, ეპოქის წამყვანი ტენდენციები, სულისკვეთება, მაჟისცემაა ჩაქსოვილი.

რომ თეატრი მაყურებელს მისთვის საინტერესო საკითხებზე უნდა ესაუბრებოდეს, ამას ჯერ კიდევ ვ. გუნიამ მიგვიჩიოვებდა:

„...იმისათვის, რომ ხალხი თეატრს თანაუგრძნობდეს და დადიოდეს კიდევ, უეჭველად საჭიროა, რომ თვითონ თეატრი იძლეოდეს იმას, რისი მიცემაც შეუძლია და რასაც კანონიერად მოითხოვს ხალხი... საკმარისია თეატრში იყოს ისეთი რამე, რაც საზოგადოების გულს ელამება, რაც მის სულსა და გულს საზრდოს აძლევს და მერწმუნეთ, რომ ხალხი უეჭველად მოვა და აავსებს თეატრს. თეატრი უნდა გადაიქცეს იმგვარ საზოგადოებრივ წყაროდ, საიდანაც ხალხს წყურვილის მოკვლა შეუძლია“² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ამისათვის მსახიობმა უნდა იცოდეს, რას წარმოადგენს მისი დროის საზოგადოებრივი ცხოვრება, როგორია წამყვანი ტენდენციები, რითი სულდგმულობენ ადამიანები, რომლებიც თეატრში მოდიან. რომელი მაყურებლის გემოვნებას უპასუხებს იგი. ვინაა მისთვის მთავარი. თუ სცენის ხელოვანის ტალანტი მისი დროის საზოგადოებრივი ცხოვრების საზოგადოებრივად სასარგებლო ტენდენციას დაემთხვევა, მაშინ მისი შემოქმედებაც მოქალაქეობრიობის მაღალ ტალღაზე აღმოჩნდება. ასეთი მნიშვნელობისა იყო თავის დროზე პელაგია სტრეპეტოვას ხელოვნება, ლადო მეს-

¹ А. Таиров, О театре, ВТО, 1970, стр. 259.

² ვ. გუნიამ კრებული. გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1953. გვ. 24—25.

ხიშვილის შემოქმედება 1905 წლის რევოლუციის პერიოდში, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედება ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ და სხვა.

სინამდვილე მუდმივ იცვლება. იცვლება აზროვნებაც, სინამდვილისადმი ადამიანის დამოკიდებულება, მოვლენათა შეფასება. იცვლება სასცენო ხელოვნებაც. ამიტომ სადღეისოდ ჭეშმარიტად თანადროულის დადგენა არ არის ადვილი. ესეც სომ ადამიანმა უნდა დაადგინოს, მან უნდა მიიჩნიოს თანადროულად. ისიც განვითარებადია, ცვალებადი. ამის გამო შეიძლება ერთი და იგივე ცხოვრებისეული მოვლენა განსხვავებულად შეფასდეს ხელოვანთა მიერ, მაყურებელმა და კრიტიკოსმაც განსხვავებული მხატვრული მოვლენები მიიჩნიოს თანადროულად.

ხელოვანი შეიძლება არსებულის მეხოტბე იყოს, შეიძლება — მოწინააღმდეგე. ყველა შემთხვევაში ის უნდა უპასუხებდეს მიმდინარე ცხოვრების უმთავრეს კითხვებს. პასუხები მაშინაა საინტერესო, თუ საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი თანადროული პრობლემა იმდენად სისხლხორცეულია ხელოვანისათვის, რომ მის პირად პრობლემად გადაქცეულა. ამიტომ ამბობდა ლუნაჩარსკი:

„...არავითარ შექსპირს არ შეუძლია გამოეხმიანოს ახალ ეპოქას ისე, როგორც მას საკუთარი შვილი გამოეხმიანება“¹.

რევოლუციამდელი ქართული თეატრის შესახებ ნუცა ჩხეიძე წერს: „...იმ დროს ქართველ საზოგადოებას მხოლოდ ლიტერატურა და თეატრი ჰქონდა, სულიერად ამით ცხოვრობდა. თეატრში იგი ეძებდა თავისი აზრების, თავისი იდეუმალ მისწრაფების გამოძახილს, ეძებდა სიხარულს და შევებას“² (ხაზი ჩვენი. — ნ. უ.).

ვინაიდან მსახიობი გარკვეული დროის შვილია, მას ახლის არა მარტო შეგრძნება და ალღო აქვს, არამედ მისი პიროვნებაც მოიცავს ამ ახალ თვისებებს. დროს ყველგან ჰყავს თავისი „ელჩები“. რა თქმა უნდა, ხელოვნებაშიც. ზოგიერთ მსახიობს კრიტიკა პირდაპირ აღიარებს თანადროულ მსახიობად:

„...სიმეტრია — ესაა კლასიციზმი, აკადემიზმი... კომისარჟევ-

¹ СБ. О Станиславском, изд. «Искусство», М., 1963, стр. 21.

² ნ. ჩხეიძე, მოგონებანი, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 81.

სკაია კი საზიოთაც, ტალანტიოთაც, სულიოთაც ასიმეტრიული იყო. სწორედ იმიტომ, რომ იყო მეტიხმეტად თანადროული, ვითარცა დღევანდელი დღის ტკივილი... მთელი თავისი არსებით იყო იგი თანადროული...¹

შეცვლილი სინამდვილე ადამიანთა წინაშე ახლებურად აყენებს პრობლემას, ბადებს ახალ სურვილებს, ახალ გრძნობებს. ახალი ადამიანები თავისებურად აღიქვამენ სინამდვილეს, თავისებურად განიცდიან, თავისებურად ავლენენ ისეთ ძველსა და მუდმივ გრძნობებს, როგორიცაა სიყვარული, პატივისცემა, სიბრალული, სიძულვილი... ახლებურად იცვამენ და შრომობენ, ახლებურად იბრძვიან, ისვენებენ, და მხიარულობენ. ხელოვნებას სწორედ ეს — ადამიანის შინასამყაროში მომხდარი ცვლილებები აინტერესებს. თეატრში მოსულ მაყურებელსაც, რადგანაც ასეთი ხელოვნება ეხმარება მას საკუთარ ცხოვრებაში გაერკვეს.

ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის აუცილებელი კავშირია. ეს კავშირი არაა ერთგვაროვანი, არც ერთი ძალის. ამიტომ ასოციატია პირდაპირიც შეიძლება იყოს და გაშუალებულიც. ზოგჯერ არსებულსა და მხატვრულ სინამდვილეს შორის ისეთი შინაგანი კავშირია, რომ უძველესი დროის ნაწარმოებიც შეიძლება თანადროულად ჟღერდეს. ასეთ შემთხვევებში მაყურებელს ხელს არ უშლის გარემოსა და გმირთა სამოსის უჩვეულობა — დარბაზსა და სცენას შორის სიახლოვეს ბადებს ის შინაგანი მისწრაფებანი, რომლებსაც ყველა ბარიერის გადალახვა შეუძლიათ. თუ ოდესღაც შექმნილ ნაწარმოებს თანადროული პრობლემის გადაწყვეტა შეუძლია, მისი „დაბადების თარიღი“, ან გმირთა „საცხოვრებელი ადგილი“ აღარავის აინტერესებს. ასე იძენს კლასიკური ნაწარმოები ახლებურ ჟღერადობას. ამიტომაც, რომ კლასიკა ხელახლა იბადება ხოლმე სცენაზე. კ. მარჯანიშვილის თქმით, „...ადამიანისათვის ძვირფასია აწმყოს ყოველი წუთი... მაგრამ ადამიანისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე ოცნება მომავალზე და წარსულის გახსენება... ხელოვნებას შეუძლია სასიხარულო გახადოს ეს წუთები მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მომავალსა და

¹ А. К у г е л ь, Театральные портреты, изд. «Искусство», Л., 1967, стр. 164, 167.

წარსულს ადამიანის მიერ სინამდვილის დღევანდელი აღქმის პრიზმაში გადატეხს. ხელოვნების მიზანია წარსული და მომავალი აწმყოდ აქციოს¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

ამიტომ ჭეშმარიტი ხელოვნება არასოდეს არაა არქაული. ის იმიტომ იწვევს ასოციაციებს, იმიტომ უკავშირდება არა მარტო თავის ეპოქას, არამედ შემდგომსაც, რომ თვით შექმნის ქამს ავტორმა ნაწარმოებში საკუთარი დროისათვის ყველაზე მეტად მნიშვნელოვანი ჩააქსოვა, იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ შემდგომ დროთა საფიქრებელსაც ენათესავება. ეს კავშირები ზოგჯერ საუკუნეებით განიზომება. განა ჩვენი დროის ცნობილმა ბერძენმა მსახიობმა ასპასია პაპატანასიუმ ანტიკური რეპერტუარით არ გაითქვა სახელი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ?

ხელოვანი მუდამ თანადროულს ეძებს, საკუთარი დროის ნიშნებს, 1922 წელს კ. მარჯანიშვილი წერდა:

„...დადგა დრო, როდესაც ხელოვნება უნდა იყოს ისეთივე მასშტაბური, როგორიც ჩვენი თანადროულობაა. ღმერთმანი, ვერ ვიჯერებ, რომ მილიონიან არმიათა შეჯახების შემდეგ, ქურებში მრავალათასეულ ადამიანთა მანიფესტაციების შემდეგ შეიძლება იჯდე სათეატრო საკუჭნაოში და ერთი ციცქნა დრამით ტკბებოდე“².

მოგვიანებით, ახლის ნიშნად სასცენო ხელოვნებაში ნემიროვიჩი-დანიენკომ ვაჟაკური სისადავე მიიჩნია. გ. ტოვსტონოგოვი შეუერთდა ამ განსაზღვრებას და დააზუსტა, რომ ეს ნიშნავს უდიდეს ემოციურ დაძაბულობას გარეგნულად თავშეკავებულ ფორმაში. თავშეკავება და სიძუნწე ეხება გამოვლენის ფორმას და არა თვით ემოციას³.

ახლის ძიებას არ შეიძლება ჰქონდეს დასასრული. ის მუდმივ მიმდინარეობს როგორც მოქალაქეობრივ-იდეური, ისე მხატვრულ-სახიერო გამოვლინების თვალსაზრისით. უთუოდ სინამდვი-

¹ К. Марджанишвили, Воспоминания, статьи, доклады, газ. «Заря Востока», Тб., 1958, стр. 110.

² К. Марджанишвили, Воспоминания, статьи, доклады, газ. «Заря Востока», Тб., 1958, стр. 113.

³ Г. Товстоногов, О новом по новому, газ. «Советская культура», 9 декабря 1961.

ლესთან კავშირში, რადგან ახალი სახიერებაც, პირველ ყოვლისა, ახალ სინამდვილეშია. ნემიროვიჩი-დანჩენკოს მიერ დასახელებული ვაჟკაცური სისადავეც ჯერ ცხოვრებაში გაჩნდა — სინამდვილეში გაჩნდნენ ამგვარი თვისების ადამიანები. წამოიჭრა სცენაზე მათი ასახვისათვის საჭირო ხერხების მიგნების აუცილებლობა, მიგნებულის ზორცშესწმისათვის შესატყვისი ოსტატობის გამომუშავება, იქნებ ტექნიკური საშუალებების დაუფლებაც. გ. ტოვსტონოგოვი მიგვითითებს:

„...მხედველობაში უნდა იყოს მიღებული, რომ ყოველი დრამატურგიული ნაწარმოები დაწერილია ავტორის თანამედროვე თეატრის მეტყველ საშუალებათა გარკვეულ დონესთან მიმართებით. ამ ავტორმა არ შეიძლება იცოდეს მომავლის თეატრის გამომსახველობითი საშუალებები. ამიტომ თეატრი წარსულში მცხოვრები ავტორის მიმართებათა ტყვეობაში არ უნდა იმყოფებოდეს“¹.

მართლაც დღევანდელ თეატრს აქვს ისეთი საშუალებები, რომელთა წარმოდგენაც არ შეეძლოთ შექსპირს, გიორგი ერისთავს და ოსტროვსკის.

ახალ დროს ახალი ამოცანები აქვს. მათი გადაწყვეტა ახალ მეტყველ საშუალებებს მოითხოვს. ახლის ძიება ხელოვნებაში სულაც არ ნიშნავს იმის გამოგონებას, რისი მსგავსიც მანამდე არ ყოფილა. ნოვატორი ფერმწერი არ იგონებს ახალ ფერებს, ნოვატორი მწერალი — ახალ სიტყვებს, კომპოზიტორი კი — ახალ ბგერებს. არც ნოვატორი მსახიობი იგონებს ახალ ქცევებს. ახალია ფუნქცია, რომელიც დაეკისრება ნაცნობ ფერს, სიტყვას, ბგერას და ქცევას. ახალია ამის გამო მათი შეხამება, შეკავშირება. ხელოვნებაში ახალი სიტყვა ციდან ჩამოვარდნილი საოცრების ამოხსნას არ ნიშნავს. ყოველივე ახალი ადრე არსებულის წიაღში აღმოცენდება. ამოცანაც კი შეიძლება ადრინდელი იყოს, მაგრამ ამოხსნა, მისი გადაწყვეტის გზები იქნება ახლებური. მით უფრო, თუ თვითონ ამოცანაც ახალია. ხშირად მსახიობის წინაშე სწორედ ამგვარი ამოცანა დგას — მან უნდა განასახიეროს ადამიანი. რომლის მსგავსი ადრე არ არსებულა, რადგან ეს

¹ Г. Товстоногов, О профессии режиссера, ВТО, 1964, стр. 84.

ადამიანი მისი დროის შვილია. ასეთი ამოცანა იდგა ბ. შჩუკინის წინაშე, როდესაც მას ლენინის მხატვრული სახე უნდა შეექმნა სცენასა და ეკრანზე. ასეთ შემთხვევებში მიზანი იმდენად ახალია, რომ ტრადიციულად მას ვერ განახორციელებ, მიუხედავად იმისა, რომ ტრადიცია ის გამოცდილებაა, ის ნაცადი ხერხები, რომელთა შორის ზოგიერთი მუდამ ცოცხლობს თანამედროვეობაში.

ნუ დავივიწყებთ, რომ სიტყვაში „თანამედროვე“ ადამიანთა რამდენიმე თაობა იგულისხმება — ხელოვანთა და მათ მაყურებელთა რამდენიმე თაობა. ფაქტები არ ადასტურებენ იმას, რომ მათ შორის ყველაზე ახალგაზრდა მუდამ ყველაზე მეტად თანადროულია. შემოქმედებითს თანადროულობას დაბადების მოწმობა არ განსაზღვრავს. მთავარია თვალსაზრისი და მიზანი, როგორც მოქალაქეობრივი, ისე მხატვრული.

რადგან თეატრი კოლექტიური ხელოვნებაა, მსახიობი კი მუდამ სპექტაკლის განმახორციელებელი კოლექტივის წევრი, საკითხი მსახიობის ხელოვნების თანადროულობისა არ გამოეყოფა სცენის დანარჩენ ხელოვანთა თანადროულობის საკითხს. ამიტომ თანადროული თეატრი — ესაა თანადროული მწერლის, რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის, მსახიობთა და მაყურებელთა ორგანული ერთობლიობა. ეს ძნელი მისაღწევია. ამიტომ მაღალი მხატვრული დონის თანადროული წარმოდგენა იშვიათია.

მსახიობის ხელოვნების თანადროულობისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მაყურებელს. იმიტომ, რომ მაყურებელი უბრალოდ კი არ მოდის თეატრში სპექტაკლის სანახავად, ის მოითხოვს კიდევ. თანაც მოითხოვს არა ერთსა და იგივეს: ხან გართობა უნდა, ხან დასვენება, ხან პრობლემების გადაწყვეტა, ბრძოლისა და გამარჯვების ხილვა... ამიტომ წერდა მარჯანიშვილი: ახლა, რევოლუციური ბრძოლებისა და ქარიშხლების დროს, ვერ წარმომიდგენია ერთი ციციქნა დრამით მაყურებლის დაინტერესებაო. ამიტომ ამბობს ს. ობრაზცოვი, დიდ მსახიობს მაყურებელი ბადებსო. ის არ ეთანხმება იმათ, ვინც ამბობს, ერმოლოვასთანა მსახიობი დღეს აღარ გვყავსო. ს. ობრაზცოვი ასე უპასუხებს მათ:

„...სიცრუეა ეს. ერმოლოვასთანა მსახიობები დღესაც არიან, მაგრამ იმისათვის, რომ ერმოლოვასნაირად ითამაშო კატერინა

ოსტროვსკის „ჭეკა-ქუხილიდან“, ნამდვილი კატერინები და ტიხონები უნდა ისხდნენ მაყურებელთა დარბაზში.

ცალმხრივი სიყვარულის ტრაგედია კოშუნიშმის დროსაც იქნება, მაგრამ ცხოვრებისა და ხელოვნების მიერ ის სხვანაირად ამოიხსნება, ახლებურად. თუ დიდ ხელოვანებზე ვილაპარაკებთ, ისინი მუდამ თავიდან, ახლებურად წყვეტენ საკითხებს¹.

მსახიობის სცენური საშუალებები მაშინაა თანადროული, როდესაც ისინი აქტიურ შემოქმედებას ახდენენ მაყურებელზე. დროთა მანძილზე ეს ხერხები იცვლება. ყოველ ჩვენგანს შეუძლია გაიხსენოს შემთხვევა, როდესაც ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოებისაგან ადრე მიღებული ძლიერი შთაბეჭდილება მასთან განმეორებით შეხვედრისას აღარაა ადრინდელი ძალის, როდესაც ოდესაც ცრემლისა და ალტაცების გამომწვევი მხატვრული ხერხები, ახლა საპირისპირო რეაქციასაც კი იწვევენ.

სიახლის მაძიებელი მსახიობი შეიძლება წარმოდგენის სხვა მონაწილეთა წინ აღმოჩნდეს და ამით თავისებურად დაარღვიოს სპექტაკლის დანარჩენ კომპონენტთა შესმატკბილება. პელაგია სტრეპეტოვაზე წერენ:

„...მსახიობს არ შეუძლია დაშაქრული პეიზაჟი, რომლის ფონზეც მიმდინარეობდა წარმოდგენა, არც ზედმეტად დეკორაციული კოსტიუმი, არც ზეაწეული, პათეტური წყობა პარტნიორთა სიტყვისა. სტრეპეტოვა თითქოს მათგან განცალკევებით, თავისთავად არსებობდა. ის არღვევდა წარმოდგენის მხატვრულ მთლიანობას“².

სწორედ ეს დარღვევა იყო მსახიობის ხელოვნებას რომ თანადროულობას ანიჭებდა — სცენაზე პერედვიჟნიკების იდეების მონათესავე მსახიობი იდგა. მისი მხატვრული ხერხები და საშუალებანი ახლობელი და შთამბეჭდავი იყო თანადროული მოწინავე მაყურებლისთვის. უნდა გვახსოვდეს, რომ სცენის ხელოვანთა მსგავსად, მაყურებელთა შორისაც არიან ტრადიციულნი და თანადროულნი.

¹ С. Образцов, Эстафета искусств, Жур. «Искусство кино», 1966, № 1, стр. 76.

² Р. Беньяш, Пелагея Стрепетова, изд. «Искусство», Л., 1967, стр. 110.

როდესაც ვამბობთ, რომ თანამედროვეობა გარკვეულ შინაგან ტექნიკას მოითხოვს, მხედველობაში გვაქვს თვით მხატვრული სახის არქიტექტონიკის, ხასიათის გაშლა-განვითარების, მისი აგების თავისებურება და სიახლენი. იყო დრო, როდესაც „აქტიორული არქიტექტურის“ საფუძველი ყოველმხრივ გაზომილი გრძნობა-გონება იყო, ყოველი მოძრაობაც კი გაზომილი და დადგენილი (კლასიციზმი). შემდეგ ის შეცვალა სტიქიურმა ემოციურობამ (რომანტიზმი). უამისოდ მაყურებელს ვერ მოხიბლავდი. ის არც მიგიღებდა და არც გალიარებდა. გავიდა დრო და გრძნობათა ჭარბი მოზღვავება უცხო გახდა მაყურებლისათვის. თავის დროზე ბერნარდ შოუმ დაუწუნა სარა ბერნარს მოძველებული მეტყველი საშუალებები¹. კ. მარჯანიშვილმა უარყო „ჰამლეტის“ ტრადიციული წაკითხვა. უ. ჩხეიძე წერს ამის შესახებ:

„...არ ვიცი ეს მარჯანიშვილის თუ ჩემი ბრალი იყო, ყოველ შემთხვევაში ჰამლეტი ჩამოვიდა იმ სცენური „ოჩოფუნებიდან“, რომელზედაც მდგომი ის დიდხანს დასეირნობდა არამცთუ ქართულ სცენაზე, არამედ ბევრ სხვა თეატრშიც. ჰამლეტი გააღამიანდა, გახდა უბრალო და დაუახლოვდა თანამედროვე ინტელიგენტ ადამიანს, რომელიც მაშინ ჰამლეტივით ორ ეპოქათა მიჯნაზე იდგა. ეს ის დრო იყო, როდესაც ქართველმა ინტელიგენტებმა ძველი დაგმო, მაგრამ ახალი ჯერ კიდევ სავსებით არ ჰქონდა მიღებული და ერთგვარ მერყეობას განიცდიდა. თვითონ ჩემში ბევრი რამ იყო ისეთი, რაც დამახასიათებელი იყო მაშინდელი ინტელიგენციის განწყობილებისათვის, რადგან მეც თვითონ იმ ინტელიგენციის ნაწილს შევადგენდი და, რასაკვირველია, ჩემი განწყობილება, ჩემდა უნებლიეთ, უსათუოდ ერთგვარ გავლენას ახდენდა ჩემს ჰამლეტზედ. ამას, მე მგონია, ვერც ერთი მსახიობი ვერ ასცდებოდა. ეპოქის საზოგადოებრივი განწყობილებანი, რომელთა მატარებელია თვითონ აქტიორიც, ყოველთვის ერთგვარ ზეგავლენას ახდენენ გარდასულ დროთა განსაზღვრული საზოგადოებრივი განწყობილებებისა და აზროვნების მატარებელი სახეების შექმნაში. ჩემი ჰამლეტიც გახდა ახლა უფრო გასაგები თანამედ-

¹ Б. Шоу, О драме и театре, изд. «Иностранная Литература», М., 1963, стр. 10.

როვე მაყურებლისთვის და, ერთი მხრივ, ესეც იყო იმის მიზეზი, რომ „ჰამლეტი“ დიდი აღტაცება გამოიწვია მაყურებელში, პრესაში¹ (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

უ. ჩხეიძემ ჰამლეტი 1925 წელს ითამაშა. თანადროულობის უმთავრეს შემოქმედებითს ამოცანად ჰამლეტის გაადამიანება, ორთქეხებიდან მისი ჩამოყვანა აღიარა.

დღეს, გ. ტოვსტონოვოვის აზრით, მსახიობის ხელოვნების თანადროულობის ნიშანდობლივი თვისებებია ინტელექტი, დაძაბული აზროვნება, დიდი ემოციის თავშეკავებით გამოვლინება. თავისებურია მაყურებელთან კონტაქტიც.

„...თამაშის თანადროული ხერხები უსათუოდ ითვალისწინებს მაყურებლის მაქსიმალურ მონაწილეობას სპექტაკლის პროცესში, როდესაც მას ფიქრისათვის საკვები გააჩნია. თუ დღევანდელ თეატრში მაყურებელს არაფერი აქვს საფიქრალი, მსახიობის თამაში არ ყოფილა თანადროული. დღეს თანაგანცდა იმაში მდგომარეობს, რომ მსახიობის ხელოვნება უსათუოდ გამოცანას მოიცავდეს. სპექტაკლის გარკვეულ მომენტში ის უნდა გამოიცნოს მაყურებელმა, უნდა ამოხსნას. თუ მაყურებელი წინ უსწრებს მსახიობს. ეს მსახიობი თამაშის არქაული მანერის ტყვეობაში ყოფილა. მსახიობი წინ უნდა მიუძღოდეს მაყურებელს, მსახიობი უნდა წარმართავდეს მის ემოციებს“².

კონტაქტი მსახიობსა და მაყურებელს შორის წარმოდგენის სიცოცხლის პირველსავე მომენტში უნდა დამყარდეს. ამ კონტაქტისათვის ორივე მხარე თავისებურად ემზადება. მაყურებელი: შეიტყუ წარმოდგენის შესახებ, მოინდომა წასვლა, იშოვნა ბილეთი, საგანგებოდ გამოეწყო, ვიღაც აირჩია თანამგზავრად, მოვიდა თეატრში, დაიკავა ადგილი, ელოდება წარმოდგენის დაწყებას. მსახიობი: მაყურებლისგან განსხვავებით, წარმოდგენამდე ერთი საათით ადრე მოვიდა თეატრში, შევიდა თავის საკაზმულოში. აქ უნდა მოემზადოს იგი დღევანდელი გმირის სცენური ცხოვრებისათვის.

მუსიკოსის სცენაზე გამოსვლას ინსტრუმენტის მომართვა-მო-

¹ უ. ჩხეიძე, მოგონებანი და წერილები, გამომც. „ხელოვნება“, 1956, 240.

² გ. Тостогова, О профессии режиссера, БТО, 1964, стр. 197.

წესრიგება უძღვის წინ, პიანისტი პირველი აკორდის წინ სკამ-საც მოიარებებს ხოლმე. მხატვარი — ჯერ ტილოს დაგრუნტავს, პალიტრას ამზადებს, შემდეგ საღებავებს გამოჟონავს, ფუნჯებს გაწმენდს, და მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს ხატვას. მსახიობიც, სცენაზე გასვლის წინ, ამზადებს ყველაფერს, რაც აუცილებელია მისთვის. ეს პროცესი მიმდინარეობს საგრიმიორო ოთახში, სადაც მსახიობი თითქმის არასდროს არაა მარტო, უფრო იშვიათად — მსახიობის საკუთარ საკაზმულოში. ამგვარი იზოლაცია ზემოქმედობს, მაგრამ საკუთარი საკაზმულო თეატრში მხოლოდ თითო-ოროლა, განსაკუთრებული მდგომარეობის მქონე მსახიობს აქვს ხოლმე. ვერიკოს საკაზმულო: მცირე ზომის ვიწრო ოთახი. სახლიდან მოტანილი უჯრა-კარიანი წითელი ხის ლამაზი მაგიდა, სამკარიანი სარკით (ამგვარ სარკეში მსახიობს ყოველი მხრიდან შეუძლია თავი დაინახოს). პირსაბანი და დიდი საკიდა-რი კოსტიუმებისათვის. ვიწრო, პატარა ტახტი. მეტი არაფერი. მოთავსებულია ძალიან ახლო სცენასთან და მსახიობთა ფოიესთან.

ჩვეულებრივ, ერთ საკაზმულოში რამდენიმე მსახიობია ხოლმე. ზოგჯერ საკაზმულო სცენიდან მოშორებითაა, სხვა საერთულ-ზეც კი, ასე რომ მაყურებელთან შესახვედრად მსახიობის მომზადების პირობები მრავალი თვალსაზრისითაა განსხვავებული.

საკაზმულოს იმდენად დიდი მნიშვნელობა აქვს მაყურებელთან მსახიობის შეხვედრისათვის (მაშასადამე, სპექტაკლისათვის), რომ თეატრის ჭეშმარიტი ხელმძღვანელი უთუოდ ზრუნავს ამაზე. როდესაც მეიერხოლდი თეატრის ახალ შენობაზე ოცნებობდა, ერთი უმნიშვნელოვანესი საზრუნავი სწორედ აქტიორთა საკაზმულო იყო მისთვის. წერდა კიდევ:

„...მსახიობი, რომელიც თავის ნამუშევარს მაყურებელს უჩვენებს, უნდა იყოს ჯანმრთელი, უნდა იმყოფებოდეს ჰიგიენურ პირობებში და კარგ განწყობილებაზე. დღევანდელ თეატრებში კი მსახიობის საკაზმულო — ძაღლის ხულაა. ამ ხულაში ერთი კი არა — ათი მსახიობია... მას უშლის მეზობელი, არა აქვს ცხელი წყალი, რომ გრიმი ჩამოიბანოს. იმის ნაცვლად, რომ აღზარდოს მსახიობი — ტრიბუნის, სათეატრო შენობა მსახიობის ჭორიკანად ქცევას უწყობს ხელს... არაა ლიფტი. მსახიობები, რომლებიც ვერ

მოთავსდნენ პირველ სართულზე, იძულებულნი არიან მეოთხეზე ირბინონ და გულის მანკი შეიძინონ. რამდენი ძვირფასი ენერგია იხარჯება თეატრში უქმად!

შრომის დაცვის საკითხი არ შეიძლება გადაწყდეს, მანამ, სანამ არ გადაწყდება სათეატრო შენობის პრობლემა¹.

საკაზმულოს, საერთოდ სათეატრო შენობას დიდი მნიშვნელობა აქვს შემოქმედებითი ატმოსფეროსათვის. სტანისლავსკი ამბობს, რომ ატმოსფერო კულისებისა, რომელსაც მაყურებელი უშუალოდ არ უკავშირდება, გაუგებარი, საიდუმლო გზით მაინც გადაეცემა ხოლმე მაყურებელს². მაშასადამე, კულისების ატმოსფერო დაღს ასვამს სპექტაკლს, სცენურ სახეს, ამიტომ ანიჭებდა იგი ასეთ ღიდ მნიშვნელობას შიგასათეატრო ეთიკას.

რადგან მსახიობის ხელოვნება ცოცხალ კონტაქტს ემყარება, ცხადია, ამ კონტაქტის პირველი წუთი მეტად მნიშვნელოვანია. ეს ის წუთია, როდესაც მსახიობი უნდა განშორდეს კულისების რეალობას და განეწყოს წარმოსახულ, სცენურ სინამდვილეში გმირის სახით ასამოქმედებლად. ამ დროს ის ხედავს როგორ შეზოაქტ სცენის მუშებს დეკორაციის ნაწილები, როგორ ამოწმებენ გამნათებლები აპარატურას, რეჟისორის თანაშემწე კი — ყველაფერს. აი, ასეთ გარემოებაში უნდა მოიმარჯვოს მსახიობმა თავისი „ინსტრუმენტი“, უნდა შეამზადოს იგი ასაყლერებლად.

მსახიობის შემოქმედების ეს წუთებიც, რა თქმა უნდა, განსხვავებულად მიმდინარეობს. ეს დამოკიდებულია თვით მსახიობზე და იმ პირობებზე, რომლებიც ამა თუ იმ თეატრისთვისაა ჩვეულებრივი. მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, მაგალითად, წარმოდგენის დაწყების წინ და მისი მსვლელობის დროს კულისებში მხოლოდ მონაწილენი შეიძლებოდა რომ ყოფილიყვნენ. ამ თეატრის ხელმძღვანელებმა კარგად იცოდნენ, რომ თუ გარეშე რამ არ გადაიტანს მსახიობის ყურადღებას, ყველაფერი, რაც სპექტაკლს ეკუთვნის, მხოლოდ მოეხმარება მას. ამიტომ დეკორა-

¹ В.с. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. II, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 493.

² К. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, изд. «Искусство», М., 1953, стр. 327.

ციის ნაწილების სცენაზე შემოტანა ხელს კი არ შეუშლის, პირიქით — მოეხმარება. საკუთარი აქტიორული გამოცდილებიდან გამომდინარე, ამბობს სტანისლავსკი, რომ მსახიობს უნდა უყვარდეს არა მარტო როლი, სცენა და მაყურებელი, არამედ სპექტაკლის დეკორაციის უკანა მხარეც, თავისი ზოგჯერ უცნაური, მეტად პროზაული წარწერებით — „მარც. მხ.“... უნდა უყვარდეს საღებავის სუნი, რომელიც დიდი ხნის წინ შეღებილ დეკორაციასაც აქვს. უნდა უყვარდეს ახლოდან ზოგჯერ სასაცილო ღრუბელი, რომელიც შორიდან, განათების წყალობით, უძლიერეს შთაბეჭდილებას ასდენს მაყურებელზე.

გამოსვიდე სცენაზე და თან შემოიტანო შენი გმიროს განვლილი ცხოვრება — არ არის ადვილი. ამიტომაც მსახიობისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანი სცენაზე გასვლის წინა წუთები. ვისაც უნახავს ასეთ დროს სამხატვრო თეატრის მსახიობები, ამ დიდებული მომენტიტ გამოწვეულ განსაკუთრებულ გრძნობას ვერ ივიწყებს. ს. ბირმანი გვიამბობს:

„...სამხატვრო თეატრის აღზრდილს არ შეიძლება არ ახსოვდეს, თუ როგორ ემზადებოდნენ დიდებული „მოხუცები“ სცენაზე გასვლისათვის: სცენისაკენ მიმავალ პატარა რკინის კარებთან, ორი კიბის შუა მოთავსებულ მოედანზე (ერთი კიბე ქვევიდან ზევით მიემართებოდა მამაკაც მსახიობთა საკაზმულოებისაკენ, მეორე — ზევიდან ქვევით, მსახიობ ქალთა საკაზმულოებისაკენ) მცირე ზომის მოგრძო სავარძელი იდგა. მის უკან, კედელზე სარკე ეკიდა პორიფორიტალურად. აი, ამ სავარძელზე მეორე, ზოგჯერ კი პირველი ზარის შემდეგ, ჩამოსხდებოდნენ სტანისლავსკი, კაჩალოვი, კნიპერ-ჩეხოვა, ლილინა... დუმდნენ ან რასმე გადაულაპარაკებდნენ ერთმანეთს — ხმადაბლა, ფრთხილად, თითქოს ეშინოდათ არ დაეფრთხოთ რაღაც ნაზი, ფაქიზი... ის, რაც მხოლოდ მათთვის არ იყო საჭირო“¹.

მსახიობის ხელოვნება რთულია კონტაქტის მხრივ — ის განუწყვეტელ კონტაქტშია პარტნიორებთან და, ამავე დროს, მაყურებელთან. პარტნიორთან — უშუალო კონტაქტშია, მაყურებელთან კონტაქტს კი პარტნიორის საშუალებით ამყარებს. კონტაქ-

¹ С. Бирман, Путь актрисы, ВТО, М., 1959, стр. 58.

ტები სცენაზე მრავალი სახის შეიძლება იყოს, მაგრამ ყველა შემთხვევაში უთუოდ ემოციური. სხვანაირად ეს არ იქნება ხელოვნება, აკი წერდა ი. ჭავჭავაძე:

„...ჭეშმარიტი არტიზტობა ეს არის, რომ ერთ ამოკენესას, ერთ ძახილს კაცმა მთელი თავის გული ამოაყოლოს, მთელი დრამა დასტიოს ორიოდ სიტყვაში“¹.

იგივე აზრს გამოთქვამდა მეიერჰოლდიც:

„...რადგან სცენაზე მსახიობია და არა თოჯინა, მისი სისხლი უნდა მოძრაობდეს. მაყურებელი უნდა შედავდეს და გრძნობდეს მხატვრული სახის პულსაციას“² (ხაზი ჩვენია. — ნ. უ.).

მსახიობსა და მაყურებელს შორის აღმოცენებული კონტაქტი არაა წუთიერი, იმიტომ რომ გმირის სახე თანდათან იკვეთება. სპექტაკლის მანძილზე ერთი მსახიობის კონტაქტი მაყურებელთან შეიძლება შეწყდეს (გმირი გავიდა სცენიდან), მაგრამ ამ დროს სხვა მსახიობი ამყარებს მასთან კონტაქტს. ასე რომ აქტის განმავლობაში ცალკეული მსახიობის კონტაქტი მაყურებელთან შეიძლება შეწყდეს, მაგრამ მაყურებლის კონტაქტი სცენასთან — არა.

კონტაქტის ძალა და მისგან მონიჭებული სიამოვნება ყველაზე მეტად იმათთვისაა ცნობილი, ვინც მასში მონაწილეობს — მსახიობი და მაყურებელი. მაგრამ ვინაიდან ამ ორთა შორის სათეატრო ხელოვნების ნაწარმოებს მსახიობი ქმნის და მაყურებელსაც ის იწვევს, საკითხზედაც უფრო მეტად ის დაფიქრებულია. ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასასრულს წერდა კ. ყიფიანი:

„...თეატრის ყველა საშუალება მსახიობს უნდა ემსახურებოდეს. მსახიობი განუწყვეტლივ უნდა იყოს დაუფლებული მაყურებელს“³.

თეატრის თავისებურების განსაზღვრისას ნემიროვიჩ-დანჩენკოსათვის ამოსავალი კონტაქტია:

„...ცოცხალი ადამიანის თეატრი — რა არის ეს? ...რას ნიშ-

¹ ი. ჭავჭავაძე, ტ. III. სახელმწ. გამოც. თბ., 1953, გვ. 96—97.

² Е. Горбунова, Вопросы теории реалистической драмы, изд. «Советский Писатель», М., 1963, стр. 309.

³ კ. ყიფიანი, მოგონებები, წერილები, გამოც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 51—52.

ნავს ცოცხალი ადამიანი? ეს ნიშნავს: როდესაც მე ვხედავ, რომ ის სვამს და მჯერა, რომ მან ნამდვილად დალია რალაც, როდესაც ის დუმს და მესმის რატომ დუმს იგი, როდესაც ის ლაპარაკობს და მე მჯერა, რომ მან იცის ვის ელაპარაკები, როდესაც ის იცინის და მე მჯერა, რომ მას მართლა ეცინება... როდესაც ის მოძრაობს და ყოველი მისი მოძრაობა გასაგებია ჩემთვის, როდესაც ის ამბობს რომ დღეს სიცხეა და მე ვხედავ, რომ მას ცხელა... ჩემ თვალწინაა ცოცხალი ადამიანი ამ წუთით განსაზღვრული თავისი გუნება-განწყობით. მაშინ ყველა მისი განცდა მე სრულიად ბუნებრივად მეჩვენება“¹ (ხაზი ჩვენი. — ნ. უ.).

სცენა და დარბაზი ერთი მთლიანობის — თეატრის — ორი ნაწილია. სცენური ხელოვნების აქტი არ შედგება, თუ ორივე ეს ნაწილი ერთმანეთისაკენ არ მიილტვის. ამიტომ ორივე გრძნობს შედგა თუ არა კონტაქტი, თუმცა მაყურებელზე ზემოქმედების, კონტაქტის დამყარების საკითხი სცენის ხელოვანთა საზრუნავია. უდიდესი ნიჭი, აქტიორული ქმნილების ბრწყინვალე მხატვრული ხარისხი არაფერია, თუ ეს ხარისხი ზემოქმედებას არ ახდენს მაყურებელზე, მის გონებაზე, გრძნობებზე, განწყობილებაზე და არ ამყარებს მათთან კონტაქტს. მსახიობები ხშირად ლაპარაკობენ სულიერი ენერგიის იმ თავისებურ რკალზე, რომელიც იქმნება მსახიობსა და მაყურებელს შორის. ცნობილი საბჭოთა მსახიობი მ. ბაბანოვა ამბობს:

„...ფიქრობ, სცენაზე თამაში — ესაა დაგროვილი ენერგიის ფიზიკური შეგროვება და სიხარული იმის გამო, რომ დარბაზისაკენ მიმართული ეს ენერგია მოქმედებს მასზე და ახალი ძალით კვლავ შენ გიბრუნდება. სცენაზე თამაში — ესაა მსახიობისა და მაყურებლის ურთიერთზემოქმედება“² (ხაზი ჩვენი. — ნ. უ.).

სცენური სახის საფუძველი მწერლის შექმნილია. როლზე მუშაობის დროს მსახიობი ეძებს არა მარტო გმირის ხასიათს, არამედ ავტორისეულ თავისებურებასაც. ეს თავისებურება კონტაქტის თავისებურებასაც განაპირობებს. გ. ტოვსტონოგოვი მიგვითითებს ამაზე:

¹ Вл. Немирович-Данченко, Ежегодник МХАТ, 1945, т. I, стр. 310.

² Сб. Театр Революции, изд. «Мособлисполкома», М., 1933, стр. 151.

.....მსახიობის მაყურებელთან კავშირის თავისებურება ყოველ ცალკეულ სპექტაკლში თავისებურად ვლინდება. კონტაქტის ბუნება ჩამარხულია თვით ნაწარმოების ქსოვილში, მის შინაარსსა და ლიტერატურულ გამოვლინებაში¹.

ითამაშო ისე, როგორც ამას მოითხოვს ავტორი — მაშასადამე, იყო სცენური შექსპირი, ჩეხოვი ან კლდიაშვილი — ძალიან ძნელია. შექსპირი მუდამ მხოლოდ შექსპირია, ჩეხოვი — მხოლოდ ჩეხოვი და კლდიაშვილიც — მხოლოდ კლდიაშვილი. მსახიობი კი — ყველა განსხვავებული ავტორის სცენაზე გამაცოცხლებელი. გ. ტოვსტონოგოვი კატეგორიულად მოითხოვს, სცენის ხელოვანმა ავტორისეულ გრძნობათა ბუნებას უნდა მიაგნოსო. არაა საკმარისი მსახიობი საერთოდ იყოს ბუნებრივი და დამარწმუნებელი. ის ბუნებრივი უნდა იყოს სწორედ ამ ავტორის ამ ნაწარმოებში. ყოველი მხატვრული ნაწარმოები კი სინამდვილეს კონკრეტული რაკურსით ასახავს. რაკურსი მაყურებელთან კონტაქტის დამყარების შესატყვის გზას მოითხოვს. პიესის სცენური განხორციელების ერთხელ ამოსსნილი და დაკანონებული გზა არ არსებობს. მწერლის თავისებურება თეატრში მუდამ სცენის ხელოვანის ამოკითხულია, კონტაქტის გზებსაც ის ირჩევს.

რადგან სცენურ კონტაქტში მსახიობია აქტიური, ამ კონტაქტს კი გმირის გრძნობების, აზრებისა და ქცევების საშუალებით ამყარებს, ცხადია, მსახიობისა და განსახიერებული პერსონაჟის შინაგან სიახლოვეს აქვს მნიშვნელობა. მსახიობს მუდამ აქვს მოთხოვნილება განსასახიერებელ სახესთან შინაგანი სიახლოვისა, რომელიც ჩვენთვის ზოგჯერ შეიძლება მოულოდნელი და გასაკვირიც იყოს. შეიძლება მსახიობი ცდებოდეს თავის მისწრაფებებსა და შემოქმედებითს სურვილებში, მაგრამ ეს სურვილები მას აქვს. აქვს გარკვეული შეხედულებაც საკუთარ შესაძლებლობებზე. 1898 წელს კომისარჟევსკაია სწერდა რეჟისორ ე. კარპოვს ერთ-ერთ როლთან დაკავშირებით:

.....ეს როლი იმდენად უცხოა ჩემი შესაძლებლობებისათვის,

¹ Г. Товстоногов, О профессии режиссера, ВТО, М., 1964, стр 140.

რომ მე არავითარ შემთხვევაში არ შემიძლია დავიწყო მასზე მუშაობა¹.

საინანსო თურმე ძალიან უნდოდა ფრუ ალვინგის თამაში იბსენის პიესაში „მოჩვენებანი“. მიუხედავად ამისა, ამ განზრახვასზე უარი უთქვამს. მოტივი ასეთი ყოფილა:

„...არ შემიძლია. ვერ მოვახერხებ. არ ვგრძნობ... განსაკუთრებული მაინცადამაინც არაფერია, მაგრამ არის რაღაც ბურუსი. გარდა ამისა... ჩემთვის საერთოდ, უცხოა დედის გრძნობა“².

ნინო ჩხეიძეც პირდაპირ წერს იმის შესახებ, რომ რუჟაიას როლი სუბბათაშვილის „ღალატში“ მის არტისტულ ბუნებას არ შეეფერებოდა³.

მსახიობს, რა თქმა უნდა, უნდა შეეძლოს საკუთარ შესაძლებლობათა განსაზღვრა, რამდენადაც შესაძლებელია, ობიექტურად. ეს დაიფარავს მას მარცხისაგან. ამ მხრივ ერთ-ერთი სანიმუშო მსახიობია ს. თაყაიშვილი.

ყოველ მსახიობს აქვს მისწრაფება გარკვეული როლებისადმი, ისეთი მხატვრული სახეებისადმი, რომელთა გაცოცხლებაც, იტაცებს, სიამოვნებას ანიჭებს. სტანისლავსკი ამბობდა თურმე, განსაკუთრებულ სიამოვნებას მაშინ განვიცდი, როცა სულელს ვთამაშობო⁴.

რაც უფრო ძლიერია შთაბეჭდილება, რომელსაც ახდენს მსახიობი მაყურებელზე, მით უფრო უჭირს მაყურებელს გათიშოს ერთმანეთისაგან მსახიობი სცენაზე და მსახიობი ცხოვრებაში. ამიტომ არ სურს მსახიობი ჩვეულებრივ ადამიანად მიიჩნიოს. ადამიანურ სისუსტეებს არ აპატიებს ზოლმე. ამგვარი რამ კრიტიკოსსაც ემართება. ა. კუგელი იხსენებს შემთხვევას საკუთარი ცხოვრებიდან: მოსკოვში საგასტროლოდ ელვონორა დუზე იყო ჩამოსული. თამაშობდა მცირე თეატრის სცენაზე. ერთ საღამოს, ანტრაქტის დროს ა. კუგელი კულისებში შესულა თავის მეგობართან ერთად, რომელსაც

¹ Сб. В. Комиссаржевская, Письма, воспоминания, материалы, изд. «Искусство», Л.-М., 1964, стр. 68.

² А. Кугель, Театральные портреты, изд. «Искусство», Л. 1967, стр. 158;

³ Б. Ч х е и д з, მოგონებანი, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 91.

⁴ М. Кнебель, Вся жизнь, ВТО, 1967, стр. 201.

იტალიური სცოდნია და დუზეს გასტროლების პერიოდში სუფლიორის მოვალეობას ასრულებდა. კრიტიკოსი გაოგნებული ყოფილა დუზეს ხელოვნებით და მეგობარსაც განუზრახავს მათი გაცნობა. მოხდა ისე, რომ კულისებში შესული ა. კუგელი პირდაპირ შეჯახებია დუზეს, რომელიც სცენაზე ავეჯის განლაგებას ამოწმებდა. როგორც ჩანს, არ მოსწონდა რაღაც და მჭახე, თითქმის ვულგარული ხმით უყვიროდა რეჟისორის თანაშემწეს. სახის გამომეტყველება ავი ჰქონია, ულამაზო და მოხუცი ჩანდა. ა. კუგელს უკან დაუხევია გასასვლელისაკენ და გასულა, დუზე კი განაგრძობდა ყვირილს... ფარდა რომ აიხადა, სცენიდან დუზეს ნაზი და მელოდრიური ხმა მოისმოდა. სწორედ იმ დღეს ის ყოფილა ისეთი მომჩიბელელი, როგორც არასოდეს — ეს, ერთი წუთის წინ უხეში, მყვირალა, ნერვული ქალი... გვიან მივხვდი, რომ ეს ყოველივე რთული, ნერვულად დაძაბული პროფესიის შედეგიაო, ამბობს ა. კუგელი¹.

ჩვენი დროის ცნობილი რუსი მსახიობი ს. გიაცინტოვა იხსენებს შემთხვევას: ჩაიკოვსკის სახელობის საკონცერტო დარბაზში წარმოდგენიათ იბსენის „პერ გიუნტი“, რომელშიც ს. გიაცინტოვა ოსეს ასახიერებდა. წარმოდგენის შემდეგ მახლობელ მაღაზიაში შესულა სანოვაგის საყიდლად. რიგში მდგომ ერთ-ერთ მოქალაქეს საყვედურით მიუმართავს: „ეს-ეს არის „პერ გიუნტში“ მოგისმინეთ, თქვენ კი ყველს ყიდულობთ!“ — მსახიობი დაბნეულა და მხოლოდ ისლა მოუხერხებია, რომ ეთქვა, იცით, ზოგჯერ მე ძეხვსაც ყიდულობო. შემდეგ კი მიმხვდარა — მაყურებელს, რომელმაც მსახიობის ხელოვნებით სულიერი აღმაფრენა განიცადა, არ სურს იხილოს ეს მსახიობი პროზაულ ვითარებაში, იმიტომ, რომ მის ცნობიერებაში მსახიობი და მისი მხატვრული ქმნილება განუყოფელია².

საინტერესოა, რომ საკუთარი თავის მიმართ მაყურებელს ამგვარი პრეტენზია არა აქვს. მართლაც, ისიც ხომ განიცდიდა შემოქმედებითს აღმაფრენას, ხომ ეზიარა ხელოვნებას, შემდეგ კი — შევიდა მაღაზიაში და სანოვაგის შესაძენად რიგში ჩადგა. რა-

¹ А. Кугель, Театральные портреты, изд. «Искусство», Л., 1967, стр. 318—319.

² С. Гиацинтова, Жизнь театра, Дет. ГИЗ., 1963, стр. 185.

ცომ არ შეიძლება ეს მსახიობისათვის? როგორც ჩანს, იმიტომ, რომ მაყურებლის წარმოდგენა ხელოვანზე უფრო ამაღლებულია, ვიდრე საკუთარ თავზე.

მსახიობი მუდმივ საზოგადოებრივ სამსჯავროზეა. მუდმივად სხვის დასანახავად მუშაობს. ბუნებრივია, მარტხსაც უფრო მწვავედ განიცდის. სამაგიეროდ, მისი გამარჯვებაც მაღალია.

ის გარემოება, რომ განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებული, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი პრობლემებით აღელვებული ადამიანი, სხვის მოსაწონად გამოდის სცენაზე, ბევრს რასმე განაპირობებს მსახიობის ხელოვნებაში. მართლაც, ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სახეობა, საბოლოოდ, სხვა ადამიანისთვისაა სასარგებლო. მაგრამ ფარმაკოლოგის მიერ აღმოჩენილი წამლის სარგებლიანობა სრულიად არ არის დამოკიდებული იმაზე მოსწონს თუ არ მოსწონს იგი ავადმყოფს. წამლის ფუნქცია ამის მიუხედავადაც სრულდება. მხატვრული ნაწარმოები კი თავის დანიშნულებას ვერ შეასრულებს, თუ მისმა აღმქმელმა ესთეტიკური სიამოვნება არ განიცადა. ამიტომ სცენური სახე უნდა მოეწონოს მაყურებელს. მსახიობისადმი მაყურებლის სიყვარულიც აქ ისახება.

ზოგჯერ მაყურებელს უყვარს მსახიობი მანამ, სანამ ის ახალგაზრდაა და დადებითს გმირებს ასახიერებს. შეიძლება მსახიობი მთელი მისი სიცოცხლის განმავლობაში იყოს მაყურებლისთვის საყვარელი.

სცენის ხელოვანთა შორის ასეთი სიყვარულით მხოლოდ მსახიობი სარგებლობს. წარმოდგენის შემდეგ ვერიკოს და უშანგის ელოდებოდა მაყურებელი და არა კ. მარჯანიშვილს, ვ. კაჩალოვს და არა ვლ. ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს. ი. ილინსკის და არა ვ. მეიერხოლდს, აკ. ხორავას და არა ალ. ახმეტელს, გ. გეგეჭკორს და არა დ. ალექსიძეს, მ. ჩახავას და არა მ. თუმანიშვილს...

მსახიობი მაყურებლის საყვარელი არსებაა არა იმიტომ, რომ ამ მაყურებელს გუნდრუკს უკმევს, არამედ იმიტომ, რომ ხიბლავს მას, ატყვევებს, იმორჩილებს თავისი ნიჭით. ამგვარი სიყვარული სულიერად ალაპაღლებს ადამიანს, დიდი ძალაც ამიტომ აქვს.

წინათ ხშირი იყო შემთხვევები, როდესაც წარმოდგენის შემდეგ, აღტაცებული მაყურებელი თვატრთან უცდიდა თავის საყ-

ვარელ მსახიობს, ასე ველოდებოდით ჩვენ ვერიკო ანჯაფარიძეს მხოლოდ იმისათვის, რომ ერთხელ კიდევ დაგვენახა იგი. როდესაც თეატრიდან გამოსული რამდენიმე ნაბიჯს გადადგამდა მანქანისაკენ. ველოდებოდით წვიმაში, ქარში, თოვლში... დაგვედით თმის დროს თბილისში მყოფ კაჩალოვს, რომელიც საღამოობით პიონერთა სასახლის წინ სეივანში დასერილობდა. ჩვენ რამდენიმე ნაბიჯის დაშორებით მივყვებოდით უკან და ბედნიერები ვიყავით.

თანამედროვეთა ცნობით, კომისარჟევსკაია ისეთი სიყვარულით სარგებლობდა, რომ ხანდაზმულებიც კი მუხლს იყრიდნენ მის წინაშე და ამბობის დროს ცრემლით უსველებდნენ ხელს. ეს სიყვარული განსაკუთრებული ძალით მსახიობის მძიმე აუადმყოფობის დროს გამოვლინდა — ახალგაზრდობამ დღე და ღამე მორიგეობა დააწესა მსახიობის ბინაზე¹.

თაყვანისმცემლებისაგან თავმოებურებული კომისარჟევსკაია სშირად სხვის თავშალში გახვეული ჩუმად იპარებოდა თეატრის გვერდითი გასასვლელიდან.

ზოგჯერ მსახიობისადმი სიყვარული იმდენად ძლიერია და ხანგრძლივი, რომ მაყურებელი თავის უდიდეს ბედნიერებას ამ მსახიობთან სიახლოვესა და მასთან მეგობრობაში ხედავს. კომისარჟევსკაიას თანამედროვენი იცნობდნენ ვინმე იადვიგას. რომელმაც იხილა თუ არა სცენაზე კომისარჟევსკაია, მთელი სიცოცხლე მის ერთგულებას შესწირა. მასთან საცხოვრებლად გადავიდა პეტერბურგში და მსახიობის ჩრდილად იქცა. იადვიგა იმდენად აუცილებელი გახდა კომისარჟევსკაიასთვის, რომ მსახიობი მის გარეშე ფეხს აღარ ადგამდა თურმე. თეატრალურ სამყაროში იადვიგას ყველა იცნობდა. ასე იცნობენ ქართულ თეატრში კაცო ჯავახიშვილს — ვერიკო ანჯაფარიძის ერთგულ მაყურებელს, მსახიობისა და მთელი მისი ოჯახის ნამდვილ მეგობარს.

მაყურებელს ზოგჯერ ისე უყვარს მსახიობი, რომ მისი ნაკლოვანებაც ღირსებადა აქვს მიჩნეული. ვინ არ იცის, რომ ლადო მესხიშვილის ჩახლეჩილ ხმას ჯანმრთელი ყელის პატრონი მსახიობები ბაძავდნენ და მაყურებელიც ამ ხმას სიამოვნებით უსმენდა. ვინ არ იცის, რომ ამ ხმის სამკურნალოდ მესხიშვილის

უცხოეთში გაგზავნისათვის საჭირო თანხას მსახიობის თაყვანისმცემელი ქართველი საზოგადოება — მისი მათყუარებელი — აგროვებდა. ქუთაისის მათყუარებლის თაოსნობა იყო ისიც, რომ ლადო მარტო კი არ გაუშვეს ვენაში, არამედ თან გააყოლეს მისი უახლოესი მეგობარი მიხეილ ჯანოვი¹. ნ. ჩხეიძე გვიამბობს, რომ მესხიშვილი ხშირად ჩამოდიოდა ქუთაისში კვირაობით, ითამაშებდა წარმოდგენას და ორშაბათს ისევ თბილისს ბრუნდებოდა. მუდამ ნემო აცილებდა. მსახიობით მოხიბლულ წმ. ნინოს სახელობის სასწავლებლის მოსწავლე გოგონებს უთხოვიათ ნემოსთვის, რომ მესხიშვილის ეტლი მათ სასწავლებელთან გაეტარებინა ხოლმე (მატარებელი დილით მიდიოდა, სწორედ გაკვეთილების დროს). ვინც პირველი შენიშნავდა ეტლს, ნიშანს აძლევდა დანარჩენებს — ერთბაშად მთელი კლასი ფანჯრის რაფებზე იყო შეფრენილი და მქუხარე ოვაციით აცილებდა საყვარელ მსახიობს. მათი დაოკება შეუძლებელი იყო. ბოლოს მასწავლებლებიც შეეგუენ გარდუვალობას და არ სჯიდნენ მოსწავლეებს². ადვილი წარმოსადგენია, რა იქნებოდა წარმოდგენაზე, სადაც მათყუარებელი უშუალოდ ხედებოდა მესხიშვილს. აკი წერს მისი თანამედროვე:

„...ქუთაისი... „პამლეტი“... თეატრი გაჭედილი იყო ხალხით. პიესას მეფე კლავდიუსი იწყებდა, მაგრამ ვინ აცალა: ატყდა ტაშის გრიალი, თოვლივით მოდიოდა სცენაზე ფერად-ფერადი პატარა ქაღალდის ნაჭრები, რომლებზედაც ლექსები იყო დაბეჭდილი ლადო მესხიშვილის მისამართით, სცენა ყვავილებით აივსო“.

ან:

„...1910 წ. 9 იანვარი... დიდი აღტაცებით შეხვდა საზოგადოება ლადოს პირველ გამოსვლას. მთელი ხუთი წუთი იდგა ლადო სცენაზე გაჩერებული, უნდოდა ლაპარაკი დაეწყო, მაგრამ ხალხი არა სცხრებოდა და ფეხზე ამდგარი, საყვარელი არტისტის დანახვის გამო სიხარულსა და აღტაცებას გამოხატავდა“³ (ხაზი ჩვენია ნ. უ.).

¹ ნ. გვარამძე, თეატრალური მემუარები, სახელგამი, 1949, გვ. 144.

² ნ. ჩხეიძე, მოგონებანი, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 164.

³ ნ. გვარამძე, თეატრალური მემუარები, სახელგამი, 1949, გვ. 137,

თუ რიგით წარმოდგენაზე ასეთი რამ ხდებოდა, რაღა იქნებოდა ბენეფისზე, რომელიც რევოლუციამდე თეატრში ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. როგორც ცნობილია, წლიური დასები მაშინ არ არსებობდა. მსახიობები სეზონობით მუშაობდნენ. სეზონი ადრე გაზაფხულზე მთავრდებოდა. ასე რომ, სისტემატურ ხელფასს მხოლოდ რამდენიმე თვის განმავლობაში ღებულობდნენ. დანარჩენ დროს ძალიან უჭირდათ. ბენეფისი ერთდროული, საგრძნობი შემოსავლის წყარო იყო, რომელიც არსებობის საშუალებას აძლევდა მსახიობს ფულითა და საჩუქრებით. სავინას მოგონებებში ვკითხულობთ:

„...ბენეფისზე მივიღე ბევრი ყვავილი და ბრილიანტებით მორთული სამაჯური...

...ბენეფისზე მომართვეს ვერცხლის სერვიზი.

...პიატიგორსკში... ბოლო წარმოდგენის შემდეგ მივიღე საჩუქარი: მომართვეს ადრესი და თაიგული, რომელსაც ლენტის ნაცვლად შესანიშნავი კავკასიური ქამარი ჰქონდა შემოვლებული. შინ რომ მივედი, ჩემი ოთახი აღმოსავლური ხალიჩებით იყო მორთული, შუაში აღმოსავლური ტახტი იდგა, მაგიდაზე კი ვერცხლის სურა ლანგარზე... ახლა ბინა უნდა შევიცვალო პეტერბურგში იმისათვის, რომ კავკასიური ოთახი მოვაწყო“¹.

რევოლუციამდე რუსეთსა და საქართველოში მიღებული იყო მსახიობისთვის ძვირფასი საჩუქრების მირთმევა, როგორც ხელმოწერით შეგროვილი ფულით, ისე ინდივიდუალურადაც. სტრეპეტოვას მოგონებებში ვკითხულობთ:

„...დეპუტაცია ხუთი კაცისაგან შედგებოდა... ბარონმა დრიზენმა თითზე მსხვილი ოქროს ბეჭედი ჩამომაცვა. შემდეგ მომართვა ბრინჯაოს მრგვალი საფულე. შიგ აღმოჩნდა 134 მანეთი ფული და ფურცელი, რომელზედაც ჩამოწერილი იყო გვარები — ასამდე კაცი, ვინც ფული გადაიხადა“².

ერთ-ერთ ბენეფისზე სტრეპეტოვასთვის მიურთმევიათ თაიგული. ტრადიციულ ლენტზე ქინძისთავებით ყოფილა დამაგრებული

¹ М. Савина, Горести и скитания, изд. «Искусство», Л.-М., 1961, стр. 75, 91, 105.

² П. Стрелетова, Воспоминания и письма, «Academia», 1934, стр. 207.

ყვავილებად დაკეცილი ფულის ნიშნები¹. იყო შემთხვევა, როდესაც კომისარკევესკაიასათვის მიუერთმევიათ საკაბე ნაჭრისაგან გაკეთებული უნარმაზარი ვარდი².

1895 წელს „ივერია“ (13 იანვარი, № 9) აღწერდა ლ. მესხიშვილის ბენეფისს:

„...დიდი აღტაცებით მიეგება საზოგადოება მობენეფისეს. თავზე ფერადი ქაღალდები გადააფინეს და რამდენიმე ძვირფასი ნივთი მიაართეს. წარმოდგენის დასასრულს მოსწავლე ახალგაზრდობა გამოსასვლელ კარებში დაუხვდა საყვარელ არტისტს და ფათალოს ჯრესილებით საგანგებოდ მორთული საგარძლით ეტლამდის მიაცილა. ბენგალის ცეცხლით გაჩაღებული ეტლი დაიძრა და ხალხმა ნიჭიერი მსახიობი „ვაშას“ ძახილით გააცილა“.

1910 წელს მაკო საფაროვას ბენეფისის შესახებ მისი ქალიშვილი ტასო აბაშიძე წერს:

„...დედამ დიდძალი საჩუქარი მიიღო. მთელი სცენა ყვავილებით იყო მოფენილი. ხალხი ქუჩაში ელოდებოდა თავის საყვარელ მსახიობს და გზას ბენგალის ცეცხლით უნათებდა“³.

გარდა შემოსავლისა, ბენეფისი მსახიობისადმი მაყურებლის დამოკიდებულებასაც წარმოადგენდა. მიუხედავად ამისა, ბენეფისი მაინც არ იყო მსოფლიო რჩეულთა სვედრი. რჩეულთა სვედრი იუბილე იყო. სანიმუშოდ ნინო ჩხეიძის იუბილეს გავისწენებთ (1919), რომელიც ჩვენმა სასიქადულო მსახიობმა თვითონვე შემოგვინახა:

„...იუბილეს დღეს მოვემზადე, ჩავიცვი და ველოდები გამცელებლებს. აივანზე ვიყავი გადამდგარი. ამ დროს გავიგონე მანქანის ხმა, ცხენების თქარათქური. ქულაჯით გამოწყობილი თორმეტი ახალგაზრდა მოვიდა ჩემს ბინასთან. ისინი ცხენებზე ისხდნენ; ჩემ წასაყვანად მოვიდა ავტომანქანა, რომელშიც იჯდა ქუთაისის თეატრის დიდი მოჭირანასულე ივანე პურადაშვილი... ჩავჯექი მანქანაში, ჩემი სამი შვილი თან ჩამისხდა. ირგვლივ ცხენოსნები შემოეხვივნენ მანქანას და წამიყვანეს. ქუჩები ხალხითაა გაჭედილი. ყველა სახლის აივანზე ხალიჩები იყო გადმოფენილი.

¹ П. Стрелетова, Воспоминания и письма, «Academia», 1934, стр. 348.

² Сб. Памяти Комиссаржевской СПб, 1911, стр. 43.

³ ტ. აბაშიძე. მოგონებანი, გამომც. „ხელოვნება“, 1954, გვ. 96.

აივნიდან, ფანჯრებიდან აუარებელ ყვავილებს ისროდნენ. მანქანა აივსო ყვავილებით... თეატრი დროშებით, მწერლების სურათებით და მწვანით იყო მორთული. ხალხი იყო აუარება. გაისმა დაუსრულებელი ტაში. თეატრის კართან იყო ყვავილებით და მწვანით გაკეთებული ტალავარი. თეატრის კარი რომ შევადე, დამხვდნენ თბილისიდან ჩამოსულნი: ძვირფასი მასწავლებელი ეფემია მესხა. ჩემი მეგობრები ნინო და ბაბო გამრეკელები, ეერიკო ანჯაფარიძე, მიხეილ ჭიაურელი და სხვანი... ქუთაისში ჩემი საიუბილეო კონცერტის თავმჯდომარე იყო დავით კლდიაშვილი...

სამტრედოიდან ხონში გავემგზავრე მანქანით. შუა გზაზე მთელი ხონის ინტელიგენცია შემხვდა ეტლებით ისე, როგორც ქუთაისში, თორმეტი ჭაბუკი ცხენებით. ხონმაც დიდი ზეიმით გადამიხადა დღესასწაული. მაშინ ოზურგეთში ნატანებიდან რკინიგზა არ იყო გაყვანილი და ნატანებში ყვავილებით მორთული ეტლით შემხვდნენ სალამოს მომწყობნი. შუა გზაზე ქალაქის თავი და ოზურგეთელი მანდილოსნები შემხვდნენ თაიგულებით...

...იმავე წელს თბილისმაც დიდი ზეიმით გადამიხადა იუბილე ყველა იღებდა მონაწილეობას: ინტელიგენცია, მუშები, უნივერსიტეტი, სკოლები, მწერლები, ჯარისკაცები, თეატრები, ერთი სიტყვით, ყველა დაწესებულება. თვით საქართველოს ბუღბუღი, ვანო სარაჯიშვილიც მღეროდა ჩემს დღესასწაულზე¹.

თითქმის იმავე დროს მოსკოვში ერმოლოვას იუბილე იყო. აი მისი აღწერაც. ის ეკუთვნის ჩვენი დროის განოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეს, კრიტიკოს პ. მაკაროვს:

„...არ მახსოვს ამის მსგავსი სათეატრო დღესასწაული. იუბილე საყოველთაო-სახალხო იყო. ის დაიწყო 1920 წლის 2 მაისს, დღის 12 საათზე. გაზაფხულის წვიმა ჟინჟლადა. მოსკოვის თეატრალური კოლექტივებისაგან შემდგარი მჭიდრო კოლონა, ორკესტრის თანხლებით, ერმოლოვას სახლისაკენ მიემართებოდა. ხელში ეჭირათ დროშები და პლაკატები წარწერით — „გაუმარჯოს ერმოლოვას!“ კოლონას წინ უძღოდა სტანისლავსკი, ნემიროვიჩ-დანჩენკო, იუჟინი, იაბლოჩკინა, მოსკოვინი. კაჩალოვი, კნიპერ-ჩეხოვა. უამრავმა ხალხმა მოიყარა თავი მსახიობის ფან-

¹ ნ. ჩხეიძე, მოგონებანი, გამომც. „ხელონება“, თბ., 1950, გვ. 124.

ჯრების წინ. აივანზე ერმოლოვა გამოვიდა. მხრებზე თეთრი შალი ჰქონდა მოსხმული. როგორც ყოველთვის, დარცხენილი იყო. მეტისმეტად აღელვებული, ცდილობდა რამე ეთქვა ხალხისათვის. შემდეგ ძირს ჩამოვიდა და გაიმეორა: „რით დავიმსახურე, რით...“ თეატრში კი დღესასწაული დღის ოთხ საათზე დაიწყო და ღამის სამ საათზე დამთავრდა. მცირე თეატრის მსახიობთა შესასვლელიდან დაწყებული მთელ მოედანზე ხალიჩები იყო გაშლილი. დიდი დიმიტროვკას ქუჩის კუთხიდან გამოჩნდა მოხუცი მეეტლე, რომელსაც მუდამ მოჰყავდა ერმოლოვა თეატრში. ეტლში იჯდა ერმოლოვა. უეცრად იუყინმა ცხენს აღვირში ჩაავლო ხელა და გააჩერა. ერმოლოვა საგანგებოდ გამზადებულ სავარძელში ჩასვეს და ასე, ხელში აყვანილი, შეაბრძანეს თეატრში¹.

ნ. ჩხეიძისა და ერმოლოვას იუბილე ნამდვილ ზეიმად გადაქცეულა. ის არ ყოფილა ჩაკეტილი თეატრის კედლებში. საყვარელი მსახიობის შემოქმედებითს დღესასწაულს ამნაირად აღნიშნავდნენ მაშინ. მსახიობისადმი დამოკიდებულებას მაყურებელი დაუფარავი, აშკარა, ხაზგასმული თაყვანისცემით ავლენდა.

დროთა მანძილზე საიუბილეო დღესასწაულთა რაოდენობამ იმატა, მაგრამ მათი ფორმა სხვანაირია. გავიხსენოთ ვერიკო ანჯაფარიძის, სესილია თაყაიშვილის, ვასო გომიაშვილისა და სხვა ნამდვილად აღიარებულ, ხალხის ნამდვილად საყვარელ მსახიობთა იუბილეები. ჩვენს დროს ხელოვანისადმი პატივისცემისა და სიყვარულის გამოვლინების თავისი ფორმები აქვს. რაგინდ მრავალფეროვანიც იყოს ეს ფორმები, წარსულთან შედარებით, ისინი ნამდვილად უფრო თავშეკავებულია. რას იზამ, გრძნობათა თავშეკავებით გამოვლინება არ შეიძლება მხოლოდ სცენაზე იკიდებდეს ფეხს — მან მაყურებელთა დარბაზშიც დაიხადგურა. არცაა გასაკვირი — სცენაზეც და დარბაზშიც ერთი დროის ადამიანები არიან.

როგორც არ უნდა იცვლებოდეს მსახიობის მაყურებლისადმი დამოკიდებულების ფორმები, საყვარელი მსახიობი მაინც განუბივრებული ხელოვანია. შემოქმედებითი საღამოებისა და იუბილეების გარდა, ის ისმენს უამრავ ქათინაურს (გულწრფელსაც

¹ П. Марков, журн. «Театр», 1967, № 10, стр. 148.

და არაგულწრფელსაც), ღებულობს აღტაცებულ წერილებს, ათას რაღაცას ეკითხებიან, სთხოვენ უპასუხოს, სთხოვენ ფოტოსურათს, ავტოგრაფს და ა. შ. ჯარისკაცის მამის განსახიერების შემდეგ სერგო ზაქარიაძეს ქუჩაში გავლა არ შეეძლო. ეს ყველაფერი სიყვარულის, დაფასების, აღიარების ფორმებია. ადვილი წარმოსადგენია, როგორ უჭირს ამასთან განშორება იმას, ვინც იგემა დიდი წარმატება. არც იმის წარმოდგენაა ძნელი, როგორ ენატრება ეს წარმატება იმას, ვისაც ჯერ არ უგემია იგი, ან ისე ამთავრებს თავის ცხოვრებას ხელოვნებაში, რომ ერთხელაც ვერ განიცადა მაყურებლის სიყვარული.

კიდევ რომ მოიპოვო წარმატება და სიყვარული, არ შეიძლება ეს მუდამ ერთნაირი და უცვლელი იყოს. თეატრის ისტორიას არაერთი ფაქტი მოეპოვება იმის დასადასტურებლად, რომ დიდ მსახიობს უგრძნია როგორ შენეღდა მაყურებლის მისდამი სიყვარული ან როგორ გაქრა. როგორიც არ უნდა იყოს მიზეზი, შემოქმედებისთვის ეს ნამდვილი ტრაგედიაა. ამიტომ მსახიობი მწვავედ, ზოგჯერ ავადმყოფურად განიცდის მაყურებლის მისდამი დამოკიდებულებას, ეჭვიანობს, ვერ ურიგდება „ღალატს“, ეძებს დამნაშავეს. რა თქმა უნდა, ცდილობს ყოველივე ამის დაფარვას. ზოგი არ ფარავს და განსაცვიფრებელი გულახდილობით აღიარებს:

„...რა არის მსახიობი? საკმაოდ რთული რამ... როლი... რეცენზია... წარმატება. ხელფასი. ხალტურა. ეს არის და ეს... და რაც უფრო ნიჭიერია, მით უფრო მკვეთრია ეს ყოველივე. მსახიობისთვის ცოტაა ჰქონდეს კარგი როლი, ამ როლში კარგი წარმატება, კარგი ხელფასი, კარგი ხალტურა, მას სჭირდება, რომ სხვა მსახიობს არ ჰქონდეს ეს“¹. ეს სიტყვები დიდი მსახიობის ნათქვამია — სამხატვრო თეატრის მსახიობ ლეონიდოვისა, რომელსაც მხოლოდ მოჩალოვს ადარებდნენ.

მსახიობი პოეტური შთაგონების წყაროდაც ქცეულა. პუშკინმა ლექსი უძღვნა სემიონოვას, ბლოკმა და ბრიუსოვმა — კომისარჟევსკაიას, ვაჟა-ფშაველამ და გრიშაშვილმა — მესხიშვილს, ლადო ასათიანმა ვერიკოს და ა. შ.

¹ Л. Леонидов, Воспоминания, статьи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 421.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მაყურებელი, რთული, კრებადი ცნებაა. იგი მოიცავს ადამიანთა რამდენიმე თაობას. ეს ადამიანები განსხვავდებიან ასაკით, პროფესიით, მიზნებით, თვალსაზრისით, განათლებით, გემოვნებით და ა. შ. განსხვავდებიან ნიჭიერებთაც. როგორც სცენის ხელოვანთა შორის არიან გენიოსები, ხიჭიერნი, საშუალონი და უშიშონი, ისე მათ მაყურებელთა შორისაც. ყველა ერთნაირად არ შეიძლება მსატერულ მოვლენას. ერთნაირად ვერ გაიგებს, ერთნაირად ვერ აღელდება. არც აღჰმის, არც წარმოსასვის უნარი მაყურებლებს ერთნაირი აზრით შეიძლება პტონდეთ. ყოველი მათგანი გარკვეული ინდივიდუალუა და სცენიდან მომდინარე მსატერული ტალღის საკუთარი, განსხვავებული მგრძნობიარობის „მიმღები“ აქვს. თუ შეიძლება ასე ითქვას. ამის ნათელსაყოფად ერთ ცნობილ შემთხვევას გავისცნებთ: თეატრის ისტორიიდან: მოსკოვის სამხატვრო თეატრი დეამდა გრიბოედოვის კომედიას „ვინ ჰყუისაგან“ (1906), სოფიოს ახალგაზრდა მსახიობი მ. გერმანოვა ასახიერებდა. წარმოდგენას დეამდა ნემიროვიჩ-დანიენკო. მის მიერ როლის მარცხლად მიჩნეული იყო „ვარდი“. ეს იმას ნიშნავდა, რომ ცოცხალ არსებას, რომელსაც მაყურებელი იხილავდა სცენაზე, ვარდის ასოციაცია უნდა გამოეწვია. ახლად გაშლილი, სურნელოვანი, სიცოცხლის სურვილითა და საკუთარი მშვენიერების შეგრძნებით ბედნიერი ვარდისა. რეჟისორის ხედვით სოფიო იმით გამოირჩეოდა, რაც ვარდს სხვა ყვავილებისაგან გამოარჩევს. ასეთი იყო ჩანაფიქრი. რეჟისორიც და მსახიობიც ეძებდნენ ჩანაფიქრის სორცშესმისათვის შესატყვის სცენურ საშუალებებს.

ბრემიერას ერმოლოვა დაესწრო. წარმოდგენის შემდეგ უკითხავს — ვინ არის ის ახალგაზრდა მსახიობი, სოფიოს რომ თამაშობდა, როგორ მაგონებდა ვარდს?!

აი, ეს არის გენიალური მაყურებელი — მან „მიიღო“ ის, რაც სცენური მოვლენის სიღრმეში იყო მიმაღული და რამაც ეს მოვლენა აღმოაცენა.

მსახიობსა და მაყურებელს შორის კონტაქტის დაწყებას

1 С. Гнацинова, Жизнь театра, Гос. издат. Детской Литературы, М., 1963, стр. 50.

მხავალი რამ უშლის ხელს, შეიძლება ეს იყოს მათ შორის მანქანა. ერთი ასეთი შემთხვევა მაქსოვს: რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე თ. ჭილაძის „აქევარიუმი“ იდგმებოდა (რეჟისორი გ. ჟორდანიძე). მთავარ როლს ს. ზაქარიაძე თამაშობდა. რეპეტიციებზე განსაკუთრებით საინტერესო იყო პირველ მოქმედებაში. გასინჯვაზე მაყურებელმა დარბაზის მხოლოდ მეორე ნახევარი დაიკავა — მეშვიდე რიგიდან. ეს შემთხვევით მოხდა: მეშვიდე რიგში იჯდა თეატრის ხელმძღვანელობა და კულტურის სამინისტროს წარმომადგენლები. დანარჩენები მათ წინ აღარ დასხდნენ. პირველი მოქმედება ცუდად ჩატარდა. ცუდად თამაშობდა ს. ზაქარიაძეც. ყველამ გაიკვირა. მიზეზი თვითონ მსახიობმა ახსნა. სცენაზე რომ გამოვედი, მაყურებელი ვერ ვიგრძენი, ისე შორს იყო, მეგონა ცარიელ დარბაზში ვთამაშობდიო. პრემიერაზე დარბაზი გაივსო და ყველაფერი რიგზე იყო.

ზოგჯერ მსახიობი ნამდვილად „იბრძვის“, რათა მაყურებლის ყურადღება საჭირო მიმართულებით წარმართოს. მაგალითად, ისეთ შემთხვევაში, როდესაც პარტნიორი არღვევს ეთიკას და ეპიზოდის მთავარი აზრიდან ყურადღება საკუთარ პიროვნებაზე გადააქვს. კონტაქტის ამგვარ დარღვევებს განსაკუთრებით ებრძოდნენ ს. მსახტერო თეატრში. მსახიობი მ. იანშინი გვიამბობს:

„...ითამაშებ ეპიზოდს, გამოხვალ სცენიდან კულისებში და პირდაპირ სტანისლავსკის ჩაუვარდება კლანჭებში: „რა მოხდა, კონსტანტინ სერგევიჩ? „რატომ მიგიღოთ მაყურებელმა იმაზე მეტად, ვიდრე ეს საჭიროა“!.

შეიძლება კონტაქტის ხელისშემშლელი თეატრისგარე მოვლენა იყოს. მაქსოვს ერთ სპექტაკლზე დარბაზიც საესე იყო, მსახიობებიც ძალას არ იშურებდნენ. მაგრამ კონტაქტი მაინც არ იერსნობოდა. ჩემი აზრით, იმიტომ, რომ იმ დღეს მსახიობებმაც და მაყურებლებმაც მეტად ამაღლევენ ფეხბურთს უყურეს და თეატრში ემოციურად „დახარჯულნი“ მოვიდნენ. აქ ორივე მხარე პატიოსნად ასრულებდა თავის მოვალეობას — ერთნი სცენაზე, მეორენი — დარბაზში. კონტაქტი მაინც ვერ დამყარდა, ვინაიდან

¹ М. Яншин, Моя актерская судьба, Газ. «Советская культура», 13 января, 1972.

მისი აღმოცენებისათვის მხოლოდ მოვალეობის შესრულება არაა საკმარისი — შინაგანი დაინტერესება, ურთიერთლტოლვაა აუცილებელი.

არის შემთხვევები, როდესაც მსახიობის მაყურებელზე შემოქმედება მეტისმეტად ძლიერია. იმდენად ძლიერი, რომ სრულიად იმორჩილებს მას. მაყურებელს ესმის, რომ მსახიობი არაა მართალი და პროტესტს აცხადებს უკვე სპექტაკლის შემდეგ, როდესაც მსახიობის ზეგავლენას უშუალოდ აღარ განიცდის. ასე უსაყვედურებდნენ მოსკოველი სტუდენტები კაჩალოვს მისი გლუმოვის გამო ოსტროვსკის პიესაში „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“:

„...რატომ გვაიძულებთ თანავუგრძნოთ გლუმოვს ჩვენი სურვილის და ჩვენი სინდისის საწინააღმდეგოდ?“¹ (ხაზი ჩვენია — ნ. უ.).

კონტაქტზე შემოქმედთა თვალსაზრისის ჭიდილიც მოქმედებს. ზოგჯერ ეს ჭიდილი იმდენად მწვავეა, რომ მაყურებელთა დარბაზიც შუაზე იყოფა და შემოქმედებითი ბრძოლის ასპარეზად იქცევა. ასეთი ბრძოლა იყო გასული საუკუნის პირველი ნახევრის რუსულ თეატრში მოჩალოვსა და კარატიგინს შორის, მაშასადამე, მათი ხელოვნების მომხრე მაყურებელთა შორისაც.

მოგვიანებით ფედოტოვას და ერმოლოვას ხელოვნებაც მაყურებელთა საკუთარ ჯგუფებს ქმნის. მკვლევარი წერს:

„...მაყურებელი ორ ბანაკად იყოფოდა — ფედოტოველები და ერმოლოველები. მთელი პარტერი, განსაკუთრებით კი ქანდარა, ორ შეურიგებელ პარტიად იყო გაყოფილი: ერმოლოვას მომხრეები და ფედოტოვას თაყვანისმცემლები. ბრძოლა... წარმოუდგენელ უკიდურესობას აღწევდა. როდესაც იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ ფედოტოვას ტრიუმფი „სძლევს“ ერმოლოვას მიმართ გამართულ ოვაციას, ფედოტოვას უსტვენდნენ. გულის წასვლამდე, ისტერიკამდე მიჰყავდათ მსახიობი... ერთ სტუდენტს რევოლვერიც კი წაართვეს — მცირე თეატრის სადარბაზოსთან, ის ფედოტოვას ელოდებოდა. ეს შემთხვევა პრესამაც აღნიშნა“².

¹ Е. Холодов, Позиция художника, изд. «Искусство», М., 1964, стр. 197.

² Г. Гоян, Федотова, изд. «Искусство», М.-Л., 1940, стр. 194.

ცნობილია შემთხვევები, როდესაც მაყურებელი არა მარტო ტაშით, ყვავილებით და შეძახილებით გამოხატავს მსახიობისადმი თავის დამოკიდებულებას, არამედ ერევა კიდეც მის ცხოვრებაში მხარდაჭერის მიზნით. მაგალითად, სტრეპეტოვასთვის მოითხოვდნენ უფრო შინაარსიანსა და საინტერესო როლებს, გამოთქვამდნენ აღშფოთებას იმის გამო, რომ საუკეთესო მსახიობი სამპერატორო სცენაზე არ თამაშობდა¹.

როდესაც სავინას კონფლიქტი ჰქონდა ხელმძღვანელობასთან, მას შემდეგ მსახიობის პირველივე გამოსვლა მორიგ წარმოდგენაში ლიბერალურსა და დემოკრატიულ მაყურებელს ზეიმად გადაუქცევია. ოვაციებისა და ყვავილების გარდა, მსახიობს მიუღია ადრესი, რომელიც მსახიობსა და მის მაყურებელს შორის მჭიდრო კავშირზე მეტყველებდა. მას პეტერბურგის ინტელიგენციის ასზე მეტი წარმომადგენელი აწერდა ხელს, მათ შორის ვ. სტასოვი. ი. რეპინი, ი. კრამსკოი. ი. პოლონსკი, ა. კონი, პ. ვეინბერგი და სხვანი².

ვინ არ იცის რა აქტიური იყო 30-იანი წლების ქართული თეატრის მაყურებელი. განსაკუთრებით იმ დროს, როდესაც რუსთაველის თეატრში მომხდარი კონფლიქტის გამო, მარჯანიშვილა წავიდა და შემდეგ ქუთაისში შექმნა თეატრი. შემოქმედებითმა ბრძოლამ, რომელიც ამ ორ თეატრს შორის გაიმართა, მაყურებელიც და კრიტიკაც ორ „ბანაკად“ გაჰყო. ბრძოლის სერხები ზოგჯერ მეტისმეტად დაუნდობელიც იყო. ეს ყოველივე უდიდეს ზეგავლენას ახდენს სცენასა და დარბაზს შორის აუცილებელ კონტაქტზე, მაშასადამე, მსახიობის შემოქმედებაზე.

მაყურებლის შეგრძნება მსახიობური ნიჭიერების ერთ-ერთი თვისებაა. მსახიობი მუდამ გრძნობს, მას ეკუთვნის მაყურებლის ყურადღება თუ არა, ის წარმართავს დარბაზს თუ არა. და თუ წარმართავს — რა ძალით. იწვევს თუ არა იმ განწყობილებას, რომელიც სურს რომ გამოიწვიოს (თანაგრძნობა, დაცინვა, აღშფოთება და ა. შ.). მსახიობს შესწევს უნარი სრულიად მარტო, პიჩისპირ შეხვდეს მრავალასეულ ადამიანს, ატიროს, აცინოს.

¹ П. Стрепетова, Воспоминания, письма, «Academia», 1934, стр. 280.

² И. Шнейдерман, М. Г. Савина, изд. «Искусство», 1956, стр. 135.

ისინი, იმოქმედოს მათ სულსა და გონებაზე, შესაძლოა, სამუდამო კვალიც დაამჩნიოს მას. მსახიობს შეუძლია სძლიოს მაყურებელს — შეაწყვეტინოს რეაქცია (ვთქვათ, სიცილი), თუკი ამგვარი რეაქცია წამყვანი აზრის ხელისშემშლელად მიიჩნია. ამგვარი გამარჯვების წუთებს ის მუდამ გრძნობს.

მსახიობი გრძნობს იმ სიჩუმის შინაარსსაც, რომელიც დაისადგურებს ხოლმე მაყურებელთა დარბაზში წარმოდგენის მსვლელობის დროს. სიჩუმე — ხან ზრდილობაა, ხან პროტესტი, ...ზოგჯერ კი — უდიდესი ნეტარება, რადგან მაყურებლის თანაგანცდა ზენიტს აღწევს. შეიძლება მაყურებლის სიჩუმე მსახიობის მიმართ თავშეკავებას გამოხატავდეს. ასე მიიღო თავდაპირველად მომავალში მისთვის დიდად საყვარელი მსახიობი კომისარჟევე-სკაია პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრის მაყურებელმა. ეს იმდენად მწვავედ განიცადა მსახიობმა, რომ 1900 წელს სწერდა ე. კარპოვს:

.....დღეს მივხედი, უფრო სწორად, ვიგრძენი, რომ მაყურებელს გული გაუცივდა ჩემ მიმართ: ბირველად, მას შემდეგ რაც პატივს მცემენ, არ შემხედნენ ტაშით... და არ მომართვეს ყვავილები, რაც მთავარია, არ შემხედნენ. გული ჩამწყდა¹.

მაყურებელს შეუძლია ტრავმა მიაყენოს მსახიობს მისდამი დამოკიდებულების უხეში, დაუშვებელი ფორმითაც. ასე უქნიათ სტრუქტოვასთვის — ერთ-ერთ წარმოდგენაზე დარბაზის ჭაღში ლეკვი ჩაუსვამთ. ზოგჯერ ეს ლეკვი უაღრესად დრამატულ წუთებში ყუფდა და მაყურებელი იციწოდა².

მაყურებელი, მსახიობის თამაშით მოხიბლული, თავის ალტაცებას ტაშით გამოხატავს, სცენის ხელოვანებმა იციან ტაშის ფასი, მის სახეობებსა და ნიუანსებშიც ერკვევიან. იმასაც არჩევენ, თუ ვის ეკუთვნის ტაში. ვ. აბაშიძე წერდა:

.....დრამაში მსახიობი კითხულობს. მონოლოგს, მაღალის გრძნობით აღვსებულს... გულუბრყვილო საზოგადოება ტაშს უკრავს მწერალს ამ მაღალი აზრისათვის, მსახიობს კი ჰგონია, შემიკრავენ ტაშსო...

¹ Сб. В. Ф. Комиссаржевская, Письма, воспоминания, материалы, изд. «Искусство», Л.-М., 1964, стр. 185.

² Р. Бенъяс, Пелагея Стрепетова, изд. «Искусство», Л., 1967, стр. 242.

ამნაირს გამარჯვებას არავეითარი კავშირი არა აქვს ხელოვნებასთან... განსაკუთრებით ვურჩევ ახალგაზრდა კომიკებს, ნუ ალიტაცებიან ამგვარის გამარჯვებით. მაყურებელთა ნაწილი განუვითარებელია. იგი სიამოვნებით უკრავს ტაშს ყოველ მასხრულ მოქმედებას. ამნაირი ტაშისცემა ხაფანგია ახალგაზრდა მსახიობისათვის¹.

უადგილო, და დაუმსასურებელი მოწონების მავნებლობა იმდენად ნათელი იყო სცენის დიდ ხელოვანთათვის, რომ ზოგმა საერთოდ ტაშის წინააღმდეგ გაილაშქრა. მათ შორის ვ. გუნიამაც.

„...ჩვენში არიან ნიჭიერი მსახიობები, რომელნიც, სამწუხაროდ, უკვე გაფუჭებული არიან ხალხისაგან ტაშისა და ვაშას ძახილით... მე, მართალი გითხრათ, ვერიდები ჩვენს მსახიობებს, ნაკლებია მათში კულტურა, ინტელიგენტური მსჯელობა, მოვალეობის წინ თავის მოხრა. ყველა გადარეულია ტაშის კვრით. ტაშის კვრის სიყვარული სწორედ უკულტურობას მოასწავებს. ჩემი ნება რომ იყოს, სრულებით აეკრძალავდი ტაშს, როგორც მავნე ჩვეულებას: მსახიობის გამრყენელს და მოუშადებელი მაყურებლის გამფუქსავატებელს“².

როგორც ვხედავთ, ტაშის მიზეზიც განსხვავებულია და ფასიც. აწორედ ამ მოსაზრებით, სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელობამ თავის თეატრში აკრძალა ტაშის საპასუხოდ თავის დაკვრა მოქმედების მსვლელობის დროს და აქტის დასასრულს. ამან დიდო ხმაური გამოიწვია თეატრალურ საზოგადოებრიობაში. 1901 წელს ერმოლოვა გაზეთ „ნოვოსტი დნიას“ საშუალებით ამცნობდა საზოგადოებას თავის შეხედულებას ამ საკითხთან დაკავშირებით:

„...მოუსპო მსახიობს ტაში — ნიშნავს წაართვა მას უმაღლესი ტიტოლის წუთები — შემოქმედებითი შრომის სამაგიერო ჯილდო. ტაში — ყველაზე ძვირფასი ჯილდოა, რომელიც გვერგება ჩვენ, მსახიობებს, მაყურებლისაგან“³.

მას შემდეგ დიდი დრო გავიდა. 1973 წელს ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№ 11) გამოქვეყნდა ინტერვიუ ქართული თეატ-

¹ ვ. აბაშიძე, კრებული, გამოც. „ხელოვნება“, თბ., 1951, გვ. 48.

² ვ. გუნია, კრებული, გამოც. „ხელოვნება“, თბ., 1953, გვ. 160.

³ М. Ермолова, Письма, воспоминания современников, изд. «Искусство», М., 1955, стр. 180.

რის თერთმეტ მსახიობთან (ვ. ანჯაფარიძე, ვ. გოძიაშვილი, ა. ვასაძე, ზ. კვერენჩილაძე, ე. მანჯგალაძე, კ. მახარაძე, ი. ტრიპოლსკი, მ. ჩახავა, რ. ჩხიკვაძე, ს. ჭიაურელი, მ. ჯაფარიძე). კითხვაზე — საჭიროა თუ არა აპლოდისმენტები, ყველა ერთხმად უპასუხებს, რომ საჭიროა და აუცილებელი.

სცენის ზოგიერთ ხელოვანს მიაჩნია, რომ მაყურებლის რეაქციის ყველაზე მაღალი ფორმა არ არის ტაში, არც სიცილი და არც ცრემლი. ს. მიხოელსი წერს:

„...მსახიობს მაშინ აქვს ყველაზე დიდი წარმატება, როდესაც მაყურებელი ელის მის გამოსვლას სცენაზე. ელის მის ჟესტს, დელავს ყოველი წვრილმანის გამო, თუ იგი მსახიობის დანახვას უშლის... ჭეშმარიტი წარმატება მაშინაა, როდესაც მაყურებელი სიჩუმეს მოითხოვს, მაყურებელს რომ ამოხდება სიტყვა „ჩუმად“, ეს ყველა აპლოდისმენტზე ძვირფასია.

წარმატებამ, რომელიც სიცილში, ტირილსა და ოვაციებში ვლინდება, შეიძლება დაათროს მსახიობი და აიძულოს იგი აპყვეს მაყურებელს, რათა იყოს უფრო „სასაცილო“, უფრო „დრამატული“, უფრო „სასიამოვნო“¹.

შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ მაყურებლის მიერ მიღებული შთაბეჭდილების გამოსავლინებლად ტაშიც არ აღმოჩნდეს საკმარისი. არც ოვაციები. 1902 წელს კომისარჟევსკაია სწერდა ნ. ხოდოტოვს ერთი ასეთი შემთხვევის გამო:

„...წუხელ ერთი სტუდენტი ამოვარდა სცენაზე და მითხრა... ღმერთო ჩემო, რა კარგი იყო ეს! ის ლაპარაკობდა და თვალთგან ცრემლი სდიოდა. მერე აღარაფერი დამინახავს. მხოლოდ იმას ვფიქრობდი — რის სამაგიეროა ეს ყოველივე... პირველად ვიგრძენი მთელი ჩემი არსებით, რომ ყველაფერი საუკეთესო, რაც ამ ადამიანებში მოიპოვება — ტირის, ხარობს, თუ ლოცულობს, ყოველივე, ჩემი მიღწევაა...“²

ა. ფალავა გვიამბობს:

¹ С. Михоэлс, Статьи, речи, беседы, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 257.

² Сб. В. Ф. Комиссаржевская, Письма, воспоминания, материалы, изд. «Искусство», Л.-М., 1964, стр. 124.

„...ხშირად მესხიშვილი მუშებსა და ახალგაზრდობას ხელში აყვანილი წაუყვანიათ მაშინ „Боярские номера“-დ წოდებულ სასტუმროში... და გამობრუნებულნი რევოლუციური სიმღერებით დაშვებულან ყოფილ ბარიატინსკის (ამჟამად ჯორჯიაშვილის) ქუჩით, ვიდრე პოლიციელები არ გარეკავდნენ“¹.

არსებობს ტერმინი „საკუთარი მაყურებელი“, რომელიც ერთი ქალაქის თეატრების მიმართაც კი იხმარება (მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მაყურებელი, მუსკომედიის თეატრის მაყურებელი და ა. შ.). არსებობს კიდევ „უცხო მაყურებელი“, მას მსახიობი საგასტროლო მოგზაურობაში ხვდება, სხვა ქალაქში, შესაძლოა — სხვა ქვეყანაშიც. საკუთარზე უკეთესიც რომ იყოს ეს მაყურებელი, ის მაინც უცნობია. ეს პირობა ხელისშემწყობი არაა კონტაქტისათვის. ასეთ შემთხვევებში საინტერესო ვითარებასთან გვაქვს საქმე: ადრე შექმნილი მთლიანობა (სცენა და დარბაზი, მსახიობი და მაყურებელი) იხლიჩება — მისი ერთი ნაწილი (სცენა, მსახიობები) სხვა ქალაქში ან სხვა ქვეყანაში გადადის. იქ სხვა მაყურებელია, რომელსაც, შესაძლოა, არ ესმის ენა, რომელზედაც მსახიობები ლაპარაკობენ. ახლა ენობრივი ბარიერი ყურმილებით და სინქრონული თარგმანითაა დაძლეული ნაწილობრივ. თარგმანი, ერთი მხრივ, ამსუბუქებს მდგომარეობას, მეორე მხრივ კმნის ახალ სირთულეს: მაყურებელს ერთ ყურში მსახიობის სიტყვა ესმის გაუგებარ ენაზე, მისი ხმითა და ინტონაციით, მეორეში კი გასაგებ ენაზე. მაგრამ დიქტორის ხმითა და ინტონაციით წარმოთქმული სიტყვა. თარგმანის გამო მსახიობის მიერ ნათქვამ სიტყვაზე მაყურებლის რეაქცია ოდნავი შეყოვნებით აღმოცენდება. ეს, რა თქმა უნდა, არღვევს ნორმალურ კონტაქტს. ამავე დროს, მაყურებელი აღიქვამს იმას, რაც სცენაზე ხდება. ასე უერთდება სცენის ხელოვანთა შემოქმედება თავის ახალ, „უცნობ ნახევარს“, იქმნება ახალი მთლიანობა.

როდესაც მსახიობი გასტროლების დამლელლობას უჩივის, უმთავრესი მიზეზი კონტაქტური შემოქმედებისთვის უმნიშვნელოვანეს პირობათა გართულებაა. ენერგიის ზედმეტ ხარჯვას იწვევს იგი. ასეა ეს ახლა, როდესაც დრამატული თეატრის მთელი კო-

¹ ა. ჟაღავა, ლადო მესხიშვილი, ჟედერაცია, 1938, გვ. 82—83.

ლექტივი მიდის საგასტროლოდ. ადვილი წარმოსადგენია რა იქნებოდა უწინ, როდესაც გამოჩენილი მსახიობი მარტო მიდიოდა საგასტროლოდ და მთელი სიმძიმე მას აწევებოდა. თანაც მისთვის მხოლოდ მაყურებელი არ იყო ახალი და უცნობი — პარტნიორებიც უცნობი იყვნენ. ყოველ ქალაქში გასტროლიორი როლს უმეტესად თითოჯერ თამაშობდა და უფრო ხშირად იმავე ღამეს მიემგზავრებოდა სხვა ქალაქში, ღამეს მატარებელში ათევდა, ჩერდებოდა სასტუმროში, რომელიც ხშირად ელემენტარულ კომფორტს იყო მოკლებული. მეორე დილას — სახელდახელო რეპეტიცია უცხო სცენაზე, უცხო დასთან. საღამოს — შეხვედრა უცხო მაყურებელთან. ისევ ბარგის ჩალაგება, ისევ მოგზაურობა, ისევ სადგური, სასტუმრო, შემთხვევითი, უფრო ხშირად შემაწუხებელი ახალი ადამიანები და ა. შ. და ა. შ. წლიდან წლამდე.

უდიდესი დატვირთვაა გასტროლები, მაგრამ, ამავე დროს, ერთადერთი გზა, რათა დრამატული თეატრის მსახიობის შემოქმედების არე გაიზარდოს, რომ მსახიობმა მრავალნაირ მაყურებელთან შეხვედრისას თავისი ხელოვნება დახვეწოს, ოსტატობა აამაღლოს. არაა შემთხვევითი, რომ, ყველა სირთულის მიუხედავად, მსახიობი ისწრაფვის გასტროლებისაკენ. ნ. ჩხეიძე სწერდა კ. მესხს:

„...ჩემთვის, როგორც მსახიობისთვის, ბევრს ნიშნავს სხვა ქალაქებშიც ვითამაშო“¹.

აკაკი ხორავას აქტიორული სახელის მოპოვებისთვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა რუსთაველის თეატრის გასტროლებს მოსკოვში, განსაკუთრებით 1947 წელს, როდესაც მან ოტელო და ივანე მრისხანე ითამაშა. ქართული თეატრის სახელისთვის კი ამ თეატრის კოლექტივის გასტროლებს საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქში, შემდეგ საზღვარგარეთ — რუმინეთში, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკასა და პოლონეთში. მსახიობისთვის იმდენად მნიშვნელოვანია გასტროლები, რომ ისტორიკოსს საგანგებოდ დაუთვლია ჩვენი დროის ცნობილი გერმანელი მსახიობის, ელენე ვაიგელის ერთი როლის — დედილო კურაყის (ბრეჰტის ამავე სახელწოდების პიესიდან) მოგზაურობა. აღმოჩნდა, რომ

¹ კ. მესხის კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1953, გვ. 120.

მსახიობის ამ ერთმა მხატვრულმა სახემ მოიარა გერმანია, ავსტრია, პოლონეთი, საფრანგეთი, ინგლისი, საბჭოთა კავშირი. ელენე ვაიგელს სულ 330-ჯერ უთამაშია ეს როლი, 280.000 სხვადასხვა ერისა და თავისებურებების მაცურებლის წინ¹.

წარმატებაც და კონტაქტებიც, ალბათ, განსხვავებული იყო. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მრავალი მიზეზით განპირობებული.

ხდება ისე, რომ სცენურ ნაწარმოებს შინ უფრო მეტი წარმატება აქვს, ვიდრე გარეთ. პირიქითაც ხდება. ცნობილი ფრანგი მსახიობის რეჟანის შესახებ, მაგალითად, ა. კუგელი წერს:

„...მზად ვარ გადაწყვეტით ვამტკიცო, რომ პარიზში მისი თამაში სხვა შთაბეჭდილებას ახდენს. არ ვიცი რა არის ამის მიზეზი, პარიზის ჰაერი, ანსამბლი, თუ მაცურებელი... რეჟანი იმდენად პარიზის ღვიძლია, რომ, მსგავსად განსაკუთრებული ხარისხის ძვირფასი ღვინისა, შორს გადატანას ვერ უძლებს“².

ისეთი შემთხვევებიცაა ცნობილი, როდესაც „გეოგრაფიის“ მიუხედავად, სცენურ სახეს ან მთლიანად სპექტაკლს უჩვეული წარმატება აქვს.

შემოქმედების კოლექტიურობა და მაცურებელი განაპირობებს იმ თავისებურ სისასტიკეს, რომელსაც იჩენს თეატრი მსახიობის ფიზიკური ან სულიერი მდგომარეობისადმი, როდესაც ეს ესება წარმოდგენის მოხსნას, მაშასადამე, მაცურებლის გაწბილებას. ასეთ დროს არც სასიხარულო, არც სამწუხარო მიზეზი არაა მიღებული მხედველობაში, თვით მსახიობის ავადმყოფობაც კი — ზოგჯერ მაღალი სიცხით თამაშობენ. თეატრის ისტორიისათვის ცნობილია უამრავი შემთხვევა, როდესაც სახლში მიცვალებულია, მისი ჭირისუფალი კი სცენაზე გამოდის.

მაცურებელთა დარბაზის შემადგენლობა ცვალებადია, განსხვავებულია ყოველი წარმოდგენის მაცურებელი. განსხვავებული მაცურებელი ჰყავს სხვადასხვა თეატრს და სხვადასხვა მსახიობს. კომისარჟევსკაიას შესახებ ა. კუგელი წერს:

„...ქ-ნ კომისარჟევსკაიას აქვს რაღაც, მე ვიტყვოდი, დემოკრა-

¹ Б о я д ж и е в, От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров, Просвещение, М., 1969, стр. 334.

² А. К у г е л ь, Театральные портреты, изд. «Искусство», Л., 1967, стр. 328.

ტიული, ნახევრადპლემბური. შორეულად, მაგრამ მაინც აშკარად ენათესავენა ექიმებს, გიმნაზიელ გოგონებს, კურსისტებს, მოსწავლე ახალგაზრდობას¹.

ერმოლოვას მაყურებელს ასე განსაზღვრავს ოსტროვსკი, რომელსაც 1886 წელს 14/26 თებერვალს ჩაუწერია თავის დღიურში:

„...მცირე თეატრი. მარიამ სტიუარტი. ერმოლოვას მაყურებელი: კურსისტები, სტუდენტები, ნაფიცი ვეჟილები“².

ე. შაბელსკაია ასე აღწერს სავინას მაყურებელს მისი ბენეფისის გამო:

„...აგერ უკვე ოცი წელია, რაც ყოველწლიურად მეორდება ერთი და იგივე დღესასწაული: ისევ ის დაუსრულებელი გამოძახება. ისევ ის საჩუქრები, ყვავილები, ბრილიანტები, ვერცხლი — და ისევ ის „საუკეთესო საზოგადოება“, „პეტერბურდის ნაღები“, რომლისთვისაც სავინა ჭაბუკური სიყვარულია“³.

როდესაც ამბობენ მაყურებელი, იგულისხმება მაყურებელთა უმრავლესობა, ისინი, ვინც ჭარბობს დარბაზში. მისი გემოვნების თავისებურებაზე უნდა ფიქრობდნენ სცენის ხელოვანები, რადგან, სტანისლავსკის მოსწრებული თქმით, ყოველ სცენურ სახეს სამი მშობელი ჰყავს: პოეტი, მსახიობი და მაყურებელი⁴. თავის დროზე ვაჭარი მაყურებელი აგვიწერა ოსტროვსკიმ:

„...გამდიდრებულ მოსკოველ ვაჭართა მეორე და მესამე თაობა, მოსკოვის სავაჭრო არისტოკრატია... მან თეატრისაკენ მიმავალი გზა გადაუჭრა სხვა დანარჩენ ობიექტებებს. ბურჟუაზია არც სხვაგან გამოირჩევა ხელოვნებაზე კეთილი გავლენით, მით უფრო მოსკოვში... ამგვარი მაყურებლის წინაშე თამაშობს დიდი და

¹ И. Шнейдерман, М. Г. Савина, изд. «Искусство», 1956, стр. 382.

² А. Островский, Дневники и письма, Academia. М.-Л., 1937, стр. 91.

³ И. Шнейдерман, М. Г. Савина, изд. «Искусство», 1956, стр. 283—284.

⁴ К. Станиславский, Беседы, изд. III, изд. «Искусство», М., 1952, стр. 138—139.

ძლიერი ტალანტი — ოღლა სადოესკაია და ეს მაყურებელი არ ამჩნევს მას”¹.

პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრის მაყურებლის დასახასიათებლად, საინტერესო შემთხვევას იხსენებს ამავე თეატრის მსახიობი ი. იურევი:

„...მოხდა ისე, რომ პეტერბურგის ბრწყინვალე საზოგადოება, რომელიც მოსკოვში იმპერატორ ნიკოლოზის მეფედ კურთხევაზე ჩამოვიდა, ტურგენევის პიესას დაესწრო მცირე თეატრში. უეცრად დარბაზს გაოცება აღმოხდა და ჩოჩოლი ატყდა. თურმე არისტოკრატის განმასახიერებელ მსახიობს, რომელსაც არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდა იმაზე, თუ როგორ უნდა იხმაროს დანა-ჩანგალი, ორივე მაგრად ჩაუბღუჯია ხელში და თანაც ჰოი, საშინელებაც, დანით ჭამდა! ანტრაქტში ეს ბრწყინვალე საზოგადოება მხოლოდ ამაზე ლაპარაკობდა”².

იგივე ი. იურიევი საგანგებოდ აკვირდებოდა ფრანგული თეატრის მაყურებელსაც:

„...გამოდის ვორმსი. იგი უკვე ხანდაზმულია, არანაკლებ 60 წლისა, მაგრამ ასეთ შემთხვევებში ფრანგები ნაკლებ არიან დაინტერესებულნი მსახიობის დაბადების მოწმობით... ისინი აღტაცებულნი იყვნენ იმით, რომ ვორმსს ჯერ კიდევ შეეძლო ეთამაშა შედარებით ახალგაზრდა გმირები”³.

ზემოთქმული იმაზე მიგვითითებს, რომ დიდ მსახიობსაც კი ზემოქმედების საკუთარი არე აქვს. თუ შეიძლება ითქვას, მაყურებელთა საკუთარი კონტინგენტი ჰყავს. ანუ საზოგადოების გარკვეული ნაწილი, რომელზედაც ის განსაკუთრებით ძლიერ ზეგავლენას ახდენს.

გარკვეული თეატრის ან გარკვეული მსახიობისადმი მაყურებლის ინტერესს ამ მაყურებლის ცხოვრებისეული ინტერესები განაპირობებს — რითი სულდგმულობს იგი, რა აღლევებს, როგორც მოქალაქეს და პიროვნებას, რისკენ ისწრაფის, როგორია მისი იდეალები და ა. შ. ეს ინტერესები, რა თქმა უნდა, ცვალებ-

¹ С. Дурыйлин, П. М. Садовский, изд. «Искусство», М., 1950, стр. 72.

² Ю. Юрьев, Записки, т. I, изд. «Искусство», 1963, стр. 104.

³ Ю. Юрьев, Записки, т. II, изд. «Искусство», 1963, стр. 120—121.

დია და საზოგადოებრივი ცხოვრების წამყვან ტენდენციებთანაა დაკავშირებული. დიდი მნიშვნელობა აქვს იმასაც, თუ რაზე ზრდის ესა თუ ის თეატრი თავის მათეზურებელს, რას აწოდებს მას სისტემატურად, რას აჩვენებს. ეს თავის დროზე სალტიკოვ-შჩედრინმაც შენიშნა:

„...ვოდვეილზე გაზრდილ მათეზურებელს მსუბუქი და ნაცნობი საკვები უყვარს“¹.

თურმე შეიძლება მათეზურებელი გარკვეული სახის მხატვრულ საკვებს შეაჩვიო. და როგორც საწოვარათი საკვების ადვილად მიღებას შეჩვეული ბავშვი უარს ამბობს დედის ძუძუზე (აქ წინააღმდეგობის დაძლევაა საჭირო), ისე მსუბუქ საკვებს მიჩვეულ მათეზურებელს აღარ სიაშოვნებს საკვები, რომელიც მისგან დაფიქრებას და აზრის ჭიდილს მოითხოვს. თეატრის ისტორია იცნობს ფაქტებს, როდესაც შემდგომში ნოვატორულად აღიარებულმა ბრწყინვალე ნაწარმოებმა მარცხი განიცადა. ამ სახის დრამატურგიას შეუჩვევლმა მათეზურებელმა არ მიიღო იგი, სწორად ვერ აღიქვა. ასე მოხდა 1896 წელს პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრში დადგმული ჩეხოვის „თოლიას“ მიმართ. რეჟისორი ე. კარპოვი ასე ხსნის ჩავარდნის მიზეზს:

„...მათეზურებელს „თოლია“, ფარსად თუ არა, მხიარულ კომედიად მაინც მოეჩვენა. ამ პიესაში ყველაფერი სასაცილოდ ეჩვენებოდა. მთელი პირველი მოქმედების განმავლობაში დარბაზში სიცილი გაისმოდა... მხიარულმა მათეზურებელმა დალუპა და ჩააგდო „თოლია“².

ე. კარპოვის სიტყვები კიდევ ერთხელ ადასტურებენ იმას, რომ სცენისა და დარბაზის შინაგანი სიახლოვის, მათ შორის სულიერი ნათესაობის გარეშე, კონტაქტი არ დამყარდება. მაშასადამე, ვერც სასცენო ხელოვნების მხატვრული ნაწარმოები შეიქმნება. გამოჩენილი საბჭოთა რეჟისორი ა. პოპოვი პირდაპირ აცხადებს:

„...თეატრი მხოლოდ მაშინაა ძლიერი, როდესაც მსახიობები ახერხებენ გაიტაცონ მათეზურებელი, სულიერად გააერთიანონ იგი

¹ М. Салтыков-Щедрин, Об искусстве, изд. «Искусство», Л.-М., 1949, стр. 257.

² Сб. Памяти Комиссаржевской, СПб, 1911, стр. 69—70.

სცენასთან. მსოფლიოში არ ყოფილა გენიოსი არტისტი, რომელსაც ჰქონოდა ძალა ნაწარმოები ცარიელ დარბაზში შეექმნა¹.

როდესაც ვამბობთ მაყურებელთა დარბაზი, პირველ ყოვლისა, მხედველობაში გვყავს ხალხი, ადამიანები, ამ დარბაზს რომ ავსებენ. მაგრამ კონტაქტზე მსჯელობის დროს თვით დარბაზიცაა გასათვალისწინებელი. იმიტომ, რომ მისი მასშტაბი, ტევადობა, აკუსტიკა უთუოდ განაპირობებენ კონტაქტის თავისებურებას. განა შეიძლება მსახიობისა და მაყურებლის დაახლოებისთვის მნიშვნელობა არ ჰქონდეს სცენისა და დარბაზის მოცულობას? იმ სივრცეს, რომელიც უჭირავს ერთსაც და მეორესაც და რომელიც უნდა „დაიპყრო?“ ანდა მანძილს, რომელიც მსახიობსა და მაყურებელს ერთმანეთს აშორებს? რუსთაველის თეატრის დარბაზში 800 ადგილია. ადრე სცენის წინ საორკესტრო ორმო იყო. ამის გამო პარტერის პირველ რიგსა და სცენური წრის ხაზს შორის 12 მეტრი იყო მანძილი. ასეთი იყო უახლოესი წერტილები. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ გმირთა ცხოვრება მხოლოდ წრის ხაზზე ვერ გაიშლებოდა და ყველა პირველ რიგს ვერ დაიკავებდა (ამ თეატრის პარტერში 20 რიგია), ადვილი წარმოსადგენია, რამდენად რთული იყო კონტაქტის პირობები ამ თეატრში, ამავე თეატრის მცირე დარბაზში კი 400 ადგილია. არ არის მბრუნავი წრე. მაყურებელსა და სცენას შორის მანძილი ერთ მეტრს არ აღემატება. თქმა არ უნდა, შენობა კარნახობს სცენის ხელოვანებს გარკვეული სახის მეტყველ საშუალებებს.

როგორც ვხედავთ, მსახიობსა და მაყურებელს შორის კონტაქტს მრავალი რამ განაპირობებს. მრავალი რამ უნდა იყოს გათვალისწინებული და განხორციელებული, რათა მაყურებლის ყურადღება სცენას ეკუთვნოდეს. მიუხედავად ამისა, მათ შორის უმთავრესი მაინც სცენაზე მიმდინარე უწყვეტი ქმედებაა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ამბავი ამბავს უნდა ცვლიდეს, სულ გამუდმებით უნდა ხდებოდეს რაღაც, რაშიც პერსონაჟები აქტიურად არიან ჩართული და ამიტომაც ქმედებენ, გარკვეულად იქცევიან. აქტიურად ამოქმედებულ ამ ადამიანთა შორის გარკვეული ურთიერ-

¹ А. Попов, Художественная целостность спектакля, ВТО, М., 1959, стр. 288.

თობა უნდა იყოს, ათასნაირად გამოვლენილი. მაყურებელი ამას ადევნებს თვალს — ინტერესთა შეჯახებას, ბრძოლას, მებრძოლთა ქცევის ლოგიკას. ამიტომაც კონტაქტები, პირველ ყოვლისა, სცენაზე უნდა იყოს. როდესაც ვამბობთ, რომ თეატრი ცოცხალი კონტაქტის ხელოვნებაა, არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ ეს კონტაქტები ჯერ მოქმედ პირთა შორის უნდა დაიბადოს. ამიტომ ადარებს ნ. ჩერკასოვი პარტნიორთა სცენურ შეერთებას ოსტატ მოჭადრაკეთა შეხვედრას:

„...ფიქრობ, მართებული იქნება, თუ აქტიორის მიერ პარტნიორი შეგრძნებას შევადარებთ მოჭადრაკის შეგრძნებას, რომელიც მით უფრო კარგად თამაშობს, რაც უფრო ძლიერია მისი პარტნიორი“¹.

მოჭადრაკეთა გახსენება უკვე ნიშნავს იმას, რომ სცენური ბრძოლა აზრიანია, მიზანდასახული და ემოციური — ორივე მხარე გამარჯვებისთვის იბრძვის. ნებისმიერი დასასრული განსხვავებულად, მაგრამ მაინც ემოციურია.

როგორც არ უნდა იყოს, კონტაქტი დრამატულ თეატრში მსახიობის ინიციატივით უნდა აღმოცენდეს სცენაზე, აგრეთვე სცენასა და დარბაზს შორის. მსახიობია წარმმართველი ძალა, ხალხმრავალ აუდიტორიაზე მეუფება მისი სტიქიაა.

რათა ამგვარი მეუფება განხორციელდეს, მსახიობს უნდა შეეძლოს სცენაზე არსებობის თავისი სიმართლე ამ სცენის ზღურბლს გადააცილოს. მან არა მარტო უნდა გააგებინოს მაყურებელს რა ხდება სცენაზე, არამედ მიმდინარე ამბისადმი ინტერესი უნდა აღუძრას. ამისათვის სცენაზე მიმდინარე პროცესი საინტერესო უნდა იყოს, მომხიბვლელი.

მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც საგნობრივ არ არსებობს, იქნებ იმიტომაც ჩაიბეჭდება ხოლმე მაყურებლის შეხსიერებაში, რომ აღიქმება არა მარტო გონებით, არამედ გრძნობითაც, განსაკუთრებული სიახლოვის — ცოცხალი კონტაქტის ვითარებაში. ალბათ ამიტომ ამბობდა მარჯანიშვილი:

„...მხატვრული შემოქმედების ძალის საიდუმლო სწორედ იმა-

¹ Н. Черкасов, Записки советского актера, изд. «Искусство», М., 1953, стр. 205.

შია, რომ ოდესღაც დაღვრილი ცრემლი, ხელოვანის შემოქმედებით გამოწვეული სიხარული, სამუდამოდ გვაკავშირებს მის სახელთან, ის შენი სულიერი „მეს“ ნაწილი ხდება და საკმარისია წარმოთქვა მისი სახელი, რომ გული შენი განსაკუთრებულად აქლერდეს¹.

ჩვენ ყველას გვყავს ასეთი მსახიობი. ყველას განგვიცდია რომელიმე სცენური სახე ან ეპიზოდი გმირის სცენური სიცოცხლისა ისეთი ძალით, რომ ეს მომენტი ჩვენი სულიერი არსებობის სამუდამო თანამგზავრია.

მაყურებლის სიყვარული, აღიარება, რომელსაც მოიპოვებს მსახიობი, იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ სუმბათაშვილი ამ საკითხის მიმართ საგანგებო ყურადღებას მოითხოვს თეატრია ხელმძღვანელობისაგან.

„...საჭიროა სისტემატურად, სეზონიდან სეზონამდე, მიმდინარეობდეს მაყურებლის მსახიობისადმი დამოკიდებულების განმტკიცება... უნდა ვუფრთხილდებოდეთ უკვე მოპოვებულ რეპუტაციას და გვახსოვდეს, რა მნიშვნელობისაა მსახიობის მიერ მოხვეჭილი სახელი. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება მოიპოვო ავტორიტეტი დასის თეატრში და აამაღლო თეატრის დონე“².

ამაზე მუდმივ უნდა ფიქრობდეს თეატრის ხელმძღვანელობა, მაგრამ, პირველ ყოვლისა, თვითონ მსახიობი უნდა ფიქრობდეს. მოპოვებული ავტორიტეტის, სახელისა და სიყვარულის შენარჩუნება არ არის ადვილი მსახიობისათვის. იმიტომ, რომ მის წინაშე ყოველდღიურად უამრავი სირთულე და უამრავი ცდუნებაა. მართლაც, მსახიობი შეიძლება სცენაზე ან ეკრანზე პირველი გამორჩენისთანავე გახდეს ცნობილი, საყვარელი და პოპულარული. ჩვეულებრივ ამას თან მოჰყვება ზედიზედ ახალი როლები თეატრსა და კინოში. ყველას უნდა ასეთი მსახიობის გაცნობა, ცდილობენ მასთან დაახლოებას, ეპატიჟებიან დაუსრულებლად, აქებენ, ხოტბას ასხამენ... ასეთ გარემოცვაში ძნელია გახსოვდეს, რომ შენი საქმე მეტად რთულია, რომ ის მოითხოვს მუდმივ შრომას,

¹ К. Марджанишвили, Воспоминания, статьи, доклады, изд. «Заря Востока», Тб., 1958, стр. 135.

² А. Южин-Сумбатов, Записки, статьи, письма, изд. «Искусство», 1951, стр. 337.

მუდიე ბრძოლას ოსტატობისათვის... რომ სახელისა და სიყვარულის მოპოვება ძნელია, მაგრამ კიდევ უფრო მეტად ძნელია მოპოვებულის შენარჩუნება. მეორე მხრივ, სწორედ ამიტომ უთუოდ უნდა ჰქონდეს შეგნებული მსახიობს, რომ იგი ხელოვანია. მაშასადამე, საზოგადო საქმისათვის მოწოდებული. რაც უფრო მეტად ნიჭიერი და საყვარელი, მით უფრო მეტად ვალდებული.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

გარდასახვა	3
სასცენო ხელოვნების სიმართლე და პირობითობა	20
როლიდან სცენურ სახემდე	50
რა არის რეპეტიცია	76
მსახიობი კოლექტიური შემოქმედების მონაწილეა	147
ხასიათი	177
სცენური სახის ფორმის საკითხისათვის	224
მსახიობის ოსტატობა	248
მსახიობი და მაყურებელი	274

გამომცემლობის რედაქტორი დ. კ ე მ უ ლ ა რ ი ა
მხატვარი ა. ბ ა ლ ა ბ უ ე ვ ი
მხატვრული რედაქტორი ვ. გ ა ბ ე ლ ი ა
ტექნიკური რ. კ ო ხ რ ე ი ძ ე
კორექტორი მ. ხ ო ს ი ტ ა შ ვ ი ლ ი
გამომშვები ს. ვ ე რ შ ი შ ო ვ ა

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 3/V-76
ქალაქის ზომა 60×90¹/₁₆
ნაბეჭდი თაბახი 22,75
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 18,17
უე 09455 ტირაჟი 5000 შეკე. № 2659

უასი 1 მან 88 კაპ.

გამომცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი, პლესანოვის 179

Урушадзе Натела Амберковна

ИСКУССТВО АКТЕРА

(На грузинском языке)

**Издательство «Хеловнеба»
Тбилиси, пр. Плеханова, 179
1976**

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობა-
თა, პოლიგრაფიისა და წიგნის ექსპორტის საქმეთა სახელ-
მწიფო კომიტეტის თბილისის წიგნის ფაბრიკა, მეგობ-
რობის გამზ. № 7.

Тбилисская книжная фабрика Государственного
комитета Совета Министров Грузинской ССР по
делам издательств, полиграфии и книжной торгов-
ли, пр. Дружбы № 7